



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Studi sull'Asia e sull'Africa

ciclo XXXII

Tesi di Ricerca

LA CULTURA DELL'OPERA ITALIANA A COSTANTINOPOLI  
NELLA PRIMA FASE DELLE TANZIMAT: LE CANZONI E GLI  
INNI DI DONIZETTI PAŞA (1828-56); IL METASTASIO SACRO  
DI GIOVANNI EREMIAN (1831-39); ANGELO MARIANI AL  
TEATRO NAUM DI PERA (1848-51)

SSD: L-OR/13

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Patrick Heinrich

**Supervisore**

ch. prof. Giampiero Bellingeri

**Dottorando**

Vittorio Cattelan

Matricola 830587

INDICE	2
INTRODUZIONE	8
RINGRAZIAMENTI	10
1. UNA RICOGNIZIONE SULLE FONTI MUSICALI E POETICHE DI GIUSEPPE DONIZETTI PAŞA A COSTANTINOPOLI (1828-1856)	
1. 1. <i>Un “civilizzatore” ignaro dell’antica tradizione?</i>	12
1. 2. <i>All’ombra di Mahmud II, il primo quaderno di trascrizioni (1832)</i>	19
1. 3. <i>Il romantico usignolo e il gran Signore</i>	25
1. 4. <i>L’avvento di Abdülmecid e il secondo quaderno di trascrizioni (1850)</i>	29
1. 5. <i>L’Opera di Costantinopoli, nel miraggio teatrale di Abdülmecid</i>	40
1. 6. <i>Nuovi generi vocali, poesia e ideologia</i>	46
1. 7. <i>L’assedio di Silistria e l’utopia di un’Opera nazionale turca</i>	61
1. 8. <i>La scena degli addii: il mistero del «Piangistero turco»</i>	67
2. «SE DESIDERI ALLAH / EGLI È IN OGNI CREATURA». METASTASIO SACRO A COSTANTINOPOLI NELLE TRADUZIONI TURCO-ARMENE DI GIOVANNI EREMIAN. INDAGINE SUL CONTESTO SOCIOCULTURALE, RELIGIOSO E DELLE TRADIZIONI DELLA POESIA LIRICA TURCO-ARMENA	
2. 1. <i>L’approdo delle azioni sacre di Metastasio in Oriente</i>	70
2. 2. <i>L’identificazione del traduttore</i>	73
2. 3. <i>Giovanni Eremian e il sogno dell’unità dei cristiani armeni nell’impero ottomano</i>	79
2. 4. <i>L’esilio dei cattolici Armeni e la costituzione di una nuova millet</i>	86
2. 5. <i>Arte e musica nell’ambiente degli amirà Düzian/Kazaz e del dragomanno Eremian</i>	90
2. 6. <i>Il dono della poesia nella cultura turco-armena</i>	94
2. 7. <i>La legittimazione del poeta mistico</i>	97
2. 8. <i>L’arte della traduzione</i>	101
3. L’OPERA DI COSTANTINOPOLI NELLE STAGIONI DI ANGELO MARIANI (1848-1851)	
3. 1. <i>Le fonti</i>	112
3. 2. <i>L’arrivo dell’esule sul Bosforo</i>	114
3. 3. <i>Il progetto di un negozio di musica</i>	117
3. 4. <i>Le prime stagioni al Teatro Naum e l’Inno Nazionale Turco</i>	118

3. 5. <i>Giselda alias I Lombardi alla prima crociata</i>	125
3. 6. <i>L'invenzione del ruolo del direttore d'orchestra</i>	127
3. 7. <i>Il Diario di Costantinopoli, la ricostruzione cronologica</i>	130
3. 8. <i>Quadri di vita vissuta a Costantinopoli dal diario di Mariani</i>	135
4. NOTE LESSICOGRAFICHE E FONOLOGICHE SUI TRANSKRIPTIONSTEXTE DI GIUSEPPE DONIZETTI E GIOVANNI EREMIAN AD USO DELLE TRADUZIONI PROPOSTE	
4. 1. <i>Motivazioni</i>	139
4. 2. <i>Analisi lessicografica e fonologica dei testi per musica di Donizetti</i>	143
4. 3. <i>Vocalismo</i>	145
4. 4. <i>Consonantismo</i>	155
4. 5. <i>Tabelle Riassuntive</i>	164
4. 6. <i>Conclusioni intermedie</i>	166
4. 7. <i>Analisi fono-grafemica delle traduzioni turco-armene di Giovanni Eremian</i>	167
4. 8. <i>Vocalismo</i>	169
4. 9. <i>Consonantismo</i>	175
4. 10. <i>Cenni su morfologia, etimologia e varietà del lessico</i>	181
4. 11. <i>Tabelle riassuntive</i>	183
5. CONCLUSIONE	185

## 6. 1. APPENDICE CAPITOLO PRIMO.

## 6. 1. 1. TRASCRIZIONE DEI TESTI TURCHI DI GIUSEPPE DONIZETTI

## 6. 1. 2. PICCOLA ANTOLOGIA DI TRADUZIONI DI LIRICHE OTTOMANE AI TEMPI DI GIUSEPPE DONIZETTI 192

## 6. 1. 2. 1. MAHMUD II (1789 - 1839) 192

1. *Açıldı sertser güller* [Le rose si sono schiuse completamente] - *Acemaşīran*
2. *Aldı aklım bir gonca leb* [Mi ha preso il senno un giovane dalle labbra di bocciolo di rosa] - *Mahur Tavşanca*
3. *Aldı aqlım yine bir nevres nihâl* [E ancora mi ha preso il senno un giovane] - *Şarq-ı acem büselik*
4. *Aman ey Şuhi Nâzende* [Pietà, o leggiadra vezzosa] - *Hisar Büşelik Şarkı*
5. *Artar Cihadla şânımız* [S'innalza con la guerra la nostra gloria] - *Cihad-ı ekber marşı*
6. *Bulsun ikbâl devletin gündən güne olsun küşâd* [Dischiudi giorno dopo giorno la tua prosperità] - *Tahir Şarkı*
7. *Düştü gönül bir güzele* [È caduto il cuore in preda ad una bella] - *Evcikbüselik şarkı*
8. *Ebrulerinin zahmı nihandır ciğerimde* [La ferita delle tue ciglia è nascosta nel mio petto] - *Hicaz "Kalender"*
9. *Ey gonca-i nâzik tenim* [O, mio esile corpo di bocciolo] - *Şarq-ı mahayyer Büselik*
10. *Ey gülnihâl-i işve-saz* [O giovane rosa ammiccante] - *Şevkutaras şarkı*
11. *Ey sinesaf-ı lâl-i mül* [O cuore rosso rubino] - *Acembüselik Şarkı*
12. *Ey şah-ı cihan eyleye Hak ömrünü efüz* [O sovrano del mondo Iddio renda lunga la tua vita] - *Beyâti şarkı*
13. *Güller açıldı geldi yaz* [Le rose si sono schiuse, è arrivata la primavera] - *Hüzzam Şarkı*
14. *Hüsnüne olmadan mağrur* [Non confidare troppo nella tua bellezza] - *Rast şarkı*
15. *İşimiz subh-u mesâ cürm-u hatâ* [Colpa e peccato sono affar nostro dal mattino alla sera] - *Nikrız*
16. *Mânend-i meh etdi zuhûr* [La tua bellezza è apparsa come la luna] - *Şedaraban Şarkı*
17. *Nihâli kametin bir gülfındandır* [La tua statura netta è una piantina di rosa, o anima mia] - *Suzidilara Şarkı*
18. *Pek hâhişi var gönlümün ey serv-i bülendim* [Un forte desiderio ho nel mio cuor] - *Aşırانبüselik Şarkı*
19. *Sakî getir, getir yine dünki şerabımı* [O coppiere porta, porta ancora il mio vino di ieri] - *Mahur Şarkı*
20. *Sevdim yine bir mehveşi* [Ho amato ancora una bellezza come la luna] - *Ferahfezâ şarkı*
21. *Sevmez miyim ey şüh seni* [Non ti amo forse o civettuolo?] - *Müsteâr Şarkı*
22. *Söylemez miydım sana ey gül-izâr* [Non avrei potuto dirti che avevi le guance rosa] - *Hicaz Şarkı*
23. *Zevk eyle seni çok görmez el* [Tu rendi gioia, gli altri non se ne accorgono] - *Mahur Tavşanca*

## 6. 1. 2. 2. DEDE EFENDI (1778 - 1846)

1. *Ağlar inler pâyine yüzler sürer* [Il mio cuore, i miei occhi] - *Eviç büselik beste*
2. *Bağrımdaki biten başlar* [Piaghe spuntano sul mio petto] - *Hüzzam İlahi*
3. *Ben seni sevdim seveli kaynayıp çoştum* [Da quando ho amato te è solo un ribollire] - *Bestenigar Şarkı*
4. *Bir bi-bedel şüh-i cihân* [Bello al mondo senza pari] - *Beyatı Şarkı*
5. *Bir bülbül-ü bağım ki ne zir-ü ne bimim var* [Sono l'usignolo di un giardino che] - *Beste Isfahan şarkı*
6. *Bir gonca-femin yaresi vardır ciğerimde* [Nel mio fegato c'è la ferita di un bocciolo di rosa] - *Beyatı beste*
7. *Bir güzele bende gönül* [Il cuore anch'io a una bella] - *Acemkürdi*

8. *Bu gece ben yine bülbülleri hâmiş etdim* [Sta notte ancora ho fatto tacere gli usignoli] - *Ferhâfeza*
9. *Bülbül-âsâ rûz u şeb kârim nevâ* [La mia occupazione giorno e notte come l'usignolo è il canto] - *Evc şarkı*
10. *Her dem edip meyl-i cefa* [Sempre tentando di infliggere pene] - *Beyat şarkı*
11. *Indim yârin bahçesine gülden geçilmez* [Sono sceso nel giardino dell'amica] - *Hicaz şarkı*
12. *Karşıdan yâr güle güle* [Di fronte l'amica ti sorride] - *Beyatı şarkı*
13. *Oldu gönül üfâde* [Il cuore è in amore] - *Acemâşîran şarkı*
14. *Yandıklarım şâm-ü seher* [Questo mio bruciare sera e mattino] - *Beyatı ilahi*

#### 6. 1. 2. 3. RIFAT BEY (1820-1888)

1. *Ateş-i aşkın eseri var çiğirimde* [Nel mio cuore vi è il segno del fuoco del tuo amore] - *Acem Kürdi şarkı*
2. *Bende oldum bir dilbere* [Anch'io sono diventato schiavo a un rubacuori] - *Beyâtî şarkı*
3. *Ey gonce-i nevres-nihâl* [O tenero boccio ora dischiuso] - *Hüseyni Şarkı - Türkaksâğı*
4. *Sen benim gûş etmiyorsun sevdiğim feryâdımı* [O nido di capricci e blandizie] - *Muhayyerkürdi şarkı*
5. *Sen şeh-i nazik edâsın ey perî* [O fata, tu che sei regina gentile]- *Acemkürdi*
6. *Sivastopol marşı* [Marcia di Sebastopoli]

#### 6. 1. 2. 4 ARIF BEY (1831 - 1835)

1. *Aman dağlar canım dağlar* [Oh Dio le montagne, l'anima mia è come le montagne] - *Hicaz şarkı*
2. *Aşkınla senin sevdiceğim zâru zebunum* [Mia amata son tramortito dei lamenti per amor tuo] - *Hicaz şarkı*
3. *Canım dağlar kuzum dağlar* [Montagne l'amia mia, l'agnellino mio è come le montagne] - *Hicaz şarkı*
4. *Gamınla dilfikâr olsun* [Quando ferita dalla tua pena] - *Beyatı şarkı*
5. *Sûziş-i sînem değil kâr etmeyen* [Non traggo vantaggio dalle fiamme del tuo petto] - *Büselik şarkı*
6. *Gönlümün hayli zaman özge perişanlığı var* [Da lungo tempo soffro di tante miserie] - *Beyatı araban şarkı*

#### 6. 1. 2. 5. LEYLA SAZ (1850 - 1936)

1. *ACAP HALI DILI PÜR IZTIRABA AŞNA YOK MU?* [NESSUNO CONOSCE LO STATO DEL CUORE PIENO DI PENA?] - *HICAZ ŞARKI* -
2. *EY NAHL-I VEFÂ GÜL-BIN-I ÂRÂYIŞ-I CÂNIM* [O TU GENTILE E FEDELE] - *HÜZZAM ŞARKI*
3. *Haberin yok mu senin ey dil-i zâr* [Non ho tue notizie o cuore in pena] - *Hicaz şarkı*
4. *Harâb-i intizâr oldum aman gel* [Di grazia vieni, mi sono ridotto a coltivar rovine] - *Hüzzam şarkı*
5. *Ey sabah hüsnü-ü ânın âfitâb-ı enveri* [O mattino di bellezza, luce del nitido sole] - *Hüzzam Şarkı - Ağır*
6. *Nerdesin nerde acep gamla bıraktın da beni* [Dove sei di grazia, anche me hai abbandonato] - *Hicazkar şarkı*
7. *Naşide-i Zafer Marşı* [Versi della marcia della vittoria]
8. *Neşvem emelim sen iken, ey necm-i ziyâdâr* [O luce di stella] - *Bestenigâr şarkı*

#### 6. 2. APPENDICE CAPITOLO SECONDO.

223

METASTASIO A COSTANTINOPOLI NELLE TRADUZIONI TURCO ARMENE DI GIOVANNI EREMIAN. PER UNA TRADUZIONE DELLA TRADUZIONE

#### 6. 2. 1. *Isacco figura di Nostro Signore Gesù*

6. 2. 2. *La passione di Nostro Signore Gesù*

6. 3 APPENDICE CAPITOLO TERZO.

272

LETTERE E DIARIO DI COSTANTINOPOLI DI ANGELO MARIANI

6. 3. 1. *Lettere di Mariani a Giovanni Ricordi da Costantinopoli (1848-1851)*

6. 3. 2. *Diario di Costantinopoli di Angelo Mariani (1851)*

6. 4. APPENDICE CAPITOLO QUARTO.

345

TRASCRIZIONI DEI TESTI PER MUSICA D'ASCENDENZA ITALIANA (DONIZETTI - EREMIAN).

6. 4. 1. *Trascrizioni dei testi di Donizetti come da autografo*

6. 4. 2. *Trascrizione dall'armeno al turco in caratteri latini degli oratori di Metastasio tradotti da Giovanni Eremian*

6. 4. 2. 1. *İsahag efendimizin Yisusun örneyi [Isacco figura del Nostro Signore Gesù]*

6. 4. 2. 2. *Yisus efendimizin siyaseti [La Passione di Nostro Signore Gesù]*

7. BIBLIOGRAFIA

402

INDICE DEL MATERIALE ICONOGRAFICO

PRIMO CAPITOLO

Figura 1. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Bilbül Peşrev*, Fondo Donizetti, NA0059 20.7.3@10.

Figura 2. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Sirtò Greco*, Fondo Donizetti, 63595.

Figura 3. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Esercizio del Gerrit*, 63595.

Figura 4. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Semay*, Fondo Donizetti, 63595.

Figura 5. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Cansone Mussulmana*, 1832, IT-NA0059 20.7.3@10.

Figura 6. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Inno di S. A. I. il Sultano Abdulmegid*. Costantinopoli, 1846.

Figura 7. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Canzone popolare turca*, Fondo Giuseppe Donizetti, 63761.

Figura 8. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Silistria*, Costantinopoli 1854, Fondo Donizetti.

Figura 9. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Piangistero turco in occasione di morte di un prossimo parente*, Fondo Donizetti.

SECONDO CAPITOLO

Figura 10. Albrecht Krafft, *Türkische Werke aus cit.*, pp. 14

Figura 11. Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir Kaç Ruhani Kasideler Tercümeleri dir*, [Traduzioni di alcuni drammi sacri dal repertorio del poeta Metastasio] (Trad. a cura di) Johannes Yeremian, Venezia San Lazzaro, 1839, frontespizio.

Figura 12. Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden* cit., prefazione.

Figura 13. Vignetta per un articolo di Antonio Baratta, *Persecuzione degli armeni cattolici del 1828*, «Museo scientifico letterario ed artistico» 1843, p. 305.

### Terzo capitolo

Figura 14. Augusto Bedetti, *Ritratto di Angelo Mariani*, litografia.

Figura 15. Angelo Mariani, Inno Nazionale di Angelo Mariani, I-Vnm, misc. Mus 4780.

Figura 16. I-Ms, Angelo Mariani, *Diario autobiografico*, (Dono M.º Carlo Gatti) 1940, 20494, p. «27»

Figura 17. Angelo Mariani, *Corrispondenza* PIV2\_01a-016 23 Maggio 1849

Figura 18. I-Mr, Angelo Mariani, *Corrispondenza* PIV2\_01a-016.

### Quarto capitolo

Figura 19. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Raccolta* [...] particolare dell'assenza della vocale epentetica, IT-NA0059 20.7.3@10

## INTRODUZIONE

Questa ricerca è nata dal lavoro di traduzione sulla *Canzone popolare turca* di Giuseppe Donizetti (“l’altro Donizetti”, fratello del celebre Gaetano trasferitosi ad Istanbul nel 1828) che ho cominciato col mio professore Giampiero Bellingeri subito dopo aver conseguito la laurea magistrale in Lingue e Istituzioni economico e giuridiche dell’Asia e dell’Africa Mediterranea a Ca’ Foscari nel 2016. Si lavorò decifrando e traducendo il testo direttamente dalla riproduzione dell’autografo della partitura conservata nel Fondo Donizetti del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Sorpreso da quel messaggio fondamentale di invito alla convivenza religiosa che appare dai versi turchi di questa *Canzone* fui mosso quindi dal desiderio di approfondire il nesso con l’autore. Verificai nelle fonti bibliografiche che l’opera era inedita e nessuno ne aveva ancora mai tentato una traduzione in alcuna lingua e decisi perciò di costruire un progetto di dottorato basato sulla ricerca e la raccolta delle fonti musicali e poetiche della produzione vocale in lingua turca del maestro italiano per svolgerne una traduzione ed una ricognizione filologica e storica che mi permettesse di ricostruire/accertare il suo ruolo anche nella prospettiva ideologica della multiconfessionalità e laicizzazione dello stato sorta all’epoca delle *Tanzimat*. Maestro riformatore della musica delle bande del sultano Mahmud II, Giuseppe, sebbene negli ultimi anni sia stato al centro di un rinnovato interesse critico sia da parte dei musicologi sia degli etnomusicologi, aveva lasciato dietro di sé alcune zone d’ombra perfino nella corposa bibliografia recente in lingua turca ed italiana<sup>1</sup>. In generale il metodo da me adottato fin dall’inizio per svolgere la mia ricerca è stato quello dell’approccio alle fonti di prima mano considerate e interpretate da un punto di vista filologico e come documenti storici: il Museo Donizettiano e la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, la Biblioteca Filarmonica di Bologna, gli archivi di Istanbul Topkapı e il Başbakanlık Osmanlı Arşivi, le biblioteche dei conservatori di Padova, Milano, Brescia, ed in particolare la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli sono gli enti presso cui mi sono recato per la mia ricognizione su questa figura di compositore ponte tra due culture.

---

<sup>1</sup> Ricordo in primo luogo la monografia intitolata *Donizetti Paşa* del musicologo turco Emre Aracı, ad oggi maggior esperto di Giuseppe Donizetti, e il volume miscelaneo *Giuseppe Donizetti Pasha. Traiettorie musicali e storiche tra Italia e Turchia* a cura dell’etnomusicologo Federico Spinetti che raccoglie gli atti di un convegno internazionale svoltosi a Bergamo nel 2007.



Mentre attendevo alla ricostruzione del corpus della musica vocale di Giuseppe, ho avuto modo di fare altre scoperte: durante il trentennio trascorso a Costantinopoli egli studiò a fondo la tradizione della musica ottomana e ne diede conto in due quaderni di trascrizioni musicali: mentre il primo, del 1832, era già noto agli studiosi, un secondo, scritto nell'ultimo e più maturo periodo della sua vita trascorsa sulle rive del Bosforo, sotto il sultanato di Abdülmecid intorno al 1850, giaceva "intonso" a Napoli con altri e forse ancor più interessanti esempi dello studio della secolare tradizione musicale turca colta e popolare compiuto da Giuseppe.

Durante il regno di Abdülmecid Giuseppe curò anche le prime stagioni dell'opera di Costantinopoli realizzate al Teatro Bosco poi divenuto Teatro Naum e probabilmente non è un caso che tra cultura dell'Opera italiana e cultura della coesistenza religiosa vi sia un legame che è emerso, nel corso della mia ricerca, da diversi ambiti del contesto sociale della metropoli ottomana, da un panorama più allargato rispetto alla corte del sultano, ma sempre ben delimitato dagli estremi biografici del "Donizetti turco" (1828-1856) e dalla prima fase delle *Tanzimat*. Così sono emersi altri personaggi che affiancarono, di fatto, Giuseppe nella divulgazione della cultura operistica italiana a Costantinopoli, due in particolare hanno assunto il ruolo di co-protagonisti uscendo dallo sfondo: il dragomanno armeno Giovanni Eremian e il direttore d'orchestra ravennate Angelo Mariani.

Giovanni Eremian fu l'autore delle prime traduzioni degli oratori di Metastasio (Venezia 1831 e 1839), in turco ma coi caratteri armeni, su cui, eccetto gli studi pionieristici del turcologo austriaco Andreas Tietze e le notizie riportate su riviste letterarie dell'Ottocento quali *Jahrbücher der Litterature* e la *Bibliografia italiana*, mancavano completamente studi. A seguito del ritrovamento dell'edizione del 1839 di questa traduzione di Metastasio, presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, è venuto poi il tentativo, sempre generosamente seguito dal mio maestro, di un'accurata traduzione della traduzione turca di Metastasio, e l'interpretazione dei versi e della prefazione di Eremian, che mi ha permesso di collocare quest'opera nell'ambito di quella che Ettore Rossi chiama "poesia popolare turca", basata più liberamente sulla metrica sillabica, una tesi sostenuta per altro dalle parole dello stesso Eremian, che diceva di rinunciare ai moduli classici della poesia qasidica ottomana basata sulla metrica quantitativa. Ho indagato quindi sui motivi che potevano aver condotto Eremian a proporre Metastasio in turco riscontrando il tema del poeta/profeta mistico che, antropologicamente parlando, lo avvicina al mondo delle liriche degli *ashug* armeni turcofoni.

Il capitolo su Angelo Mariani rappresenta una ricerca che si basa forse ancor più sulle fonti primarie: un epistolario inedito che il ravvenate intrattenne con Giovanni Ricordi sin dal suo arrivo

a Costantinopoli dall'autunno del 1848 fino a tutto il triennio del suo intenso soggiorno nella metropoli ottomana e il *Diario Autobiografico*, documento di grandissimo interesse storico sociale oltre che musicale perché offre delle vivide *tranches de vie* della Costantinopoli dell'epoca, dove multiculturalità e internazionalismo degli europei residenti si legavano in una fitta trama. Sono riuscito a riordinare questo documento dallo stato di confusione totale in cui era conservato presso l'archivio della biblioteca "Livio Simoni" del teatro alla Scala di Milano, pubblicarlo un domani annotato, magari insieme anche all'epistolario costantinopolitano di Mariani sarebbe in un certo senso atto dovuto all'importante legame tra il musicista e Costantinopoli, la metropoli dove con tutta evidenza egli compì la sua formazione e perfezionò il suo metodo di direzione operistica per divenire, al suo ritorno nella penisola, il più grande direttore d'orchestra dell'Ottocento italiano, dedito a Verdi, ma in grado anche di cimentarsi con la tradizione, l'opera internazionale e per primo in Italia, col *Dramma musicale* di Richard Wagner.

#### RINGRAZIAMENTI

Rivolgo innanzitutto i miei sentiti ringraziamenti ai professori di Ca' Foscari che mi hanno accompagnato lungo tutto il percorso del dottorato: Giampiero Bellingeri supervisore di questa ricerca, che mi ha sempre scrupolosamente guidato nelle traduzioni e nelle discussioni sulla letteratura turca, Giovanni De Zorzi etnomusicologo e musicista per le diverse occasioni d'incontro con la musica classica ottomana, Vera Costantini di Storia economica del Mediterraneo, Matthias Kappler di Lingua e letteratura turca, Daniela Meneghini di Lingua persiana e Nilay Suludere lettrice di Lingua turca per tutti i consigli, i materiali bibliografici nonché per avermi gentilmente permesso di confrontarmi e discutere con loro sulle diverse tematiche della ricerca. Un particolare ringraziamento si deve ai professori armenisti Aldo Ferrari e Sona Haroutyunyan, organizzatori del ciclo di conferenze *Armenia una Civiltà di Frontiera* in occasione del quale ho potuto presentare alcuni risultati di questa ricerca. E ancora vorrei rivolgere un commosso saluto a Maria Pia Pedani studiosa di Storia dell'impero ottomano, recentemente scomparsa che fu presidente della commissione che premio il mio progetto di dottorato.

Anche all'esterno di Ca' Foscari molti sono però gli studiosi che mi hanno dato la loro preziosa assistenza. Ringrazio il musicologo Emre Aracı per i numerosi consigli, le informazioni e l'offerta di suoi articoli e riviste nonché del suo libro su Giuseppe Donizetti e con lui Boghos Levos Zekyan, il turcologo e armenista Murat Cankara per le indicazioni e gli articoli inviati.

Colgo l'occasione per ricordare con gratitudine anche Luciano Rocchi, turcologo e linguista dell'Università di Trieste e Luciano Canepari fonetista e professore emerito di Ca' Foscari per la

disponibilità e la collaborazione nella parte fonologica di questo lavoro. Un grande ringraziamento va ancora al professore Vittorio Berti, storico del cristianesimo dell'Università di Padova, Igor Dorfman-Lazarev filologo, armenista e storico delle religioni dell'Università di Regensburg, il professore Ivano Cavallini musicologo, esperto di Mariani dell'Università di Palermo. Ringrazio per l'invio dei materiali digitalizzati i bibliotecari della Fondazione Donizetti e Civica Angelo Mai di Bergamo, il Maestro Matteo Sartorio della Biblioteca Livio Simoni del Teatro alla Scala di Milano, il Maestro Romano Vettori della Biblioteca Filarmonica di Bologna, la dott.ssa Mariella Sala della Biblioteca del conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia, il dott. Cesare Corsi della Biblioteca San Pietro a Majella di Napoli, ed il personale della Biblioteca Nazionale Marciana delle biblioteche di Ca' Foscari della biblioteca "G. Ronchin" di Martellago nelle quali ho potuto lavorare, infine ringrazio tutte le altre persone e gli enti che qui non riuscirò a ricordare che mi hanno in qualche modo aiutato lungo questo percorso.

## 1. UNA RICOGNIZIONE SULLE FONTI MUSICALI E POETICHE DI GIUSEPPE DONIZETTI PAŞA A COSTANTINOPOLI (1828-1856)

### 1.1. *Un “civilizzatore” ignaro dell’antica tradizione?*

Quanti non conoscano la nostra antica musica, nulla sapranno di noi, afferma nel 1956 il poeta e intellettuale turco Yahya Kemal (1884 - 1958) ponendo una questione di grande attualità per l’interpretazione di una figura complessa e in qualche modo anche controversa come quella di Giuseppe Donizetti Paşa (Bergamo 1788 - Costantinopoli 1856), il “fratello turco” del celebre operista Gaetano, che per il suo ruolo di musicista di ben due sultani è stato oggetto da qualche anno a questa parte di un rinnovato interesse critico sia da parte dei musicologi che degli etnomusicologi. Giuseppe visse a Costantinopoli dal 1828 alla morte nel 1856 e fondamentalmente a lui si deve l’inizio dell’avvicinamento della cultura musicale del sultanato a quella occidentale, italiana ed operistica in particolare. Il “fratello turco” del grande Gaetano si colloca quindi proprio al punto di snodo messo in luce poeticamente da Kemal nella lirica *Eski mûsikî* dove come si diceva poc’anzi, s’interroga sulla storia della musica classica turca fino alle origini del suo decadimento, dai maestri Itrî (1640-1712) ed Hafiz Post (1630-1694), alla morte del grande Dede Efendi (1778-1846) centocinquant’anni dopo, alla metà del secolo XIX. Ma mi conviene ora una citazione per intero della lirica di Kemal che ho appena enunciato in parafrasi:

#### *La vecchia musica*

Quanti non sanno intendere la nostra antica musica...  
E l’ignaro di quella nulla saprà di noi.  
Apre con chiave d’oro gli orizzonti allo spirito,  
Subito si dilata flusso di timbro e raggio.  
E prende voce Itrî, anima il cielo avvolge  
Vibrano dietro a lui con Seyyid Nûh le note.  
All’epoca felice, a Itrî intimo amico  
Era Hafiz Post, componeva merletti luminosi:  
Gente che diede forma al genio  
E svelò quanto la musica sia patria.  
Se d’estate hai sentito a Kamligià il violino,  
A Ciamligià d’aprile sia mandola notturna.  
In ogni corda s’ode sonora schietta patria,

Patria perenne e magico vento da questa terra.

Sì, questa vecchia classe schiude un mondo di gloria  
Nel sentir, dai tempi più leggeri giù fino alla caduta.  
Centocinquant'anni, monti a catene svettano,  
Illustre poi arriva il turno del Dede,  
Lui con vigore estremo diede splendore ai suoni,  
Morì, e sulla terra calò fastoso un sole.<sup>2</sup>

Se fosse vero che Giuseppe Donizetti, con la sua venuta e azione a Costantinopoli, sia stato responsabile della liquidazione della “vecchia classe” dei musicisti Ottomani non ci sarebbe nulla da aggiungere all’interpretazione schiettamente eurocentrica della sua biografia e della sua opera che ci ha fornito un suo famoso contemporaneo, Felice Romani (1788-1865), poeta e critico musicale, il classicista che scrisse libretti per tutti i più importanti operisti del primo Ottocento. In questa interpretazione, pubblicata il 12 novembre 1834<sup>3</sup> sulla *Gazzetta Piemontese*, in forma di articolo-reportage da Costantinopoli nel quale si immagina un dialogo con la guida/musa Eufrosina, ridondante di bellissime suggestioni poetiche colte, Romani ha la pretesa di ricordare in sintesi, tra errori piuttosto grossolani di date e circostanze ricordate, tutta la storia di Giuseppe a Costantinopoli e perciò sarà bene citarla qui per esteso nonostante sia lunga:

Il caicco scorreva rapidamente sull’onde appena appena increspate dalla brezza notturna; e lasciandosi addietro le ridenti isolette de’ Principi, si avvicinava alla Torre della Vergine, uno dei tanti luoghi ove i Turchi si piacciono collocare l’erotica scena di Ero e Leandro. Un raggio di luna ne illuminava le cime; e quel raggio mi rammentava la tremula face che guidava per flutti il nuotatore d’Abido. Eufrosina ordinava ai remiganti di soffermarsi, e mi accennava la terra col dito. Non mai la giovane Greca m’era sembrata sì bella come in quell’attimo in cui traspariva sulla commozione ch’ella provava alla rimembranza di quell’istoria di amore. Il mare pareva gemer con essa, e l’aura che sventolava le piume del suo *bourmah* sembrava accompagnare i suoi sospiri. Tutto in un tratto dalla riva opposta levossi un’indistinta armonia come di strumenti che si accordino insieme per gioconda serenata. «Alla punta del serraglio!» disse Eufrosina: e il caicco scivolò un’altra volta sull’onde.

Più ci appressavamo alla riva, e più quel concerto ci perveniva distinto, e imbalsamato, per così dire, dagli effluvi dei giardini di cedri che verdeggiavano lontano. Erano voci di clarini e di flauti, erano trombe, eran timpani erano suoni di strumenti concordi, in una parola era ciò che compone una banda europea. Meravigliato io porgeva l’orecchio; e se dinnanzi non mi avessi veduto i sorgenti minaretti di Stamboul e le sublimi vette di Ramis-Giflic, io mi sarei creduto, quasi, quasi per incanto, trasportato a

---

<sup>2</sup> Yahya Kemal, *Nostra celeste cupola*, trad. a cura di G. Bellingeri, Milano, Ariele, 2005, pp. 38-39.

<sup>3</sup> Felice Romani, *Donizetti in Costantinopoli. Frammenti di un viaggio inedito in Oriente*. «Gazzetta Piemontese» Torino, Stamperia Favese, 1834, pp. 9-12.

Chiaia e a Mergellina, in una di quelle placide sere che liete brigate si stan sollazzando sulle rive odorose, o solcano festanti il tranquillo Tirreno.

La mia compagna sorrideva. «È musica di Europa!» Io gridai. «È musica d'Italia!» Ella soggiunse. «Qui pure pervennero le divine ispirazioni di Rossini, qui pure i sublimi concetti degli Autori di *Anna Bolena* e della *Straniera*. Si direbbe che un nuovo Orfeo sia venuto a dirozzare un'altra volta la Tracia.» Io pendeva dalle labbra della Greca; ed ella continuava: «fra le tante innovazioni introdotte dal Sultano, aveva pur quella di aver sostituita la musica europea alla musica turca; se musica poteva chiamarsi il rozzo e monotono frastuono di assordanti e discordi strumenti. Ad operare siffatto prodigio stimò il Sultano che più acconcio d'ogni Europeo fosse un uomo d'Italia; poiché a voi Italiani cielo e terra è armonia. Fu chiesto pertanto al Governo di Sardegna un esperto istruttore; e cadde la scelta in Giuseppe Donizetti, fratello dell'egregio Maestro onore e decoro de' vostri Teatri, egregio Maestro anch'esso, e Direttore d'una Banda militare del Piemonte.»

Venne il Donizetti tre anni sono, - eravamo allora nel 1832 - ignaro forse della fatica che doveva durare e delle difficoltà che gli si offrivano da combattere. In fatto di belle arti i Turchi sono meno che fanciulli. Indolenti per natura, e schivi d'ogni disciplina per educazione e carattere, stanziano nella terra dei Greci e dei Romani, non già com'orde attendate in paese occupato, ma come i selvaggi dell'età prima in mezzo alle delizie d'ancor vergine natura, aspettanti la scintilla rapita al sole che venga a vivificarli. Donizetti fu il Prometeo: più fortunato dell'antico Titano ch'ebbe Giove nemico, ei trovò nel Sultano Mahmoud un possente fautore, il quale costrinse i giovani più cospicui dell'impero a farsi di lui discepoli; talché la banda militare del Donizetti è tutta composta di figli d'Agà e di Ottimati. Come in tre anni ella sia giunta a non invidiare le più esperte d'Europa, è questo un segreto del genio. Ora i Turchi di Stamboul amano sommamente la musica europea. Rallegra essa le feste del Serraglio, le rassegne delle schiere, le villeggiature del Sultano, gli Harem delle Odalische, le geniali adunanze de' Franchi. Dall'Ellesponto fin al Mar Nero si spande l'italiana armonia, e alle dolci sue note echeggiano del pari le due rive dell'Europa dell'Asia. «Oh Italia! Io gridai: dove non penetra la tua luce? È destino che i Barbari debbano in ogni tempo a te sola la face dell'intelletto, le dolcezze della vita... » «E i più nobili affetti, riprese Eufrosina, nel terribile incendio scoppiato a Pera, la casa del Donizetti era circondata dalle fiamme: nessuno accorreva al riparo: un istante ancora, e la sciagura del maestro era consumata. Un drappello di giovani si precipita fra le vampe e le sovrastanti ruine... Erano i discepoli del Donizetti che volavano a soccorrerlo perfino dall'Asia. Così gratitudine e amore pagarono il beneficio dell'incivilimento.» La musica intanto si allontanava dalla punta del Serraglio e noi ne seguivamo il corso di seno in seno, lungo il lido del mare. «Ascolta, - diss'io. » Era il Coro della *Straniera*. «Voga, voga: il vento tace ». Cantava Eufrosina... e in mezzo al Bosforo io trovava l'Italia...<sup>4</sup>

Nel corso della mia ricerca sono giunto alla conclusione che le cose non stanno come le ha raccontate Romani, Giuseppe non fu né un civilizzatore né tanto meno ebbe un atteggiamento sprezzante delle tradizioni e dei costumi di quei «barbari» turchi che pur si dimostrano nel racconto di Romani rapidi e musicalissimi allievi del bravo maestro italiano. Ma purtroppo, o per fortuna, per sostenere una tesi contraria a quella di Romani, non ho che la possibilità di seguire il filo dei

---

<sup>4</sup> Felice Romani, *Donizetti in Costantinopoli* cit.pp. 9-12; Consultabile anche nella versione *Miscellanee del Cavalier Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*. Torino, Tipografia Favale, 1837, pp 9-13.

documenti e delle testimonianze procedendo lentamente così a raccontare questa singolare figura di musicista.

Come ben si sa la famiglia Donizetti era povera e Giuseppe, che era il primogenito, approfittò come Gaetano dei primi insegnamenti di musica da suo zio, ma non poté poi coltivare molto gli studi. Prese solo “qualche lezione” da Simone Mayr, il maestro di suo fratello, e poi si fece soldato, andando a combattere gli austriaci con Bonaparte, quindi seguendolo in Spagna e perfino, quando l’armata italiana fu sciolta, nel confino all’isola d’Elba dove, per la prima volta, diventò un musicista di banda militare. Questo è quanto ci racconta il figlio di Giuseppe Donizetti, anch’egli di nome Giuseppe, attraverso la penna del biografo Antonio Bacolla, proseguendo col dire che durante i Cento giorni il giovane soldato musicista fu sempre a fianco di Napoleone. Finita la vicenda napoleonica tornò in Italia e si arruolò nell’esercito del regno di Sardegna come direttore della musica del «Reggimento Provinciale di Casale» disciolto nel 1821 perché costituzionalista. Sicché Giuseppe finì sbandato e quindi riarruolato, probabilmente contro voglia, nella Brigata lealista di Casale. Perciò quando arrivò la proposta di organizzare una banda militare al servizio del sultano Mahmud II a Costantinopoli, non dovette avere remora alcuna a recarvisi, come già altri esuli italiani reduci dagli sfortunati moti del 1821. Giuseppe giunse nella metropoli ottomana nel 1828 circa due anni dopo l’avvio di quel tentativo di modernizzazione e riorganizzazione dell’impero su modelli occidentali che lungo un periodo di circa trent’anni (1839-1876) prese il nome di *Tanzimat* ‘riordino’, il cui caposaldo era la tutela, per mezzo di un nuovo codice civile e

penale, della vita, dell'onore e della proprietà di tutti i sudditi senza riguardo alla loro religione.<sup>5</sup> Ma il radicale provvedimento che aprì la strada alla carriera di Donizetti a Costantinopoli fu l'eliminazione, nel 1826, da parte di Mahmud II, dell'antico ordine militare dei giannizzeri che deteneva da secoli il potere nell'esercito ottomano e che con i suoi privilegi costituiva un serio impedimento alla riforma dell'impero. A seguito del *vaka-i hayriye*, detto anche 'favorevole incidente' che determinò l'epurazione dei capi giannizzeri, Mahmud II, che così si vendicava dell'eccidio da questi perpetrato dell'amato zio Selim III e delle violenze da lui stesso subite, introdusse nei ruoli di comando istruttori occidentali e ufficiali ottomani "occidentalizzati".<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Oltre al nuovo codice civile e penale ispirato al modello napoleonico (promulgato nel 1856), tra le principali riforme ricordiamo innanzitutto la costituzione di un nuovo esercito, la razionalizzazione della burocrazia e dell'amministrazione delle provincie, l'introduzione di un sistema d'istruzione laico, ed in ambito economico-scientifico la diffusione della stampa e del giornalismo si ricorda in particolare la rivista *Ceride-i Havadis* comparsa nel 1840. Anche lo sviluppo dell'industrie ebbe la sua parte nelle riforme, grazie alla realizzazione di reti ferroviarie, la creazione di una flotta e l'introduzione di navi vapore, per ulteriori approfondimenti di carattere generale sulle *Tanzimat* vedi Erik Jan Zürcher, *Turkey: A modern History*. New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 1994, pp. 52-74. Tra gli imprenditori italiani noti in tutto il Vicino Oriente si ricordano i nomi di Antonio Perini nel settore degli impianti di riscaldamento e quello del noto farmacista Carlo Erba mentre per quanto riguarda la riorganizzazione architettonica della capitale ottomana quello dei fratelli Fossati, a cui si devono importanti restauri come quello della Basilica di S. Sofia, la costruzione di ambasciate e Palazzi nonché dello stesso Teatro Naum di cui si discuterà in seguito. Per approfondimenti sull'apporto italiano alle riforme si veda Emine Türk, *Il contributo degli esuli italiani alla modernizzazione dello stato ottomano*. in «Gli italiani di Istanbul. Figure comunità e istituzioni dalle riforme alla repubblica 1839-1923» De Gasperis, Attilio; Ferazza, Roberta (a cura di), Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 287-90; *La scena Italiana in Turchia, La Turchia sulla scena Italiana*. Ankara, Italian Culture Institute 2004, p. 49 nota 13; In particolare sugli architetti Fossati si veda Tito Lacchia, *I Fossati architetti del sultano di Turchia*. Roma, Edizione del Giornale di politica e di letteratura, 1943; Isabella Palumbo Fossati Casa, *La straordinaria avventura in Turchia dei fratelli Fossati, architetti e pittori*, Concina, Ennio (a cura di), «Venezia e Istanbul, incontri, confronti e scambi». Udine, Forum Editore, 2006, pp. 285-92. Luca Zuccolo, *Gli italiani all'estero: il caso ottomano*, in «Diacronie. Studi di storia contemporanea», 2011.

<sup>6</sup> Tra gli istruttori occidentali o «*ustà*» operanti per il sultano, Baratta ricorda i nomi dei piemontesi Ricchini e Grasso, come istruttori della guardia a piedi, dei francesi Guillard, Thèvenin, e Monier nei ruoli di sarraschiere e quello dell'inglese Kelly mentre tra i nomi dei turchi istruiti all'occidentale o anche direttamente in Occidente si ricorda ad esempio Hayrullah Efendi (Vedi p. 52-53) Vedi anche *Biblioteca italiana ossia giornale di letteratura, scienze ed arti*, Volume 71 p. 321.



Tra gli italiani coinvolti spicca la figura del piemontese Giovanni Timoteo Calosso<sup>7</sup> (Torino 1789 - Costantinopoli 1859) che riuscì a raggiungere il grado di capo-istruttore della cavalleria ottomana e ad ottenere dal sultano il titolo di *bey*<sup>8</sup> ovvero ‘signore’. Calosso racconta nelle sue *Mémoires d'un vieux soldat*, che fu lui stesso a consigliare al sultano Mahmud II un maestro italiano per formare una banda sul tipo di quelle europee che rimpiazzasse la ‘rutilante e terribile’ (poiché era nata per incutere terrore ai nemici) sonorità del *mehterhane*, l’antica banda turca dei giannizzeri

---

<sup>7</sup> giunto ad Istanbul nel gennaio del 1827 riuscì a farsi assumere come insegnante d'equitazione ad un gruppo di giovani ottenendo in seguito la posizione di capo istruttore della cavalleria ottomana col nome di *Rüştem Āgha*. Divenne uno dei personaggi più in vista della Costantinopoli di Mahmud II ed ebbe grande influenza sulla formazione di molti suoi allievi che sarebbero in seguito divenuti personaggi di rilievo nella corte e nella vita pubblica di Costantinopoli. Tra questi giovani vi era Ahmed Pascià, Abny Bey, Hafiz Agha che fu poi capo della cavalleria del sultano. Cfr. Antonio Baratta, *Costantinopoli nel 1831: ossia, Notizie esatte e recentissime intorno a questa capitale ed agli usi e costumi de' suoi abitanti pubblicate dal Cav. Avv. Antonio Baratta*, Genova, Tipografia Pellas 1831; *Giovanni Timoteo Calosso*. Enciclopedia «Treccani» Ultimo aggiornamento 26/9/17.

<sup>8</sup> il termine indica un titolo turco-ottomano anticamente attribuito ai leader delle tribù turche e in seguito tradizionalmente riferito agli amministratori finanziari o militari di un preciso territorio detto *beylik* ovvero beilicato, ad esempio il Bey di Tunisi. Il termine infine venne ad indicare un semplice appellativo di “gentiluomo”. Francesco Gabrieli, *L'Islam nella storia*. Bari, Dedalo, 1966, pp. 139-142. James Redhouse, *New Redhouse Turkish English Dictionary*. V. Bahadır Alkım, Nazime Antel, Robert Avery, Janos Eckmann, Sofi Huri, Fahir İz Mecdud Mensurolu and Andreas Tietze (Eds). Istanbul, Redhouse Yayinevi, 1968; 2014, pp. 164.

che tanto era entrata nell'immaginario musicale degli occidentali.<sup>9</sup> Grazie alla mediazione di Vincenzo Groppalo, primo ministro della Legazione sarda a Costantinopoli, fu fatto il nome di Giuseppe Donizetti la cui carriera militare aveva già incrociato quella del Calosso nell'esercito sabauda e napoleonico. Fin dal suo arrivo a Costantinopoli il compositore bergamasco assunse il compito non solo di formare una nuova banda<sup>10</sup>, ma anche d'insegnare la *Western Music* a corte e perfino nell'harem del palazzo imperiale cose per cui infine ottenne nel 1856, lo stesso anno della sua morte, il titolo di *paşa*, la più alta carica della gerarchia militare ottomana.

---

<sup>9</sup> Il termine *mehter* sta ad indicare il complesso dei suonatori che formano la banda dei giannizzeri ma avrebbe anche valenza singolare, letteralmente tradotto 'suonatore' Cf. Angelico da Smirne, *Nuovo dizionario turco-italiano*. Reggio Emilia, Libreria editrice «Frate Francesco», 1955. Redhouse. Al di fuori dall'ambito marziale i *mehter*, avevano anche altre funzioni, ad esempio nel corso di pompose cerimonie all'interno del palazzo imperiale nonché il richiamo alla preghiera al posto del müezzīn ed anche all'esterno in occasione dell'arrivo di ambasciatori e in cerimonie private, che fecero dei *mehter*, come ricorda De Zorzi lo status symbol del mondo ottomano, vorrei segnalare tra queste funzioni civili-rituali le esecuzioni prima dei tornei dedicati al esercizio del gerrit come lo chiama Donizetti, vedi infra la parte dedicata al quaderno delle melodie turche 1851; tra i compositori di questo genere si ricordano i nomi di Nifirî Behrân (XVI) Zurnazenbaşı ed İbrahim Ağa (XVII) le, Le musiche delle bande dei giannizzeri coi suoi suonatori, quindi detti *mehter* che erano state fonte di grande ispirazione per i compositori europei durante il XVIII allorché crebbe un vero e proprio stile detto *Alla turca* o *turchesco* e la moda delle così dette turcherie. Ivano Cavallini, *La musica turca nelle testimonianze dei viaggiatori e nella trattatista del Sei-Settecento*, «Rivista italiana di musicologia» XXI/1, 1986, pp. 144-169; Claudio Toscani, *Mamma li turchi! Percorsi esotici nell'opera italiana di primo Ottocento*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007) Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010, pp. 79-99.

<sup>10</sup> Selim III dopo aver personalmente sperimentato la superiorità tecnica e disciplinare dell'esercito napoleonico istituì delle nuove truppe su quel modello chiamandole *nizām-i jadīd* ovvero 'nuovo ordine' poi introdotte in via sperimentale tra i campi d'addestramento dell'esercito di Ali Mehmed Pascià, ufficiale ottomano di origini albanesi inviato da Selim a ristabilire l'ordine dopo l'occupazione napoleonica dell'Egitto (1789-1801) in questo quadro si ritiene che la musica delle bande occidentali aveva già fatto la sua sporadica comparsa in Egitto durante gli anni della guerra per la riconquista ottomana. Vedi a questo proposito Adam Mestyan, *Sound, military music, and opera in Egypt during the rule of Mehmet Ali Pasha r. (1805–1848)* Michael Hüttler; Hans Ernst Weidinger (eds.). «Ottoman Empire and European Theatre. Vol. II, The time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730–1839)» Proceeding of the Don Juan Archive Symposium (Wien 24 April 2009) Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 2014.

## 1. 2. *All'ombra di Mahmud II, il primo quaderno di trascrizioni (1832)*

Sorge a questo punto spontanea una domanda: chi era Mahmud II, il Gran Signore che aveva fatto tacere i *mehter*, e come si vedrà anche altre tradizioni musicali legate ai giannizzeri, per invitare Giuseppe Donizetti? Musicista ed eccellente compositore come già lo zio Selim III (sultano dal 1789 al 1807 quando venne rovesciato dai giannizzeri), Mahmud II<sup>11</sup> aveva ereditato da quest'ultimo l'apertura verso l'ideologia riformista oltre che l'amore per la musica: infatti il primo sultano di Donizetti, suonava il flauto *ney*, cantava accompagnandosi al *tampur* sia nelle *tekke* (conventi) in quanto membro della confraternita religiosa dei sufi *mevlevîyye* (anche nota come confraternita dei dervisci rotanti fiorita tra XIV e XV secolo), sia nel *Serail* nel quale si proponeva come compositore di varia musica, forse meno prolifico ma non meno interessante di Selim III<sup>12</sup>. Di Mahmud II si conserva un repertorio di circa trenta composizioni che comprende essenzialmente *şarki* 'canzoni d'amore', *tavşanca* 'canzoni danzate' stilizzando i movimenti della lepre di cui parleremo più avanti e una *cihad-ı ekber marşı* 'Gran marcia militare' che ci riporta però proprio all'antica tradizione dell'*orda* e del *mehterhane* che Donizetti fu chiamato a riformare come segno ideologico della modernità perseguita dal sultano per il futuro dei propri sudditi.<sup>13</sup>

Le composizioni di Mahmud detto "Il Giusto" ci fanno però ancora respirare appieno l'atmosfera della tradizione ottomana con tutto il suo carico di ascendenze arabo-persiane che si era stabilito nella cultura poetico-musicale a corte e nell'harem esprimendone i gusti attraverso un accurato controllo del rapporto tra genere e forma (*şarki*, *ayin*, *gazel* etc.), dell'uso dei modi melodici e ritmici (*makam*) e (*usul*), delle figure retoriche nei testi poetici. Le *şarki* di Mahmud II abbondano di metafore e di *topoi* della lirica ottomana di ascendenza persiana come quello della gazzella, della rosa e dell'usignolo, del giardino civettuolo, delle labbra di bocciolo, della vetta del cipresso, il cui significato è sempre posto in bilico tra sensualità e spiritualità, tra erotismo e statica

---

<sup>11</sup> Per il suo impegno nel ristabilire la giustizia sociale dell'impero il sultano Mahmud II ricevette l'appellativo di Maḥmūd 'Adlī ovvero 'Mahmud il Giusto'. Secondo una leggenda egli era il figlio di Aimée de Rivery, cugina di Giuseppina de Beauharnais, catturata dai pirati barbareschi e venduta come concubina nell'harem del sultano Abdülhamid I (1774-1789). Nota anche col nome di Nakşidil, la madre sarebbe diventata perciò il motivo ispiratore della linea politica d'impronta francese adottata dal figlio. Vedi Maria Pia Pedani, *Breve storia dell'Impero ottomano*, Roma, Aracne editrice, 2006, p. 109.

<sup>12</sup> Emre Aracı, *From Napoleon to Mahmud: The Chequered Career of the Other Donizetti*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010, pp.81-82.

<sup>13</sup> Per i testi e le traduzioni di questo repertorio si veda appendice capitolo primo.

contemplazione della bellezza intesa come visione mistica, contemplazione del divino. Ma nelle liriche di Mahmud II si coglie anche l'immagine, propria della cultura *osmanlı* di una musica come simbolo politico dell'unità dell'impero ottomano, patria di tutte le genti che rinnova la propria tradizione ecumenica al di sopra dei particolarismi delle etnie e perfino delle religioni.

O coppiere porta, porta ancora il mio vino di ieri  
tira fuori la voce porta ancora la mia arpa e il violino.  
In mia presenza mi devi questo piacere  
Verrà un giorno che qualcuno tornerà a vedere la mia terra<sup>14</sup>

Affiancava Mahmud II nella conservazione di questa tradizione elitaria, classica della musica ottomana, una pluralità di musicisti che rappresentava bene il vasto ed eterogeneo mosaico dei popoli dell'impero: greci, armeni, ebrei, georgiani, siriaci, curdi, il più famoso di tutti fu però quel Dede Efendi di preta nascita e formazione costantinopolitana, che il poeta Yahya Kemal abbiamo visto citare in esordio come l'ultimo dei grandi maestri della musica antica.<sup>15</sup> Accolto già a corte all'epoca del sultanato di Selim III, ma ritiratosi sotto quello di Mustafà IV, Dede fu richiamato proprio da Mahmud II il quale lo impiegò anche dopo la chiusura dell'Enderun (che era anche il luogo principale della formazione dei giannizzeri) investendolo delle cariche di *musâhib-şehriyârî*

---

<sup>14</sup> I versi in turco della lirica di Mahmud II sono i seguenti: *Sakî getir, getir yine dünki şerabımı / Söylet dile getir yine çeng-ü rebabımı / Ben var iken gerek bana bu zevk-u bu safa / Bir gün gele ki görmeye kimse türabımı*. Lo spartito di questa composizione è disponibile online al sito [https://www.neyzen.com/nota\\_arsivi/02\\_klasik\\_eserler/053\\_mahur/saki\\_getir\\_ney.pdf](https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/053_mahur/saki_getir_ney.pdf) ultimo aggiornamento 14/8/2019.

<sup>15</sup> Per un profilo biografico più completo del celebre compositore Hâmmamizâde Ismail Dede Efendi si veda Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti fra Oriente e Occidente*, con un saggio di Kudsi Erguner. Milano, Ricordi, 2010, pp. 59-60. La musica ottomana si sviluppò soprattutto nell'*Enderûn*, ossia la scuola di musica e belle arti sita all'interno del palazzo imperiale, nelle residenze delle élite musicale e nelle *tekke* dei *sufi*, vale a dire, le confraternite dei *mevleviyye* e *bektaşiyye*. Più di ogni altra la musica vocale ottomana s'accompagna tradizionalmente ad un cantante solista e un piccolo ensemble strumentale. Si esprime attraverso un ampio e vario sistema di modi detti *makam*, e in vari generi, tra cui quello spirituale, improvvisato (quali ad esempio *gazel* 'voce sola improvvisata', *kaside* 'ode', *durak* 'andamento ritmico di 21 battiti') e la musica *fasil* in forma 'suite'. Vedi Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB, 1996 e per un'impostazione più divulgativa e a volte non del tutto rigorosa vedi Maurizio Costanza, *La Mezzaluna sul filo – La riforma ottomana di Mahmûd II*. Venezia, Marcianum Press, 2010, p. 382.

‘attendente’ e di *ser-müezzîn-i şehriyârî* ‘capo dei muezzin’.<sup>16</sup> Sia nell’ambito della musica religiosa che in quella profana Dede divenne arbitro del *makam* della tradizione classica della musica d’arte ottomana. Tuttavia il ruolo di Dede presso la corte fu tutt’altro che quello di un mero conservatore, egli portò fin dentro le mura del palazzo, accompagnandola con le sue note, la voce del grande poeta sufi Yunus Emre (1238 ca.-1321) il mistico che aveva elevato il turco volgare, ben diverso dall’*osmanlı*, al rango di un’altissima espressione letteraria spirituale eppure straordinariamente radicata nel cuore del popolo.

Venite andiamo lungo il sentiero di Dio,  
leviamo gemiti lungo il sentiero di Dio.

Che sia tra un anno che sia tra un giorno verrà certo quel tempo  
che prostrerai il tuo volto lungo il sentiero di Dio.

Non ricadere nel mondo del tuo dolore non smarrire la via,  
mai il fedele percorre di fretta il sentiero di Dio.

Queste sono le parole di Yunus lui stesso s'è fatto cenere.  
I suoi occhi piangono sangue lungo il sentiero di Dio<sup>17</sup>

Yunus Emre sarà anche l’estrema guida del ritiro spirituale di Dede dai compiti ufficiali della corte di Mahmud, e sua è infatti l’ultima lirica musicata dal grande maestro prima di morire nel 1846 in pellegrinaggio verso la Mecca, quando a Costantinopoli l’astro di Giuseppe Donizetti brillava ormai incontrastato.<sup>18</sup>

Dopo questo breve panorama che dimostra quanto fluida e contraddittoria ma vitale fosse la situazione culturale sotto il regno di Mahmud, riecheggiano nella nostra mente come un refrain i versi del poeta Yahya Kemal: «Quanti non sanno intendere la nostra antica musica... / E l’ignaro di quella nulla saprà di noi». Quanto e come Giuseppe Donizetti conobbe della “vecchia musica”? Le

---

<sup>16</sup> Maurizio Costanza, *La Mezzaluna* cit., p. 382.

<sup>17</sup> Il testo turco della lirica di Yunus recita *Gelin gidelim Allah yoluna / Feryad edelim Allah yoluna / Bir yıl bir gün gelecek ol gün / Süregel yüzün Allah yoluna / Derdine düşme yolunda şaşma / Hiç şerik koşma Allah yoluna / Yunus’un sözü küll olmuş özü / Kan ağlar gözü Allah yoluna*. Tratto da una trascrizione su spartito dell’*Hicaz ilâhî* di Dede Efendi a cura di Cüneyt Kösal 11. 10. 1984. Disponibile online: <https://dilbeyti.com/besteler/57> ultimo aggiornamento 14/08/2019.

<sup>18</sup> L’ultima lirica di Yunus Emre musicata da Dede Efendi è il *Şehnaz ilâhisi* che porta il titolo di *Yürük değirmenler gibi dönerler*.

fonti indicano che per almeno quattro anni, dal 1828 al 1832, egli ebbe una posizione di studio e osservazione della musica turco-ottomana. Tra le sue carte superstiti si trova la prova che egli studiò il metodo di notazione elaborato dal musicista cristiano armeno Hampartzum Limonciyan (1768-1839)<sup>19</sup> che di Dede era stato uno dei principali allievi. Modificando questo metodo che Hampartzum aveva indirizzato al recupero degli antichi canti vetero-cristiani del suo popolo, ma che poi era stato eletto da Mahmud a metodo per la trascrizione-conservazione del repertorio classico della musica ottomana, Giuseppe Donizetti, cominciò a insegnare a quello che Ruhi Ayangil chiama «the first staff of the Muzika-yi Hümâyûn» composto essenzialmente di musicisti che costituivano il corpo dissolto del *meterhane*.<sup>20</sup>

Tra le carte superstiti di Donizetti nel fondo omonimo della Biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, si conserva ancora un quaderno autografo intitolato *Costantinopoli 1832 / Raccolta di diversi pezzi di musica composti da Giuseppe Donizetti per musica militare e ridotti per Piano forte dall'autore*. Si tratta del quaderno di lavoro dei primi anni di Giuseppe Donizetti a Costantinopoli, esso contiene ottantuno pezzi distribuiti su cinquantanove carte. Molti sono di Donizetti, altri (prevalentemente in forme di danza, quali mazurke e polacche) sono di compositori europei tra cui spicca il nome di Antonio Salieri<sup>21</sup>. Tuttavia ciò che è assolutamente notevole è che la metà di questi brani sono trascrizioni di musica classica ottomana o popolare turca la cui trasmissione, come ben si sa, era radicata nell'oralità/auralità. In testa ai brani compaiono alcuni nomi affianco ai titoli, forse attribuzioni, e come suggerisce il musicologo turco Emre Aracı, appellativi di circostanza che indicano musicisti turchi a stretto contatto con Donizetti, forse proprio per fornirgli modelli da trascrivere ad orecchio, a proposito dei quali non è possibile giungere ad

---

<sup>19</sup> Tra gli altri precedenti tentativi di trascrizione della musica ottomana vedi pagina seguente nota 23. Si veda pure il capitolo secondo a p. ~ 89. Maggiori approfondimenti sull'argomento sono trattati in Aram Kerovpyan; Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, Bgst yayınları, 2010.

<sup>20</sup> Ruhi Ayangil, *Wester Notation: a debatable matter in Turkish makam music contributed to Giuseppe Donizetti Pasha*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010, p. 43.

<sup>21</sup> Generalmente quando si ricorda l'interesse dei compositori europei per le turcherie e la cultura musicale turca si omette di citare il nome di Antonio Salieri che invece è importante. Ad esempio nel primo atto dell'Opera il *Moro* (1796), Salieri inserisce oltre ai soliti strumenti a percussione sullo stile della banda turca, triangolo, tamburo, [etc...] fa cantare al protagonista una vera e propria canzonetta turca in vera lingua turca.

una più precisa identificazione: «Meisin Aga» [Il nobile muezzino] , «Dervisef Bey» [Il rispettabile derviscio], «Teffik Efendi» [Il signor Tevfik].

A proposito di questo quaderno, o brogliaccio personale del musicista, vale innanzitutto constatare un fatto: si tratta della più estesa raccolta di trascrizioni di musica turca mai tentata prima da un musicista occidentale<sup>22</sup> anche se, naturalmente, lo strumento su cui avviene questa «riduzione», ovvero il pianoforte (attorno a cui in tutta Europa si raccoglieva anche il nuovo spirito del romanticismo e la cultura *biedermeier*), è incapace di rendere i micro-toni del *maqām*.<sup>23</sup> Araci ha citato una lettera non firmata, pubblicata da *Le Ménestrel* il 18 dicembre 1836, che, come in un leitmotif caro a Yahya Kemal, ha sempre come oggetto la decadenza della “vecchia musica” e che, piaccia o no, non lascia adito a dubbi circa i gusti “pianistici” del sultano:

A Costantinople la vieille musique turque meurt d'agonie [...] Sultan Mahmoud est amoureux de la musique italienne, et l'a introduit dans sa garde; c'est une de ses réformes; le frère de Donizetti est directeur de sa musique; on joue même une marche qu'on appelle la *marche du sultan* et qu'on dit

---

<sup>22</sup> Tra i precedenti tentativi di trascrizione della musica ottomana ad opera di occidentali si deve ricordare quello in notazione occidentale, ma rovesciata da destra a sinistra, redatto dal polacco Wojciech Bobowski (1610 - 1675) presenti sia nell'opera che prese il nome di *Mecmû'a-yi Saz ü Söz* sia nella sua collezione di salmi nota col nome di *Mezmurlar*; più tardi si ebbero pochi brani in notazione occidentale annessi alla fine della *Letteratura de' Turchi* (1688) del bailo veneziano Giovanni Battista Donado (1627 - 1699) che include alcuni singolari esempi di lirica turca scritta in caratteri latini e sillabata sotto la partitura. Tra 1700 e 1703 venne composto un trattato sulla musica ottomana con circa 350 brani trascritti in notazione alfabetica ottomana fatte dal voivoda moldavo Dimitri Cantemir (1673 - 1723). Circa un secolo dopo, quelle alla fine della *Letteratura de' Turchi* (1688) del bailo veneziano Giovanni Battista Donado (1627 - 1699) che include alcuni singolari esempi di lirica turca scritta in caratteri latini e sillabata sotto la partitura e, un secolo dopo, quelle alla fine della *Letteratura turchesca* dell'abate veneziano Giambattista Toderini (1728-1799); infine nelle trascrizioni di musica ottomana contenute nell' *Essai sur la musique orientale comparée a la musique européenne* (1751) del dragomanno levantino Charles Fonton (1725-1793). Claudio Toscani, *Mamma li cit.*; Vedi Toderini, Giambattista Toderini, *Letteratura turchesca*, Venezia, Giacomo Storti, 1797. Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti fra Oriente e Occidente*, con un saggio di Kudsi Erguner. Milano: Ricordi. 2010, pp. 33-35.

<sup>23</sup> Se da un lato la trascrizione tonale dei brani al piano non può rispettare l'autentica intonazione microtonale del *maqām*, dall'altro lascia intravedere un desiderio di rispettare quanto più possibile le fonti grazie ad armonizzazioni volutamente povere per non tradire la struttura monodica dei pezzi. Donizetti non fu né il primo, né il solo musicista-musicologo ad operare in quel modo. Tutta la musica folklorica europea, sino agli anni Venti del Novecento, veniva abitualmente trascritta dagli etnomusicologi con i medesimi criteri, sino a quando non prese il sopravvento l'uso del fonografo che pose gradualmente fine all'arbitrio di notazioni incoerenti rispetto alla trasmissione orale dei canti.

composée par lui, bien qu'il ne sache pas de la musique. Sultan Mahmoud aime surtout le piano, et il en fait venir plusieurs de Vienne pour ses femmes.<sup>24</sup>

La lettera de *Le Ménestrel* trova una più tarda ma attendibile riprova nelle parole della musicista Leyla Saz (1850 - 1936) che ricorda come nell'harem molte fossero le stanze dotate di pianoforte dove le musiciste potevano studiare o esibirsi. Certo Leyla si riferisce al secondo sultano di Donizetti, Abdülmecid, ma evidentemente, come abbiamo letto, la stessa passione doveva essere di suo padre Mahmud II. E di padre in figlio si creò pertanto all'interno dell'harem una vera e propria tradizione "pianistica" non tanto per causa di Donizetti ma per una spinta interna alla sua regale committenza che lo ispirò certamente anche a quel lavoro di trascrizione con cui egli cercò di entrare profondamente nella cultura del popolo che lo ospitava e che in qualche modo divenne, nel corso degli anni, anche il suo popolo.

Per altro la corrispondenza del maestro italiano contiene numerosi riferimenti all'importazione di strumenti occidentali utili agli scopi della *muzika-yi humayün*, valgono da esempio le lettere indirizzate al costruttore di strumenti a fiato Pelitti di Milano, grazie alle quali veniamo a sapere che Giuseppe si accordò con la casa di strumenti italiana per alcune modifiche nelle decorazioni impresse sugli strumenti: ottenne l'eliminazione del sole (spesso rappresentato in forma di viso umano circondata dai raggi, cosa non ammessa presso i musulmani) e la sua sostituzione con il celebre *croissant*. Pochi anni prima della morte, 30 novembre del 1854 Giuseppe scriveva ancora a Pelitti richiedendogli «Quattrocento chierette in Re [...] dieci trombe naturali in Mi bemolle con ritorta in Re [...]» (aggiungendo una preghiera che ci svela il buongustaio grande amico di Rossini: «Vi prego inoltre di mandare con la prima cassa nella quale voi metterete perciò meno strumenti: n. 1 stracchino di gorgonzola/ n. 4 di Milano / n. 6 salsicciotti / n. 4 cotechini da far cuocere e n. 8 cervellatti».)<sup>25</sup>. Quando si parla di pianoforte le cose si fanno più complesse e serie. Certo Giuseppe lo utilizzò e lo importò ad Istanbul per scopi molteplici: didattica musicale generale e certamente propedeutica alla musica Occidentale ma anche per via del repertorio specifico del pianoforte che era in questo momento, come ho detto, lo strumento più moderno e rappresentativo del pensiero musicale romantico. Fa testo l'invito che Donizetti rivolse al più eminente virtuoso di quel periodo Franz Liszt, nel 1847, all'epoca di Abdülmecid (1823-1861). Ricorda Aracı che Liszt fece visita alla casa di Giuseppe il quale favorì l'arrivo da Parigi del gran piano Erard che Liszt era

---

<sup>24</sup> Emre Aracı, *From Napoleon* cit., p. 3.

<sup>25</sup> Antonio Bacolla *La Musique en Turquie et Quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha*, Constantinople, Levand Herald, 1911, p. 11.



solito suonare nelle sue tournées e ricevette per questo come grato ricordo la spettacolare e spericolata parafrasi pianistica della marcia *Mecidiye* che Giuseppe aveva dedicato al suo secondo sultano. Ma prima di addentrarci in quella che è la seconda fase della permanenza di Giuseppe in Costantinopoli, qualcosa ancora dobbiamo trattare in relazione alla sua carriera sotto Mahmud II con cui fin da una delle prime lettere al padre, Giuseppe racconta di aver stabilito una grande familiarità:

[...] ho la sodisfazione di parlare spesso con il Sovrano, che per att[o] di Sua bonta indirzandomi la parola mi replica Sempre che m[i] ama molto perche Sono bravo maestro, e perche istruisco assai bene le Sue Musiche [...]<sup>26</sup>

### 1.3 *Il romantico usignolo e il gran Signore*

All'interno del quaderno autografo di Giuseppe di cui abbiamo parlato, descrivendolo poco sopra, vi sono due numeri che si riferiscono alle composizioni di Mahmud II che vengono da Donizetti trascritti sempre per pianoforte con i seguenti titoli: *Canzone Turca composta dal Gran Signore medesimo* e *Canzone composta dal Gran Sig.re Medesimo Musica e Poesia / Ghiüinum ol sciuchi ghiul ýzar*. Quest'ultima in particolare attira la nostra attenzione. Benché nel titolo, la cui traduzione suona *O cuore mio, o mia bellezza dalle rosee guance*, non venga immediatamente rivelato, il tema di questa lirica è quello dell'amore tra la rosa e l'usignolo, una simbologia molto radicata nella letteratura orientale, e presente nella cultura turca sin dall'epoca del grande bardo Yunus Emre il quale dedicò a questo tema una *Bülbül kasidesi* (Ode dell'usignolo). Riporto qui di seguito assieme alla sua traduzione, la prima delle dodici quartine di cui si compone questa *kasida*:

*İsmi sübhan virdin mi var?*

*Bahçelerde yurdun mu var?*

*Bencileyin derdin mi var?*

---

<sup>26</sup> Federico Fornoni, *Le lettere di Giuseppe Donizetti nell'archivio storico della Fondazione Donizetti*, «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010, appendice, lettera 5, p.153.

*Garip garip ötme bülbül*<sup>27</sup>

Hai recitato la tua preghiera in nome di Dio?

Vi è in quei giardini la tua casa?

Il tuo soffrire è pari al mio?

Usignolo non cantare disperato.

Come tutti gli studiosi e appassionati di musica sanno, il tema della rosa e l'usignolo dall'origine orientale divenne il fulcro anche di tanta letteratura romantica primo ottocentesca e di musica vocale da camera, in particolare liederistica, per voce e pianoforte di Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-1847), Brahms (1833-1897) tanto per citare i compositori più immediatamente rappresentativi di quella cultura. Ma, forse meglio di tutti, è il grande scrittore danese Hans Christian Andersen (1805-1875), approdato a Smirne sulle terre del mitico poeta dell'*Iliade*, a ricordarci in un breve e commovente racconto in forma di fiaba intitolato *Una rosa dalla tomba di Omero* il passaggio del tema della rosa e dell'usignolo alla simbologia del poeta romantico:

In tutti i canti orientali riecheggia l'amore dell'usignolo per la rosa; nelle limpide e silenziose notti il cantore alato porta una serenata al suo profumato fiore. Non lontano da Smirne, sotto gli alti platani ove il commerciante conduce i suoi cammelli carichi, che levano fieri il lungo collo e calpestano maldestramente una terra sacra, ho visto una siepe di rose in fiore. Colombi selvatici volavano fra i rami degli alti alberi, e quando il sole scivolava sulle loro ali esse rilucevano come fossero di madreperla.

Sulla siepe c'era una rosa, più bella di tutte le altre, e per lei l'usignolo cantava il dolore del suo amore, ma la rosa taceva e sui suoi petali non v'era nemmeno una goccia di rugiada come lacrima di pietà. Essa piegava il suo stelo su alcune grosse pietre. «Qui giace il più grande cantore del mondo!», disse la rosa. «Sulla sua tomba voglio effondere il mio profumo, spandere i miei petali quando la tempesta li strapperà! Il cantore dell'*Iliade* è divenuto terra nella terra dalla quale germoglio! Io, una rosa sulla tomba di Omero, sono troppo sacra per fiorire per il povero usignolo!».

E l'usignolo cantò fino a morire.

Il cammelliere arrivò con le sue bestie cariche e gli schiavi negri; e la rosa ebbe un fremito nel vento. Venne la sera, la rosa ripiegò i suoi petali e sognò... Sognò che era una meravigliosa giornata e una schiera di forestieri era in pellegrinaggio alla tomba di Omero; fra gli stranieri v'era un cantore che veniva dal Nord, dalla dimora delle nebbie e dell'aurora boreale; egli staccò la rosa, la pressò in un libro e la portò con sé in un altro continente, nella sua lontana patria. A casa il cantore lo aprì e disse: « Ecco una rosa dalla tomba di Omero!».

---

<sup>27</sup> Yavuz Çınar, *Beyitlerden seçmeler*, pp. 296-297. disponibile online: <https://books.google.it/books?id=bB9pBAAQBAJ&pg=PA296&dq=İsmi+sübhan+virdin+mi+var?&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj9aC1srHkAhVSNOWKHQ7DBjMQ6AEIKTAA#v=onepage&q=İsmi%20sübhan%20virdin%20mi%20var%3F&f=false> ultimo aggiornamento 2/9/19.

Questo sognò il fiore, si destò e rabbrivì nel vento; dai suoi petali una goccia di rugiada cadde sulla tomba del cantore, e il sole si alzò e la rosa fiammeggiò più bella che mai, il giorno divenne ardente, era nella sua calda Asia. Si udirono dei passi, arrivarono gli stranieri che la rosa aveva visto in sogno, e fra loro un poeta del Nord che spicca la rosa, premette un bacio sulla sua bocca fresca e la portò con sé nella dimora delle nebbie e dell'aurora boreale.

Il corpo di quel fiore riposa ora come una mummia nella sua Iliade, e come in sogno lo sente aprire il libro e dire: «Ecco una rosa dalla tomba di Omero!».<sup>28</sup>

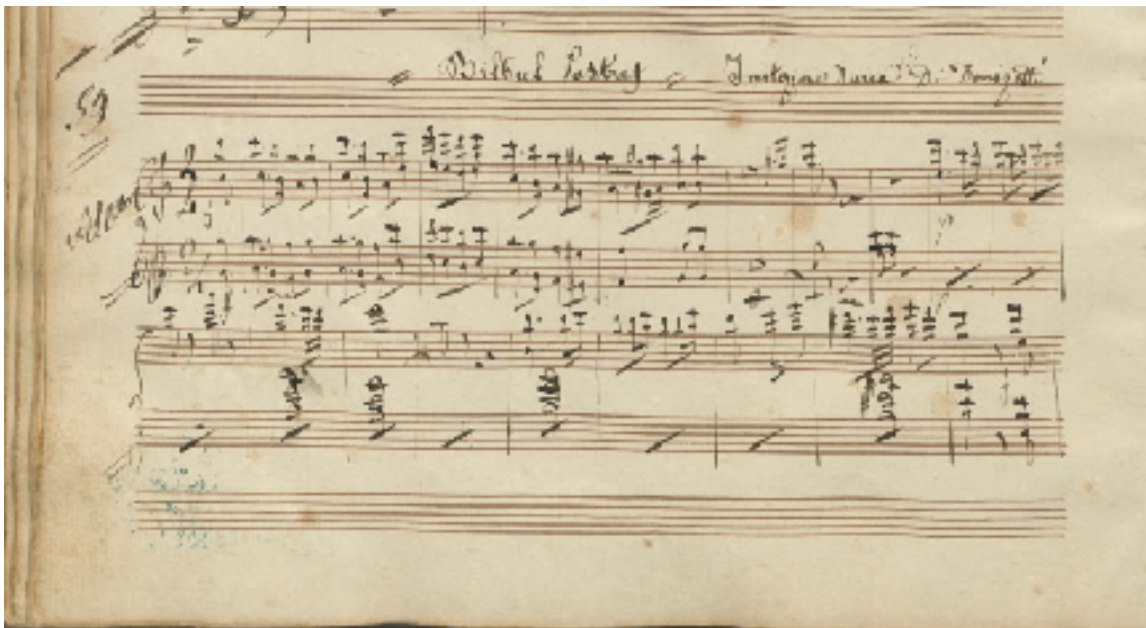


Figura 1. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Bilbül Peşrev*, Fondo Donizetti, NA0059 20.7.3@10.

Il tema della rosa e dell'usignolo non lasciò per nulla indifferente Giuseppe Donizetti, esso ricorre in un'altra occasione nel suo quaderno autografo del 1832, al numero 59, dove egli trascrive un pezzo intitolato *Bilbül Peşrev. Imitazione turca di Donizetti*, che si potrebbe rendere in italiano, (benché il termine *peşrev* si riferisca ad una forma squisitamente propria della musica classica persiana ed ottomana) come 'Preludio dell'usignolo'.

Tornando a *Ghiüinum ol sciuchi ghiul ýzar*, la canzone dell'usignolo di Mahmud II, presente nel quaderno autografo di Donizetti del 1832, brano che il musicista poi copiò di propria mano e lo

<sup>28</sup> Hans Christian Andersen, *Il bazar di un poeta*, Giunti, 2005, pp. 297-298.

inviò identico con dedica, sempre in una versione pianistica senza parole, ad una sua amica italiana, la baronessa Rota Bassani di Bergamo<sup>29</sup>, il testo poetico era il seguente:

*Gönlüm o süh-i gülizar  
Aşkıyla etti çün hezar  
Olmaz cihanda böyle yâr*

*Hem dilrûba hem cilvekâr  
No'la olursa bana yâr*

*Bak hûsn-ü ân perçeme  
Akran gelmez âleme  
Söz yok o süh gülfeme*

*Hem dilrûba hem cilvekâr  
No'la olursa bana yâr<sup>30</sup>*

O cuore mio, o mia bellezza dalle rosee guance  
in preda all'amore come l'usignolo,  
non v'è al mondo un'amica come questa,

rubacuori e civettuola  
potrà forse essermi amica?

Cogli un istante di bellezza sulla sua chioma  
non ha eguali al mondo,  
non ci sono parole per descrivere quella rosa vivace.

Rubacuori e civettuola  
potrà forse essermi amica?<sup>31</sup>

Nell'antologia delle liriche turche edita da Etem Üngör nel 1981 questo stesso testo anziché essere attribuito al sultano, compare nel novero dei brani di attribuzione incerta e viene definito *şarkı*/

---

<sup>29</sup> Emre Aracı, *From Napoleon* cit., p. 15.

<sup>30</sup> Etem Ruhi Üngör, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*. İstanbul, Eren Yayınları, 198, p. 887

<sup>31</sup> Trad. a cura dell'autore.

*tavşanca* ovvero ‘canzone/danza della lepre’.<sup>32</sup> La *tavşanca* era un genere di canzone danzata ancora molto in voga nell’*harem* di Selim III, come in quello di Mahmud II e di suo figlio Abdülmecid, ma già quasi del tutto dimenticata intorno al 1920-21. La musicista e poetessa Leyla Saz (1850-1936) ne ha data un’estesa testimonianza riferita alle esecuzioni che avvenivano nell’Harem di palazzo di Çırağan del sultano Abdülmecid:

Di solito egli [Abdülmecid] esentava le ballerine dall’ eseguire la danza della lepre perché è molto faticosa. Questa danza richiede brevi scatti di corsa interrotti da balzi immaginati per imitare i movimenti di una lepre. La spossatezza causata da questi scatti e balzi era accentuata ulteriormente dai costumi che consistevano in un largo paio di pantaloni, molto abbondanti, in tessuto pesante ornato da fili d’oro e lustrini d’argento. I pantaloni davano libero movimento ai piedi e venivano indossati con una veste anch’essa di tessuto pesante con una larga cintura di cashmere. Successivamente questo costume venne alleggerito sostituendo il tessuto della veste con un raso, mentre la cintura di cashmere con una semplice cintura con una fibbia. È passato molto tempo da quando la danza della lepre veniva eseguita e ormai oggi vi sono solo poche persone che ne conoscono anche solo il nome.<sup>33</sup>

#### 1. 4 *L’ avvento di Abdülmecid e il secondo quaderno di trascrizioni (1850)*

Sotto il regno del suo secondo sultano Abdülmecid, figlio di Mahmud II, Donizetti non arretrò affatto, ma anzi intensificò, la sua attività di composizione e d’insegnamento alle bande imperiali, all’interno del serraglio e nell’harem, così come il proprio contributo alla conoscenza della musica turca, come vedremo, proseguendo con sempre maggior coscienza e sistematicità nella raccolta di trascrizioni di «*Melodie turche*»; creò inoltre un ponte tra la corte ottomana e musicisti come Rossini, Verdi, Liszt, e il fratello Gaetano. Contribuì infine al lancio delle prime stagioni operistiche

---

<sup>32</sup> Altri, come ad esempio Walter Feldman, sostengono che gli esecutori della danza fossero giovani ragazzi (efebi, di solito di Chio, detti *köcek* o *tavşan*) vedi anche Suna Suner, *The Earliest Opera Performances in the Ottoman World and the Role of Diplomacy: A Remapping from the Fifteenth to the Twentieth Century*, in «Ottoman Empire and European Theatre, vol. I, The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)», Proceedings of the Don Juan Archive Symposium Michael Hüttler; Hans Ernst Weidinger (eds.) (Istanbul, 5-6 June 2008) Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013, disponibile online al sito [https://books.google.it/books?id=bOp4DwAAQBAJ&pg=PT222&dq=Rabbit+ottoman+theater+and+european&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiOt7P81f\\_jAhVBCuwKHWgqBa8Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Rabbit%20ottoman%20theater%20and%20european&f=false](https://books.google.it/books?id=bOp4DwAAQBAJ&pg=PT222&dq=Rabbit+ottoman+theater+and+european&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiOt7P81f_jAhVBCuwKHWgqBa8Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Rabbit%20ottoman%20theater%20and%20european&f=false). Ultimo aggiornamento 13/08/2019.

<sup>33</sup> Leyla Saz, *The Imperial Harem of the Sultans. Daily Life at the Çırağan Palace during the 19th Century*, (tr. fr. Landon Thomas), Istanbul, Peva, 1994, p. 47.

di Costantinopoli.<sup>34</sup> La musicista e intellettuale Leyla Saz, figlia di un medico assunto ad alto dignitario della corte e cresciuta a palazzo, ci ha lasciato un'eloquente e preziosa testimonianza della vita musicale a corte, intorno al 1860, quindi poco dopo la morte di Donizetti (1856), ma ancora sotto il regno del sultano Abdülmecid. Ciò che Leyla racconta può considerarsi pertanto l'esito del trentennale magistero donizettiano. Da lei sappiamo che il sultano possedeva un'orchestra di musica occidentale ed una banda di ottoni che provavano due volte per settimana nello stesso giorno. Alla musica classica turca, nel corso della settimana, era riservata invece un'altra giornata di prove. Quanto alla didattica, le lezioni di musica occidentale si svolgevano con l'ausilio della lettura delle note, mentre come era sempre stato costume, le lezioni di musica turca si svolgevano ad orecchio con il solo esercizio della oralità e della memoria musicale. Inoltre la sultana madre di Abdülmecid, Valide Sultan Bezmiâlem (1807-1853), possedeva anche un piccolo complesso di musica araba (Leyla dice composto da una lira, un *ud*, un *kanun*, e due tamburelli che venivano suonati dai cantanti) di provenienza nordafricana che si esibiva regolarmente senza però dare lezioni.

Le ragazze dell'*harem* giunsero a formare esse stesse un'orchestra, approfittando delle lezioni dei maestri uomini, capace di esibirsi sia nel repertorio della musica occidentale, grazie alle cure degli allievi di Donizetti, Necib Paşa, di cui diremo in seguito, e Kadri Bey<sup>35</sup>, sia nella musica classica ottomana. Tra i maestri di musica turca della cui presenza a corte Leyla ci informa, spiccano i nomi di Hakim Bey, Faik Bey, Rifat Bey, Medeni Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Santurcu

---

<sup>34</sup> Gaetano Donizetti compose la Gran marcia Militare Imperiale nel 1841 dedicata a Sultan Abdülmecid. Liszt durante il suo soggiorno di sei settimane a Costantinopoli nel 1847 compose una serie di variazioni pianistiche sul tema della *Mecediye* di Giuseppe Donizetti. Rossini compose due marce dedicate al sultano Abdülmecid e, come scritto nella sua lettera datata 7 maggio 1852, lasciò a Donizetti la scelta di quale presentare al sultano. Vedi Emre Aracı, *Donizetti Paşa. Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, p. 71. A proposito del coinvolgimento di Donizetti nelle prime rappresentazioni operistiche a Costantinopoli vedi la testimonianza di Gerard de Nerval Gérard De Nerval, *Viaggio in Oriente*, Bruno Nacci (A cura di), Torino, G. Einaudi, 1997, pp. 424-427.

<sup>35</sup> Le sole informazioni a di cui siamo a conoscenza a proposito di Kadri Bey è che fu un musicista di origini ungheresi attivo nel Serail cognato di Leyla Saz il quale fece carriera presso la corte diventando prima paşa e poi vizir. Vedi Leyla Saz, *The Imperial* cit., p. 160 vedi anche il libretto di Kathryn Woodard che introduce il CD *Music in the Ottoman Imperial Harem and the Life of Composer Leyla Saz (1850-1936)*, Sonic Crossroads, 2011, p. 4.

İsmet Ağa, Kanuncu Ethem Efendi.<sup>36</sup> Il magistero di Donizetti, dei suoi allievi e dei maestri turchi aveva dato dunque grandi frutti con le donne dell'harem. Risale al 1861 un'altra memoria di Leyla riferita alle celebrazioni per la nascita del principe Vahideddin (1861-1926) figlio di Abdülmecid, poi diventato Mehmed VI, allorché le donne eseguirono, insieme all'orchestra degli uomini e in modo non meno pregevole, (al punto che quest'ultimi si chiesero «come può una donna suonare così bene?»), brani di musica classica turca ed estratti sinfonici da Opere quali *Guglielmo Tell* e *La traviata*.<sup>37</sup> La creazione di un ensemble esclusivamente femminile all'interno dell'harem per l'esecuzione della musica classica dell'Europa occidentale, se ha radici nella cultura delle donne dell'harem, ha invece ben pochi termini di paragone nella storia della musica dell'Occidente.<sup>38</sup> Il prestigio dell'orchestra dell'Harem crebbe al punto che, come racconta Leyla Saz, la compagine fu chiamata a partecipare alle festività del *Bayram*:

Durante queste festività, le musiciste dell'harem imperiale indossavano le loro uniformi meno formali: pantaloni tessuto color blu scuro con righe rosse, una veste di colore simile, una giacca ed un 'fez' come copricapo. Su un lato della sala circa sessanta esecutrici erano allineate, mentre ripassavano le loro parti e

---

<sup>36</sup> Tra questi si ricorda che Rifat Bey (1820-1888) ebbe fin da giovanissimo un'educazione musicale presso l'Enderun perché era il nipote di Dede Efendi e suo padre, Keçi (Şirin) Arif Ağa era tra i migliori liutai del periodo di Mahmud II. Fu tra i compositori più conosciuti del XIX secolo e si distinse anche come cantante per via del timbro incantevole della sua voce e per lo stile della recitazione (*hıfz*). Compose un vasto genere di opere, molte di queste furono trascritte su pentagramma da Leyla Saz ed il figlio Razi Bey che si recarono a questo scopo a fargli visita durante la sua vecchiaia. In particolare a Rifat si deve la canonizzazione del makam classico *muhayyerkurdi*. Hacı Arif Bey (1831-1885) fu allievo di Dede Efendi e amico di Rifat Bey con il quale si dice si creò infine un clima spiacevole di gelosia e competizione. Attraverso le sue numerosissime composizioni diede un grande contributo allo sviluppo della musica ottomana classica, ma al contempo fu attivo anche nell'ambito della *muzika-yi humayun*. A palazzo giravano delle voci insipide sul suo conto poiché pare che tra le concubine allieve di Arif Bey, ve ne fosse una di straordinaria bellezza soprannominata 'occhi di donna' che cercava di attirare l'attenzione del compositore ma egli aveva lasciato senza responso l'interesse della donna.

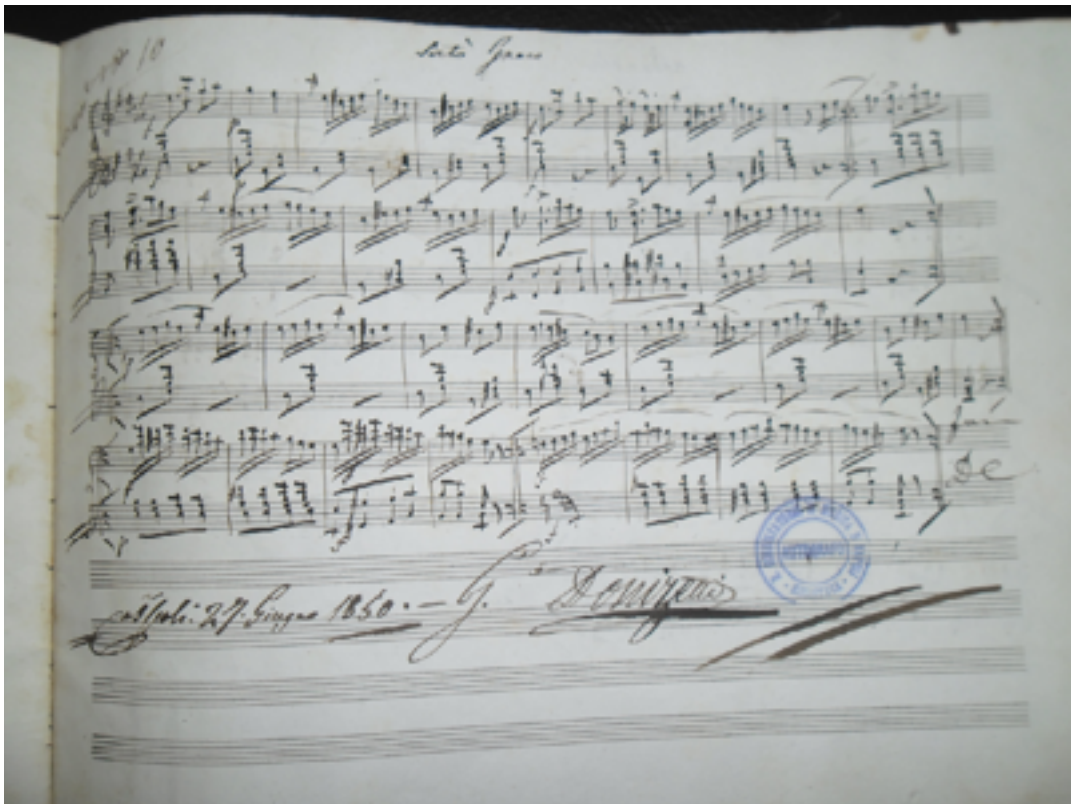
Faik Bey (1831-1891) fu allievo di Dellalzade İsmail Efendi Medeni e Aziz Efendi (1842-1895), fu l'insegnante di musica Leyla Saz e di molte consorti dell'harem imperiale.

<sup>37</sup> Leyla Saz, *The Imperial* cit., p. 43.

<sup>38</sup> In realtà in area araba, iranica e centroasiatica c'è un lunga tradizione di musiciste donne (*qayna/qiyan*, *kalfa*, *sazanda*) e in Occidente mi viene alla mente il caso delle veneziane figlie da coro che, recluso negli ospedali veneziani, avevano raggiunto lo status di apprezzatissime virtuose, cantanti e polistrumentiste, ed erano celebri in tutta Europa. Tuttavia anche se in realtà come ci racconta Leyla Saz le musiciste dell'harem non si dedicavano esclusivamente alla musica occidentale ma anche a quella tradizionale ottomana, la singolarità cui il paragone si riferisce sta nella creazione di un'orchestra all'occidentale tutta femminile.

guardavano attentamente la bacchetta del direttore: solo la viola e il basso erano reclutati dalla banda, ma a parte questi, tutti i numerosi strumenti dell'orchestra erano suonati da queste ragazze sveglie ed intelligenti. La sera cominciò dall'esecuzione di alcuni estratti da opere e poi una vasta varietà di danze vennero eseguite dalle ballerine, le più alte recitavano le parti degli uomini, mentre ognuno era vestito secondo la tipologia della danza.<sup>39</sup>

Altre testimonianze dimostrano che durante il regno del sultano Abdülmecid, Donizetti proseguì la propria attività di trascrittore/arrangiatore della musica tradizionale ottomana. Al quaderno autografo superstite del periodo di Mahmud II, che come si ricorderà, rappresenta l'operato del



musicista

fino al 1832, si aggiunge infatti un secondo manoscritto la cui esistenza, pur nota come titolo, non ha dato fin qui adito a studi. Prima di recensire questa nuova fonte, conviene ricordare il sintetico giudizio espresso da Aracı sul lavoro di trascrizione eseguito da Donizetti nel primo quaderno del 1832:

Il trattamento di queste opere tradizionali è ricorrente e sempre uguale: la melodia appare all'ottava superiore, sospesa su nude ostinate armonie [drown types harmonies] o talvolta su semplici figurazioni di basso albertino.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Leyla Saz, *The Imperial* cit., pp. 142-143.

<sup>40</sup> Emre Aracı, *From Napoleon* cit., p. 15.



Nel secondo quaderno donizettiano, sinora inesplorato, databile intorno al 1850, durante il regno di Abdülmecid, conservato presso il fondo Donizetti della Biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, le scelte del trascrittore sono assai diverse da quelle del primo quaderno. Il secondo quaderno porta un laconico titolato vergato dall'autore stesso: *Melodie Turche notate da Giuseppe Donizetti*; si presenta in formato oblungo, con semplice legatura in fascicolo senza piatti e consta in tutto di undici carte non numerate per un totale di diciassette trascrizioni ciascuna delle quali numerata progressivamente<sup>41</sup> in alto a sinistra.

Mi limiterò qui ad un commento generale sul contenuto dell'autografo e di una serie di annotazioni apposta da Donizetti in testa ai diversi numeri. La prima che segnalo riguarda la datazione del manoscritto. La trascrizione numero dieci, intitolata *Sertò Greco*, rivela infatti, sempre per mano dell'autore, una data di riferimento «Costantinopoli 27 giugno 1850» che appunto mi permette di ipotizzare che questo quaderno rappresenti il proseguimento delle ricerche di Donizetti per conoscere e documentare la musica ottomana, avvenuto sotto il sultanato di Abdülmecid, vale a dire, dal 1839 alla morte nel 1856. Seppur il pianoforte non venga mai esplicitamente citato, le accollature dei righi procedono verticalmente di due in due come nella scrittura pianistica, tuttavia qui il sistema dei righi sembra più riferirsi ad un bisogno di sintesi dello spazio musicale che all'idiomaticità pianistica *Biedermeier* della scrittura strumentale. Anche se si tratta di melodie è bene premettere che non una di queste trascrizioni notate da Donizetti è dotata di testo vocale, non vi è mai rigo per la parte di canto.

---

<sup>41</sup> La melodia numero 12 è barrata e presenta in testa una nota dello stesso autore che rimanda per la versione corretta a fine del quaderno dopo la numero 17.

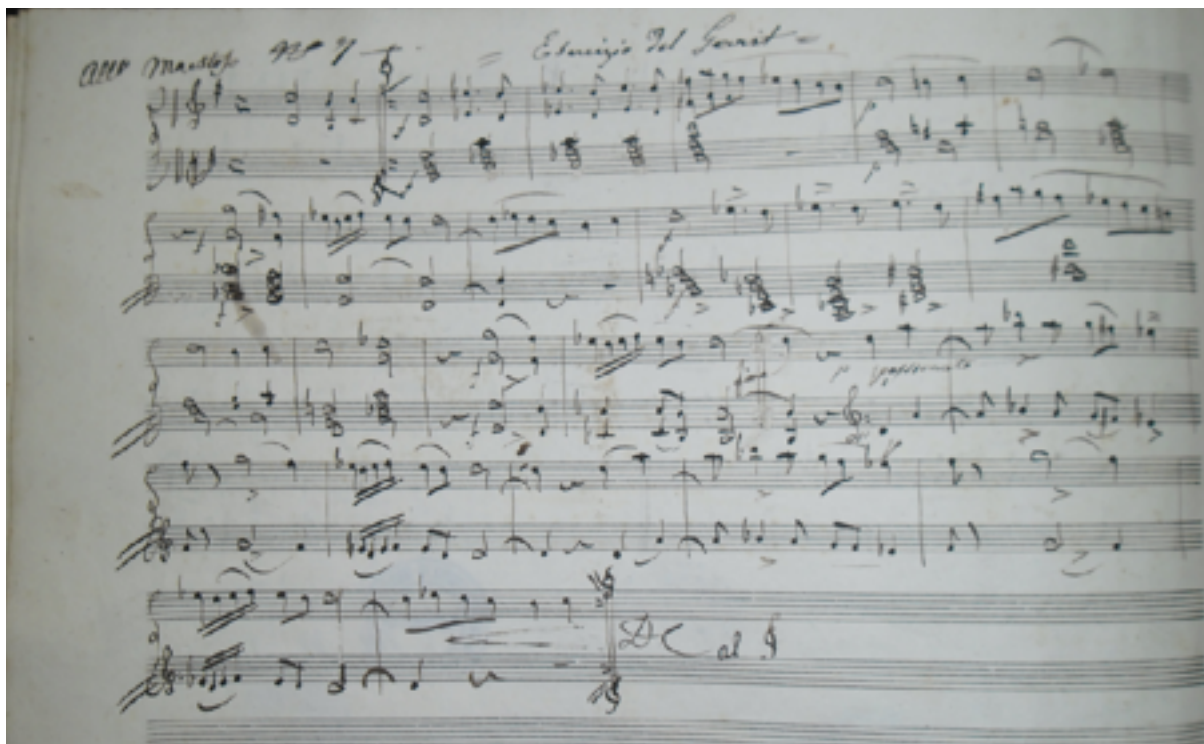


Figura 2. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Sirtò Greco*, Fondo Donizetti, 63595.

In testa al numero sette Donizetti scrive un'altra intitolazione che può servire da guida ad una critica del materiale raccolto in questo quaderno: *Esercizio del Gerrit*. Nella sua semplicità questa apre una finestra sulle tradizioni più ancestrali della cultura turca. Il «Gerrit» ovvero in turco *cirit*<sup>42</sup>, è una

<sup>42</sup> In inglese *jereed*, nella prima citazione in caratteri latini che io conosca che si trova all'interno del libro *Istoria dello stato presente dell'Imperio ottomano* di Paul Rycaut (1629-1700) storico e segretario del Conte di Winchilsea a Costantinopoli, tradotto in più versioni di cui una edita a Venezia nel 1672, si legge invece «gerit». Paul Rycaut divenne in seguito console britannico a Smirne. Il titolo originale dell'opera in questione è *The Present State of the Ottoman Empire*. London C. Brome. 1665. Paul Rycaut, *Istoria dello stato presente dell'impero ottomano*, Costantin Belli (tr. it. a cura di), Venezia, Combi & La Nos 1672, p. 38; si veda pure Giambattista Albrizzi, *Storia del mondo ovvero lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, VII, Venezia, Giambattista Albrizzi Q. Gir., 1739, p. 174.

sorta di giavellotto che dà il nome ad un torneo di antichissima tradizione pre-islamica quando ancora l'organizzazione dei popoli turchi era fondata sul tribalismo ed il nomadismo. L'esercizio del *gerit*, 'il lancio del giavellotto' veniva praticata sin dai tempi antichissimi come un'abilità militare a dorso di cavallo, l'animale sacro di questa cultura dedita all'arte della guerra. Nella sua dimensione rituale il *cirit* venne poi ad essere praticato a squadre come rappresentazione di sfida tra clan o tribù accolta dagli ottomani fin dal XIV secolo e molto valutata da alcuni tra i più famosi sultani come Beyazid (regnante dal 1389 al 1402), Süleyman (1520 - 1566), Murad IV (1623 - 1640). Ma poiché i custodi dell'antichissima tradizione erano i maestri d'armi giannizzeri, i tornei vennero proibiti proprio nel 1826 da Mahmud II con la scusa che erano particolarmente cruenti.

Figura 3. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Esercizio del Gerrit*, Fondo Donizetti, 63595.

Tra il *cirit* e la musica esiste un forte legame ed è per questo che possiamo pensare che Donizetti se ne sia interessato ed abbia inserito nel quaderno del 1850 più di una melodia da riferirsi all'esecuzione di questa scena rituale. Generalmente, infatti, l'occasione dei tornei era inaugurata da

un ricco repertorio di musiche e racconti epici musicati, parte delle quali derivate dai *mehter*, parte tratte dai cicli epici dei trovatori *aşık*. Il più rappresentativo di questi cicli che venivano cantati è quello del *Köroğlu destanı* ovvero ‘l’epica di Köroğlu’, che narra le gesta di un eroe che dopo aver subito tremendi torti, tra cui il crudele accecamento del padre, vuol porre fine all’oppressione dei tiranni e ristabilire la giustizia sociale. La storia di Köroğlu fu tramandata oralmente dai poeti *aşık*, in diverse varianti a seconda della lingua (principalmente azeri, ottomana, e uzbeka) fino alla prima stesura avvenuta nel XVIII secolo. È notevole, a mio parere, che Donizetti risalga a tradizioni tanto originarie del popolo turco, quasi come un segno che il suo desiderio di conoscere e trasmetterne la musica fosse sempre più vivo e andasse oltre ogni convenienza legata al suo ruolo. Per altro credo che egli intenda documentare la musica del *cirit* non solo con la maestosa introduzione della melodia numero sette, ma anche traducendo sulla tastiera la dimensione poetico musicale del racconto di Köroğlu, caratterizzato, nella dimensione del canto epico, dal ritmo dispari composto di cinque pulsazioni, vedi la melodia numero quindici dove questo ritmo composto è ottenuto alternando, battuta per battuta, metro binario o ternario; e vedi ancora le melodie cinque e otto dove couplet contro refrain, ternario contro binario o viceversa, si alternano incessantemente.

Il numero dieci, il *Sertò greco* già citato, evidenzia invece l’interesse di Donizetti per la musica della penisola ellenica, che, come vedremo, da una testimonianza di Gérard de Nerval, era forse anche motivata dalle richieste del fratello Gaetano<sup>43</sup>. Già nella raccolta di trascrizioni del 1832 era apparso un brano intitolato *Barbouna Kia. Canzone Greca Vecchia* ma nella raccolta delle *Melodie Turche* del 1850 si registra un interesse per la cultura greca più problematico e profondo che coesiste con quello per le forme più schiette della musica classica ottomana (vedi la melodia numero quattordici esplicitamente definita *Semai*) ed ancora sembra voler riflettere consapevolmente il mosaico delle tradizioni musicali delle diverse “nazioni” dell’impero ottomano (vedi il numero undici registrato da Donizetti come [ballo] *Albanese*). E cos’era poi questo *Sertò*? Si tratta dell’antica danza *sirtós* greca, una delle prime manifestazioni coreutico-rituali del mondo ellenico; il cui riferimento simbolico primario è l’immagine del cerchio, del ritorno e della rinascita stagionale della vita (che ha origini addirittura nel pensiero pre-ellenico delle società matriarcali dell’Egeo). La danza *sirtos*, di schietta tradizione orale, che trova con Donizetti un’importante e forse anticipatoria attestazione, divenne poi importante anche nella musica classica ottomana, addirittura di moda come dice l’etnomusicologo Giovanni De Zorzi:

---

<sup>43</sup> Un’indagine in tal senso sugli esotismi greci di Opere come *Belisario* è ancora da compiere e potrebbe forse dare qualche frutto. Vedi p. nota n. 50

[il termine] deriva dal greco *syrtos* (“trascinante”) e indica una danza popolare d’origine greca divenuta di moda nel mondo ottomano verso la fine del XIX. Essa ha assunto una forma stilizzata ed è stata inserita come elemento esotico nella suite classica nella quale risuona esclusivamente.<sup>44</sup>

Il tema della Grecia era in realtà in quegli anni molto drammatico e attuale bisogna ancora ricordare che *sirtós chorós* è un simbolo della patria ellenica. Celebre è la raffigurazione murale di questa danza a catena che è stata trovata in una tomba ellenica nel 400 a.C. a Ruvo di Puglia. Essa

s i



che

ispira alla mitologia greca e presenta la scena di nove danzatrici, ossia fanciulle ateniesi,

festeggiano

danzando prendendosi per mano il *Sirtos*, la liberazione dalla crudele tirannia del Minotauro.<sup>45</sup> La manifestazione più di questa danza è però una famosa epigrafe funeraria in onore di Epaminonda, che l’imperatore romano Adriano fece ricostruire a Mantinea nel primo secolo d. C. Vi si legge: «con devozione [Epaminonda] compì le grandi patrie processioni e la patria danza *sirtos*».<sup>46</sup>

Concludendo mi pare di poter affermare che questa raccolta delle diciassette *Melodie turche*, presenti molti fatti nuovi. Quanto ha sostenuto Araci sul trattamento musicale del materiale etnico nella raccolta del 1832, non mi sembra essere più valido per quella del 1850. E le tecniche di

<sup>44</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia*. cit., p.76.

<sup>45</sup> Crescenzo Sangilio, *Le Danze tradizionali nella Grecia contemporanea*, «[rivistaetnie.com](http://rivistaetnie.com)» 1/8/19 disponibile online al sito <https://www.rivistaetnie.com/grecia-danze-tradizionali-109099/>, ultima visita 2/9/19.

<sup>46</sup> Ibidem.

trascrizione adottate da Donizetti nel quaderno delle diciassette *Melodie Turche* si sono di gran lunga più affinate, anche se nei limiti di una notazione Occidentale del tutto convenzionale, per raggiungere una maggior verità e fedeltà alle melodie originali.

Nell'accompagnamento della melodia la semplice scansione ritmica dell'armonia insistente sugli effetti di bordone e di basso albertino, lascia il passo all'inserimento di controcanti; la *texture* musicale nel suo complesso, dato che non solo la melodia all'ottava ma anche le parti inferiori hanno talora una loro propria linea, rappresenta spesso una polifonia quindi, ma che fluttua in totale libertà nella dimensione verticale armonica, dove il rapporto di dipendenza tra consonanza e dissonanza, è reso inefficiente. Per questo si potrebbe più propriamente parlare di un avvicinamento alla struttura eterofonica propria di quelle musiche che Donizetti ha voluto trascrivere.

L'ultima melodia, la numero diciassette, è definita da Donizetti *Semaij*, che come ben sanno gli etnomusicologi rappresenta una forma vocale di derivazione popolare, accolta dalla musica classica ottomana. Infatti il *semâî* notato da Donizetti deriva da una forma vocale chiaramente definita da un ritmo ternario e non va confusa con la ben diversa tipologia strumentale del *saz semâî* o la misura di dieci battiti detta *Ağır Aksak Semâî*. Una annotazione dello stesso Donizetti a precedere l'ultimo ritornello non lascia dubbi in tal senso: egli scrive «aràname» [*aranağme*] precisando che si tratta della sezione strumentale che funge da interludio per la ripresa o di un successivo movimento vocale. A questo proposito Giovanni De Zorzi chiarisce che il termine *semâî* rinvia a tre significati:

a dei cicli ritmici (*üsül*); alla cerimonia *sufi* del *samâ'* (turco, *semâ* "ascolto, audizione, concerto spirituale") e ai movimenti di danza che ne scaturiscono; a un particolare genere poetico.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia* cit., pp. 74-75.

Figura 4. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Semâj*, Fondo Donizetti, 63595.

Il *Semâj* notato da Donizetti credo si riferisca quindi alle musiche dell'incontro cerimoniale sufi detto *samâ'*, termine che, sempre secondo De Zorzi:

indica l'ascolto di musica e/o poesia e la particolare tradizione *sufi* di "concerto spirituale" in forma più o meno ritualizzata. In questa accezione il *samâ'* costituisce una pratica che può indurre intensi stati di "estasi" o di "enstasi", detti dai trattatisti *tawajjud*, *wajd*, *wujud*, oppure uno stato emozionale passeggero detto *hâl*. Nella concezione *sufi* tali "stati" sono considerati come precedenti all'ascolto stesso, preesistenti e latenti nell'ascoltatore: non sono la musica o la poesia, che producono l'estasi, come spesso si ritiene, ma essa piuttosto la rivelano, la fanno ricordare. [...]

Storicamente la pratica del *samâ'* sembra apparire verso la metà del III secolo dell'Egira, ossia nel IX secolo d.C., tra i circoli *sufi* di Baghdâd, per diffondersi in seguito in area indoiranica. Inizialmente esso poteva essere un'estensione dell'ascolto del Corano durante veglie di meditazione e preghiera dette *tahâjjud*. Si può immaginare come in questa atmosfera di raccoglimento si sia iniziato ad ascoltare dei versetti, dei versi, della poesia e, infine, il suono di strumenti musicali.<sup>48</sup>

Prima di lasciare la raccolta delle *Melodie turche* vorrei ancora segnalare il nome che compare in testa alla melodia numero 14 probabilmente l'autore o la fonte della musica notata da Giuseppe: egli è *Necib Bey* ovvero Necib Ahmed Paşa (1812-1883) un personaggio che abbiamo già incontrato nelle memorie di Leyla Saz il cui rapporto con Donizetti è necessario a questo punto ricordare. Necip divenne infatti allievo di Donizetti dopo essere stato ammesso nel 1831 presso la *Muzika-yi*

---

<sup>48</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia* cit., pp. 136-137.

*hümayun* la ‘scuola imperiale di musica’ dove studiò il flauto, il piano e il violino. Nel 1846 fu nominato luogotenente, in qualità di flautista, nella banda del palazzo. Dopo la morte di Donizetti nel 1856 gli succedette nel ruolo di maestro di musica a corte fino al 1861. Compose pezzi di musica tradizionale ottomana mentre tra le sue composizioni in stile occidentale vi è la marcia *hamidiye*, dedicata al sultano Abdülhamid II ed adottata come inno nazionale dal 1876 al 1909. Fu autore di un metodo musicale manoscritto per trascrivere con maggior fedeltà rispetto alla notazione occidentale, la musica *makam* dei turchi; al suo lavoro si collega direttamente quello di Rauf Yektâ Bey (1871-1935) che è l’autore del primo trattato scientifico dedicato alla presentazione della teoria della musica del *makam* come un sistema con principi ed elementi chiaramente definiti.<sup>49</sup> In un saggio del 1922 Rauf Yektâ Bey scrisse a proposito di Necip Bey:

il direttore musicale della *Muzika-yi hümayun* Necip Pasha, aveva considerato l’insufficienza della notazione europea per notare accuratamente la musica turca e aveva tentato di realizzare un sistema di notazione più aderente ai bisogni, ma egli non poté realizzarlo compiutamente.<sup>50</sup>

Il quaderno delle diciassette Melodie turche si colloca come un’importante tappa sulla linea che da Donizetti conduce a Necip Pasha e Rauf Yektâ Bey, esso testimonia, con tutte le sue criticità, dell’aspirazione di Donizetti ad uno sviluppo dei mezzi di conoscenza e di incontro tra la tradizione occidentale e quella turco-ottomana. E proprio in tal senso il nome di Necip significa qualcosa di più di quanto traspare a prima vista da quell’unica laconica annotazione, qualcosa che mi piace immaginare come una scena in cui il maestro impara dal suo allievo.<sup>51</sup>

### 1.5. *L’Opera di Costantinopoli, nel miraggio teatrale di Abdülmecid*

Nelle attività di Donizetti a Costantinopoli durante il regno di Abdülmecid, si riscontra la novità della produzione di musica vocale, ed in special modo di Inni, e l’intensificazione della promozione di Opera e cultura operistica. Quest’ultimo fatto non deve sorprendere, la musica militare del primo Ottocento, è infatti intimamente legata all’Opera. La divulgazione della musica operistica trovava nelle bande italiane uno straordinario e ben noto strumento che rinforzava l’idea dell’Opera portatrice dell’ideale risorgimentale e di una cultura nazionale popolare unitaria. E infatti la dimensione drammaturgica più propria di questo periodo primo ottocentesco di storia dell’Opera è

---

<sup>49</sup> Rauf Yektâ Bey, *La musique turque*, in «Encyclopédie de la musique», V, Delagarve, Paris, 1922, pp. 2945-3064.

<sup>50</sup> Ruhi Ayangil, *Wester Notation* cit., p. 48.

<sup>51</sup> Ruhi Ayangil, *Wester Notation* cit., p. 48.



quella della rappresentazione corale del conflitto tra i popoli. Non è un caso che, come abbiamo già potuto leggere nelle testimonianze di Leyla, anche a Costantinopoli vi fosse una certa preferenza accordata agli estratti da Opere come il *Guillaume Tell* di Rossini (1829) che della rappresentazione di questo conflitto fu in qualche modo, almeno alle origini del genere francese del Grand Opéra, un prototipo fondamentale. Innumerevoli sono in realtà le “rappresentazioni operistiche” della marcia militare anche nel melodramma italiano tanto è che si può parlare di reciproca influenza tra l’Opera e la musica delle bande.<sup>52</sup> Il Donizetti di Costantinopoli si dimostrò assolutamente consapevole di questo legame e lo interpretò sia nella produzione musicale a cui doveva dedicarsi per il proprio compito istituzionale, sia come vedremo, nelle scelte delle prime opere che sotto il suo consiglio furono portate nella capitale.

La teatralizzazione della musica militare che Donizetti produceva a Costantinopoli trova nel periodo di Abdülmecid il suo picco. Come Mahmud II fu il sultano della poesia e della musica così Abdülmecid, nel cuore delle *tanzimat*, fu quello del teatro e dell’Opera tanto è che, come vedremo, oltre al sostegno dato all’impresa teatrale Naum, nel 1858 egli fece costruire affianco al proprio nuovo Palazzo di Dolmabahçe anche un teatro omonimo, il *Dolmabahçe Tiyatrosu*, in cui si ebbero rappresentazioni teatrali non solo in occasioni formali quali visite di ambasciatori e diplomatici o le serate di gala ma anche per eventi aperti al pubblico (purtroppo Donizetti era morto due anni prima e pertanto non mi occuperò di questo teatro, fino ad allora il compito di portare a corte gli spettacoli operistici fu svolto dallo stesso Giuseppe, avvicinando e sensibilizzando musicalmente il sultano all’opera italiana).<sup>53</sup> Per capire il clima teatrale in cui si inserisce l’attività di Donizetti durante il sultanato di Abdülmecid, non c’è niente di meglio che rileggere il racconto che Hans Christian Andersen, scrisse dopo aver assistito all’esibizione della *Muzika-yi Hümayun* la ‘banda imperale’:

---

<sup>52</sup> Vedi tra gli altri il recente studio di Claudio Toscani, *Mamma li*, cit., pp. 79-99. È notevole che Leyla Saz nelle sue memorie della vita nell’harem ricordi che alcuni strumenti musicali tipici del corpo dissolto dei giannizzeri, in particolare strumenti a percussione come ad esempio il *cevğan* ‘mezzaluna turca’ (particolare bastone a sonagli talora sormontato da una mezzaluna) continuarono ad essere suonati dalle “fanfare occidentali” dell’harem durante l’era di Donizetti ed in seguito. Vedi Kathryn Woodard, *Music in* cit., pp. 2-3. Questo fatto è confermato da uno stesso spartito di Donizetti in cui si può vedere l’impiego di strumenti tipici turchi come ad esempio il *davvûl*, uno strumento a percussione tipico dei *mehter* e popolare in tutto il paese. Vedi Giuseppe Donizetti I-Nc, MS. 63762. Nella collezione archivistica di Donizetti presso il Conservatorio di Napoli San Pietro a Majella si conservano come abbiamo visto pezzi *alla turca* di Antonio Salieri, uno dei compositori più coinvolti in questo stile occidentale classico.

<sup>53</sup> Adam Mestyan, “*A garden with mellow fruits of refinement*”. *Music Theaters and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867-1892*. [ETD. Collection]. Budapest, CEU editore, 2011, p. 426.

una sfavillante sfilata di colori e suoni che lo avvolgono provenendo da diversi punti dello spazio, correva l'anno 1841, il secondo del sultanato del giovanissimo Abdülmecid:

Ora nel giardino del Serraglio risuonarono dei colpi di cannone, e la sfilata ebbe inizio: in apertura del corteo si vide arrivare un corpo musicale a cavallo; persino il suonatore di piatti e quello con la grancassa erano a cavallo: le briglie scendevano libere dal collo dell'animale mentre i piatti scintillavano al sole. Poi fu la volta della guardia, che aveva davvero un bell'aspetto, come quelle del mondo cristiano. Di seguito veniva una schiera di splendidi cavalli, tutti senza cavaliere, ma adornati con meravigliose gualdrappe rosse, azzurre e verdi, probabilmente cosparse di pietre preziose! I cavalli sembravano danzare sulle loro zampe sottili e forti, sollevavano con potenza il collo dalla lunga criniera; le narici rosse vibravano come le foglie della mimosa, e attraverso gli occhi splendeva un'anima intelligente. Seguiva una schiera di giovani ufficiali a cavallo, tutti vestiti all'europea con cappotto e fez; dopo di loro arrivarono funzionari militari e civili, tutti con la stessa tenuta, e poi il gran visir del regno, uomo con una grande barba bianca. In diversi punti della strada erano state collocate delle bande musicali, una subentrava all'altra, suonando specialmente brani dal *Guglielmo Tell* di Rossini! Improvvisamente ammutolirono e iniziò la marcia preferita del giovane sultano; è stata composta dal fratello di Donizetti, che lavora qui come maestro di cappella. Arrivò il sultano; davanti a lui veniva condotto un corteo di cavalli arabi con gualdrappe ancora più sontuose di quelle che avevamo visto prima. Rubini e smeraldi formavano fiocchi sulle orecchie degli animali. I finimenti di marocchino erano cosparsi di pietre sfavillanti, la sella e le coperte erano bordate di perle e gioielli! Era uno splendore, sembrava di vedere ciò che il genio della lampada aveva creato per Aladino. In sella a uno splendido cavallo arabo c'era il giovane sultano di diciannove anni Abd ul- Megid, circondato da una schiera di giovani, tutti a piedi e belli come donne orientali che osavano uscire senza velo, e ciascuno con un ventaglio di piume verdi in mano.<sup>54</sup>

Con la radiosa apparizione del suo nuovo signore, Giuseppe Donizetti diviene il demiurgo delle prime stagioni operistiche del teatro fondato a Pera, due anni prima, da Bartolomeo Bosco, un illusionista italiano visto con favore a corte, sul terreno di proprietà dei fratelli siriano-cattolici Naum. La prima Opera fu *Norma* di Vincenzo Bellini il 18 novembre del 1841 con tutto il suo carico emblematico di conflitti tra popoli e celebri esempi di marce militari. Pochi mesi dopo fu rappresentato, il *Belisario* di Gaetano Donizetti (prima rappresentazione al Teatro La Fenice di Venezia nel 1836), su un libretto di Salvatore Cammarano tratto da un dramma di Edward Von Schenk, opera particolarissima nella produzione donizettiana che significativamente inscena la tragedia del grande generale Bizantino nell'affresco dell'assedio di Costantinopoli/Bisanzio da parte degli Alani.<sup>55</sup>

Secondo la testimonianza di Gérard de Nerval (1808-1855), giunto Costantinopoli nel 1843, ultima tappa del suo viaggio in Oriente intrapreso l'anno precedente per fuggire dal luogo in cui era stato

---

<sup>54</sup> Hans Christian Andersen, *Il bazar* cit., pp. 342-343.

<sup>55</sup> Il libretto di quest'opera fu pubblicato bilingue italiano-turco. Vedi Adam Mestyan, "*A garden* cit.", p. 342.

ricoverato, nella stagione degli spettacoli operistici della capitale ottomana, Giuseppe Donizetti mise in scena *Buondelmonte* sempre di suo fratello Gaetano.

Non essendo costretto, come i musulmani, a dormire tutto il giorno e a trascorrere la notte nei divertimenti, durante il felice mese del Ramadān, quaresima e carnevale al tempo stesso andavo spesso a Pera per parlare con gli europei. Un giorno i miei occhi furono colpiti da un grande cartello teatrale affisso ai muri, che annunciava l'apertura della stagione teatrale. Era la compagnia italiana che stava per dare inizio a tre mesi di rappresentazioni, e il nome che spiccava a lettere cubitali come «stella» drammatica del momento, era quello della Ronzi Tacchinardi<sup>56</sup>, cantante dei tempi migliori di Rossini, a cui Stendhal ha consacrato alcune belle pagine. Ahimè, la Ronzi non era più giovane! Veniva a Costantinopoli come, anni prima, vi era passata quell'illustre interprete di ruoli tragici, medemoiselle Georges, che, dopo essersi esibita al teatro di Pera e anche davanti al sultano, in seguito aveva dato delle rappresentazioni in Crimea, per recitare *Ifigenia in Tauride* negli stessi luoghi dove un tempo si ergeva il tempio di Thaos. Gli artisti eminenti, come ogni grande genio, hanno un profondo senso del passato; amano anche le avventure, e sono sempre attirati dal sole dell'Oriente, come se avvertissero in sé la natura dell'aquila. Donizetti dirigeva l'orchestra con un permesso speciale del sultano, che da molto tempo l'aveva messo a capo delle sue istituzioni musicali.

È vero che questo nome radioso era solo quello del fratello del compositore che abbiamo tanto amato, ma non per questo spiccava sul cartellone con meno fascino per gli europei; così la città europea non pensava ad altro che alla vicina rappresentazione. I biglietti, distribuiti in anticipo negli hotel e nei caffè, erano diventati quasi introvabili. Ebbi l'idea di andare a trovare il direttore del principale giornale francese di Costantinopoli, i cui uffici si trovavano a Galata. Parve contento della mia visita, mi trattenne a pranzo e poi mi fece gli onori della sua abitazione. - Se non avete dimenticato - mi disse, - il vostro antico mestiere di elzevirista, potreste scrivere per noi il resoconto delle recite, così avrete anche i biglietti -. Accettai forse un po' imprudentemente perché, quando si vive a Stambul, non è comodo farvi ritorno ogni due giorni in piena notte, dopo la fine dello spettacolo.

Si dava *Buondelmonte*; la sala dello spettacolo, situata a Pera alta, è molto più lunga che larga; la maggior parte delle logge disposte all'italiana, senza gallerie, erano occupate dagli ambasciatori e dai banchieri. Gli armeni, i greci e gli europei componevano quasi tutti i palchi, solo in platea si vedevano dei turchi di quelli che i genitori hanno inviato da giovani a Parigi o a Vienna; perché se nessun pregiudizio, in fondo, impedisce a un musulmano di frequentare i nostri teatri, non dobbiamo dimenticare che la nostra musica li coinvolge molto tiepidamente; la loro, che procede per quarti di tono, risulta a noi ugualmente incomprensibile, a meno che non venga tradotta, per così dire, nel nostro sistema musicale. Solo le arie greche o valacche sembrano essere comprese da tutti. Donizetti aveva incaricato suo fratello di raccoglierne il più possibile, e certo le utilizzava nelle sue opere. [...]

La rappresentazione si svolse come in un qualunque teatro italiano. La Ronzi fu sommersa da mazzi di fiori, chiamata venti volte; dovette essere ben soddisfatta dell'entusiasmo bizantino. Poi, ciascuno riaccese la sua lanterna, ambasciatori e banchieri fecero avvicinare le vetture, altri salirono a cavallo; quanto a me,

---

<sup>56</sup> Giuseppina Ronzi De Begnis (1800 - 1853) fu tra i soprani più importanti del suo tempo, e conosciuta in particolare come interprete del repertorio Donizettiano.

mi disponevo a tornare verso Ildiz Khān, perché a Pera non avrei trovato da alloggiare per una notte sola.<sup>57</sup>

La presenza di Giuseppina Ronzi De Begnis (1800-1853) nel ruolo di Bianca degli Amidei da lei stessa creato alla première del *Buondelmonte* al San Carlo di Napoli nel 1834 (in tutta fretta cambiando le parole alla prevista *Maria Stuarda*), dimostra la levatura dei cast con cui le Opere, soprattutto quelle di Gaetano Donizetti giungevano a Costantinopoli.

Dopo *Buondelmonte* il Teatro Bosco chiuse i propri battenti ma già nel 1844 riaprì a seguito dei restauri dell'edificio, prendendo il nome di Teatro Naum, dal nome dei fratelli di origine siriana Michael e Gabriel Naum, cristiani e cattolici, che erano proprietari del fondo e che da quel momento cominciarono a gestire direttamente l'impresa sotto la spinta di un *audience* in rapida espansione: quel pubblico composto da ambasciatori europei, banchieri prevalentemente greci e armeni (quest'ultimi particolarmente attivi nei confronti della cultura operistica come vedremo in un prossimo capitolo dedicato alle traduzioni turche di Metastasio) ma anche da turchi istruiti in Europa, a Vienna e Parigi, che ci ha raccontato Nerval.

Il Teatro Naum fu inaugurato il 29 dicembre del 1844 con la *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti, e proseguì fino al 1847, anno in cui venne completamente distrutto da un incendio. Ricostruito in pietra, le stagioni ripresero nell'autunno del 1848 quando i fratelli Naum ricevettero da Abdülmeçid il privilegio esclusivo di ingaggiare artisti dall'Italia e si rivolsero perciò direttamente a Giovanni Ricordi a Milano che inviò a Costantinopoli il giovane direttore d'orchestra Angelo Mariani (1821-1873) che lungo tre anni che vanno dal 1848 al 1851 impresse una svolta alla produzione artistica del Teatro Naum di cui avremo modo di parlare diffusamente nel terzo capitolo.

Giuseppe Donizetti, seppur liberato da incombenze manageriali, in questo periodo continuò ad essere un punto di riferimento importante per l'attività del teatro e alcune delle opere rappresentate furono arrangiate e supervisionate da lui per essere riprese nel palazzo del sultano. In una di queste occasioni in cui si diedero scene tratte dalla *Lucrezia Borgia* e *Roberto Devereux* del fratello Gaetano, diede conto la *Revue et gazzette musicale de Paris* nel dicembre del 1851:

Il sultano vestito di una semplice redingote, con un binocolo in mano seguiva con un evidente interesse quello che succedeva in scena [...] M. Donizetti, il fratello del celebre compositore, capo della musica imperiale, era in piedi vicino al sultano e gli spiegava le differenti scene che si recitavano sotto i suoi occhi.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Gérard De Nerval, *Viaggio in Oriente*, Bruno Nacci (A cura di), Torino, G. Einaudi, 1997, pp. 424-426.

<sup>58</sup> «Revue et Gazette Musicale de Paris» Dicembre 1851, XVIII / 49, p. 400.

Forte della grande autorevolezza che aveva ormai acquisito a Costantinopoli, il nome di Giuseppe correva ormai in Europa ed così che egli poté invitare gli operisti italiani anche negli uffici della sua banda militare: nel 1841 fu la volta del fratello che compose una marcia dedicata ad Abdülmecid<sup>59</sup>, mentre nel 1852 fu la volta di Rossini il quale scrisse in realtà ben due marce e le fece recapitare a Giuseppe con questa accompagnatoria:

Pregiatissimo Signor Donizetti

Avendomi fatto ridere il mio buon amico Don Annibale Foresti che S. M. Imperiale il Sultano non sdegnerebbe un tenue mio omaggio mi son permesso offrirle un Passo doppio che raccomando a lei in modo particolare. Non conoscendo io l'importanza della banda che V. S. con tanta valentia dirige e desiderando molto che si eseguisca qualche cosa di mia composizione dai di lei allievi, unisco altro passo doppio che raccomando alla di lei gentilezza a fine preferisca tra i due quello che lei credere più adatto al gusto, e al complesso della banda. Mi lusingo che l'amicizia e l'ammirazione che professavo al di lei illustre defunto fratello mi faranno avere presso di lei indulgenza per disturbo che le reco. Mi ricordi al di lei figlio che mi torni buon arma contro i cattivi (di cui si abbonda) che volevano durante la malattia del povero Gaetano, denigrare la gente da bene. Si valga di me pel poco che valgo e mi creda suo devotissimo obbligato

Gioacchino Rossini

Firenze 7 maggio 1852<sup>60</sup>

Il musicologo Federico Spinetti, curatore della più recente raccolta di studi dedicata a Giuseppe Donizetti, importante ma non scevra da errori<sup>61</sup>, riferisce che la diffusione della cultura operistica a Costantinopoli era un fenomeno strettamente connesso alle *Tanzimat* appoggiato dalle élites, diplomatiche e levantine. Ma in realtà sia la musica della banda di Donizetti sia l'Opera furono

---

<sup>59</sup> Il biografo di Donizetti Guido Zavadini, ricorda che Gaetano commentò l'onorificenza del *Nişan-ı İfthar* 'Ordine della gloria' ottenuta in seguito a questa composizione esclamando: «Napoleone appartiene a due Secoli, io a due religioni». Emre Aracı, *From Napoleon* cit., p. 11.

<sup>60</sup> I-Nc, *Lettera di Rossini a Giuseppe Donizetti*, 63651, Cartella VII.

<sup>61</sup> Federico Spinetti riporta il nome di un certo Lombardi come autore dell'Opera *Giselda* ma questa altro non è che i *Lombardi alla prima crociata* di Verdi il cui libretto fu interamente trasformato dal poeta Achille Tondi. Federico Spinetti, *Introduzione: traiettorie fra Italia e Turchia in musica e in etno / musicologia*, in «Giuseppe Donizetti cit., p. XXVIII. L'errore che probabilmente risale a Metin And, *La scena Italiana in Turchia, La Turchia sulla scena Italiana*, Ankara, Italian Culture Institute 2004, è ripetuto nello stesso volume anche nell'articolo di Bülent Aksoy a p. 71; Inoltre Federico Fornoni, *Le lettere* cit., p. 128 indica la moglie Angela Tondi come autore del testo poetico di Silistria e purtroppo scrive «composta per celebrare la presa della città da parte dei turchi ai danni dei russi» invertendo perciò i ruoli tra assediati e assediati.

accolte da un sempre maggior numero di ascoltatori: inizialmente erano le minoranze religiose non musulmane, come ci ha ricordato Nerval, ma poi il pubblico seguì lo sforzo dei riformatori verso una sempre maggior divulgazione e popolarizzazione: nel 1841, la rivista ottomana *Ceride-i Havadis* riportava che il libretto del *Belisario* di Donizetti, per la prima volta stampato in ottomano, era disponibile al prezzo di soli sei kuruş<sup>62</sup> per incentivare la partecipazione del popolo.<sup>63</sup> E Nerval nel 1843, come abbiamo visto, dichiarava che tutti i biglietti per il *Buondelmonte* erano ormai esauriti. Al di fuori dell'Opera, la musica di Donizetti e dei grandi operisti italiani da lui coinvolti nell'attività della banda, veniva ascoltata sempre più frequentemente nel serraglio, nei dintorni del palazzo di Topkapı, nel Teatro Naum situato nel distretto europeo di Pera, ma anche nei salotti dei turchi benestanti e degli amirà armeni<sup>64</sup> e non ultimo *en plein air* come ci ricorda ancora la visionaria penna di Hans Christian Andersen:

Nelle vie di Pera c'era un brulichio di greci, ebrei, ed europei, ciascuno con la sua lanterna o candela: era una "festa dei moccoli" orientale, ma molto più corretta nell'abbigliamento, più ricca e più colorata di quella del Corso di Roma l'ultima sera del Carnevale. Davanti ai palazzi dei ministri stranieri ardevano lanterne disposte a piramide o a forma di grande "M", l'iniziale del nome del profeta. Alle nove risuonarono colpi di cannone da tutte le navi, tuonavano come durante la più grande battaglia navale, tutte le finestre tremavano, i colpi si susseguivano, annunciavano l'ora della nascita del Profeta. Io mi addormentai durante gli spari e mi sveglia presto con lo stesso fracasso; allegre musiche di Rossini e Donizetti risuonavano per le strade, le truppe marciavano per andare a sfilare fra il Serraglio e la moschea di Achmed, dove si sarebbe recato il sultano in grande processione.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Moneta d'argento in uso durante il periodo ottomano, il cui nome è rimasto nell'uso corrente per indicare una sott'unità della lira.

<sup>63</sup> La rivista porta la data di 30 aprile 1842, e viene frequentemente citata dagli studiosi vedi ad esempio Turan, Namık Sinan; Komşuoğlu, Ayşegül, *From Empire to the Republic: the Western music tradition and the perception of opera*, «International Journal of Turcologia», 2, 3. Paris, Stapan Melek, 2007, p. 12; e Adam Mestyan "A garden cit.", p. 342. Quest'ultimo riporta come fonte Refik Ahment Sevengil, *Opera san'atı ile ilk temaslarımız*, Maarif Basımevi, İstanbul 1959, pp. 66-71 affermando che l'autore della traduzione turca del libretto del *Belisario* sia Hayrullah Efendi dato che però a seguito di un'attenta lettura di quel libro non risulta. Mestyan potrebbe essersi confuso per il fatto che Hayrullah Efendi viene considerato come vedremo in seguito l'autore del primo libretto turco-ottomano, in quattro atti, intitolato *İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşenî'in hikâyesi* 'Storia di İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşenî' composta nel 1844 l'anno medesimo in cui ottenne il diploma presso la scuola di medicina.

<sup>64</sup> vedi il capitolo 2. 5.

<sup>65</sup> Hans Christian Andersen, *Il bazar di un poeta*, Giunti. 2005. Pp. 338-339.

Confermando la testimonianza di Andersen che ascoltò queste musiche di Donizetti e Rossini durante le festività per la nascita di Maometto, gli studiosi Namık Sinan Turan e Ayşegül Komşuoğlu nel loro saggio del 2007 sulla ricezione dell'Opera in Turchia, sostengono che l'Opera si diffuse attorno al 1830 anche tra i musulmani, venendo sorprendentemente incorporata anche in cerimonie religiose.<sup>66</sup> Alphonse de Lamartine (1790-1869) conferma questa circostanza ricordando che, durante la *Cumasalamlıği* 'preghiera del venerdì' recitata dal sultano stesso, la banda imperiale di Donizetti suonò un repertorio di musiche che andava da Mozart a Rossini.<sup>67</sup>

#### 1.6. Nuovi generi vocali, poesia e ideologia.

Sotto l'egida di Abdülmecid Donizetti cominciò a produrre anche un nuovo genere di poesia per musica che potesse rappresentare platealmente il nuovo corso ideologico del sultanato.

Sebbene infatti Giuseppe Donizetti, come afferma Aracı, sia ancor oggi meglio conosciuto nella storia della musica turca per le marce *Mahmudiye* e *Mecidiye* composte per i suoi due sultani<sup>68</sup>, un grande impulso al riconoscimento pubblico del suo ruolo di musicista principale nel nuovo corso del regno *osmanlı*, fu dato quando cominciò a scrivere musica vocale, sia per voce solista che corale. Dunque, Aracı sostiene che egli contribuì anche alla formazione di un particolare genere di inno corale scritto in stile operistico, ma con il testo in ottomano scritto in caratteri latini sotto le note della parte vocale, che veniva cantato in occasioni festive e religiose, a palazzo o prima

---

<sup>66</sup> Questi non erano casi isolati limitati a Costantinopoli: Mestyran nel suo articolo sulla musica militare in Egitto (Adam Mestyran, *Sound, military* cit. p. 647) sostiene che musiche in stile europeo venivano eseguite ed apprezzate durante occasioni quali cerimonie religiose, e come è noto la divulgazione della musica occidentale ebbe risonanza in tutti i paesi mediterranei ognuno mostrando proprie caratteristiche e propri protagonisti.

<sup>67</sup> Come scrive nel giugno del 1833 Alphonse de Lamartine nel suo *Viaggio in Oriente (1832, 1833)*. Vedi Alphonse De Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un Voyage en Orient (1832-1833), ou notes d'un voyageur*. III, Paris, Typographie de Firmin Didot freres, 1849, p. 221.

<sup>68</sup> Esistono però anche marce antecedenti a queste due: Aracı ha ritrovato presso la Biblioteca di Vienna una marcia che precede la *mahmudiye* composta e stampata da un certo Ahmed Aga. Emre Aracı, *From Napoleon* cit., p. 9. Per quanto riguarda le differenze stilistiche tra la *mahmudiye* e la *mecidiye* esse più che rispecchiare un cambio di direzione nella composizione musicale da parte di Donizetti rispetto la musica turca, segnano un'evoluzione che tiene conto dell'aggiornamento stilistico dell'autore, in tal senso la *mahmudiye* è più vicina ai modelli Belliniani e Donizettiani, mentre la *mecidiye* guarda piuttosto a Verdi. È semmai con il repertorio vocale che Donizetti incontra alcuni tratti della melodia turca forse anche in funzione del fatto che questi brani venivano cantati in turco.

dell'inizio dell'esecuzione di un'Opera alla presenza del sultano in teatro, proprio come succedeva in Europa quando alle recite partecipavano i regnanti.

Questo tratto dell'attività di Donizetti è ancora praticamente ignoto, se non per l'illuminante intuizione di Araci e ritengo utile un approfondimento specifico presentando i testi, traducendoli e commentandoli per una prima valutazione critica.

Fa parte della produzione di musica vocale di Donizetti un brano che fa un'unica solitaria apparizione nella *Raccolta* del 1832, che come sappiamo egli scrisse all'epoca di Mahmud II. Il brano, che non risulta essere stato stampato, s'intitola *Cansone mussulmana*<sup>69</sup>, ed il suo organico originale prevede oltre al pianoforte una voce solista, ed il coro, entrambe queste parti cantano un testo in turco-ottomano scritto in caratteri latini. Nella trascrizione diplomatico-interpretativa del testo lirico dalla partitura musicale ho mantenuto rigorosamente l'originale donizettiano ponendo la traduzione italiana direttamente sotto le strofe:

#### CANSONE MUSSULMANA

##### *Canto solo*

*Meschenū Saalȳ ggedȳdin mermenet evzaola*

*Peichiū fetū nūsret amet sciudide sūbū mesa*

*Eile baalȳni Kūmajōuni sūrourē ittichia*

Sul giorno e sulla notte, sulla dimora del tempo si compia la misericordia!<sup>70</sup>

Dal mattino alla sera un andare e venire di nunzi di vittorie e trionfi  
dia lunga gioia al tuo cuore imperiale o mio sovrano.

##### *Canto solo e coro*

*Padisciakm sembou nevsakil sèradè sūr safà*

*tābipachim ghiūl ghihi olsum insciade dāȳma*<sup>71</sup>

Dai corso alla festa sul nuovo approdo di questa terra

---

<sup>69</sup> I-Nc. Raccolta di diversi Pezzi di Musica composti da Giuseppe Donizetti per musica militare e ridotti per piano forte dall'autore. IT-NA0059 20.7.3@10.

<sup>70</sup> La traduzione del primo verso lascia spazio ad altre interpretazioni: invece della parola trascritta da D. *mermenet* > merhamet 'misericordia' si legga *mermenet* 'più limpido del giardino di melograno' e in questo caso la proposta di traduzione verrebbe *notte e giorno, la dimora del tuo tempo sia più limpida del giardino di melograno*. Vedi l'ultimo capitolo per un trattazione fono-lessicografica più approfondita.

<sup>71</sup> In trascrizione scientifica: Mesken-u Sal-i cedidin merhemet evza-ola/ Peyk-ū feth-ū-nusret āmed şūdide sūbh-ū-mesā' / Eyle bālīni hūmayūni sūrūre ittīqā' / Pādīşahım sen bu nev-sahıl serā' de sūr safà/ Tab-ı pakiñ gül gibi olsun inşāte dāi' mā.



affinché sia sempre fragrante come una rosa pura.

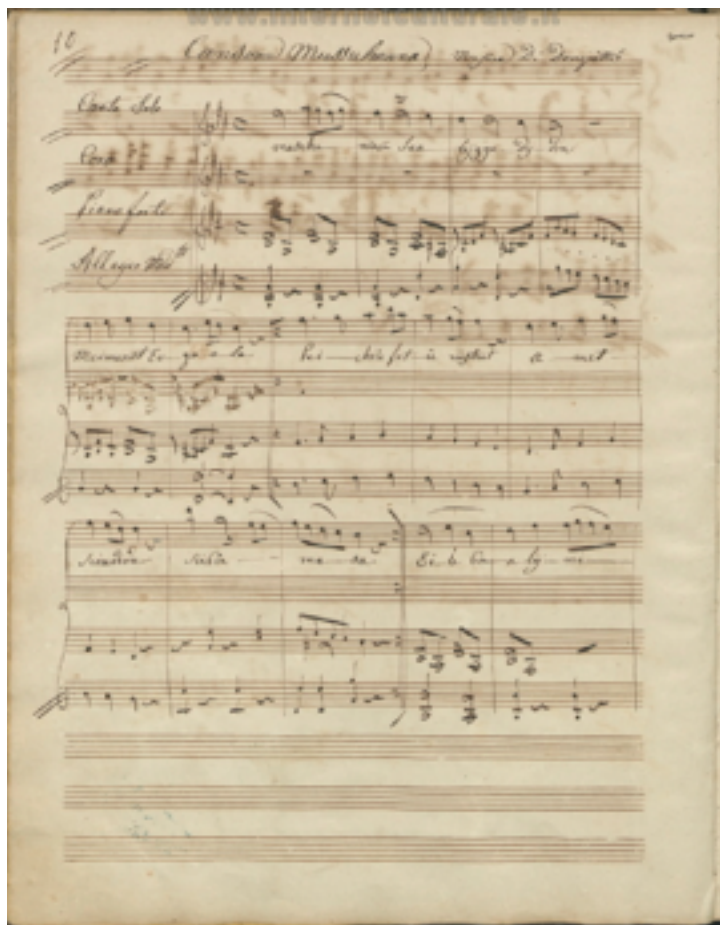


Figura 5. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Cansone Mussulmana*, 1832, IT-NA0059 20.7.3@10.

Ho ritenuto di organizzare il testo come un *gazel* monorimico ossia un sonetto di cinque versi per il suo contenuto che riflette, nell'apologia del sultano, gli accenti tipici del genere mistico-amoroso.<sup>72</sup> Ribadisco che questa è l'unica composizione vocale che Giuseppe Donizetti ha scritto sotto il regno del suo primo sultano Mahmud II, mentre tutte le altre sono del periodo di Abdülmeçid e quindi il termine *post quem* della loro composizione è il 1839.

---

<sup>72</sup> Vorrei avvisare il lettore che per quanto riguarda gli aspetti più tecnici del commento della trascrizione fonetica in caratteri latini ho cercato di formare un capitolo specifico a conclusione di questa tesi.

La successiva composizione vocale l'*Inno per Sua Maestà Imperiale il Sultano Abdül Medgid*<sup>73</sup> che in realtà è un brevissimo testo apologetico concepito come un *medih* nella forma *mussara* molto ripetitiva. Giova però ricordare che questo testo è quasi un gesto di saluto, ne esistono infatti diverse versioni musicali di cui almeno due ho potuto rintracciare nel fondo Donizetti di Napoli. La melodia su cui il testo viene intonato è completamente diversa nelle due versioni, e anche l'organico musicale: in un caso questo prevede lo schieramento dell'intera banda militare con i buglé, tromboni corni, clarinetti, e flauti insieme alle percussioni turche come il *davul*, mentre la parte vocale è affidata ad una voce solista. Nell'altra versione invece l'organico strumentale è ridotto al solo pianoforte e la parte vocale affidata al coro composto da soprani tenori e bassi. In entrambi i casi le melodie riflettono nei limiti della notazione usata da Donizetti un andamento *alaturca*.<sup>74</sup>

INNO PER SUA MAESTÀ IMPERIALE IL SULTANO ABDÜL MEDGID

*Canto solo o coro*

*Ei Padisciahi pür atâ adlin virir dehre zîâ*

*Saiende alem pür safâ sultan Abdul medgid binler binler iasciâ*<sup>75</sup>

Oh padiscia colmo di munificenza, la tua giustizia splende sempre più luminosa!

Nella tua ombra il mondo si colma di grazia, mille e mille anni viva Sultan Abdülmecid!

Per capire meglio la funzione di questo inno/saluto dal testo brevissimo, dobbiamo ricorrere ancora una volta a Leyla Saz che ci illumina con la testimonianza di una parata della banda in occasione della festività del *Bayram* all'interno del *Serail*:

---

<sup>73</sup> Esistono più copie autografe di quest'Inno (Fondo Donizetti MS. 63653, 63654, 63655, 63763, 63686) queste tutte presentano lo stesso testo poetico in turco mentre si differenziano per l'organico della partitura e alcuni dettagli sul frontespizio: delle cinque copie autografe da me consultate, quella per canto e piano con titolo come su riportato è la copia 63654, le altre per musica militare sul frontespizio Donizetti intitola l'una *Inno di S. M. il Sultano Abdul Medgid*, 63653, mentre le parti staccate per voce e orchestra semplicemente *Inno del Sultano* che sono le 63655 e 63686 un'altra copia della partitura per orchestra è intitolata diversamente *Inno Popolare di S. M. il Sultano Abdul Medgid Han*, 63763.

<sup>74</sup> John Morgan O'Connel, *Alabanda: Brass band and musical methods in Turkey*, in «Giuseppe Donizetti cit., p. 19; Ruhi Ayangil, *Western Notation*, cit., p. 39.

<sup>75</sup> Riporto qui in nota il breve testo in trascrizione scientifica: Ey pâdişâh-ı pür atâ 'adlîn virir dehre zîyâ' / Sâyende 'âlem pür şafâ Sulţân Abdülmecîd binler binler yâşâ!

Al primo giorno del Bayram, il sultano arrivò alla moschea all'alba. [...] Non appena il sultano fu visto apparire da distante, si diede un breve richiamo al suon di buglé<sup>76</sup> e le truppe presentarono le armi. Le bande disposte ad intervalli cominciarono a suonare la marcia imperiale a partire dal momento in cui comparve il sultano ma cessarono man mano che egli si fece più vicino e infine venne suonato per tre volte lo squillo della tromba per il saluto seguito da un rullio di tamburi, ed ogni volta che questi cessavano di rullare, le truppe che si trovavano in quella divisione avrebbero gridato “Padişahım, padişahım çok yaşa” che significa letteralmente “Mio sovrano, mio sovrano tu possa vivere a lungo!” In genere in forma di rispetto il pubblico non recitava questa sorta di manifestazione.<sup>77</sup>

Due altri inni possono essere collocati a fianco di questi per la natura schiettamente apologetico celebrativa del testo poetico che si trova stampato anche separatamente prima della partitura musicale in caratteri arabo-ottomani anziché latini come appare invece sotto alle note della parte di canto. Il termine *ante quem* della composizione di entrambi risale al 1846, quando Giuseppe inviò alla baronessa Ginevra Rota Basoni Scotti copia di stampa delle partiture per canto e pianoforte autografate con dedica (oggi questi esemplari sono conservati presso la Biblioteca Angelo Mai del Museo Donizettiano di Bergamo dove sono pervenute per dono della baronessa)<sup>78</sup>.

Il primo *Inno di S. A. I. il Sultano Abdulmegid*, è dedicato al sultano, il secondo, *Inno di S. A. I. Valide Sultana* invece alla regina madre Bezmialem. Il loro stile apologetico è innovativo: esalta la tradizione della turcità e il modernismo è esibito anche nel titolo che, nella versione in caratteri arabi, suona *Şarqı-yı Cedīd* ossia ‘canzone nuova’. Avviciniamoci al primo inno.

---

<sup>76</sup> Il *bugle* è una piccola tromba naturale senza pistoni originariamente in uso in Occidente per dare i comandi nell'esercito. Le prime testimonianze certe della comparsa di *bugle* risalgono alla metà XVIII secolo ma, come ne suggerisce l'etimologia del nome, dal latino *buculus* ‘bue’ si tratta di uno strumento molto antico originariamente creato da corno d'animale, in epoca romana infatti, con simile funzione militare, veniva impiegata la cosiddetta *buccina*.

<sup>77</sup> Leyla Saz, *The Imperial* cit., p. 134.

<sup>78</sup> Se ne trova copia della stampa anche a Napoli I-Nc, Fondo Donizetti.

ششوی جدید در ستایل  
حضرت سلطان عبدالمجدید

ای پادشاه منج اسنان و کرمت  
دی فرخنده زبور و بهیم سلطنت  
کشمش و کن پیکر صدم عبدالعبدین  
دور کده و بودی کار جهان کن شلیت  
اوصاف ذات با کنی فریضه ایگ  
تکن و کده ایتر جهان صدمت صدمت  
طور و فرخنده عالم ایسه حق ذات با کنی  
بیرایه اریکه اجمال و سلطنت

Musica del S. Maestro G. DONIZETTI BSI.

Cantate  
Piano Forte  
Soprano

OTTAVO NUMERO  
8. DONIZETTI  
1846

Figura 6. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Inno di S. A. I. il Sultano Abdulmegid*. Costantinopoli, 1846.

*INNO DI S. A. I. IL SULTANO ABDULMEGID*

*Ei Padisciahi membei ihsanu mekremet*

*Veï fahri asrou ziveri dihimî saltanat dihimî saltanat*

O sovrano, fonte di benevolenza e grazia  
O gloria del tempo fregio della corona del sultanato.

*Ghëlmisc deil nasiryñ adimül adil sin*  
*Devrinde bouldy kiari gihan hüsñü temsciet*

Non è mai giunto un uomo giusto pari a te  
nella tua epoca il mondo ha trovato giovamento da bontà e progresso.

*Evsafu zat pakini tarif eilemek*  
*Mümkin deildir itsa gihan sarfu makteret*

Cogliere le qualità della tua pura persona  
non è possibile se intorno il mondo abusa del potere.

*Ïtmisc tegessüm hilkati zatinde' giumlè*  
*Hilmu nezaketu keremu adlu merhamet.*

Si sono interamente manifestate nella tua natura le qualità di  
mitezza, finezza, gentilezza, giustizia e pietà.

*Ihjai milku millet tejdi din ilè*  
*Eslafe eiledin hele pek ciok mussabakat.*

Grazie alla conservazione del regno e al sostegno della fede  
sei degno rivale dei tuoi avi.

*Cesmi felek bu mertebede emnu rahati*  
*Hic bir vakette görmedi eï kianu madelet*

L'occhio del cielo che domina sicuro dalle altezze  
mai ha visto tale miniera di giustizia.

*Durdukce âlem eileje hak zaty pakini*  
*Pirajeï erikei iglal u saltanat.*<sup>79</sup>

Finché esiste il mondo Dio renda la purezza della tua persona

---

<sup>79</sup> per la trascrizione scientifica si veda appendice al capitolo primo.

ornamento del trono che esalta il sultanato.<sup>80</sup>

Fa da *pendant* a questa *Kasida* composta da sette versi doppi, un secondo, inno dedicato alla *Valide* sultana ovvero la regina madre, anch'esso definita in ottomano *şarkı cedit* 'canzone nuova'. Il testo poetico si differenzia dalla precedente per lo schema metrico composto di cinque quartine i cui primi tre versi rimano tra loro mentre l'ultimo verso chiude la strofa ripetendosi ogni volta come una sorta di ritornello.

#### INNO DI S. A. I. VALIDE SULTANA

*Gihan eltafena memnu*  
*Serâpa feizine makrun*  
*Niha din giudile meschun*  
*Ola ümrün sceha efzun*

Il mondo è lieto delle tue grazie  
È prospero grazie all'abbondanza che lo riveste  
È magnifico grazie alla generosità dei tuoi modi  
O sovrana che la tua vita sia longeva

*İdinge fasla saz aghaz*  
*Olur hanendeler dem saz*  
*İdüp hosc gusc sözü saz*  
*Ola ümrün sceha efzun*

Quando la musica inaugura il concerto  
I cantanti emettono il sospiro  
Rendono gradevole parole e musica all'ascolto  
O sovrana che la tua vita sia longeva

*Olup bin sceuvkile meg'bur*  
*Nevaler eilessün sentur*  
*İscittikge olup mesrur*  
*Ola ümrün sceha efzun.*

Che il salterio esegua le canzoni

---

<sup>80</sup> Tra prime composizioni di Giuseppe vi sono due marcie strumentali: la *Mahmudiye*, dedicata a Mahmud II e la *Mecediye*, dedicata invece al suo successore Abdülmecid. Questi furono i primi due inni ufficialmente riconosciuti nell'impero ottomano. Vedi Emre Aracı, *Da Donizetti a Guatelli. Musicisti alla corte ottomana*. De Gasperis, Attilio; Ferazza, Roberta (a cura di), «Gli italiani di Istanbul. Figure comunità e istituzioni dalle riforme alla repubblica 1839-1923». Torino: Fondazione Giovanni Agnelli. 276.

Rese obbligate da mille magnificenze  
Più si ascoltano, più cresce l'ebrezza  
O sovrana, che la tua vita sia longeva

*Nihali gülsцени naz sün*  
*Gihande sciahi mumtazsün*  
*Inajette ser firaz sün*  
*Ola ümriün sceha efzun.*

Sei bocciolo del giardino delle blandizie  
Nel mondo tu sei sovrana più distinta  
Con grazia ti protendi verso l'alto  
O regina, che la tua vita sia longeva

*Dissün Faik kulun sciarki*  
*Boulassün nuzhetu scevki*  
*Idup devletle haer zeuvki*  
*Ola ümriün sceha efzun.*<sup>81</sup>

Che il tuo servo intoni una canzone eccellente  
Che tu possa trovare gioia e appagamento  
Gustare ogni piacere del potere  
O sovrana, che la tua vita sia longeva

Nella raccolta si ha, poi, un terzo inno intitolato *Per il ritorno del sultano Abdulmegid parole di Hairy Efendi*<sup>82</sup>, ci troviamo questa volta di fronte ad una lirica molto breve, e, come dice il titolo stesso, con carattere di occasionale saluto che potrebbe essere stato rivolto al sultano al termine di una parata, di un'esercitazione militare o di una battuta di caccia. Il tono, il contenuto e la struttura metrica del testo, una quartina monorimica, rimandano alla forma del *gazel*. Come vedremo subito però il motivo di maggior interesse di quest'inno è dato dal nome del poeta annotato da Donizetti nell'autografo.

---

<sup>81</sup> Per la trascrizione scientifica del presente testo si veda l'appendice al capitolo primo.

<sup>82</sup> Napoli, I-Nc. Per il Ritorno del Sultano. Abdul Medgid. Parole di Hairy Efendi, 63649. Come indicato nel titolo la presente lirica è composta da Hairy Efendi, ovvero il nome d'arte con cui il poeta e diplomatico ottomano Hayrullah Efendi, allora giovanissimo ed in procinto di completare gli studi di medicina, firmava i propri lavori. Vedi *Byografya* alla voce «Hayrullah Efendi» disponibile online. Ultimo aggiornamento 18/9/19.

PER IL RITORNO DEL SULTANO ABDULMEGID PAROLE DI HAIRY EFENDI,

Gheurdiler didarini manendi nür  
oldÿ dillarda sürur ander sürur  
Makdeminle itdi alem chefkü sür,  
İzzü chevkethiahe Hünkiarÿm bujur bujur.<sup>83</sup>

Si vede la sua immagine come luce  
scendere gioia su gioia fin dentro i cuori.  
Con il suo arrivo ha reso il mondo un luogo di felicità.  
Favorisci o mio sovrano e porta onore al luogo della misericordia.<sup>84</sup>

Hayrullah Efendi (1818-1866) o come usava firmarsi Hayri Efendi, era figlio del medico Abdülhak Mollan e padre del poeta Abdülhak Hamid<sup>85</sup>. Come intellettuale egli occupa un posto considerevole nell'ultima e vitale fase della cultura dell'impero ottomano. Appena completati gli studi in medicina, aveva trovato impiego nell'insegnamento, dopo di che divenne ambasciatore ottomano in Iran. Il musicologo turco Ahmed Senvengil ha segnalato l'esistenza di un quaderno nel quale Hayrullah Efendi ha steso in ottomano il libretto di un'Opera dal titolo *İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşeni hikāyesi* [Il racconto di İbrahim Paşa e İbrahim Gülşeni]. Secondo Sevensgil sembra che la stesura dell'opera sia stata completata appena qualche anno dopo le prime traduzioni dei libretti delle opere italiane messe in scena a Costantinopoli. In particolare il *Belisario* di Donizetti (1841) allestito al Teatro Bosco del quale era appunto stato stampato un libretto bilingue<sup>86</sup>. Ora bisogna sapere che il teatro, si trovava di fronte all'edificio di quella che al tempo era la sede della scuola di medicina frequentata da Hayri (oggi liceo di Galatasaray). Sevensgil non ha dubbi nel sostenere<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Gördiler dīdārini mānendi nūr / oldu dillerde sürūr anter sürūr / Maqdeminle etti 'ālem şefq-ü sür / 'izz-ü şevketgāhe hünkarım buyur buyur.

<sup>84</sup> La traduzione letterale del primo verso sarebbe *Hanno visto...* che si è resa con la forma impersonale per una migliore resa italiana in quanto la frase manca di un soggetto esplicito.

<sup>85</sup> Vedi la voce *Hayrullah Efendi*, in «Biyografya beta». Disponibile online al sito: <https://www.biyografya.com/biyografi/10881>, ultimo aggiornamento 5/9/19; Oliver Leaman, a cura di, *The Biographical Encyclopedia of Islamic Philosophy*, Bloomsbury, 2014.

<sup>86</sup> Mestyan Adam sostiene che si conservano numerose traduzioni di libretti/trame dell'Opere, quali ad esempio il *Nabucco* presso l'archivio BOA (Ottoman Archive of Prime ministry) d'Istanbul. Mestyan Adam, "A garden cit. p. 342. nota 114.

<sup>87</sup> Sulla base delle notizie sui frequentatori notevoli delle Opere italiane date al Teatro Bosco, poi Naum, pubblicate sulle gazzette «İkdam» e «Vakit» e delle memorie personali dello stesso Hayri nonché quelle di suo figlio Hamid.



che frequentando il teatro negli anni della scuola di medicina al giovane intellettuale venne in mente di proporre in ottomano quella che, se fosse stata musicata, sarebbe stata la prima Opera turca, scritta prendendo parzialmente a modello l'Opera italiana ed adattandovi gli statuti formali della poesia lirica e della musica ottomana. Nel libretto manoscritto secondo *Sevengil* ci sono didascalie che ora si riferiscono alla struttura formale (essenzialmente inserti di *gazel* proposti come Arie ossia inserti lirici nell'azione drammatica), ora alla scena. Hayri avrebbe suddiviso l'opera in scene e usato le parole *perde* (cortina) nel senso di sipario e *fazıl* nel senso di atto in cui si divide l'Opera.<sup>88</sup> Vi sarebbero inoltre didascalie che riguardano effetti scenografici ed espressivi coordinati con la musica (del tipo «l'interno del teatro è stato un pochino oscurato, la musica suona in modo malinconica e passionale»).

Hayri era un uomo di scienza, e aveva viaggiato molto in Europa, come letterato aveva una particolare propensione per gli enigmi e sull'onda della tradizione classica arabo-ottomana amava esprimersi attraverso cronogrammi, entro cui nascondere secondi significati dei testi. Anche nell'Opera dedicata al racconto di Ibrahim egli cela, almeno inizialmente, l'identità reale di questo personaggio raccontando la minaccia che egli avrebbe rappresentato per l'impero ottomano. Ma attraverso il calcolo del valore delle lettere *abjed* si svela in realtà che questo Ibrahim era Ibrahim Paşa figlio di Mehmed Ali Paşa viceré d'Egitto che nel 1841 voleva portare il suo attacco mortale alla dinastia degli ottomani occupando Istanbul.

Non abbiamo altre notizie di rapporti tra Hayrullah e Donizetti, se non il suo nome come autore del testo dell'inno dedicato ad Abdülmecid, possiamo dire però che entrambi coltivarono in qualche modo l'ideale di un'opera turca ove riflettere l'epopea della storia recente del sultanato: Hayrullah nel tentativo concepito nel proprio isolamento di un innesto nella tradizione classica ottomana, Donizetti, come vedremo nel proseguo di questo capitolo, nell'utopia della creazione di un'opera di stato che esprimesse una nuova cultura nazionale turca sul modello di quello che l'opera era per la cultura italiana del risorgimento.

Il caso della *Canzone Popolare Turca*<sup>89</sup> per coro all'unisono, ripartito tra sezioni di Soli e Tutti, accompagnato dal pianoforte mentre canta una melodia *alaturca*, è del tutto diverso. Innanzitutto per l'estensione della poesia che comprende ben otto strofe organizzate in quartine monorimiche (aaab/cccb/dddb/eeeb/eeeb/fffb/gggb/hhbb) eccetto il *réfrain* che rimane invariato come ultimo verso di ogni quartina. Si tratta di un testo di evidente ascendente popolare, sia per

---

<sup>88</sup> Il termine persiano *perde* com'è noto vuol dire letteralmente 'tenda' 'cortina' mentre con *fazıl* è una composizione della musica classica ottomana strutturata in forma di 'suite'.

<sup>89</sup> I-Nc. Canzone popolare turca. Fondo Giuseppe Donizetti, 63761.

quanto riguarda il lessico, la morfologia che la forma poetica. Ma la cosa più importante di questa *şarki* di indole popolare è in realtà il contenuto che risulta come una sorta di vero e proprio manifesto ideologico dello spirito delle riforme.

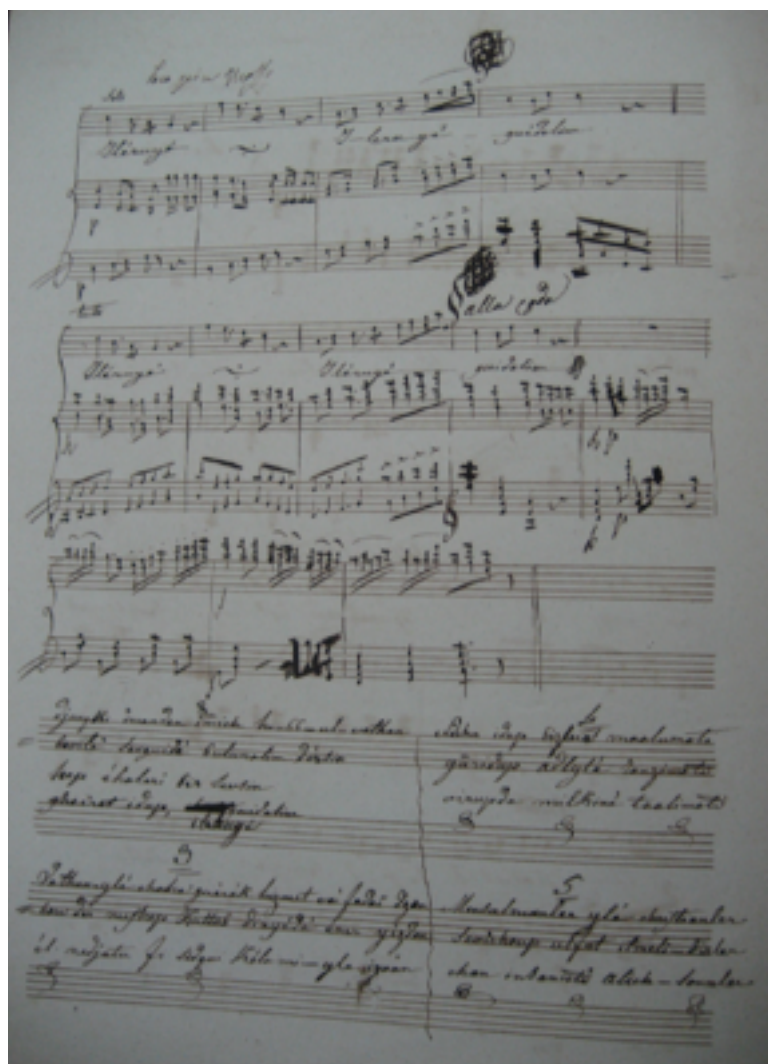


Figura 7. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Canzone popolare turca*, Fondo Donizetti, 63761.

CANZONE POPOLARE TURCA

*Kan Abdul medgiddin ychqui yle  
vathan ve dévlétimis cherquy yle  
djumlenim halqui terfiqui yle  
ghairat idup ileruyé guidelim*

Grazie all'amore del Khan Abdülmeceid  
e al canto della patria e del nostro stato

in compagnia di tutto il popolo,  
con zelo e ardore progrediamo.

*Djungki îmandan imich haubb-ul-vathan  
bouilè sevguidé bulunalim dèrsin  
hep àhalari bir sevsin  
ghairet idup, ileruyé guidelim*

Tu insegna che è dalla fede che nasce l'amore per la patria  
così ritroviamoci immersi nell'amore  
le genti tutte dell'impero si uniscano e si amino,  
con zelo e ardore progrediamo.

*Vathanylé chaha guérék hizmet vé fadaïdzan  
bou dur nushap kuttub dinyádá ámr yizdan  
ál-nedjatu fi sedqui kelami-yle izaán  
ghairet idup, ileruyé guidelim<sup>90</sup>*

Anche a costo della vita serviamo la patria e il sovrano  
questo è il nettare dei libri sacri che ci richiamano e guidano  
alla salvezza nella fedeltà, alla parola divina e alla preghiera,  
con zelo e ardore progrediamo.

*Núhr idup bizlerá maalumati  
yūridup adlylé tanzimati  
virupde milkiné taalimati  
ghairet idup, ileruyé guidelim*

La scienza ha illuminato i nostri occhi  
ha sospinto avanti a noi giustizia e riforme  
e al regno ha fornito sagge istruzioni,  
con zelo e ardore progrediamo.

*Musulmanler ylé christianler  
sevichoup ulfat itmeli-dirler  
chan insaniatá alich-sounler  
ghairet idup, ileruyé guidelim*

Musulmani e cristiani  
devono volersi bene e dimostrarsi affetto  
abbiano consuetudine con l'onore e l'umanità,

---

<sup>90</sup> Si è ritenuto di tradurre con nûşâbe piuttosto che nûşşab, per evidenti motivi di accordo semantico. Parimenti è avvenuta la scelta di kütüb piuttosto che kutb, kutub e diniyde per dūnyada cf. quarto capitolo per approfondimenti fono lessicografici.

con zelo e ardore progrediamo.

*Kanimis canlery bouyourdu Omer  
hep rāya vé musulman yekser  
bir vudzut olmah yma-ylér  
ghairet idup, ileruyé guidelim*

Il condottiero della fede ha ordinato ai nostri Kan il sacrificio  
tutti i sudditi cristiani e musulmani siano uniti  
nella fede formino un unico corpo  
con zelo e ardore progrediamo.

*Milki māamur idelim birlechelim  
Hep guenul birliki-ylé tchalichalim  
Bir birimisi sevup kotchaclachalim  
ghairet idup, ileruyé guidelim*

Edifichiamo il regno e uniamoci  
lavoriamo tutti insieme  
amiamoci l'uno l'altro e stringiamoci in un abbraccio,  
con zelo e ardore progrediamo

*Dzumlemis bir vathan oghlouléris  
mouadelet-kiar chahin kouleri-is  
bahdzéi merhametin koulerüs  
ghairet idup, ileruyé guidelim<sup>91</sup>*

Tutti siamo figli di un'unica patria  
sudditi di un sovrano che porta la giustizia  
servi del giardino della misericordia  
con zelo e ardore progrediamo.

La rinuncia alla forma aulica della poesia è nella *Canzone popolare turca* un dato programmatico al pari di quanto viene esplicitamente espresso dal contenuto delle strofe: il testo si rivolge al popolo, ne fa il protagonista di un appello all'unità sotto la guida del sultano custode della giustizia sociale, oltre i confini delle diverse religioni monoteiste, cristiani e musulmani sono chiamati a raccolta nella fede e nell'amore dei valori della tolleranza, del reciproco rispetto. Un altro elemento di questa nuova ideologia "progressista" è l'appello al rinnovamento della scienza di cui l'Islam era stato portatore per secoli ma che ora viene posto nella sfera di una nuova spiritualità laica che unisce le religioni.

---

<sup>91</sup> Si veda l'appendice per la proposta di riscrittura in turco moderno da offerta del presente testo poetico.

Al di là di ogni retorica, per Giuseppe queste non dovevano essere parole vuote. Le umili origini della sua famiglia non avevano impedito che vi si formasse un orientamento libertario e laico nella professione di fede, di cui già Gaetano si faceva portavoce di fronte ai timori di suo padre per la scelta di Giuseppe di recarsi nella terra dell'Islam:

Ho sentito e con molto stupore la risoluzione di mio fratello Giuseppe. Io vi parlo sinceramente perché sono spregiudicato, si può amare e adorare Iddio anche nei deserti, e non vi è bisogno di vedere e di non vedere chiese per un buon cristiano, Iddio si ama col cuore, e non col vedere e non vedere santuarj.<sup>92</sup>

Sappiamo che a Costantinopoli Giuseppe continuò non solo a professare la sua fede cristiana, ma anche ebbe occasione di scrivere musiche della liturgia cattolica<sup>93</sup> toccando con una mano il clima di tolleranza che si stava diffondendo nella metropoli di fronte all'avanzare della politica delle *Tanzimat*, ma con l'altra mano egli toccava anche i risvolti drammatici della questione della convivenza religiosa. La data stessa del suo arrivo, il 1828, coincide con uno dei punti di maggior crisi di questa convivenza che avvenne a seguito del fallito tentativo dei monaci cattolici mechtaristi di riunificare in un'unica comunità gli armeni cristiani (come vedremo nel prossimo capitolo). Le gravi lotte intestine tra armeni apostolici e cattolici che ne erano conseguite e la dura reazione di Mahmud II contro quest'ultimi, scacciati dalle loro case ed esiliati dai quartieri più centrali di Costantinopoli, furono sotto i suoi occhi fino alla riconciliazione del 1831, quando il sultano concesse lo statuto di *millet* alla minoranza cattolica. Come si ricorderà attraverso le testimonianze di Andersen e Nerval, le comunità cristiane e in particolare quelle armene (tra le più aperte al pensiero Occidentale) furono una presenza fondamentale per la formazione di un pubblico per la musica e la cultura operistica tanto che, come vedremo nel prossimo capitolo, furono proprio loro a divulgare la poesia per musica del grande Metastasio a Costantinopoli.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Federico Fornoni, *Le lettere di Giuseppe* cit., pp. 142-143. La lettera di Gaetano al padre del 5 dicembre 1827 espone il proprio iniziale dissenso nei confronti della posizione presa dal fratello forse nella speranza che il padre riuscisse a dissuaderlo dal compiere una scelta così rischiosa per l'epoca.

<sup>93</sup> Araci e Fornoni segnalano un *Credo a tre voci* composto a Costantinopoli nel 1830 nel Fondo Donizetti di Bergamo. Vedi Emre Araci, *From Napoleon* cit., p. 7; Federico Fornoni, *Le lettere di Giuseppe* cit., 128.

<sup>94</sup> ma non solo gli atti dell'emancipazione armena del 1863, che ebbe luogo prima della ben nota ripresa delle discriminazioni tra la fine del XIX e il primi decenni del XX secolo, servì da modello per la stessa prima costituzione ottomana.

### 1.7 *L'assedio di Silistria e l'utopia di un'Opera nazionale turca*

Abbiamo visto l'importanza dell'operato di Giuseppe Donizetti nell'organizzazione delle stagioni operistiche di ampio respiro a Costantinopoli. Finché fu vivo Gaetano le sue Opere furono senza dubbio privilegiate negli allestimenti disposti a Costantinopoli. Giuseppe potrebbe aver anche suggerito a Gaetano, soggetti quali il *Belisario* impiantati sulla storia della grande metropoli bizantina e poi ottomana. Un precoce ed elitario tentativo di creare un *metissage* tra l'Opera italiana, la lingua e la tradizione musicale ottomana, quale il *Racconto di Ibrahim Paşa ed Ibrahim Gülşeni* del letterato e uomo di scienza Hayrullah Efendi, fiorisce proprio all'ombra delle iniziative operistiche di questo periodo dominato dalla figura di Giuseppe Donizetti. Dopo la morte di Gaetano e la verosimile caduta di molte speranze di riavvicinamento tra i due legatissimi fratelli Donizetti, le stagioni di Costantinopoli proposte dai Naum si collocarono sempre più sotto il segno di Verdi (anche per volontà di Ricordi), ma proprio l'importazione di Opere come i *Lombardi alla prima crociata* del bussetano pose alcuni problemi di profondo rifacimento delle trame dei libretti per non offendere la cultura turca con letture della storia discriminanti nei confronti delle diversità religiose ed etiche. Queste operazioni che non furono dettate dalla censura ma dalla stessa volontà dei proponenti dei titoli, fecero emergere anche nuovi protagonisti dell'avventura operistica costantinopoliana. Nel caso del rifacimento dei *Lombardi*, le responsabilità furono addossate al giovane poeta e ardente patriota italiano Achille Tondi (San Severo 1826 - Costantinopoli 1860) che era giunto nella capitale ottomana fuggendo da una pesante condanna a morte per aver difeso la repubblica romana a fianco di Garibaldi contro i francesi. Tondi trasformò *Lombardi* nella *Giselda*, riscrivendo interamente il libretto e adattandolo alla musica originale di Verdi con la probabile collaborazione del direttore d'orchestra Angelo Mariani, come vedremo successivamente. Ma l'occasione di fare dell'Opera italiana un veicolo per l'apologia della storia nazionale turca, *hic et nunc*, nel suo divenire contemporaneo, fu offerta qualche anno dopo, all'epoca della Guerra di Crimea (1853-1856), dal glorioso episodio della resistenza dell'esercito turco ai soldati russi dello Zar Nicola I durante l'assedio della città di Silistria (aprile 1854). A questa vittoriosa resistenza come è noto parteciparono anche le truppe italiane del generale Govone. E appena trascorso un mese dalla battaglia, nel luglio del 1854, Giuseppe Donizetti scrisse quella che forse è la sua ultima opera, ancora una volta un inno ma in lingua italiana e in stile musicale squisitamente operistico. La partitura pubblicata a Costantinopoli tuttavia, delinea un progetto più articolato che non la semplice intonazione dell'inno in italiano. Fu il già citato poeta Achille Tondi a scrivere le parole italiane, ma nel testo a stampa, a fianco di queste, compaiono come in una sorta di 'programma' le memorie dell'assedio scritte in lingua ottomana a comporre un testo ben più ampio di quanto non sia quello

italiano intonato nell'inno.<sup>95</sup> L'ipotesi più probabile è che questo testo turco ottomano pieno di enfasi nel rievocare le gesta dell'esercito turco fosse recitato prima dell'esecuzione corale e orchestrale dell'inno. Emre Aracı ci informa del seguente articolo pubblicato da «La France musicale» in cui si racconta:

Il primo giorno di Bayram venne eseguito al Palazzo imperiale l'inno scritto dal noto maestro Cav. Giuseppe Donizetti su parole del poeta A. Tondi. Composto in ricordo dell'assedio di Silistre, superbamente tradotto in turco, è stato egregiamente interpretato da cantori ottomani. Il Sultano rimase talmente colpito da quest'opera patriottica che dai suoi occhi scaturirono le lacrime. Un'emozione toccante che fu condivisa da molti spettatori.<sup>96</sup>

Trascrivo qui di seguito dal testo stampato dell'Inno, la poesia di Tondi e il testo in ottomano, più didascalico e in prosa, che vi compare a fronte (per quest'ultimo opto per una trascrizione scientifica, mantenendo però il più possibile una disposizione "diplomatica" del testo turco (centrature e a capo).

#### SILISTRIA

Deus nobiscum quis contra nos?

(L'Imperatore Nicolò)

Disse l'empio È Dio con noi.

Or chi mai dei figli suoi

Contro l'impeto starà?

E su merli infranti ed arsi,

Su castelli a terra sparsi

Di sua man li leverà.

Ma inchinevole, ma tardo

Al blasfema del bugiardo

Il responso Iddio non diè.

Son fuggiti i suoi squadroni,

Ammutire i suoi cannoni,

No il Signor con lui non è.

Nella spada de' tuoi forti,

Che di sangue, che di morti

I tuoi piani fecondò.

---

<sup>95</sup> La stampa della partitura si conserva a Napoli, I-Nc, Fondo Donizetti, Costantinopoli luglio 1854.

<sup>96</sup> *La France Musicale*, 1 ottobre 1854, p. 323.

Ne' tuoi bronzi fulminante,  
Ne' tuoi ruderi fumanti,  
O Silistria, Iddio parlò.

Le piramidi d'estinti  
E i guerrieri fugati e vinti  
Del superbo mentitor  
Staran scuole e monumenti  
D'ogni tempo e a tutte genti  
Dei giudizi del Signor.

Ecco il barbaro che invase  
l'altrui terre e l'altrui case,  
Venne altero e vil fuggì.  
Ma sul prode che difende  
Il suo campo e le sue tende,  
La vittoria i vanni aprì.

*Haq Te'ālā bizimle beraberdir. Bize kim qarşu turalabilir?*

*İşbū kelāmı Rusya devlet-i Qral-ı Niqola büyük cumhūr meclislerinde mağrurāne  
söylemiş olduğundan bi-hisānīllahi Te'ālā Silistre qal'e-i şāhānesī  
üzere mağrūr olduğu quvve-i 'askerīyesi ve quvve-i sāiresiyle muhācemesinde  
zāfer-yāb olmayub menkūbāne ve mahculane ric'at ve firār  
eylediğinde bināen İtalyan şā'ırlarından bir zātūñ  
cevab mezkūr haqqında söylediği  
nazmiñ 'ilāvesiyle  
tercumesidir*

Dio onnipotente è assieme a noi. E chi mai può opporsi a noi?

Son tali le parole pronunciate con orgoglio dallo Zar dell'impero di Russia nella grande assemblea della nazione, vantandosi della potenza del suo esercito e delle altre forze condotte durante gli attacchi improvvisi alla rocca regale di Silistria. Poi nella realtà dei fatti, non riuscendo vittorioso si è miseramente e vilmente ritirato ed è fuggito. Ecco in risposta a questi fatti la narrazione degli eventi con l'aggiunta della poesia di un poeta italiano.

*Her davāsında bed-nām olan Rusya devleti Qralı söyledi ki Haq Te'ālā bizimle  
beraberdir qullarınñ hiddetine kimler qarşu turalabilir? Haq Te'ālā bizim gibi qullarınñ  
düşmanlarının yere geçecek qalelerini yanub pārçā pārçā  
olacak burçlarını üzerine çıkarır.*



Con la sua cattiva nomea in ogni sua contesa lo Zar dell'impero di Russia sostiene di avere Dio onnipotente dalla sua parte, e alla furia dei suoi servi chi mai può opporsi? In realtà Dio onnipotente permetterà ai suoi servi come siamo di conquistare i castelli dei loro nemici e di incendiare e abbattere pezzo per pezzo anche le loro mura e le loro torri?

*Hāşā keyfiyet onun söylediği gibi değildir. Haq subhānehu ve Te 'ālā hazretleri yalancı ve hilekardan şadır olan ėlfāz-ı küfürlerine der - 'aqab gāşab ilāhiyesiyle mücāzāt eyledi. Hattā sūvarı Kazak 'askerleri fütuhāt memül edecek mahalden kaçmaya mecbūr olub topları dağı şādā vermez oldu. Tevbeler olsun haq Te 'ālā hazretleri öyle mütekbir millete mu 'in mi olur? Olmaz.*

Dio ce ne scampi la questione non è affatto come egli ha detto. Gloria sia a Dio l'onnipotente bugiardi e i tessitori d'inganno da cui provengono le bestemmie hanno ricevuto immediatamente la punizione dell'ira divina. Perfino la cavalleria cosacca dell'esercito è stata costretta alla fuga dal luogo che avrebbe sperato di conquistare senza nemmeno far tuonare i cannoni. Si esprime pentimento forse che il Dio onnipotente possa essere d'aiuto ad una nazione così arrogante? Non è possibile.

*Ey Silistre qal 'e-i şāhānesī āferin sāñā çoq yāşa. Rabbemiz sāhibine bāğışlasun tāsıñ ve toprağıñ altun olsun seniñ istiqāmetiñ sebebiyle Rusya devleti qahramānları dehşet ve heybetine tātāt getürmeyüb. 'Aqıbet demler seyfler içinde mestür idi ve cesed-i düşmān ile terāküm eden tepeler cengāverleriñ ra 'd-u-berk mislū attıqları toplarıñ ve tüfekleriñ dānelerinden memlüyidi.*

*Oh Silistria rocca regale complimenti e lunga vita a te! Il nostro Signore accordi al tuo padrone, le tue terre e pietre le renda d'oro, e a ragion della tua rettitudine incuti terrore agli eroi dell'impero di Russia incapaci di resistere sono fuggiti. Infine riposte le spade nel fodero, sulle colline si erano ammucchiati i cadaveri dei nemici da quanto era pieno di palle di cannone e pallottole scagliate come tuoni e fulmini dai guerrieri.*

*Merd-i da 'va ile gelub mürd olanları 'aqıbet tātūr tātūr kendülerine ėsir edecekleri Silistre qal 'e-i şāhānesinin eteklerine kapanıb āmānde qaldılar. Ey mağrūr Rusya qrāl qahār ve cebbār ve mütekbir şıfatları ile mevsūf olan ancak qādır muṭlaqdır. Görün ki Haq Te 'ālā hazretleri kimlerle beraberdir. Nuşret cihetile tefhīm oluna.*

*Venendo con quelli che lottavano ad accumularsi i cadaveri anziché fare prigionieri, battaglia per battaglia, infine grazie a Dio si salvarono intorno alle falde della splendida rocca di Silistria. Oh orgoglioso Zar di Russia che si distingue solamente per le tremende qualità di distruttore, tiranno e arrogante. Vedete di chi è compagno il Signore? Lo si vedrà attraverso la vittoria.*

*İşte o mağrūr ve cihaniñ āsāyış ve rāhatınıñ selbine çalışan Rusya devleti qrāl qomşusunuñ mülküne ve nāmūsuna ayaq basıp girdiyse de 'aqbet kendü 'ırz ve nāmūsunu birağıp hacāletle qāçdı Cenāb-ı 'ādıl muṭlaq gāzīler pādīşāhına fütuhātla tkrāmlar edüb*

*nişānlar t̄āqdi ve nīce yüz biñ melāik serdār şühedālar üzere  
rahmetler şāçdi ġāzīler üzere qanādlar açdı.*

*El mütercim serhezār müziqa-i hazret şāhāne  
'Akif Hasan*

Ecco quello orgoglioso Zar dell'impero di Russia che ha tentato di distruggere la pace e l'ordine del mondo e pure ha osato invadere e calpestare l'onore del suo vicino alla fine ci ha rimesso in reputazione e credito ed è fuggito vergognosamente. Il Signore di giustizia assoluta ha regalato le vittorie ai combattenti del padiscià e conferito onorificenze, ha effuso atti di pietà e dispiegato le ali sopra così tanti dei centomila angeli e martiri.

L'esecutore della musica di sua eccellenza imperiale  
Akif Hasan

L'idea di un'Opera sulla gloriosa vicenda dell'assedio di Silistria era nell'aria a Costantinopoli e in un certo senso proprio su questa idea utopistica si chiude la biografia del Donizetti turco, musicista e militare, in modo idealmente coerente. Non fu in realtà solo il maestro italiano a pensare alla traduzione musicale dei fatti di Silistria in opera, ma tutto lo staff che si impegnava allo sviluppo delle attività del teatro italiano di Costantinopoli condivise quest'idea. L'anno dopo dell'assedio e dell'Inno di Donizetti, l'impresario Michele Naum si avvicinò, probabilmente ancora su indicazione di Giovanni Ricordi, a Giacomo Panizza (1803-1860) un dotato musicista attivo come direttore d'orchestra in diversi teatri, tra cui La Scala di Milano e il Covent Garden di Londra, perché rilanciasse il teatro di Pera come ai tempi di Mariani e mettesse in musica in una dimensione drammaturgica più definita la vicenda della città vittoriosa. Nel 1855 fu stampato, sempre a Milano, ma con i tipi dell'editore Brambilla, il libretto di una *Cantata* drammatica in due parti a 6 personaggi con Cori intitolata appunto *L'assedio di Silistria*. Il poeta era Gabriel Naum, secondo Araci parente prossimo dei proprietari del teatro italiano di Costantinopoli.<sup>97</sup> La partitura è perduta, non sappiamo se Panizza si recasse a Costantinopoli né se la sua *Silistria* fosse effettivamente eseguita nel 1855: sopravvenne infatti per lui di lì a poco una malattia cardiaca che limitò molto la sua mobilità e lo condusse alla morte nel 1860.

---

<sup>97</sup> Emre Aracı, *Donizetti Paşa. Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, p. 201.

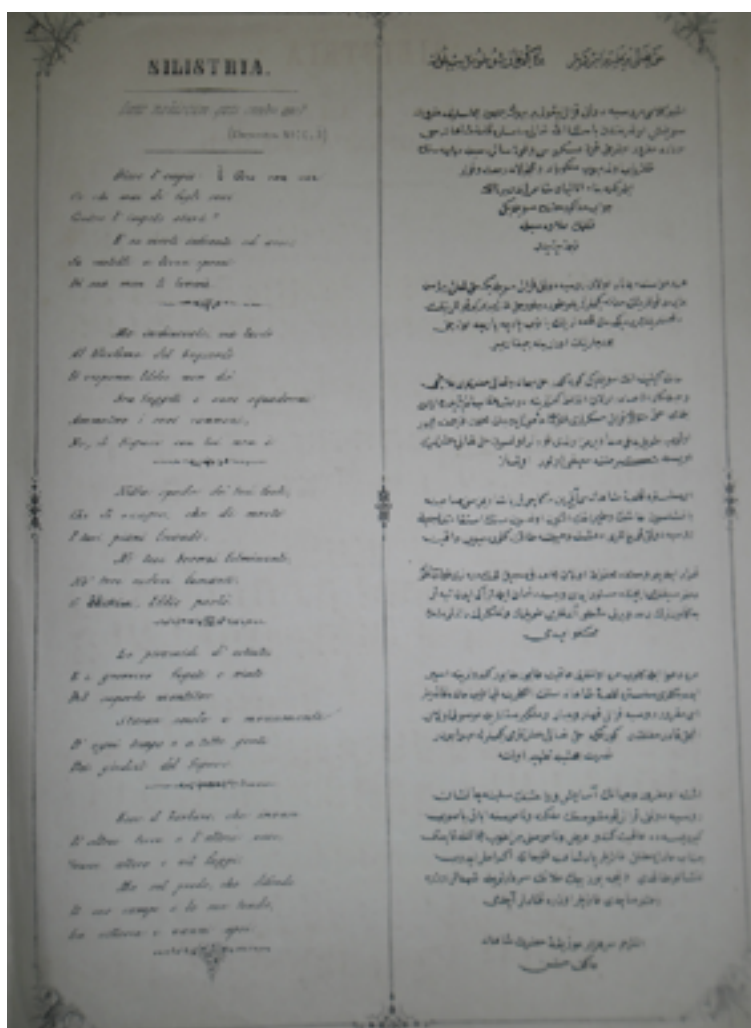


Figura 8. I-Nc, Silistria, Costantinopoli 1854, Fondo Donizetti.

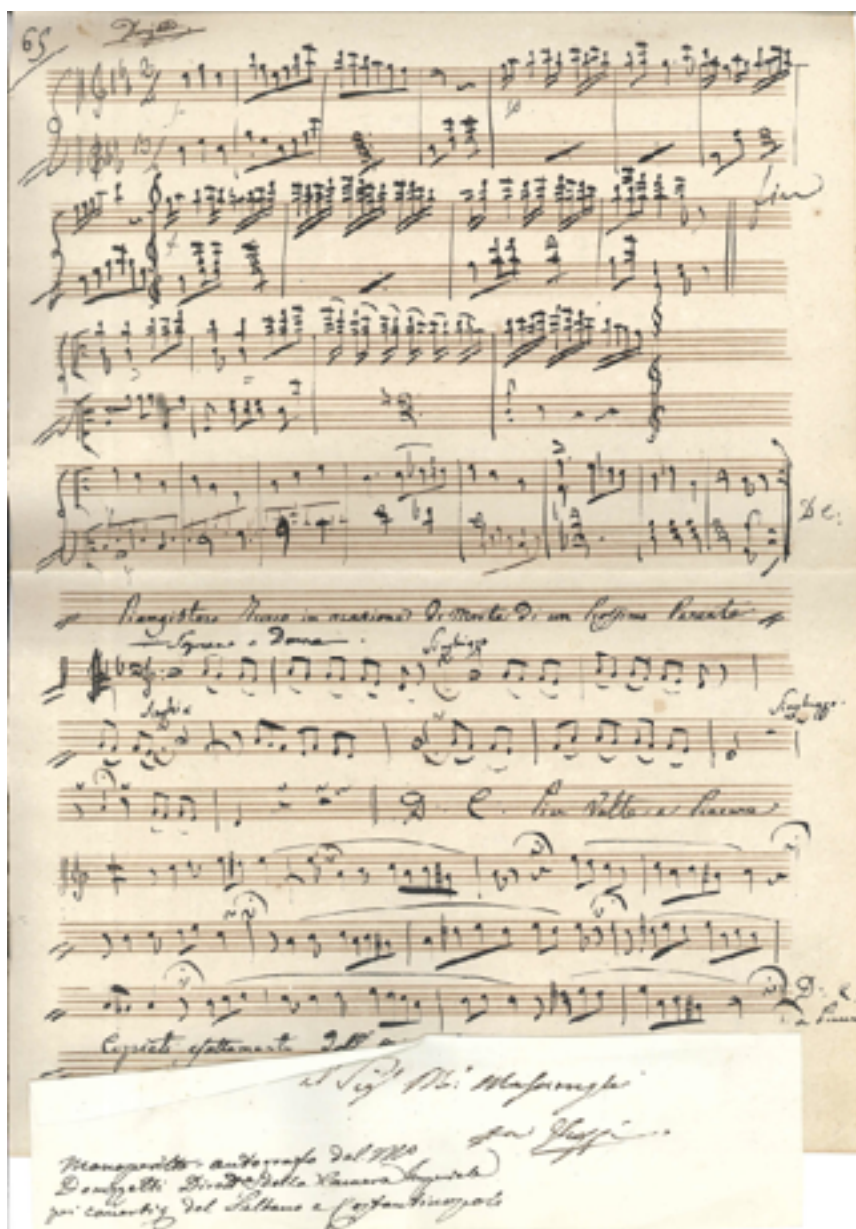
### 1.8 La scena degli addii: il mistero del «Piangistero turco»

Vorrei chiudere questo capitolo riportando all’attenzione del lettore un altro autografo di Giuseppe Donizetti, che per alcune ragioni ancora misteriose, che ora si cercherà di ricostruire, non è stato oggetto di alcun approfondimento nei recenti studi dedicati al maestro italiano. Se ne fa bensì solo menzione nell’importante volume *La Mezzaluna sul filo – La riforma ottomana di Mahmûd II* di Maurizio Costanza per dare un’informazione di tipo puramente bibliografico ovvero che esso giace presso la Biblioteca dell’Accademia Filarmonica di Bologna. Analizzando il testimone si rileva che comprende tre brevi pezzi musicali notati su un’unica carta sciolta in formato oblungo (*verso* e *recto*) che riporta una numerazione autografa consequenziale, «65» e «66», senza dubbio riferibile

alla numerazione dei brani. Infatti, collazionando le fonti autografe donizettiane, si giunge a concludere che si tratta proprio di due numeri mancanti del ben noto quaderno miscelaneo del 1832 *Raccolta di diversi pezzi di musica composti da Giuseppe Donizetti per musica militare e ridotti per Piano forte dall'autore* conservato, come sappiamo, non a Bologna, ma nel Fondo Donizetti di Napoli e comprendente ottantasette brani. Il numero sessantacinque e sessantasei però appunto mancano. Il motivo per cui questa carta sia stata disunita dal quaderno, con ogni probabilità dall'autore stesso per essere gelosamente custodita e, come vedremo, riutilizzata con dedica si rivela immediatamente da una semplice ricognizione del contenuto musicale: il primo e il terzo pezzo non hanno titolo, sono numerati, e sono per pianoforte: il primo, in Mi bemolle maggiore, consta di quattro accollature occupando circa metà del verso della carta, mentre il secondo (in Fa maggiore/Si bemolle maggiore) ne occupa interamente il recto. È evidente che l'elemento che contraddistingue questa carta "sottratta e ritrovata" del quaderno del 1832 non sono queste due riduzioni per pianoforte bensì il brano che si trova circa a metà del *verso*, non numerato e intitolato, per mano dello stesso Donizetti, *Piangistero turco in occasione di morte di un prossimo parente* «per voce di soprano o donna» [in fa maggiore per un totale di sei righe armati in quattro quarti]. Assieme alla *Cansone mussulmana* è questo il solo brano del quaderno del 1832 a presentare una parte di canto, ma, diversamente dalla *Cansone*, il *Piangistero turco* presenta un canto senza parole, "assoluto".

Il "piangistero" (una rara dizione schiettamente poetica e ottocentesca di piagnisteo) altro non è che un genere di canto tipico della tradizione popolare turca, prevalentemente femminile e a voce sola, chiamato *Ağıt*, appartenente alla famiglia dei canti popolari *uzun hava* (arie lunghe non misurate) di argomento elevato amoroso o funebre, in cui strofe di testo poetico vengono interpolate da melismi vocalizzati su sillabe *non sense*. Escludendo il testo, Donizetti si è dedicato evidentemente a trascrivere queste interpolazioni (benché convenzionalmente notate da lui in quattro quarti) rotte da singhiozzi (ulteriori variazioni?) ad libitum.

Figura 9. I-Baf, *Piangistero turco in occasione di morte di un prossimo parente*.



A proposito dei canti funebri *Ağit* Giovanni De Zorzi precisa: «poiché il lamento funebre è estraneo alla sensibilità islamica per la quale anche la morte appartiene ad una volontà superiore, si può ipotizzare che gli *Ağit* siano esempi di una precedente cultura religiosa che li apparenta a simili generi popolari diffusi in area mediterranea e balcanica». Sembra peraltro che l'*uzun hava* non abbia trovato molti apprezzamenti da parte di testimoni occidentali; su quelli di argomento erotico esiste però una testimonianza datata 1837, dettagliata, non priva di ironia e sarcasmo come in una scena buffa, da parte di un colto musicofilo austriaco, Frederick Tietz (1803-1879) che vale la pena di citare anche perché rivela una mentalità occidentale ormai assai lontana da quella che ha portato Giuseppe a trascrivere il suo *Piangistero*.

È qui pure da menzionare una specie di canto, chiamato Mauual, che è una via di mezzo tra l'aria e il recitativo, e che è tenuto in grande stima presso i Turchi; ma questo canto è per gli stranieri molto comico ed anche noioso per la sua lunghezza, specialmente se lo si ode da Greci nasali, ai quali, sotto il dominio turco, è passato questo canto. Codesto Mauual... (il suono di questa parola ricorda involontariamente i gatti in fregola sui tetti al chiaro della luna) ... è, in quanto al testo, il lamento di un giovane infelice che piange l'assenza della sua amante, scongiurando la luna benigna affinché voglia conservargliela fedele. Questo pezzo musicale è eseguito da una persona senza accompagnamento strumentale, nella maniera seguente: il cantante mette i pollici delle mani distese dietro alle sue orecchie, appunto come ne volesse preservare il timpano dallo scoppimento, poiché egli sforza la sua voce sino all'infinito, facendo poi risuonare le grida ripetute: ah! Vai! Amann! Colle quali l'infelice amante esprime molto caratteristicamente le sue pene e la sua disperazione. Durante le brevi strofe del canto, il virtuoso fa pause frequenti per ripigliar fresco il fiato. Aspirato che ne abbia una porzione, riprende il gorgheggio con forza novella ed ascende a tale un'altezza da temere che possa venire le vertigini all'uditore. In ciò non v'ha a biasimare che l'uso insensato della voce, la quale per altro è spesso eccellente e di ottimo metallo, almeno presso i Turchi. Nel piano terreno della mia abitazione a Nauplia trovava una bettola greca, i cui frequentatori avevano l'interessante abitudine di accoccolarsi, a mezzo della notte, sotto le mie finestre; essi cantavano alternamente, cambiandosi quando uno di loro aveva stanca la gola, codesto Mauual, e seguivano innanzi fino a tanto che la disperazione mi spingesse a ridurre i cantanti al silenzio versando sulle loro teste alcuni bacini d'acqua, col mezzo de' quali mi procacciavo la desiderata tranquillità.<sup>98</sup>

La dedica del *Pianigistero* «in morte di un prossimo parente» rivela i sentimenti di Giuseppe nei confronti della cultura che lo ha accolto trent'anni prima. Alla perdita di un suo caro, nulla ora gli pare più rappresentativo che il canto/pianto di una donna sola udito un tempo nella sua nuova patria. Immagina la scena musicale di un doloroso rito ancestrale, al di là delle barriere linguistiche, al di là delle stesse tradizioni e fedi religiose (al di là della 'sua' stessa cultura cattolica che pure in passato ha frequentato da compositore). È forse l'atto estremo dell'immedesimarsi in quell'ideale di universalismo culturale che era stato invitato a divulgare ai popoli dell'impero? È forse proprio il fratello Gaetano quel prossimo parente a cui Giuseppe vuole comunicare in *memoriam* il suo più intimo sentire, il senso stesso della sua esperienza artistica e di vita? (Come potrebbe far pensare una nota affissa in basso su *recto* della carta dalla mano di Teodoro Ghezzi, procuratore dell'eredità nonché amico fidato di Gaetano). Su questi interrogativi si chiude e si chiarisce per noi, come in una sorta di estrema confessione di sé, la figura di Giuseppe Donizetti Pascià.

---

<sup>98</sup> *Della musica nella Turchia*, Trad. It., in «Gazzetta Musicale di Milano», Milano, Ricordi. 1852, pp. 140-141; Tietz, Frederich, *Bunte skizzen aus Ost und Süd. Entworfen und gesammelt in Preussen, Russland, Türkei, Grichenland, auf den ionischen Inseln und Italien*. Leipzig: J.U. Brodhause 1838, pp. 37-47.

2. «SE DESIDERI ALLAH / EGLI È IN OGNI CREATURA».

METASTASIO SACRO A COSTANTINOPOLI NELLE TRADUZIONI TURCO-ARMENE DI GIOVANNI EREMIAN. INDAGINE SUL CONTESTO SOCIOCULTURALE, RELIGIOSO E DELLE TRADIZIONI DELLA POESIA LIRICA TURCO-ARMENA.

2. 1. *L'approdo delle azioni sacre di Metastasio in Oriente*

L'importanza degli oratori o azioni sacre<sup>99</sup> di Metastasio (1698-1782) è stata completamente riconsiderata a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso quando si è rilevato che la grande fortuna di questa produzione del poeta va ben oltre il suo Settecento e ben oltre il contesto aulico viennese a cui era stata originariamente destinata. Le versioni musicali degli oratori di Metastasio, infatti, non sono per nulla inferiori, per numero e per importanza dei compositori, a quelle degli stessi melodrammi del poeta cesareo e recenti approfondimenti hanno messo in luce l'originalità delle drammaturgie, delle intonazioni poetiche e del contenuto spirituale di questi libretti in cui Metastasio guarda consapevolmente ad un ampio panorama filosofico e teologico<sup>100</sup>.

Ora, il motivo di questo mio contributo è che i confini della fortuna del Metastasio sacro si allargano, in modo ancora quasi del tutto sconosciuto agli studiosi della musica eurocolta, oltre l'Occidente in uno scenario imprevedibile che è Costantinopoli nella prima metà dell'XIX secolo dove l'opera italiana cominciava appena ad essere conosciuta ed eseguita grazie soprattutto alla presenza (dal 1828) di Giuseppe Donizetti, fratello del celebre Gaetano. D'altra parte però nel nostro caso non si tratta di un semplice fenomeno di importazione, perché la divulgazione del Metastasio sacro in Costantinopoli presenta un legame profondo con secolari fenomeni di contaminazione transculturale che nel primo Ottocento assumono forme contraddittorie e sfociano non di rado in aperta crisi all'interno del corpo sociale multietnico e multiconfessionale della grande metropoli ottomana. Da qui bisogna partire a riconsiderare la questione. I fatti di cui ora voglio riferire risalgono al 1831, tre anni dopo l'arrivo di Donizetti a Costantinopoli, e sono stati richiamati

---

<sup>99</sup> La differenza tra oratorio ed azione sacra, termini dal significato perlopiù intercambiabile nell'uso corrente dei secoli XVII-XIX sta eventualmente nel fatto che con il secondo si evidenzia che si tratta di quel genere musicale solitamente di argomento biblico in cui vi è la narrazione di una storia, un'azione drammatica e non semplicemente statica esecuzione musicale.

<sup>100</sup> Si può far risalire questa rinnovata fortuna alle iniziative connesse alle celebrazioni del bicentenario Metastasio 1988-1991. Perché Mozart musicò la *Betulia liberta* per Padova nel 1771. Ricordo quindi il volume *Mozart, Padova e la «Betulia liberta»*. *Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova 28-30 settembre 1989, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 24) a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olshki, 1991; Il volume che presenta l'intera raccolta degli oratori di Metastasio, Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996; Il volume «Musica e Storia», IX/1, Atti del seminario dedicato alla Passione di Gesù Cristo organizzato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, Bologna, Il Mulino, 2001.



all'attenzione attraverso la riscoperta dei testi, praticamente solo<sup>101</sup> dal noto turcologo austriaco Andreas Tietze a partire da un saggio, *Nuovi dati sui primordi dell'opera in Turchia*, pubblicato in Italia nel 1979<sup>102</sup>. È necessario ricordare in due parole il contributo di questo grande studioso, il quale, come è noto, fu particolarmente attento nella sua ricerca a vasto raggio, alla cultura delle minoranze religiose attive in Costantinopoli<sup>103</sup> che attraverso percorsi storici non omogenei giunsero ad essere organizzate in *millet* ampiamente autogovernate. Mentre Tietze pativa la condizione di esilio sotto il nazismo, a Istanbul nel 1937 (un asilo politico ricordato sempre con grande gratitudine), cominciò a lavorare, anche collaborando con altri studiosi, al recupero del filone della letteratura turco-armena espressione con cui si vuole qui indicare la produzione

---

<sup>101</sup> Quei pochi studiosi da parte turca e armena che se ne sono occupati non hanno a mio avviso trattato adeguatamente la questione delle fonti né approfondito i contenuti, riproponendo praticamente sempre le stesse informazioni come, ad esempio la trascrizione in turco moderno del primo oratorio, *Abelin ölümü*, precedentemente curata dallo studioso austriaco Tietze. Vedi, Yerevant Baret Manok, *Doğu ile Batı arasında San Lazzaro Sahnesi. Ermeni Mıkhitarist Manastırı ve ilk Tiyatro oyunları* [La scena di San Lazzaro tra Oriente e Occidente. Il monastero armeno mechtarista e le prime rappresentazioni teatrali], Bgst yayınları, 2013; Ali Budak, *Osmanlı Sınırları Dışında ilk Türkçe Tercümelere* [Le prime traduzioni turche al di fuori dei confini ottomani], Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler, Aralık 2008; Metin And, *Şair Evlenmesi'sinden Önceki ilk Türkçe Oyunlar* [I primi drammi in lingua turca precedenti al "Matrimonio del Poeta"], Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972 etc. [...].

<sup>102</sup> Andreas Tietze, *Nuovi dati sui primordi dell'opera in Turchia*, in «Il Veltro: rivista della civiltà italiana» trad. di Luigi Ferrara degli Uberti, 23, 2-4, 1979, pp. 363-369.

<sup>103</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla letteratura delle minoranze religiose sotto l'impero ottomano e sulla lingua turca da queste parlata si vedano gli studi del noto turcologo A. Tietze in particolare il testo di Avedis K. Sanjian e Andreas Tietze (a cura di), *Eremya Chelebi Kömürjian's Armeno-Turkish Poem "The Jewish Bride"*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1981, p. 198, che offre un'esempio significativo del turco parlato a Costantinopoli nella seconda metà del XVII secolo e delle relazioni delle minoranze durante quella fase movimentata che seguì la venuta dell'autoproclamato profeta giudaico Sabbatai Sevi. Si veda invece la trascrizione con prefazione e annotazioni sempre a cura di Tietze del romanzo di Vartan Paşa, *Akabi hikayesi*, Andreas Tietze (Hazırlayan) Istanbul, Eren Yayıncılık, 1991.

letteraria degli armeni turcofoni che solevano scrivere il turco non coi caratteri arabi ma coi caratteri propri della loro lingua<sup>104</sup>.

Nel corso della sua vasta azione di recupero di questa letteratura Tietze segnalò e analizzò finemente l'edizione di quattro oratori (azioni sacre) di Metastasio avvenuta nel 1831 a Venezia presso la Tipografia del monastero armeno dei padri mechitaristi di San Lazzaro, oratori che figuravano appunto nella stampa tradotti in lingua turca “volgare”<sup>105</sup>, ma scritta coi caratteri armeni. In questa traduzione, precisa Tietze nel suo saggio del 1979, non viene seguito l'ordine cronologico della composizione dei drammi da parte di Metastasio, bensì quello degli eventi narrati nella Bibbia. Così il libro è aperto, dopo una prefazione del traduttore, su cui dovremo tornare, dai tre drammi tratti dal libro della *Genesi*, ovvero *Abelin ölümü* (*La morte d'Abele*, Vienna 1732), *Isahag efendimiz Yisusun Örneyi* (*Isacco figura di Nostro Signore Gesù*)<sup>106</sup> scritto anch'esso per Vienna nel 1740), *Yusep Keğetsig* dove nel titolo il traduttore propone direttamente la forma armena del nome del personaggio (che in italiano suona *Il bel Giuseppe*, mentre invece il titolo originale, come è noto, era *Giuseppe Riconosciuto*, Vienna 1733). A seguire questa triade dal *Vecchio Testamento* il nostro traduttore, della cui identità andremo subito a discutere, fa seguire la celebre *Yisus efendimizin siyaseti* (*La passione di Gesù nostro Signore*), che in realtà è la prima delle azioni sacre scritte da Metastasio per Vienna nel 1730.

---

<sup>104</sup> Per più approfondite informazioni sulla letteratura turco-armena si veda Murat Cankara, *Rethinking ottoman Cross-Cultural Encounters: Turks and the Armenian Alphabet*, in «Middle Eastern Studies», Vol. 51 No. 1, 2015, pp.1-16; Johann Strauss, *Is Karamanli Literature Part of a 'Christian-Turkish (Turco-Christian) Literature'?*, Balta Evangelia and Kappler Matthias (eds.), «Crisis and Whispers in Karamanlidika Books» Atti del primo convegno internazionale sugli studi caramanlidici a cura di Evangelia Balta e Matthias Kappler (Nicosia 11- 13 settembre 2008) Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010, pp.154-200; Hasmik. A Stepanyan, *Bibliographie des livres et de la presse armeno-turque 1727-1968*, İstanbul, Turkuaz Yayınları 2005; Hasmik. A Stepanyan, *Turkish Literature in Armenian Letters and Armenian-turkish Literary Relations in the Ottoman Empire in the XIXth century*. (n.p.). Kevork Pamukciyan, *Ermeni harfli türkçe metinler*, İstanbul, Aras 2002.

<sup>105</sup> Termine usato per presentare la lingua di un'altra traduzione dello stesso traduttore, ovvero *Le Notti* di Edward Young, comparso nella rivista *Bibliografia italiana* nel 1836. Cfr. *Libri armeni e turchi*, in «Bibliografia italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero», III, Ant. Fort. Stella e Figli, Milano, 1837, p. 231

<sup>106</sup> Come è noto il titolo originale dell'oratorio di Metastasio è *Isacco figura del Redentore*, vedi, Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio 1996, p. 129.

## 2. 2. *L'identificazione del traduttore*

Un fatto incuriosì Tietze: che a dispetto della sua grande accuratezza l'edizione non riportava il nome del traduttore. Egli aveva voluto evidentemente restare anonimo. Conviene a questo proposito citare il grande studioso:

La conformazione del libro riproduce l'originale italiano: il frontespizio, la prefazione, i titoli, gli elenchi dei personaggi, la ripartizione in atti e scene, persino l'inserzione di versi nelle parti liriche cantate rispecchiano fedelmente il modello. Se si prescinde dai nomi di personaggi biblici, per i quali viene mantenuta la tradizionale forma armena, il libro - compresi il frontespizio, l'introduzione e una nota a piè di pagina - è interamente scritto in turco. I fonemi del turco vengono resi con precisione mediante i segni dell'alfabeto armeno (non tutti si dimostrano necessari). In questa trascrizione, si distingue rigorosamente tra il *k* palatale e quello velare, come anche tra l'*l* palatale e quello velare. Anche gli otto fonemi dell'odierno sistema vocalico ricevono ciascuno un segno distinto, e così pure - nono fonema - l'*e* chiuso. Si distingue anche tra *h* e *ch* e tra *n* e *ng*, che si sono oggi risolti, rispettivamente in un fonema unico [cioè *h* e *n*]. Il testo è inoltre fornito di accenti e segni d'interpunzione.<sup>107</sup>

Tietze scrisse di un lavoro destinato al pubblico degli armeni parlanti turco di Costantinopoli, ma si sbagliò nel supporre che l'autore della traduzione fosse un monaco mechtarista basandosi su una allusiva prefazione dello stesso traduttore. Notò la grande cultura di questo personaggio e che certamente si trattava di un armeno cattolico turcofono, ma per quanto riguarda la sua identificazione non poté che auspicarla in futuri studi con le seguenti parole:

Un giorno ci sarà dunque forse possibile scoprire il suo nome. Credo comunque si possa dire non soltanto ch'egli ha il merito di essere stato uno dei primi – o forse anche il primo – a tradurre in turco testi teatrali occidentali, libretti di opere musicali, ma che il suo lavoro è degno d'attenzione anche per la bellezza e la forza espressiva della lingua nonché per la magistrale tecnica traduzionale.<sup>108</sup>

Tietze tornò poi su questi argomenti metastasiani nel 1994 per traslitterare interamente il testo del primo dramma sacro, *Abelin ölümü* [La morte d'Abele], dall'originale lingua turca scritta in caratteri armeni con cui era stato stampato, a quella turca scritta all'uso moderno con i caratteri latini<sup>109</sup>. Lo studioso austriaco non venne però a conoscenza di una seconda edizione dei drammi sacri pubblicata presso la stessa stamperia armena veneziana, otto anni dopo la prima, ovvero nel 1839

<sup>107</sup> Andreas Tietze, *Nuovi dati cit.*, p. 367.

<sup>108</sup> Andreas Tietze, *Nuovi dati cit.*, p. 368.

<sup>109</sup> Andreas Tietze, *Kain und Abel (Die armeno türkische Übersetzung eines Oratorium von Metastasio)*. «Rocznik orientalistyczny» 29 (2). 1994, pp. 190-217.

con l'aggiunta di una quinta azione sacra, *Betulia liberata*, che nel libro compare per ultima.

Questa volta però il nome del traduttore era scritto a chiare lettere nel frontespizio: si tratta del barone armeno Hovhannēs Eremean italianizzato Giovanni Eremian<sup>110</sup>, che, negli annunci promozionali dell'edizione usciti sui periodici in quell'anno, la rivista *Bibliografia italiana* ed altri<sup>111</sup>, viene ricordato come primo dragomanno del Re di Danimarca a Costantinopoli. La carriera di traduttore del barone non cominciava col Metastasio. Egli aveva già firmato infatti la versione turca in caratteri armeni delle celebri *Night Thoughts* di Edward Young nel 1836, traendola da quella francese di Le Tourner; a questa si aggiungeranno poi titoli di altri autori importanti tra cui Alexander Pope e Oliver Goldsmith<sup>112</sup>. La seconda edizione del Metastasio turco-armeno, uscita come già detto nel 1839, richiamò, seppur occasionalmente, l'attenzione della giovane comunità accademica europea degli studiosi della cultura del Vicino Oriente: in particolare quella del glottologo e critico d'arte Albrecht Krafft che nel 1841 presentò e recensì in modo esteso il lavoro di Eremian. Ne cito qui di seguito un passo saliente:

---

<sup>110</sup> Adotto d'ora in avanti la forma del nome italianizzata, ovvero scritto come da me incontrato nelle fonti principali.

<sup>111</sup> *Libri armeni e turchi* in «Bibliografia italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero», III, Ant. Fort. Stella e Figli, Milano, 1837, p. 231; *Libri turchi*, in «Bibliografia italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane stampate all'estero», V, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano, 1839, pp. 376-377; *Dalla suddetta tipografia*, in «Catalogo dei libri stampati nella tipografia armena dell'isola di San Lazzaro presso Venezia coi loro prezzi fissi in lire it. e lire austr.» Venezia, 1833, p. 11.

<sup>112</sup> L'edizione a stampa di questa traduzione è segnalata nella rivista *Bibliografia italiana* in data 1836 per cui nella generale confusione delle fonti si fa riferimento a questa data. Per altri titoli delle opere di Giovanni Eremian, le cui diverse edizioni però non si sono ancora potute accertare archivisticamente, si veda ad es. l'elenco della bibliografia dei libri turco-armeni di Hasmik. A Stepanyan, il quale segnala i seguenti lavori: *Young Feylesofun Fiğanleri, yahut Yung'un Geceleri* (1819 e 1836); *Dagli oratori sacri di Metastasio, Metastasio Şairin Teliflerinden Bir Kaç Ruhani Kasideler Tercümeleri dir* (1831 e 1839). *Dalla Storia di Roma dalla fondazione fino alla caduta dell'impero Romano d'Oriente* di Oliver Goldsmith, *Roma Tevarihi. Roma Şehrinin Binası ve Devletinin İbdidasmdan Ğarp Tarafında Hükümetinin Harabınadek Nakil Olunur Goldsmith Alim'in Telifi Üzerine Tercüme ve Bazı Haşiyeler İlavesi İle Tafsil Olunmuşdur.* (1830). *Dalle Corrispondenze di Costantini Giuseppe Antonio, Bir Kristian Adamın Ay'ın Her Bir Gününde Edecek Tefekkürler.* (1837) *Dai Sermoni sull'essere umano di Alexandre Pope, Pop Filozofun Teftiş-i Ben-i Adem* (1861) Hasmik. A Stepanyan, *Bibliographie des livres et de la presse armeno-turque 1727-1968.* İstanbul: Turkuaz Yayınları. 2005. Successive, non accertate edizioni, degli oratori di Eremian, pubblicate nel 1859 e nel 1893, vengono segnalate da Günil Özlem Ayaydın Cebe, *19. Yüzyılda osmanlı toplumu ve basılı türkçe edebiyatı: etkilemişler, değişimler, çeşitlilik*, Doktora tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi, 2009, p. 200.

Il Barone Eremian traduttore in prosa a Costantinopoli dell'opera *Pensieri Notturni* di Young, si è qui



occupato di trasporre alcune opere in versi. L'intento non è da poco. Le opere sacre di Pietro Metastasio, note per essere state composte per l'accompagnamento musicale, presentano a fianco del loro indiscusso valore poetico anche la peculiarità della forza ritmica, che naturalmente sgorga dalla lingua stessa. Questi capolavori del ritmo scritti in una lingua così musicale come l'italiano, si ripropongono nella replica turca anch'essi in versi e in rima, a piacimento e in ragione del lavoro del traduttore, il barone Eremian, che domina la sua lingua pienamente padroneggiando tutti gli strumenti a sua disposizione.<sup>113</sup>

Dopo le lodi, Krafft compie un'operazione strana a titolo esemplificativo, quasi lavorando a contrario rispetto a Eremian. Egli cioè traslitera la traduzione del dragomanno dall'armeno all'ottomano. Un'operazione che ha del paradossale perché evidentemente Eremian voleva uscire da un contesto letterario aulico e accademico ottomano, proponendo, come egli stesso dice, una lingua volgare (come ho già ricordato) proiettata verso una più ampia fruizione e forse in realtà non solo limitata al pubblico armeno (a questo mi fa pensare anche il fatto che fu ristampata nel 1839). Conviene a questo proposito almeno ricordare che i caratteri dell'Armeno si presentarono negli anni a venire dell'Ottocento come eleggibili, in alternativa

<sup>113</sup> Albrecht Krafft, *Türkische Werke aus der Druckeren der Mechitaristen auf S. Lazzaro bei Venedig*, in «Jahrbücher der Literatur», 96, Vienna, C. Gerold, 1841, pp. 13-31.

ai caratteri latini, per scrivere la lingua turca svincolandola dalle complessità dei caratteri ottomani di derivazione araba (come è noto, a differenza dall'ottomano, e similmente alle

## Ի Ֆ Ա Տ Ի Ի Մ Է Ր Ա Մ

Տիւնեամէ աւրա տէրի շիբայլ, Թ  
էթ տիլիծիզ սրգընթ ըլարըն տիւրիւսիւ  
սի զարագ միզան ըլա վէղն օլունաս,  
Խսիզլիք սրգընթ ըլար՝ քիշէյէ վիկք քիւ  
շիւք աւրա տէրիլի Իքեն, նիշէ քիսնէլէր  
սօշտուրմայը՝ քենտիլէրէ բահաթ ըլք,  
վէ պէլլի տէվիէթ սայարլար: Ատգը  
լար տա՝ էօնիւ միւղ վիկք ուղուն տուր,  
վագթի պիւզ հէր նէ դատար ընէլէֆ  
էթ սէք, էքսիլլ ճէյի եօգ. զիրա վիու  
նար սայընտան տիրի պիրի արաը սրտա  
կէլլօթ կիպի, էլլէնճէ, վէ վագրթ  
կէ շիրմէր շէօհրէթ ըլրի Խէ քիւմի զայ.

lingue europee, l'armeno si scrive da sinistra a destra)<sup>114</sup>. Krafft dunque decise di presentare un ampio stralcio della traduzione di Eremian, traslitterato dall'armeno in ottomano. Scelse, dall'ultimo oratorio dell'edizione del 1839, *Betulia liberata*, tutto il lungo episodio che, dal racconto di Giuditta tornata vittoriosa in Betulia dopo aver tagliato la testa di Oloferne giunge fino al trionfo dei Giudei con cui si conclude l'opera.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Murat Cankara, *Rethinking ottoman Cross-Cultural Encounters: Turks and the Armenian Alphabet*, in «Middle Eastern Studies», Vol. 51 No. 1, 2015, p. 7.

<sup>115</sup> Albrecht Krafft, *Türkische Werke* cit., pp.13-23.

L'inserimento di *Betulia* nella nuova edizione del 1839 pone alcuni problemi che dovremo in seguito chiarire. Infatti evidentemente turba il primo ordine dato da Eremian alla raccolta degli oratori che, dal *Vecchio* al *Nuovo Testamento*, dalla storia di Adamo alla Passione di Gesù, era perfettamente comprensibile. Lasciando per il momento aperta la questione, dobbiamo ora occuparci del contesto storico specifico in cui vide la luce questo eccezionale Metastasio sacro tradotto in turco.

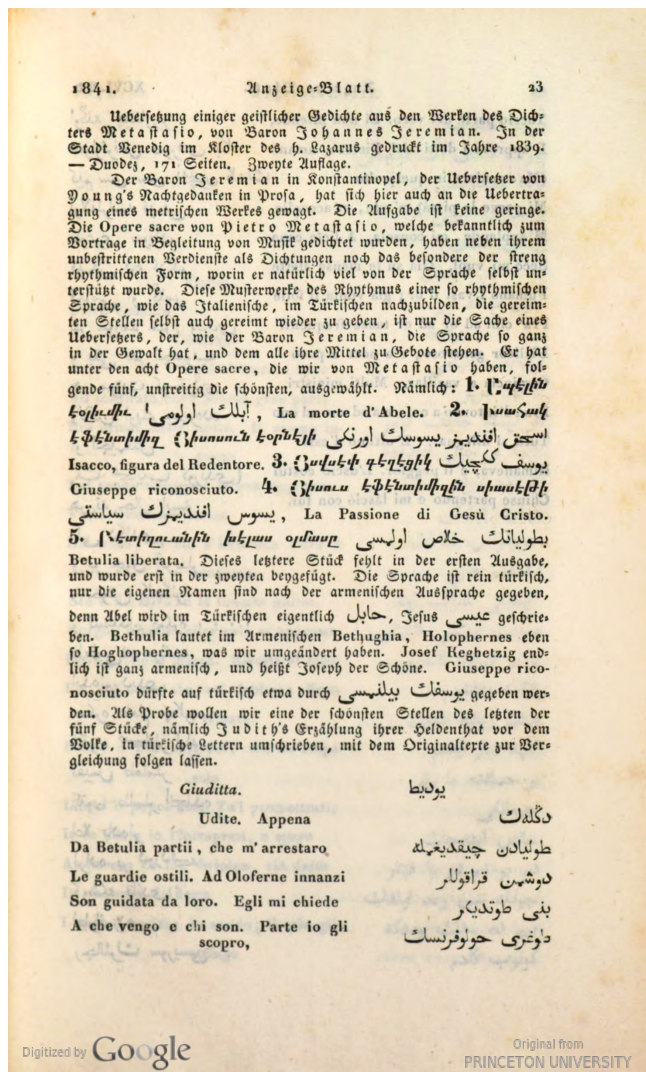


Figura 10. Albrecht Krafft, *Türkische Werke aus cit.*, pp. 14

Figura 11. Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir Kaç Ruhani Kasideler Tercümeleri dir*, [Traduzioni di alcuni drammi sacri dal repertorio del poeta Metastasio] (Trad. a cura di) Yohannēs Eremean, Venezia San Lazzaro, 1839, frontespizio.

Figura 12. Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden* cit., prefazione.

2.3 Giovanni Eremian e il sogno dell'unità dei cristiani armeni nell'impero ottomano



A parte le lodi dedicate al suo lavoro di traduttore, il barone Giovanni Eremian rimane un personaggio misterioso. Al suo disvelamento in quanto autore della traduzione degli oratori di Metastasio non segue per il momento nemmeno la possibilità di fissare i suoi estremi biografici. E per quanto io abbia cercato intensamente notizie nella bibliografia letteraria e musicale turca e armena, non mi resta che registrare che egli rimane, nelle migliori delle ipotesi, niente più che un nome. Il suo lavoro, non limitato a Metastasio, s'inserisce nel filone rigoglioso della letteratura turca scritta coi caratteri armeni e al proposito si può facilmente supporre un rapporto stretto con i mechtaristi veneziani del monastero di San Lazzaro che stamparono tutte le opere da lui tradotte.

Nella prefazione al Metastasio sacro, che si legge tanto nell'edizione del 1831 quanto in quella del 1839, Eremian definisce il proprio lavoro come una sorta di passatempo spirituale che deriva da una riflessione sul tempo e l'esistenza: «la nostra vita è molto lunga e per quanto noi sprechiamo tempo non verrebbe mai ad accorciarsi». Sprecare tempo è, nella logica di questo personaggio, fare ciò che fanno tutti: evadere dalla monotonia procurandosi un piacere effimero e non sempre lecito (per esempio, dice, con il gioco d'azzardo). Solo giunti alla fine dell'esistenza, scrive Eremian, ci si renderà conto amaramente di quanto importante era quel tempo che si credeva di abbreviare sprecandolo. Questi sono sostanzialmente i motivi che hanno indotto il nostro personaggio a ritirarsi da una mondanità che egli non condanna pregiudizievole e che giudica anche, in qualche modo necessaria, per occuparsi delle storie bibliche «estraendo» dai libretti del rinomato Metastasio il loro «vero spirito». Si arriva così ad un passo saliente della prefazione:

Si dà il caso invece di una persona che per non passare invano il tempo e per proprio divertimento si è data ad estrarre il vero spirito dai libri del famoso poeta Metastasio e che, solo dopo che certi esperti hanno notato che la sua traduzione segue uno schema originale formato da Qaside [“odi”] prive del loro metro [classico] e riunite al modo di ciò che viene chiamato *Opera*, ha risposto all'altrui desiderio di vederla [questa traduzione] pubblicata a stampa [...]<sup>116</sup>

La pubblicazione quindi costituiva l'esito di un'operazione lungamente meditata a cui Eremian era stato spinto per desiderio di un pubblico e di un ambiente a lui vicini che già fruiwa del suo lavoro di traduttore di Metastasio. Nella penuria delle informazioni biografiche mi sono deciso ad indagare anche presso l'Archivio Reale di Copenaghen, cercando nella corrispondenza dei dragomanni, ma onestamente devo dire che non ho ancora avuto risposte. Non rimaneva, a questo punto, che far tesoro di quanto Eremian dice nelle ultime righe citate dalla prefazione per cercare di capire se,

---

<sup>116</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden* cit., prefazione (p.3).

visto che egli si riferisce ad un orizzonte di attesa culturale che lo avrebbe motivato a pubblicare la traduzione, era possibile collocarla in un contesto storico e sociale. Proprio indagando un po' a tentoni, ma in questa direzione, il nome di Giovanni Eremian mi è venuto incontro dall'interno della storia degli armeni a Costantinopoli nell'Ottocento. Una prospettiva che mi è sembrata molto interessante. Bisogna risalire al decennio che precede il 1831 e lungo questa stessa prospettiva storica troveremo anche una prima risposta al perché Eremian, inizialmente non si firmi, e perché lo faccia solo nel '39, quando aggiunge il quinto oratorio ossia *Betulia liberata*.

La mia fonte principale per conoscere le vicende storiche degli armeni a Costantinopoli nell'arco di circa un ventennio, dal 1819 al 1839, è stata la *Storia del Cristianesimo* del prete veneziano Giuseppe Cappelletti (1802-1876) stampata a Firenze nel 1847<sup>117</sup>. Cappelletti è un personaggio singolare che divide la critica storica ancor oggi. Ma i suoi lavori vengono unanimemente giudicati «una miniera di dati». Fu un profondo conoscitore della cultura armena anche grazie alla collaborazione con i mechtaristi che gli aprirono le porte della biblioteca di San Lazzaro e dell'archivio della loro stamperia. Restituì a questa preziosa disponibilità molti saggi dedicati alla storia del cristianesimo armeno che conobbe anche attraverso letture dei testi originali. Insieme ad alcune critiche di metodo, Paolo Preto gli riconosce una certa originalità di vedute e una funzione pionieristica nell'individuazione di nuovi campi di studi. Cappelletti fu uno storico militante, vizi e virtù del suo lavoro nascono forse da ciò, ma lo rendono vivo. Scrive Paolo Preto:

Fu partecipe attivo e appassionato delle vicende politiche dei suoi tempi. Durante gli avvenimenti del 1848 si mostrò deciso fautore dell'annessione di Venezia al Regno sabauda, sostenendo la linea seguita da Carlo Alberto; il suo atteggiamento in pubblico e i suoi scritti polemici diedero occasione ad un vivace contrasto con il cardinale patriarca di Venezia Iacopo Monico, con cui si riconciliò solo quando quest'ultimo si rifugiò nell'isola degli Armeni dopo che alcune centinaia di patrioti gli avevano assaltato e saccheggiato il palazzo, avendo egli firmato una petizione all'Assemblea perché si trattasse la capitolazione con gli Austriaci (3 ag. 1849). Testimonianza del suo impegno politico è la pubblicazione di due giornali nei mesi agitati della rivoluzione: dal 1° ag. 1848 insieme con il Bandarin stampò la *Rivista dei giornali veneziani*, che successivamente dal 7 ottobre prese il nome di *Formica* e si avvale della collaborazione anche di Francesco Zanotto. [...] <sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo del prete Giuseppe Cappelletti dall'anno 1720 a tutto il 1846 in continuazione a quella dell'abate di Berault Bercastel dedicata a S. M. la Regina di Sardegna*, Firenze, Alcide Parenti, 1847, pp. 602-625.

<sup>118</sup> Paolo Preto, *Cappelletti Giuseppe*, in «Dizionario Biografico degli Italiani» Vol. XVIII, 1975. Disponibile al sito [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cappelletti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cappelletti_(Dizionario-Biografico)/) ultimo aggiornamento 30/07/18.

Una volta dichiarato il mio principale testimone, andiamo subito all'epoca in cui Cappelletti scrive la sua, *Storia del Cristianesimo* (1847), quando è ancor vivido il ricordo del cammino verso quella che egli chiama l'emancipazione dei cattolici armeni di Costantinopoli e dell'intero impero ottomano. Scrive al proposito Cappelletti, «ma prima di giungervi dovettero gli infelici [cattolici] passare per la strada delle più ampie persecuzioni e dei sacrifici più penosi e più duri»<sup>119</sup>. Secondo Cappelletti, le responsabilità di queste persecuzioni, (e detto da lui sacerdote cattolico, mi riesce difficile non crederci) risiedono nel modo in cui la chiesa cattolica romana nei secoli XVII e XVIII aveva condotto i propri rapporti con l'antica chiesa apostolica armena fondata dal Santo Gregorio Illuminatore. Così in premessa, egli non risparmia critiche a figure come quella del missionario teatino Clemente Galano e del prete armeno cattolico Basilio Barsegh, accusandoli di aver fomentato le discordie tra cattolici e apostolici, e nel caso di Barsegh, di aver addirittura «deturpato orrendamente i sacri libri della chiesa nazionale armena», in una sciagurata traduzione latina, che proclamava

eresie dovunque le armene frasi non corrispondevano grammaticalmente alle regole latine, [Barsegh] progettò una riforma e una correzione di tutti i sacri libri della chiesa nazionale [...] ed ebbe anche l'ardimento di pubblicare questo suo esecrando lavoro nel 1667 in Roma coi tipi della sacra congregazione di Propaganda [trovando] tra i latini chi lo proteggesse e gli prestasse tal fede da cooperare scongiatamente alla riforma e alla correzione del messale, del calendario, del breviario, del rituale e di tutti in somma i libri della chiesa armena..<sup>120</sup>

Con tali premesse Cappelletti comincia a raccontare le vicende dei cattolici armeni a Costantinopoli a partire dal 1819. Questa data è importante per iniziare la narrazione perché corrisponde all'episodio dell'eccidio di quattro esponenti della importante famiglia armena dei Düz Oğlu o più comunemente nota col nome di Düzyan, scoperti a professare segretamente, in una cappella di famiglia, la loro fede cristiano cattolica. Questo scoppio di violenza nei confronti dei cattolici era l'effetto della incomunicabilità delle fazioni cristiane armene. Le autorità cattoliche di Costantinopoli erano arrivate al punto di vietare ai loro fedeli qualunque contatto con gli armeni seguaci dell'antica chiesa fondata dal Santo Illuminatore; costoro venivano presentati in una feroce

---

<sup>119</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 602.

<sup>120</sup> Una delle conseguenze più evidenti e nocive dell'azione di questi personaggi fu secondo Cappelletti l'eliminazione forzata dalla liturgia armena, così come veniva proposta nei libri riformati dai cattolici, della preghiera di invocazione che seguiva il rito della consacrazione del pane e del vino nella comunione, preghiera che, dice ancora Cappelletti, esiste in tutte le sacre liturgie di tutti i secoli Cristiani. Cf. Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., pp. 602-607.

azione di propaganda a colpi di libelli, e articoli di giornale, come dei barbari incivili «peggio dei turchi».<sup>121</sup> A loro volta i cattolici venivano indicati dagli avversari come partigiani delle potenze straniere (in particolare Francia, Austria e lo stesso papato). Per meglio capire quanto profonda fosse la crisi occorre ricordare che la condanna a morte dei quattro fratelli Düzyan, avveniva nonostante la grande influenza di cui questa famiglia di banchieri *amira*<sup>122</sup> godeva presso la Sublime Porta. I Düzyan occupavano infatti fin dal 1757 la carica di sovrintendenti della Zecca<sup>123</sup>. Cappelletti racconta che, dopo l'eccidio dei quattro Düzyan (altri membri della famiglia furono confinati nel monastero di San Giovanni Battista a Muş), ricominciò faticosamente il dialogo tra le comunità cristiano armene di Costantinopoli. Un ruolo decisivo, in questa delicata fase, fu assunto dai padri mechtaristi di Venezia:

parve non vi potesse essere altro mezzo per conciliare gli animi e assicurare in avvenire la pace nella nazione [armena] forché l'entrare a vicenda i due partiti dissidenti a teologiche dispute, ed a pubbliche conferenze coi primari della nazione. [...] ognuno chiaramente vedeva che ove a tale contatto si avesse dovuto venire con gli scismatici i soli figli di Mechitar, i soli monaci di Venezia, avrebbero potuto azzardarne profittevolmente lo scontro. Imperciocché si trattava di dover disputare con armi nazionali, per convincere chi delle proprie armi non sapeva che a proprio danno valersi. Trattavasi di dover far conoscere la verità colle testimonianze dei consigli liturgici nazionali, dei concili dei padri, degli storici monumenti della nazione. Né in tutto il clero cattolico trovar potevasi chi tali armi sapesse valorosamente e con la dovuta destrezza maneggiare, tranne i legittimi discepoli di Mechitar.<sup>124</sup>

Ma gli eventi precipitarono quando «un tremendo editto di proscrizione e di morti avevano ottenuto nel 1820 i primari della Nazione contro i cattolici e massime contro sacerdoti». In questi frangenti, racconta il nostro storico con efficace immediatezza giornalistica, si trovavano in Costantinopoli

---

<sup>121</sup> Come riportato nell'articolo di Antonio Baratta, *Persecuzione degli armeni cattolici del 1828*, pubblicato nella rivista «Museo scientifico letterario ed artistico» 1843, p. 305.

<sup>122</sup>Il termine *amira* deriva dall'arabo *emir* e significa principe o comandante e fu adottato per indicare quella classe benestante degli armeni al servizio dell'impero ottomano Cf. Hagop Barsoumian, *The Dual Role of the Armenian Amira Class within the Ottoman Government and the Armenian Millet (1750-1850)*, in «Christian and Jewish in the Ottoman Empire. The Function of the Plural Society» a cura di, Benjamin Braude e Bernard Lewis, I, New York Holmes and Meier Publishers, 1982, p. 171. Aram Kerovpyan e Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* [La musica classica ottomana e gli armeni], İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010, p. 91.

<sup>123</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 609; Hagop Barsoumian, *The Dual Role* cit., pp. 171-184.

<sup>124</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 609.

cinque monaci mechtaristi di Venezia ospitati presso il convento di Sant'Antonio in Pera. I nomi di quattro di questi monaci, tutti armeni, vengono esplicitamente citati da Cappelletti. Essi erano: Don Mesrop Cirachian, Don Taddeo Asherian, Don Tommaso Maxetian e Don Serafino Gevaïrgian, il cui nome italianizzato era Serafino Gioja, che fu, come vedremo, il più attivo nella predicazione, e, benché fosse anche il più giovane del “quartetto”, continuò ad essere coinvolto nei conflitti degli armeni cristiani fino al 1852. È a questo punto, in due rapide mosse, che entra in scena nella narrazione dello storico veneziano il nostro Giovanni Eremian:

Avenne che una sera in sull'imbrunire corsero al convento, [in Sant'Antonio di Pera] in cerca di loro [i quattro monaci mechtaristi], tre ricchi armeni secolari di molta pietà e religione, e questi piangendo lamentavasi, che il popolo nazionale a guisa di pecore senza pastore gemesse esposto alla persecuzione, mentre i suoi sacerdoti, che avrebbero potuto recargli consolazione e difesa, vivevano rimpiazzati nei luoghi di sicurezza.<sup>125</sup>

I tre ricchi armeni, racconta Cappelletti, spinsero i mechtaristi a recarsi nelle case dei primari dei più potenti armeni ortodossi per trattare con loro di conciliazione e di pace. In un primo momento i monaci rifiutarono dato il divieto a discutere con i rappresentanti della Chiesa Armena decretato dal vicario cattolico che era allora il vescovo Vincenzo Corressi. Ma, continua Cappelletti, i tre ricchi armeni non si diedero per vinti:

tanto dissero e con tanta vigoria quei secolari, che alla fine i mechtariti si mostrarono propensi ad acconsentire qualora dal vescovo Coressi ne avessero avuto espressamente il comando. [...] Se ne incaricò ad ottenerlo uno di essi il più buono, il più devoto di quei secolari il quale aveva nome Giovanni Eremian primo dragomanno del ministro di Danimarca.<sup>126</sup>

A conferma della levatura del nostro personaggio e a suffragio di quanto ne scrive Cappelletti, vorrei qui segnalare che, proprio mentre scrivevo le ultime note di questa tesi, ho scoperto un'altra traccia che comprova il suo coinvolgimento nel tema del dialogo religioso, dell'ecumenismo e richiama all'importanza del suo lavoro di traduttore. Il nome del dragomanno armeno compare infatti citato come corrispondente della Società Biblica di Oxford nel saggio dell'orientalista inglese Samuel Lee (1783 - 1852) edito nel 1824, intitolato *Remarks on dr. Henderson's Appeal to the Bible*

---

<sup>125</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 610.

<sup>126</sup> Ivi.

*society, on the subject of the Turkish Version of the New Testament printer at Paris in 1819*<sup>127</sup>. In questo saggio si fa menzione di Eremian come esegeta della traduzione turca del Nuovo Testamento del dragomanno poeta e musicista polacco Wojciech Bobowski alias Ali Ūfki Bey (1610 - 1675) in una lettera che egli avrebbe spedito alla Società di Oxford che bisognerà in prossimo futuro dettagliatamente analizzare per avanzare nella conoscenza di una figura importante per la drammatica storia dei cristiani armeni di Costantinopoli.

Tornando al racconto del sacerdote veneziano, egli ci fa capire che Eremian, seppure noto per essere uomo di fede, non era né sacerdote, né un monaco. Nel racconto di Cappelletti egli faceva parte di quell'élite intellettuale, ispirata da ideali di riconciliazione, che proponeva il dialogo e l'unione dei cristiani armeni sotto la potestà del Papa, ma senza che ciò significasse per gli Armeni apostolici rinunciare alle loro millenarie tradizioni religiose nazionali. E per perseguire questo scopo il nostro nobile dragomanno forzò i mechtaristi a collaborare creando un equivoco, ma forse, sarebbe meglio dire, uno stratagemma (come vedremo poi, questo fatto risulta confermato direttamente dal monaco Serafino Gioja). Egli ottenne sì il consenso del vescovo, ma questi non era il vicario cattolico apostolico Coressi, da cui Eremian non si recò affatto, bensì il vescovo armeno Aucher che subito diede il proprio consenso alla predicazione dei quattro monaci mechtaristi. Così, in poche ma determinanti righe, Cappelletti fa interamente cadere sul dragomanno «uomo saggio e da bene incapace di mentire»<sup>128</sup> la responsabilità di questo tentativo di riconciliazione di cui i mechtaristi erano strumento prescelto per la loro conoscenza della cultura e delle tradizioni religiose armene.

Vista la rapidità con cui inizialmente l'azione dei mechtaristi ebbe successo non si può non pensare che essa fosse stata ben preparata da tutta una corrente di pensiero che puntava all'unità degli armeni cristiani muovendo trasversalmente sia da parte cattolica che scismatica. Forse l'eccidio dell'anno prima aveva colpito profondamente i sentimenti della comunità armena che intendeva ora superare le divisioni. Cappelletti chiama in causa a questo punto l'appoggio fornito dall'esponente di spicco della famiglia armena Kazaz, Artin Bezciyan Kazaz (1771-1834), su cui vale la pena di aggiungere qualche informazione. Distintosi inizialmente nel commercio della seta, entrò nelle grazie della famiglia dei Düzyan e nel 1819, forse anche in conseguenza dell'eccidio di

---

<sup>127</sup> Samuel Lee, *Remarks on dr. Henderson's Appeal to the Bible society, on the subject of the Turkish Version of the New Testament printer at Paris in 1819*, Cambridge, James Smith, 1824. pp.

<sup>128</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 610.

alcuni dei membri di questa famiglia, gli fu da questi affidata l'amministrazione della zecca ottomana<sup>129</sup>.

La narrazione del Cappelletti può a questo punto venire qui sintetizzata nelle sue linee fondamentali. Inizialmente il dibattito teologico tra la chiesa romana e quella armena proseguì con grande fervore e i mechtaristi fecero molti proseliti tra gli ortodossi che fecero ritorno alla chiesa romana «convinti con le parole di San Narsete, di Sant'Isacco, Sant'Eliseo, di Santo Gregorio Illuminatore» che erano i santi nazionali della chiesa armena. Il giovane Serafino Gioja giunse persino a celebrare la messa cantata nella chiesa patriarcale armena convincendo gli apostolici a pronunciare il nome del pontefice Pio VII durante il rito. La predicazione dei mechtaristi per l'unità dei cristiani armeni trovò anche una piena approvazione presso il sultano che dichiarò ufficialmente il suo appoggio e

sotto pena di morte intimò al patriarca armeno e ai principali della nazione di dover prestar loro ogni riverenza ed ossequio. E il gran visir similmente era tutto propenso a favorire quest'opera, e dava ad essi continuo incoraggiamento, ed esortava il Kasès a prestarvisi con tutto l'impegno ed a cooperare efficacemente, onde condurla al termine desiderato.<sup>130</sup>

Eremian e Kazaz erano ancora insieme, garanti in prima persona del progetto di riconciliazione, quando cominciarono le prime difficoltà, che, racconta il prete veneziano, furono provocate da parte cattolica con un primo provvedimento di scomunica lanciato contro i mechtaristi dal Vicario apostolico Coressi. Contemporaneamente, sempre da parte cattolica, vennero mosse le prime azioni volte ad arrestare i mechtaristi con la maniera forte. Una prima spedizione punitiva pare fosse organizzata dai banchieri cattolici ancirani.

Mentre si trovavano tutti e quattro presso la doviziosa famiglia dei Sumelian in Galata, venne loro tutto affannato e atterrito quel buono e religioso Eremian, il quale era stato l'istigatore ingegnoso di porli ad intraprendere un affare così azzardoso. Egli aveva udito in casa del reis-effendi che i banchieri ancirani, collegati con alcuni del clero, avevano posto in opera ogni arte per farli togliere di vita e metter così fine a quell'impresa, tanto da loro esecrata. E questi del clero e i banchieri ancirani non erano già degli scismatici. Avvisati così gl'intrepidi missionari, temettero alquanto, non per sé ma per la disperata riuscita

---

<sup>129</sup> Artin Bezciyan Kazaz è ricordato come il più grande filantropo degli armeni residenti sotto l'impero ottomano, il suo grande contributo andò oltre l'organizzazione e la cooperazione delle due fazioni delle fazioni cristiane armene promuovendo e finanziando la realizzazione di numerose istituzioni quali la scuola Bezciyan Okulu, la Chiesa Patriarcale e quella di S. Asdvadzazin, e l'ospedale Surp Pirgiç Armeni Hastanesi, la scuola Bezciyan Okulu, Cf. Saro Dadyan, *Osmanlı ermenilerinin tarihindeki en büyük filântrop Kazaz Artin Amira Bezciyan*, in «Toplumsal Tarihi» 225, luglio 2012.

<sup>130</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 612.

della causa della religione. [...] il padre Serafino correva a darne l'avviso al Kasès. [...] Potè alla fine parlargli ed informato che fu dell'orrenda malvagità, andossene senza frapporti il più breve indugio a raccontarla al Sultano. Arse di sdegno per tale notizia il bene intenzionato Mahmud, e sull'istante comandò al gran visir, che si rinnovasse l'intimazione di morte contro chiunque avesse osato di fare oltraggio agli zelanti mechtariti, che si ardentemente cercavano la riconciliazione e la pace della dissidente nazione.<sup>131</sup>

#### 2. 4. *L'esilio dei cattolici Armeni e la costituzione di una nuova millet*

Il fallimento del partito di Eremian e Kazaz-Düzyan avvenne nel precipitare dei fatti nella violenza durante le ultime dispute teologiche nella sede del patriarcato armeno. A questo punto, scomunicati e radiati dal loro stesso ordine di appartenenza (che temeva ritorsioni a causa loro) i quattro monaci decisero di desistere dalla predicazione comunicando la loro decisione al sultano che gli aveva fin qui protetti. L'avvicinarsi del patriarca armeno e delle più alte sfere della corte del sultano cambiò radicalmente la situazione ed aprì la strada alle persecuzioni del 1827-28. La nota disfatta della flotta ottomana a Navarino, ad opera degli inglesi, dei francesi e dei russi, portò ai cattolici armeni, come è noto, ulteriori motivi di perdita di appoggio politico e aprì la strada alle deportazioni del 1828. Queste cominciarono con l'esilio degli *amira* di Ankara e proseguirono poi a Costantinopoli dove i cattolici furono costretti a lasciare le loro abitazioni nei quartieri di Pera e Galata. Si volevano troncare in questo modo i contatti con le ambasciate e i residenti europei, innanzitutto francesi, mentre a ben poco valsero i tentavi di difesa degli armeni cattolici da parte della diplomazia austriaca e sabauda.

Questi avvenimenti ebbero un grande impatto nella memoria e nell'immaginario del popolo di Costantinopoli. Nel primo romanzo in lingua turca *Akabi Hikayesi*, Storia di Akabi, del 1852, che è anch'esso testimonianza eloquente dell'importanza del filone della letteratura turca scritta coi caratteri armeni, l'autore, Vartan Paşa (1813-1879), un diplomatico armeno presso il governo ottomano, narra la storia di due giovani connazionali appartenenti alle due diverse fazioni in lotta: Akabi, alla minoranza armeno cattolica, e l'altro, Hagop, a quella apostolica scismatica. Vale citare Vartan Paşa per un breve, ma vivido racconto proposto, dall'interno del romanzo, dall'io narrante della madre della protagonista:

Akabi [figlia mia] non ti posso descrivere quanto dolore abbiamo provato [...]. Mentre i cattolici furono cacciati fuori dalle proprie terre, quelli che erano rimasti qui, non avevano il permesso di stabilirsi nemmeno a Beyoğlu e dovettero dirigersi verso Samatia, Ortaköy e Beşiktaş. Anch'io, grazie alle informazioni di Margos, affittai due stanze in una casa armena a Beşiktaş. Ma anche lì, ogni giorno, non

---

<sup>131</sup> Ibidem.



veniva meno la paura di essere esiliati come molti dei cattolici che furono mandati a Enguri in Anatolia assieme alle loro famiglie. Così le famiglie che erano abituate a vivere con agio nelle loro residenze furono costrette ad abbandonare le proprie terre nei rigidi giorni d'inverno e non avendo notizie di quale sarebbe stata la fine furono costretti a mettersi in viaggio.<sup>132</sup>

L e

## STORIA CONTEMPORANEA

## PERSECUZIONE SOFFERTA DAGLI ARMENI CATTOLICI NEL 1828



(Il piemontese Calosso ricusa i doni offertigli dagli Armeni)

persecuzioni del 1828, che non risparmiarono né preti cattolici, né suore, cessarono solo quando le potenze internazionali e il Papa cominciarono una sistematica pressione sul sultano, coadiuvata, all'interno della corte, dall'azione del partito "unionista" di Kazaz e dello stesso Eremian. Infine anche gli *ulema*<sup>133</sup> di Costantinopoli, dichiararono che quelle crudeltà erano assolutamente contrarie alla

<sup>132</sup> Vartan Paşa, *Akabi hikayesi*, a cura di Andreas Tietze, Istanbul, Eren Yayıncılık, 1991, p. 102.

<sup>133</sup> Gli *ulema*, come è noto, erano i dotti della legge islamica e coloro che interpretavano la conoscenza e la volontà divina sulla base della *shari'a*.

legge del Corano. Così, vuoi per convenienze politiche internazionali, vuoi per ristabilire la giustizia nei confronti dei suoi sudditi, il sultano comandò che i cattolici ritornassero alle loro case in tutto l'impero riacquistandole, nel caso le avessero vendute, per la stessa cifra irrisoria con cui le avevano forzatamente vendute. Fu fissato un editto in data 21 gennaio 1831 in cui anche ai cattolici era riconosciuto lo statuto di *millet* con una propria autonomia di governo sia in ambito religioso che amministrativo e con il potere di concertare con Roma l'elezione del patriarca. In tutto questo processo di emancipazione i mechtaristi ebbero un ruolo fondamentale e un nuovo rituale dei cattolici armeni fu stampato «secondo il più esatto confronto dei più antichi manoscritti»<sup>134</sup> esistenti nella biblioteca del monastero di San Lazzaro a Venezia. «Fu preferito un codice del secolo duodecimo e su di esso fu eseguita l'edizione»<sup>135</sup>.

Oltre trent'anni dopo questi fatti, nello stesso 1852 in cui fu pubblicata *La storia di Akabi* di Vartan Pasha, si riaccendeva a Venezia e a Costantinopoli una discussione a colpi di pamphlet, tutti provenienti da parte cattolica, sulle responsabilità delle tragiche vicende della prima persecuzione armena del 1828. Si iniziò dalla pubblicazione a Costantinopoli del libello anonimo intitolato *il Mechtarista di Venezia*, a cui seguì un vero e proprio processo istruito a Venezia sotto l'autorità della curia patriarcale. Causa scatenante di questo incruento conflitto tra cattolici era stata proprio la pubblicazione della *Storia del Cristianesimo* di Giuseppe Cappelletti di cui ci siamo sin qui serviti. I cattolici volevano negare quanto vi si diceva a proposito delle loro responsabilità nel fallimento del tentativo dei mechtaristi di ricondurre la chiesa armena sotto l'autorità del Papa. Ne uscì un'attacco formidabile che aveva come obiettivo proprio l'ordine di Mechitar cui, in buona sostanza, veniva mossa l'accusa di connivenza con gli apostolici. Non posso né voglio addentrarmi nella questione, ma mi sembra importante ricordare quanto vivo e cogente fosse ancora il ricordo e il ripensamento di quelle vicende. Prese allora la parola anche il padre Serafino Gevorgian alias Serafino Gioja che consegnò alle stampe nell'occasione la lettera che aveva inviato al patriarca nel 1822 (al termine della fallita impresa di riunificazione). Ne traggio il passo che riguarda Eremian:

Dichiaro, che sebbene io in Costantinopoli, senza il permesso, anzi contro il divieto della mia Congregazione, bensì con retta intenzione e con sentimenti ortodossi, nell'anno 1820 sia andato con alcuni miei colleghi alla residenza patriarcale degli Armeni disuniti, per ragionare seco loro e convincerli, siccome essi proponevano e c'invitavano a disputare; tuttavia il fatto non è come in quell'infame libello venne descritto: il fatto invece è così. In mezzo al furore della persecuzione suscitata contro gli armeni cattolici, alcuni dei primari della nazione, capo dei quali era Giovanni Eremian, primo dragomanno del

---

<sup>134</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 624.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

ministro di Danimarca, uomo di riputatissima venerazione presso i cattolici tutti, con buone intenzioni, facendoci credere di esserne stati autorizzati dal Vescovo Latino, Vicario Apostolico, Monsignor Vincenzo Coressi, ci spinsero ad assalire con dispute teologiche i disuniti; al che dava mano eziandio il governo, per ottenere la calma e la unione tra le due parti della disunita nazione.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Angelo Bigoni, *Il Mechitarista difeso dalle calunnie degli anonimi di Costantinopoli. Esame analitico corredato di molti documenti già pubblicati a Parigi ed a Venezia Opera del Rev.mo P. Maestro Bigoni, ex generale de' Rr. Pp. minori conventuali*. Venezia, Lorenzo Gaspari, 1851, pp. 64.

Figura 13. Vignetta per un articolo di Antonio Baratta, *Persecuzione degli armeni cattolici del 1828*, pubblicato nella rivista «Museo scientifico letterario ed artistico» 1843, p. 305. Questa vignetta in un certo senso è esemplificativa della contraddittorietà di questa vicenda: a sinistra è raffigurato Giovanni T. Calosso, ufficiale ottomano (cattolico) che rifiuta i doni dell'amira armeno apostolico (forse lo stesso Kazez), raffigurato a destra, e sin dalle vesti di quest'ultimo si capisce quanto gli armeni apostolici fossero considerati più tradizionalisti e conservatori degli stessi turchi.

#### 2. 5. *Arte e musica nell'ambiente degli amira Düzian/Kazaz e del dragomanno Giovanni Eremian*

Una volta rintracciato Eremian come protagonista dell'azione volta all'unità nazionale e religiosa armena, si può ben capire innanzitutto perché, nel 1831, egli proponga i drammi sacri di Metastasio cautamente celato dietro il velo dell'anonimato. La paura doveva essere ancora un sentimento dilagante nella comunità cattolica, tanto è vero che molti armeni esitavano per paura di ritorsioni anche a richiedere la restituzione delle loro case nonostante l'editto emanato dal Sultano.<sup>137</sup> La prudenza di Eremian si giustifica ancor più qualora si pensi a come egli era inserito nella diplomazia internazionale e nel circolo degli *amira* armeni più influenti nei confronti del sultano, i Düzyan, cattolici dichiarati, e i Kazaz che cattolici non erano, ma assolutamente favorevoli alla proposta di unità della nazione armena.

---

<sup>137</sup> Giuseppe Cappelletti, *Storia del Cristianesimo* cit., p. 622.

La prima edizione del *Metastasio sacro*, curata e tradotta da Eremian, presenta, come abbiamo visto, i tre drammi basati sulle storie della *Genesi* e quindi quello della *Passione di Gesù*. In merito a ciò, nell'edizione del 1831, si sarebbe tentato di intravedere un significato ecumenico ancora più vasto che quello di proporsi alla lettura, e verosimilmente all'ascolto, dell'intera comunità degli armeni cristiani. Di fatto tutte le storie bibliche scelte da Eremian, quattro su un totale di otto scritte da Metastasio, riguardano personaggi presenti anche nel Corano (Caino, Isacco, Giuseppe figlio di Gicobbe e Gesù).

Analogamente, può essere rintracciato un motivo storico evidente che si collega alla seconda edizione degli oratori di Metastasio perché, al sultano Mahmud II, che aveva concesso la *millet* ai cattolici, era succeduto il figlio Abdülmecid proprio in quell'anno 1839 che vedeva l'uscita di questa seconda edizione. Essa coincide dunque perfettamente sia con la nuova investitura regale, sia con l'inizio delle Riforme che puntavano alla modernizzazione e all'occidentalizzazione del paese note col nome di *Tanzimat*. L'autonomia e l'autogoverno delle comunità armene sembrava definitivamente sancita e il clima di terrore del decennio precedente proiettato ad una grande distanza psicologica. Come sappiamo, a questa seconda edizione Eremian portava, in aggiunta alla prima, la nuova traduzione dell'azione sacra *Betulia liberata*, inserendola per ultima nel libro pubblicato a Venezia. Un fatto non trascurabile, non soltanto per l'importanza di questo dramma per la poetica e l'impegno spirituale, ideologico mistico, di Metastasio il quale fu detto per questo dall'Arteaga "poeta filosofo" ma anche perché *Betulia* ben si presta, alla rappresentazione simbolica - insita nella storia della città di Giuditta, e della sua eroica impresa contro Oloferne - del motivo di un'identità oppressa e riscattata. Anzi, volta a volta, nel corso della storia recente questa storia aveva potuto diventare metafora o allegoria della guerra con il turco. Si trattava quindi di un testo impegnativo quasi pericoloso, inconcepibile da rappresentare nel clima del ventennio precedente ed ora rivolto forse ad interpretare i sentimenti identitari degli armeni in parte realizzati con la costituzione delle *millet* in parte proiettati in un futuro di ancor maggiore libertà?

D'altra parte, le cose non sono certo così semplici e la questione identitaria meriterà di essere considerata ancora più avanti in tutta quella contraddittorietà che troviamo sintetizzata in una "storiella" tratta dall'autobiografia del colto soldato di ventura armeno Giovanni Emin che ora vorrei citare. Emin, che ebbe importanti contatti con il gruppo di Madras, cui si deve la pubblicazione del primo giornale armeno nel 1794, racconta di un capo villaggio che gli dice: "La

nostra libertà sarà in un mondo a venire; il nostro re è Gesù Cristo.”<sup>138</sup> Allora Emin chiede all’uomo quale fosse la fonte di tali informazioni ed egli risponde: “I santi padri della chiesa che affermano che la nazione armena è stata soggetta ai maomettani dalla creazione del mondo, e tale deve rimanere sino al giorno della resurrezione; già che, se così non fosse, noi avremmo potuto ben presto condurre gli ottomani fuori dal nostro paese”<sup>139</sup>. Al che Emin estrae la sua copia della storia dell’antica Armenia scritta da Movses Xorenac’i (Mosè di Corene) e offre da leggere al capo, che era anche un prete, un passo dove si dice che gli armeni erano stati indipendenti da molto prima della creazione dello stato ottomano. Ci suggerisce, questa storiella, che mentre restava ben presente il sentimento di privazione della libertà e dell’identità nazionale, l’integrazione degli armeni nella società ottomana era un fatto reale, faticosamente conquistato, che gli aveva portati in alcuni casi, come quello dei Düzyan e di Kazaz, ai vertici dell’amministrazione dello stato. E, ci suggerisce, che era una realtà difficilmente rinunciabile. Gli armeni ebbero nell’Ottocento un ruolo fondamentale anche nel campo delle arti: ne sono testimonianza il loro apporto all’architettura di Costantinopoli in quegli anni, allo sviluppo di attività teatrali concernenti sia il tradizionale “teatro delle ombre” Karagöz, sia l’importazione degli spettacoli operistici sia la creazione di alcuni esperimenti di “Opera turca”. Ancora in un caso fondamentale, sempre nel campo della musica,<sup>140</sup> la cultura degli armeni ebbe un forte impatto su quella turca, traendo a sua volta da questa elementi per una nuova dimensione interculturale e interconfessionale. Intendo qui la secolare tradizione di quei poeti musicisti e strumentisti che erano chiamati *ashug*, per parte cristiano-armena, e *aşık* nel corrispettivo turco-musulmano. Questi “trovatori o bardi” si esibivano a tutti i livelli della società turco armena, nei palazzi degli *amira* come all’interno del *saray* in Costantinopoli, nelle città minori e nei villaggi, girando e sviluppando una carriera itinerante. I ricchi *amira* li ricercavano per la raffinata cultura e preparazione musicale, acquisita con maestri turchi e talvolta anche occidentali. L’armeno Kesis Oğlu era l’*ashug* del sultano Abdülmecid, mentre Kemani Sebu si

---

<sup>138</sup> S. P. Cowe, *Islamic influences on armenian Verse*, in «Orentalia Lovaniensia Analecta, redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the rise of Islam», a cura di J.J. Van Ginkel, H.L. Murre - Van Den Berg, T.M. Van Lint, Louvain, Peeters Publishers, 2004, p. 396.

<sup>139</sup> Ibidem, pp. 396-297.

<sup>140</sup> Gli armeni cominciarono a ricercare un legame più puro con le antiche tradizioni a volte questo legame, come vedremo, ristabilito come nel caso della musica attraverso atti di vera e propria reinvenzione, si rinnovava costantemente attraverso l’interazione con la componente turca e l’assimilazione di elementi occidentali. Il numero dei lavori pubblicati in turco-armeno crebbe grandemente come anche noi abbiamo potuto osservare da vicino. Vedi Murat Cankara, *Rethinking ottoman Cross-Cultural Encounters: Turks and the Armenian Alphabet*, in «Middle Eastern Studies», Vol. 51 No. 1, 2015, pp.1-16.

esibiva alla Corte del sultano Abdül Aziz (1830-1876) e tra i pezzi favoriti che lo stesso sultano gli richiedeva, vi era il famoso *Sird im Sasani*, una *dagh-aria* tratta dal rituale della chiesa armena otnluay<sup>141</sup>, ovvero quella scena che racconta l'episodio in cui Gesù lava i piedi ai suoi discepoli compiendo un atto simbolico di umiltà.<sup>142</sup> Essi accompagnavano le loro composizioni e improvvisazioni vocali virtuosistiche, su strumenti a corda di origine orientale tra cui il *sāz*, il *tār*, l'*ūd*, la viella *kamānça*, il violino *kemāni*, il *kānun*, il *santūr*, la *zūrñā* e il *tampūr*. Spesso questi musicisti venivano chiamati col nome del loro strumento, per esempio Kemāni Tateos, Kemāni Sepuh oppure Kānoni Nubar o Ūdi Arshag. Itineranti o stanziali, la loro caratteristica principale era comunque quella di sapersi adattare a contesti linguistici diversi, e di essere poliglotti; il più celebre di tutti gli *ashug*, Sayat Nova (1712-1795), componeva prevalentemente liriche in georgiano e in azeri, oltre che in armeno, e usava a volte mescolare queste lingue all'interno dello stesso componimento. Il repertorio degli *ashug* spaziava dalla lirica erotica, all'epica e a canzoni di critica sociale; ma una parte importante rispecchiava la loro ispirazione mistica ed essi, come vedremo, erano considerati portatori di verità filosofiche ed anche profetiche. Sulla scorta dei lavori di Mathevos H. Muradyan, Lucina Agbadian Hubbard, in un recente saggio dedicato al mondo musicale degli armeni di Costantinopoli<sup>143</sup>, ci ricorda come centinaia di testi poetici in lingua turca trascritti con i caratteri armeni dagli *ashug* giacciono ancora inediti nelle biblioteche turche e armene andandosi ad aggiungere a quel rigoglioso filone (i cui vasti confini ancora sfuggono all'odierna storiografia) della letteratura turco armena in cui rientra anche il nostro caso delle traduzioni metastasiane di Eremian. Quel che è certo è che nell'ambiente in cui quest'ultimo agiva la musica era estremamente considerata. Sotto la protezione di Hovannes Çelebi Düzyan (1749-1812) muove i suoi passi una delle più importanti personalità di musicisti del primo Ottocento a Costantinopoli, Hampartzum Lymonciyan (1768-1839), che, oltre ad essere uno dei principali virtuosi di *Kamānca* e *Tampūr* e ad aver studiato la musica classica ottomana dei *Mevlevi* col celebre Dede Efendi (1778-1846), conosceva il sistema di notazione e composizione occidentale. Hampartzum fu il principale punto di riferimento per la conoscenza della musica turca di Giuseppe Donizetti quando questi venne a Costantinopoli a dirigere le bande del Sultano Mahmud II nel 1828. Già sotto il sultanato di Selim III, grande amante e protettore della musica nonché musicista egli stesso, era sorta l'esigenza di creare un sistema di notazione per conservare e

<sup>141</sup> In armeno ռոտլուայ [votnəlvə].

<sup>142</sup> Lucina Agbadian Hubbard, *The Musical world of Armenian in Constantinople*, in Hovannesian, Payaslian (a cura di), «*Armenian Constantinople*». Costa mesa, California, Mazda Publishers, 2010, pp. 290-91.

<sup>143</sup> Ibidem.

tramandare il grande repertorio classico ottomano. Questa esigenza fu raccolta da Lymonciyan e dai suoi protettori lungo un percorso di studi molto intenso e prolungato che proseguì ben oltre la morte dello stesso Selim III. Si formò allora un gruppo composto da Hampartzum, il coltissimo padre mechtarista Rahîp Pîjîşkyan (1777-1851) di ritorno da Venezia, Andon Amira Düzyan (1765-1814) e un talentoso e giovanissimo allievo di Hampartzum, Hagop Çelebi Düzyan (1793-1847) di ritorno da Parigi dove aveva studiato musica. Il loro obiettivo era chiaro: volevano risalire alla più autentica musica liturgica armena, e, contemporaneamente, con un progetto di grande respiro “ecumenico”, dare un metodo di notazione valido per tutta la musica monofonica delle culture del Vicino Oriente.<sup>144</sup> A questo scopo essi si riferirono ai segni neumatici del *khaz*, che comparivano sugli antichissimi manoscritti medievali per la notazione della musica sacra, ma di cui si era perso l’esatto significato. Assunsero pertanto quei segni dagli antichi manoscritti, ma diedero loro un nuovo significato simbolico modellato su quello delle note nel sistema di notazione europea. Il lavoro si protrasse nel palazzo di Kuruçeşmece dei Düzyan e nel 1812 il metodo era terminato (ma non ancora pubblicato). Dopo la morte di Hovannēs e l’eccidio dei quattro membri della famiglia Düzyan di cui abbiamo già parlato, Hampartzum fu accolto sotto la protezione di Kazaz, grazie a questi diventò *diratsu*<sup>145</sup> nella chiesa patriarcale e portò a definitivo compimento il metodo di notazione che prende il suo nome, che voleva essere adatto a trascrivere e preservare le musiche di tutta la regione medio orientale nel modo più preciso possibile, a differenza di quanto avveniva con il sistema di notazione occidentale. A questo proposito il musicologo armeno Haram Kerovpyan ci ricorda un aneddoto che ha come teatro la residenza dell’*amira* Kazaz e il celebre maestro di *tambūri* del sultano Selim III, Tamburi Izak (1745-1814) musicista ebreo anche noto col nome di Fresko Romano, il quale aveva composto un elaboratissimo *Peşrev* e non credeva possibile che questo potesse essere trascritto da Hampartzum. Con la complicità di Kazaz che voleva trascritto quel componimento, Izak fu invitato ad eseguire il *Peşrev* alcune volte mentre a sua insaputa, in un’altra stanza, Hampartzum prendeva nota e riuscì, con molte meno ripetizioni di quante Kazaz avesse previsto e richiesto a Izak, a trascrivere fedelmente ciò che aveva sentito.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Per ulteriori approfondimenti su metodo di notazione musicale Hampartzum si veda, Aram Kerovpyan e Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* [La musica classica ottomana e gli armeni], İstanbul, Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010, pp. 83-105.

<sup>145</sup> Il *Diratsu* è un musicista di chiesa che assiste il prete nel condurre la liturgia divina armena. Lucina Agbalian Hubbard, *The Musical world of Armenian in Constantinople*, in Hovannesian, Payaslian (a cura di), «*Armenian Constantinople*». Costa mesa, California, Mazda Publishers, 2010, p. 292.

<sup>146</sup> Ibidem, pp. 293-295.



## 2. 6. *Il dono della poesia nella cultura turco-armena*

Le origini della poesia armena, del canto dei poeti orali detti *asghug*, sono connesse ad un profondo significato spirituale. La formalizzazione poetica, la parola strutturata come musica, formula incantatoria, trae la sua forza e le sue primarie motivazioni come rappresentazione della parola di Dio cui non può invece aspirare la prosa. La poesia è il linguaggio del Corano, ma la trasposizione poetica della Bibbia giudaico-cristiana ha tuttavia presso gli armeni un'antichissima tradizione che risale addirittura all'inizio del II millennio. Peter Cowe, in un suo recente saggio intorno all'influenza islamica sul verso armeno, cita l'adattamento poetico della Bibbia di Grigor Magistros elaborato in quattro soli giorni a Costantinopoli nel 1045, in una sequenza di oltre duecento versi in monorima, dopo che Grigor ebbe incontrato un poeta musulmano di nome Manuch.

Forse anche l'interesse di Eremian per Metastasio e per quel modello di *Opera* di argomento sacro che era l'oratorio affonda qui le sue radici. («*Opera*», vale la pena di ricordare, è un termine che, nella prefazione del dragomanno, appare significativamente riportato in corsivo per distinguere una tradizione culturale esogena). In realtà noi ancora non sappiamo se qualcuno abbia messo in musica le traduzioni di Eremian: testimonianze vere e proprie non ne sono ancora emerse, al di là di qualche sporadica notizia riportata dagli studiosi. Non sappiamo nemmeno se Eremian stesso fosse musicista, benché il suo lavoro poetico non potesse che essere, come abbiamo visto, molto apprezzato nella cerchia musicale degli amira Düzryan. In ogni caso, forse, si trattava di un lavoro non indirizzato ad essere messo in partitura alla maniera delle consuetudini compositive dell'Occidente. Potrebbe trattarsi invece di un Metastasio usufruito come repertorio dai poeti orali, da cantarsi accompagnandosi nell'improvvisazione, anche in forma drammatica dialogata al modo degli *ashug*? Non è forse vero poi che anche la vena lirica di Metastasio sgorgava anch'essa dall'improvvisazione di formule e formalizzazioni precedentemente interiorizzate? Quel che è certo è che non abbiamo oggi altre possibilità che rintracciare nella grande sensibilità poetica di questo traduttore, anche le ragioni più propriamente musicali del suo progetto interculturale.

Ultima nel libro degli oratori sacri proposti nel 1831, ma prima nell'ordine di composizione da parte di Metastasio per Vienna, l'azione sacra dedicata alla *Passione di Gesù Cristo* rispecchia per certi aspetti più di tutte le altre il *furor* del poeta cesareo: gli studiosi (fin da un seminario indetto dalla Fondazione Levi di Venezia in apertura di questo nostro terzo millennio) ne hanno puntualmente discusso la grande originalità della drammaturgia e la libertà che il poeta si era concesso nei confronti dei Vangeli. Giovanni Morelli ha messo in evidenza che il tempo in cui si

svolge la drammaturgia della *Passione* di Metastasio non rappresenta in realtà per nulla il tempo in cui si svolge la Passione di Cristo. Quel tempo non è nemmeno il tempo che ricomincia a fluire dalla Resurrezione, ma è in realtà sospeso tragicamente tra l'uno e l'altro evento: è un tempo in cui i personaggi, lasciati soli a seguito della perdita del Maestro, devono rielaborare il lutto percorrendo ognuno, gli Apostoli Pietro e Giovanni e la peccatrice redenta Maddalena, un proprio e diverso calvario psicologico; è un tempo di tenebre che Metastasio scandaglia con grande forza espressiva.

Johann Herzog ha portato all'attenzione dei partecipanti al seminario della Fondazione Levi, il valore rituale, paraliturgico, che l'esecuzione delle scene oratoriali viennesi (ivi comprese quelle dei drammi allegorici appartenenti al genere detto "del Sepolcro") rivestivano durante la settimana santa presso la cappella della casa d'Austria<sup>147</sup>. In questo suo esordio nella capitale asburgica Metastasio assunse in pieno la responsabilità del suo ruolo presentando, un dramma completamente nuovo che si svolge in un tempo non narrato nei Vangeli. La definitiva periipezia, la liberazione dalla catastrofe in cui sono piombati gli Apostoli avverrà compiutamente solo in una celebre aria di Giovanni nella seconda parte dell'oratorio. Mi si conceda di riportare l'incipit del notissimo canto:

Dovunque il guardo giro  
immenso Dio ti vedo:  
nell'opre tue t'ammiro,  
ti riconosco in me.

La terra, il mar, le sfere  
parlano del tuo potere:  
tu sei per tutto; e noi,  
tutti viviamo in te.<sup>148</sup>

Con queste due sole strofette Metastasio ha spinto gli studiosi anche ad una rilettura spirituale del suo lavoro. Per mettere in giusta luce questi versi, così evidentemente influenzati dalle correnti del pensiero deista (o teista) ma anche vividamente allusivi ad un significato panteistico, forse derivato

---

<sup>147</sup> Johann Herzog, *Oscillazioni di un Genere sul crinale tra liturgia e Melodramma: l'interpretazione musicale del primo «componimento sacro» del Metastasio*, «Musica e Storia» IX/1 2001. (Atti del seminario dedicato alla Passione di Gesù Cristo organizzato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi) Bologna, Il Mulino pp. 75-94.

<sup>148</sup> Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, p. 82.

da Malebranche<sup>149</sup>, bisogna assecondare l'invito di Metastasio alla lettura di una nota a piè di pagina. Ed è stato merito di Bruno Bertoli, nel corso di una rilettura biblica dedicata alla Passione nel citato Seminario della Fondazione Levi quello di aver ricordato che in calce a quest'aria Metastasio pone una nota assai significativa, quasi un manifesto poetico del suo essere autore di drammi sacri per musica. La nota è la seguente:

Il Dio che ha fatto il mondo e tutte le cose che sono in esso, che Signore del cielo e della terra, non abita in templi costruiti dalle mani dell'uomo, né dalle mani dell'uomo si lascia servire, se avesse bisogno di qualcosa, essendo lui che dà a tutti la vita e il respiro e ogni cosa. Egli creò da uno solo tutte le nazioni degli uomini, perché abitassero sopra tutta la faccia della terra. Per loro ha determinato l'ordine dei tempi e i confini del loro spazio, affinché cercassero il Signore, se mai riuscissero a trovarlo come a tentoni, benché non sia lontano da ciascuno di noi. In lui, infatti, viviamo ci muoviamo ed esistiamo, come persino alcuni dei vostri poeti hanno detto: "Poiché di lui stirpe noi siamo".<sup>150</sup>

## 2. 7. *La legittimazione del poeta mistico*

Sono quattro versetti dal 24 al 28 dal capitolo XVII degli Atti degli Apostoli estratti dal famoso discorso dell'apostolo Paolo all'Areopago di Atene nel 57 dC., che cominciava con la geniale apologia del Dio ignoto (con cui Paolo cercava di condurre i saggi ateniesi alla fede nell'unico Dio). In questo momento non è tanto interessante disquisire sul contenuto filosofico della citazione, pur così importante e su cui dovremmo tornare, ma è piuttosto essenziale notare come a Metastasio, che era un presbitero, interessi legittimare la sensibilità del poeta come veicolo e strumento della parola di Dio.

In un fondamentale contributo dedicato alle figure di *Khidr* e Giovanni Battista, come santi patroni dei musulmani *aşık* (termine colto che deriva dall'arabo classico e che si può tradurre in "colui che è invaso da amore, l'amante, l'innamorato, il folle d'amore") e degli armeni *ashug*, Theo Marten Van Lint parla di "dono della poesia":

---

<sup>149</sup> Si veda Maria Grazia Accorsi, *Le azioni sacre di Metastasio: il razionalismo cristiano*, in «Mozart, Padova e la «Betulia liberata». Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700», Atti del convegno internazionale di studi, Padova 28-30 settembre 1989, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 24) a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olshki, 1991, p.3.

<sup>150</sup> Bruno Bertoli, *Rilettura biblica della «Passione» di Pietro Metastasio*, «Musica e Storia» IX/1 2001. (Atti del seminario dedicato alla Passione di Gesù Cristo indetto dalla Fondazione Ugo e Olga Levi) Bologna, Il Mulino, pp. 55-74.

As long as society was predominantly religious, the art of poetry was understood as a divinely inspired profession. [...] Such a situation is likely to continue as long as society, unlike the performing ashug himself, considers poetic talent a divine gift, obtained through an act of initiation, and is only therefore legitimate.<sup>151</sup>

Van Lint prosegue ricordando come gli *ashug* armeni fossero stati oggetto della condanna da parte della chiesa in quanto supposti portatori di simbologie e significati pagani, giunti a loro anche in conseguenza della perdita dell'indipendenza dell'Armenia e dell'indebolimento dell'autorità della chiesa sotto la dominazione musulmana. Essi erano eredi dei *gusan* preislamici, menestrelli cantori di cicli epico-lirici diffusi in tutta l'area iranica e centrasiatrica che, nella variante turca dei nomi, erano detti *ozan*. Il termine armeno, *gusan*, secondo Aram Kerovpyan, ha invece una matrice indoeuropea, e deriva dal sanscrito *goṣa* "voce" (in armeno *govasan* significa "colui che fa elogi")<sup>152</sup>. I *gusan* intervenivano alle feste nei palazzi, mescolavano sacro e profano nel loro repertorio pur essendo poeti orali, cantastorie senza alcuna legittimazione religiosa. Molti sono gli esempi d'invettiva che gli uomini di chiesa rivolsero ai *gusan-ashug*: nel V secolo queste invettive uscirono dalla penna del Catholicos Yovhannes Mandakuni, mentre nel secolo XIII da quella del Vardapet Yovhannes Erznka'i, egli stesso un rifinito poeta. Il punto di vista predominante nel mondo, prima e durante il tempo in cui gli *ashug* furono attivi (un periodo lunghissimo che va pressappoco dal XIV al XIX secolo), era religioso. Pertanto, come ci ricorda Van Lint, il problema della legittimazione nel campo della fede era particolarmente importante. Il poeta orale aveva bisogno di una forte legittimazione per esprimersi come uomo di religione, e dato che non poteva contare su un'educazione clericale e teologica, affidava la sua legittimazione ad una chiamata diretta di Dio che lo raggiungeva tramite una visione (che poi egli raccontava nello stile della sua arte, cioè cantando, recitando e suonando). Questo modo di legittimazione, inebriante, molto vicino all'estasi, ad una sorta di *trance* poetica, era già rivendicato da uno dei primi *ashug* di cui abbiamo testimonianze testuali, Konstantin Erznkac'i del XIV secolo. Egli racconta di aver avuto, all'età di quindici anni mentre era allevato in convento, l'apparizione di un giovane uomo vestito di luce a cui

---

<sup>151</sup> Theo M. van Lint, *The gift of poetry: Khidr and the Baptist as patron Saints of Muslim and Armenian 'Āṣiqs - Aṣuḥs*, in «Orientalia Lovaniensia Analecta, redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the rise of Islam», a cura di J.J. Van Ginkel, H.L. Murre - Van Den Berg, T.M. Van Lint, Louvain, Peeters Publishers, 2004, p. 342.

<sup>152</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti fra Oriente e Occidente, con un saggio di Kudsi Erguner*. Milano, Ricordi, p. 2010, 172.

egli si rivolse chiamandolo “Signore”, termine che probabilmente indica che quel misterioso personaggio era per lui Cristo. Vi è dunque, antropologicamente parlando, una certa consonanza tra quella legittimazione che Metastasio invoca per il poeta nella nota posta ai piedi dell’Aria di Giovanni della sua *Passione* spiegandone il contenuto con le parole dell’apostolo Paolo (prototipo di colui che, senza aver conosciuto Cristo in vita, sulla via di Damasco riceve una chiamata diretta attraverso una visione) e il mondo poetico mistico degli *ashug*. D’altra parte, la visione come momento legittimante e culminante dell’iniziazione religiosa e poetica degli *ashug* si rispecchia nella devozione che essi portano al loro patrono Surp Karapet (San Giovanni Battista), seconda solo a quella per Maria madre di Dio. Gli *ashug*, per ricevere la loro definitiva investitura ed essere ammessi alla comunità artistica, si recavano al santuario di Surp Karapet eretto nei pressi della città di Muş (situato nell’odierna Turchia Sud-orientale) dove dovevano superare un serie di prove, gare poetiche che si svolgevano alternandosi in un dialogo “recitativo” e cantato. Surb Karapet era per gli Armeni il Santo Precursore e la sua festa si svolgeva, in ideale continuità dell’antica festa zoroastriana di *Vardavar* (festa della trasfigurazione), la settima domenica dopo la Pentecoste che aveva segnato la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli e la manifestazione del fenomeno mistico della glossolalia (parlare lingue sconosciute). È importante infine ricordare, sulla scorta di quanto sostiene Mihran Tumačan, che la venerazione di Surb Karapet portava a Muş durante la festa del santo patrono anche musulmani curdi e turchi. Ecco come Sayat Nova<sup>153</sup>, il più noto tra gli *ashug* armeni si riferisce a Surb Karabet, alla fine di uno dei suoi poemi armeni databile forse 1747:

Ora voglio dire qualcosa in armeno. Amen. Dio, Io Arut’in figlio di mahdesi, da quando ero piccolo fino all’età di tredici anni mi sono esercitato in tutti i generi di poesia dopodiché grazie al potere di Surb Karapet ho imparato a suonare il k’amanč’a il č’ongur e il t’ambur.<sup>154</sup>

Surb Karapet non solo aveva il potere di dare in dono la poesia e la musica, come abbiamo letto in Sayat Nova, ma anche di realizzare i desideri degli umili, dei poveri e dei malati, rinvigorendo le loro speranze, il loro amore e la loro fede. In un’altra poesia dedicata a Surb Karapet, scritta metà in azeri, metà in armeno nella forma *mukhammas* composta di strofe di cinque versi, Sayat Nova

---

<sup>153</sup> Charles Dowsett, biografo di Sayat Nova dimostra il carattere stanziale nell’ultima parte della carriera del poeta-cantore avvenuta presso la corte suo protettore, Eraclio II di Kakheti, a Telavi (1744–62) il suo «the royal-falcon Khan» ridimensionando nel quadro biografico il tema della reciproca influenza ashug- aşık. Charles Dowsett, *Sayat-Nova: An 18th-century Troubadour: a Biographical and Literary Study*, Lovanio, Peeters, 1996, pp. 13-14.

<sup>154</sup> T.M. van Lint, *The gift of poetry* cit., pp. 353-354.

celebra il Santo Precursore scrivendo i primi emistichi di ogni verso in azeri e la seconda parte di ogni verso in Armeno, confermando il suo costume di preferire la lingua azeri per i temi cristiani.

Signore di Muş, Santo Precursore, le tue preghiere hanno raggiunto i cieli,  
Maggior Vardapet di verità, al tuo pari non v'era nessuno,  
Le tue parole sono gioielli inestimabili, la tua bocca sprigiona rubini.  
Nel grembo eri adorato, i tuoi genitori stupefatti,  
Hai fatto sentire la tua voce dal deserto, le tue labbra sono miracoli parlanti.

Tu sei venuto alla riva del Giordano, tu hai battezzato il Signore Stesso  
Tu hai presentato il Signore all'umanità, tu hai rivelato la Trinità.  
Perciò io sono destramente felice che tu abbia distrutto Satana il demonio.  
Trent'anni nel deserto in cui tu hai pregato per questo mondo.  
Tu hai ritenuto che il miele selvatico ti andasse bene, dolcissimo come i tuoi sermoni.

È scritto nella Bibbia "Giovanni è grande tra i mortali".  
Con il tuo sangue tu hai salvato le anime, tu sei la corona e l'orgoglio delle vergini.  
Gli angeli discendono dal cielo, tu hai ricevuto un'eterna corona di luce.  
Tu sei diventato il fondamento degli adoratori della croce, tu sei il candelabro dei monaci.  
Il tuo sacrificio ricompensa il mondo intero, ovunque risplende la tua luce radiante.<sup>155</sup>

Il poeta si sofferma dunque sul ruolo di Giovanni Battista come Santo Precursore, presentandolo come punto di connessione tra l'Antico e il Nuovo Testamento: colui che prepara la venuta di Cristo e offre il proprio sacrificio per aprire la strada al Messia. Ma tra le qualità del Santo Precursore, che la Chiesa Armena enfatizza in vari modi, c'è la coincidenza della sua identità con quella di Elia, ribadita più volte dallo stesso Gesù Cristo nei Vangeli sinottici (ciò che, tra l'altro, rinforza la posizione di Giovanni Battista come anello di congiunzione tra l'Antico e il Nuovo Testamento). Nel Vangelo di Luca, quando l'Angelo si rivolge a Zaccaria annunciandogli Giovanni Battista, suo futuro figlio, cita queste parole dal Libro di Malachia:

Convertirà molti figlioli di Israele al signore loro Dio, e camminerà davanti a lui con lo spirito e la potenza di Elia, per ricondurre i cuori dei padri verso i figli e ribelli alla saggezza dei giusti per preparare al signore un popolo ben disposto.<sup>156</sup>

Nel Vangelo secondo Luca, Giovanni Battista, emerge in diversi modi come transizione tra la "legge e i profeti" e Gesù Cristo il figlio di Dio. Ma, in quanto figura di Elia, la sua statura s'innalza

---

<sup>155</sup> T. M. van Lint, *The gift of poetry* cit., pp. 356.

<sup>156</sup> Luca, *Libro I*, vv. 16-17.

ulteriormente e, ai nostri scopi, è importante notare che in questa connessione entra in gioco anche la capacità di Elia di comporre poesia elaborandola intorno alle sue profezie pronunciate nei libri dei Re. Elia è associato alla figura di Mosè attraverso strutturali analogie che compaiono tra il *Primo Libro dei Re* e il *Libro dell'Esodo*. Nel *Secondo Libro dei Re*, avviene infine la misteriosa sparizione di Elia nella traversata del Giordano dove, l'incapacità del suo discepolo Eliseo di rintracciarne il corpo si presta ad un parallelo con la morte e il divino occultamento della tomba di Mosè da parte di Dio. Ma a differenza di Mosè, Elia viene assunto al cielo, non muore e resta ancora presente nel mondo. È principalmente per questo motivo che, nella teoria cosmologica di Ibn Arabi, Elia è una delle quattro figure che occupano una posizione eccelsa nelle gerarchie dei santi di questo mondo, insieme ad Idris (Enoch) e Gesù Cristo: tutti e tre, come Elia, presenti e vivi ancora in questo mondo, anche se in modo differente dagli ordinari mortali, fino al momento della Resurrezione. Su questa identificazione tra Surb Karapet ed Elia, si getta pertanto un altro ponte: non più solo tra Vecchio e Nuovo Testamento, ma anche tra l'Islam e il Cristianesimo, tra gli *ashug* armeni e gli *aşık* turchi, i quali hanno non a caso come loro santo protettore *Khidr*, che è, per il teologo musulmano Ibn Arabi, il quarto personaggio che completa la gerarchia dei Santi, il quarto picchetto della "tenda della fede" (*awatađ*). Dobbiamo a questo punto aggiungere qualcosa a proposito dell'importanza di *Khidr* nei riti iniziatici paralleli degli *aşık* turchi, che muovono anch'essi da una visione, da un sogno (o sogno ad occhi aperti) che i futuri cantori ricevono in giovanissima età. Esiste un genere tradizionale detto *hikāye* in cui si narrano queste visioni. L'aspirante, a volte addormentandosi in un luogo appartato (una fontana, un cimitero o in casa), vede una figura spirituale che gli porge una coppa da cui bere una bevanda chiamata anche *aşık-badesi* "vino d'amore" o *hakikat-badesi* "vino della verità". Poi la figura gli mostra in uno specchio il volto dell'amata invitandolo a ricercarla. L'aspirante riceve così il doppio dono della poesia e dell'amore, qualità inseparabili per diventare un *aşık*. La figura spirituale che più ricorre nei sogni dell'*aşık* a porgere quella coppa è *Pîr*, "Il maggiore", il Santo Patrono che s'identifica con *Khidr*, la guida sovranaturale per Mosè e per i mistici islamici. *Khidr*, in un filone minoritario dell'esegesi coranica, in particolare riferita alla *Sura XVIII*, in relazione di identità primitiva con Elia, figura nelle teorie di Ibn Arabi, come abbiamo visto, come uno dei quattro santi profeti presenti nel mondo fino alla Resurrezione. Egli è dunque vivente quanto dura il mondo, non ha confini di spazio e tempo, e la sua angelica natura lo pone come transizione tra il regno del divino e l'umano. *Khidr* ha una speciale relazione con la natura: fa crescere la vegetazione da cui gli deriva l'epiteto di "il verdeggianti". Lo si può incontrare in improvvise apparizioni là dove le acque confluiscono, sulle rive dei mari e dei laghi, sulla battigia, come sul bagnasciuga ed in prossimità delle fonti. Egli salva

i naviganti in pericolo e talvolta lo si trova come un viaggiatore nel deserto. In generale è attivo su tutta la terra ed un'altra delle sue speciali peculiarità è quella di poter compiere ampie distanze in un battito di ciglia (nel sufismo questo fenomeno è spiegato per via della contrazione del globo). Il culto di *Khidr* si diffuse soprattutto nell'ordine dei *sufi bektāşı* (dal nome del mistico Hacı Bektaş) in cui penetrarono profondamente le teorie di Ibn Arabi e con queste la visione panteistica, alcuni dicono deista, del divino. Fortemente influenzata anche dal noto poeta mistico di lingua turca Yūnus Emre, questa confraternita sufi fu anche quella che accolse con meno difficoltà tra i suoi accoliti poeti non musulmani, che fu quindi aperta a condividere con gli armeni *ashug* le proprie concezioni di vita spirituale.<sup>157</sup>

## 2. 8. *L'arte della traduzione*

Immagini ora il lettore paziente che, a discendere da tutto quanto è stato detto in questo percorso attraverso le culture, le religioni e le discipline artistiche, che i versi seguenti tratti dalla traduzione dell'Aria di Giovanni della *Passione di Gesù Cristo* fatta da Giovanni Eremian, tornino per un momento ad essere anonimi. Che rappresentino lo sguardo del Vicino Oriente, nella complessità di cui ho cercato sin qui di riferire, gettato sui versi del grande Poeta. Primo passaggio è la traslitterazione del testo scritto in Armeno nelle lettere dell'alfabeto latino con cui si scrive correntemente oggi il turco, ma che ho svolto tenendo il più possibile conto della varietà di lettere, rappresentazione di sfumature di suoni vocalici e consonantici, presente nell'alfabeto Armeno, nonché di tutto il corredo dei segni di interpunzione e accenti che ho cercato di mantenere filologicamente.

*Ne yana dönsem,  
Ne yana baksam,  
Yâ qadır Allah,  
Seni gyorürüm.*

*Gèrek kèndimde,  
Gèrek ellerde,  
Qudretin gyorür  
Hayran olurum:*

*Yerler ve gyoyler,  
Engin deryaler,*

---

<sup>157</sup> Giampiero Bellingeri, Non solo Ashiq-Kerib. Quale altro Ashuq?, in «Quaderni del Dipartimento di Studi eurasiatici, Ashik Kerib, Università degli Studi di Venezia» a cura di G. Scarcia, vol. 28, 1991, pp. 17-105.



*Senin qudretin  
Söyler, anğlarız:*

*Sen her yerde sin,  
Her dem hazır sın,  
Biz de, yá Rabbi,  
Sende yaşarız<sup>158</sup>*

Così è invece come suona la mia “traduzione della traduzione” di Eremian su Metastasio:

In qualsiasi direzione io mi volga,  
qualunque cosa guardi,  
o potente Allah,  
io ti vedo.

Sia in me stesso,  
sia negli altri,  
vedo la tua forza  
ne sono stupito:

le terre e i cieli,  
il profondo dei mari,  
il tuo potere cantano  
e noi comprendiamo:

tu sei in ogni luogo,  
tu sei in ogni istante,  
e noi, oh Signor,  
in te viviamo.

Come aveva rilevato Albrecht Krafft (1841) e dopo di lui anche Adreas Tietze (1979) Eremian basa le sue traduzioni sul ritmo, e da un punto di vista tecnico-poetico possiede, si direbbe, una grande maestria. Egli aveva avvertito il suo lettore che avrebbe abbandonato la metrica ottomano-persiana classica per muoversi in un territorio nuovo, ma non privo di legami con l’opera occidentale e la tradizione della poesia turca, in questo caso una poesia misurata sulla metrica sillabica d’impronta popolare, ma che Eremian vuole evidentemente elevare ad un livello letterario; una poesia fondata su una lingua viva, parlata, appropriatamente definita dallo stesso Eremian, “volgare”.

---

<sup>158</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir* cit., pp.166-167.

Per compiere questo suo anelito a contribuire alla rinascita del volgare, Eremian poteva contare su ben pochi esempi, come egli stesso avverte nella sua Prefazione a Metastasio. Tra quei pochi esempi vi era certamente quello, come dice Ettore Rossi “molto sentito dal popolo”, del già citato poeta mistico Yūnus Emre (sec. XIII-XIV). L’opera di questo grande poeta consiste in due libri, un Dîvân/Canzoniere, e un Libro dei consigli, *Risâletü’n nuskiyye*, collocabile verso il 1307, ed è contraddistinta, scrive Giampiero Bellingeri in un recente saggio «da un misticismo animato dal neo-platonismo, che recepisce e coglie la luce, i riflessi di Dio nel creato, nel mondo fenomenico.»<sup>159</sup> Sempre dal saggio di Bellingeri cito l’incipit del *Libro dei consigli*:

Nel nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso:

Vedi il prodigio arcano, è l’operato del Signore,  
A fuoco e acqua e terra e aria ha detto “siate!”.

Nel nome di Dio ha sentenziato, e terra è pronta lì,  
Ed ecco il monte erompe e subito si leva.

Di terra e acqua impasta un rudimento alla base,  
E lo nomina, impone il nome a lui di Adamo. [...] <sup>160</sup>

Tornando all’aria di Giovanni dalla Passione tradotta da Eremian, vorrei far notare come l’impianto della prosodia metastasiana venga seguito e contemporaneamente “aumentato” in una sorta di raddoppio ritmico costruito sul fondamento delle quartine. Nella traduzione infatti le due quartine metastasiane vengono portate a quattro: ognuna delle quali è in rima baciata in esordio e legata alla successiva da una rima finale. Quattro strofe, pertanto, ma contenute in uno schema binario (I: aabc / ddec; II: ffgh / iilh) che rinnova la struttura della tradizione poetica popolare.

Il verso di Eremian è più breve e scolpito, quinario contro settenario, di quello di Metastasio. Ed egli, come è evidente, si concede anche qualche libertà nella resa dei concetti, la più notevole delle quali è l’idea della presenza di Dio nel Tempo, in ogni istante della vita.

Una rapida scorsa a volo d’uccello sulle traduzioni delle Arie dei drammi sacri ne rivela la grande varietà di soluzioni metriche che mi paiono ben accordate al significato dei versi

---

<sup>159</sup> Giampiero Bellingeri, *Come lumi riflessi, nelle visioni e nei versi di Yūnus Emre (Anatolia, secoli XIII-XIV)*, in corso di stampa presso la Biblioteca Ambrosiana.

<sup>160</sup> Abdūlbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Istanbul, Remzi K., 1943, pp. 415-416 (n. LXXXV).  
Abdūlbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre. Il libro dei consigli e le poesie*, (a cura di) Fulvio Bertuccelli, Roma, Sandro Teti Editore, 2018.

metastasiani. Nella *Morte d'Abel* la tragica condanna di Caino da parte dell'Angelo è strutturata dal poeta cesareo in due quartine:

Vivrai, ma sempre in guerra,  
Ma dubbio di tua sorte:  
Vivrai ma della morte,  
Con vita assai peggior.

Alle tue brame avversa  
Non produrrà la terra,  
Inutilmente aspersa  
Del vano tuo sudor.<sup>161</sup>

Forse per rappresentare con più forza la drammaticità del momento, la doppia sequenza dei settenari di Metastasio viene data in una combinazione di regolarità e irregolarità ritmica, di simmetria e asimmetria della versificazione. Così, pur riprendendo lo schema originale e mantenendo le due quartine, Eremian premette a ciascuna un' enfasi «yaşarsın, yaşarsın»: il monito dell'angelo che ritorna come una sorta di ritornello o forse *leitmotif* che permea del suo suono l'aria, riecheggiando nelle rime:

*Yaşarsın, yaşarsın,*

*Lakin gyonül azabında:*

*Ölmezsin, yaşarsın,*

*Lakin, ölmekden beter*

*Ömrünün qaygısında.*

*Yaşarsın, yaşarsın:*

*Ve bihude terinle*

*Suladığın tarlanda*

*Umduğun berekêti*

*Arar amma bulmazsın.<sup>162</sup>*

Traduzione della traduzione:

---

<sup>161</sup> Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, p. 124

<sup>162</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir* cit., p. 45.

Vivrai, vivrai,

ma nelle pene del cuore:  
non morirai, vivrai,  
ma, cosa peggiore della morte,  
nel dolor della tua vita.

Vivrai, vivrai:

e con sudore vano  
nel campo che inaffi  
la sperata benedizione  
cerchi ma non troverai.<sup>163</sup>

Nell'*Isacco figura del Redentore*, che occupa la seconda posizione nella raccolta degli oratori in entrambe le edizioni del 1831 e del 1839, ma che in realtà è l'ultima azione sacra scritta da Metastasio a Vienna, troviamo invece un esempio di imitazione fedele e felice della prosodia metastasiana nell'aria di Gamar al termine della prima parte dell'azione sacra. Nella traduzione le due quartine rimano alternate secondo lo schema abab / cbdb, il metro settenario è lo stesso impiegato da Metastasio. Al solito il traduttore è costretto a un qualche slittamento di significato che qui conferisce ai testi un carattere lievemente più moralistico.

Originale metastasiano:

Siam passeggeri erranti  
fra i venti e le procelle:  
ecco le nostre stelle  
queste dobbiam seguir.

Con tal soccorso appresso  
chi perderà se stesso?  
con tanta luce avanti  
chi si vorrà smarrir?<sup>164</sup>

Translitterazione dall'armeno al turco:

*Firtınalar içinde*

---

<sup>163</sup> Trad. a cura dell'autore.

<sup>164</sup> Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, p. 217.

*Bi çare yolcular ız:  
Yıldızımız onlar dır,  
Biz onlara baqarız.*

*Öyle qlağuz olduqca,  
Yolu biz şaşırmayız:  
Öyle nurlar var ikên,  
Qaranlıqda qalmayız.<sup>165</sup>*

Traduzione della traduzione:

Noi siamo miseri pellegrini  
in mezzo alla tempesta:  
quelle sono le nostre stelle,  
a quelle noi guardiamo.

Finché c'è una tale guida,  
noi non smarriremo il retto cammino:  
fino a che vi sono quelle luci celesti,  
noi non resteremo nell'oscurità.<sup>166</sup>

Nell' *Isacco* Metastasio aveva esposto a chiare lettere nel titolo quel senso “figurale” che informa le proprie azioni sacre. Spiega Giulio Ferroni:

Il senso figurale è una costante nella letteratura biblica del Metastasio quale appare negli oratori di soggetto vetero testamentario azione, eventi, personaggi della sacra scrittura, attraverso fitti riferimenti alla lunga tradizione dell'ermeneutica biblica sono presentati come figure della vicenda fondamentale di Cristo [...].<sup>167</sup>

Tuttavia il luogo forse più impressionante di quest'azione sacra imperniata sulla figuralità, è una pagina che Stendhal<sup>168</sup> considerava all'apice della capacità di penetrazione psicologica di Metastasio: è la scena, composta da recitativo e aria, dedicata a Sara come figura di Maria madre di

---

<sup>165</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir* cit., p. 78.

<sup>166</sup> Trad. a cura dell'autore.

<sup>167</sup> Giulio Ferroni, Le «Azioni sacre», in *Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Atti n. 65), 1985, p. 199.

<sup>168</sup> Tale giudizio è contenuto nella *Vie de Rossini* e si riferisce alla versione dell'oratorio scritta da Domenico Cimarosa.

Gesù, ma dipinta con uno straordinario grado di umanità propria che Metastasio ha letteralmente inventato, come egli stesso dice («il silenzio del sacro Testo ha lasciato in dubbio se Abramo comunicasse a Sara il comando divino di sacrificare il proprio figlio»), supponendola invece consapevole del crudele dettato di Dio. Il dramma diviene perciò soprattutto quello della madre che attende la tragica notizia della morte del figlio che culmina all'inizio della seconda parte dell'oratorio nella scena apprezzata da Stendhal: Recitativo ed aria: la relazione poetico-formale di questi due momenti, così tipici dello stile operistico, merita a questo punto di essere considerata in rapporto alla loro resa nella traduzione di Eremian.

Tietze già rilevava nel 1979 che lo scarto tra parti recitative e parti liriche è perfettamente mantenuto anche nella traduzione nel modo di impaginare e indentare i versi delle arie rispetto a quelli del recitativo. Abbiamo visto come Eremian nella sua prefazione si riferisca all'Opera come a un possibile schema di riferimento per il proprio lavoro sugli Oratori. Egli doveva essere perciò perfettamente cosciente che, da un punto di vista drammaturgico, narratologico, e drammatico-musicale, il regime dell'alternanza tra recitativo e aria, tra versi destinati all'azione dialogata e versi lirici, costituisce il fondamento dello stile operistico metastasiano.

Credo che un altro grande filone della poesia popolare turco-armena, a cui Eremian poteva riferirsi e di cui ho già riferito, sia quello dei poeti e cantastorie *ashug-aşık*, ancora ben vivo nel XIX secolo, ma vorrei ora approfondire la questione anche da un altro punto di vista. Così l'etnomusicologo Giovanni De Zorzi, sulla scorta degli studi di Aram Kerovpyan, definisce in un recente libro, lo stile degli *aşık*:

L'*aşık* può essere definito come un creatore di canzoni "lieder macher, song-creator" che narra la sua storia usando un profilo intonazionale che oscilla tra recitato e cantato, definito dagli studiosi "oratura".  
Nei punti salienti della narrazione una simile oratura si apre in squarci melodici di canto.<sup>169</sup>

Ora mi sembra che lo stile operistico degli oratori di Metastasio, visto da questa prospettiva, rispetta perfettamente il paradigma musicale del rapporto tra racconto (uso logico della parola) ed espressione musicale e poetica (uso lirico e sentimentale della parola musicata) di cui parla De Zorzi a proposito degli *aşık*. Torniamo ora al personaggio di Sara che, si è detto, costituisce un esempio di straordinaria efficacia di questo paradigma. Così esordisce la madre di Isacco:

Chi per pietà mi dice,

---

<sup>169</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti fra Oriente e Occidente, con un saggio di Kudsi Erguner*. Milano, Ricordi, p. 2010, 172.

Il mio figlio che fa? Servi, e pastori  
Invio d'intorno, e alcun non riede. Ah forse  
Pietoso ognun m'evita!<sup>170</sup>

Translitterazione dall'armeno al turco:

*Ah! evladım evladım.  
Evladımdan bir xaber,  
Aceb kimden soráydım?  
Ardı sıra çobanlar  
Hizmetkyarlar gyonderdim,  
Hiç biri gyrünmeyor.  
Ah! acımı bilirlir,  
Her kës beni acıyıb`  
Gyorünmek istemeyor.<sup>171</sup>*

Traduzione della traduzione:

Ah, figlio mio, figlio mio!  
Qualcuno potrebbe darmi  
una notizia su mio figlio?  
Subito ho mandato  
pastori, servitori,  
e ancora nessuno si vede.  
Ah, sanno il mio dolore,  
nessuno vuol far vedere  
che mi commiserà e piange per me.<sup>172</sup>

Nella tradizione metastasiana il recitativo di Sara, in cui la madre smarrisce a poco a poco la ragione nella tragica attesa, veniva musicato con un recitativo strumentato dove l'orchestra risponde alle frasi declamate dalla voce alternandosi con questa. Nella sua traduzione Eremian assottiglia ancor più lo scarto tra il momento patetico del recitativo e quello lirico dell'aria. Il recitativo è concepito tutto in versi settenari variamente rimati e reiteratamente assonanti, mentre l'aria è scritta in versi senari (Metastasio usava anch'egli un ritmo parisillabo, ma di dieci sillabe). Il traduttore segue Metastasio nella combinazione asimmetrica delle due strofe rovesciandone però l'ordine. In

---

<sup>170</sup> Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 217-218.

<sup>171</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir cit.*, pp. 80-82.

<sup>172</sup> Trad. a cura dell'autore.

Metastasio, ad una quartina segue una terzina, (abbc / ddb) mentre nella traduzione, ad una prima terzina, segue una quartina e come abbiamo già incontrato nell'aria di Giovanni della *Passione*, questa combinazione è ripetuta due volte secondo lo schema aba / cdea / eag / hgga.

A *Betulia liberata* vorrei dedicare la conclusione di questo capitolo. Come già detto, si trattava del quinto oratorio, fuori dallo schema di ideale progressione cronologica dall'Antico al Nuovo Testamento, fuori da un'aura di ideale condivisione delle storie tra le religioni monoteiste. Giuditta, infatti, la protagonista della miracolosa vittoria del popolo giudeo, è un personaggio non solo del tutto assente nella tradizione islamica, ma anche molto discusso nell'esegesi biblica, escluso da quella giudaica e presente solo in quella cristiana. Ho già detto che si trattava di un personaggio e di una storia per certi versi insidiosa che nella tradizione oratoriale sei-settecentesca era vista come figura della chiesa o delle potenze cattoliche che erano entrate in conflitto con il Turco. Ma non credo che, nel clima di libertà che si respirava nel 1839 a Costantinopoli grazie alle Tanzimat, Eremian lanciasse un messaggio di rivolta ed anzi, la creazione della millet cattolica poteva essere già celebrata come una vittoria della nazione armena di cui forse *Betulia* è una metafora, forse un'allegoria.

Vi è un luogo della *Betulia liberata* che è stato particolarmente oggetto dell'esegesi critica recente: è il dibattito teologico tra Ozia, il principe di Betulia, e Achior, un generale assiro delle schiere di Oloferne catturato dai giudei e portato al cospetto del principe. Ozia sostiene contro il politeismo di Achior la ragionevolezza del monoteismo: sorge un civilissimo dialogo in cui egli usa gli argomenti di una conciliazione tra filosofia e religione, tra ragione e fede, in cui si riconoscono influenze del neoplatonismo, di Malebranche come mediatore tra le teorie cartesiane e il misticismo cristiano. Ma Metastasio muove nuovamente da una citazione di San Paolo, questa volta dalla *Prima lettera ai Corinti* dove, come è noto, l'apostolo combatte le divisioni tra i fedeli e li avverte di non perdersi in sterili speculazioni filosofiche frutto della vanità della Ragione. Si trattava quindi forse da parte di Eremian, di un allusivo riferimento alle dispute delle fazioni cristiane di Costantinopoli? È questo il senso simbolico, in ultima analisi, della storia di Giuditta? D'altra parte non è forse vero che Metastasio nutriva diffidenza nei confronti della pura speculazione filosofica? Leggiamolo:

Codesta enorme licenza di pensare e di parlare raduna facilmente proseliti, perché trova partigiani ed avvocati efficacissimi nelle nostre passioni, alle quali appaiono subito lucidi ed incontrastabili tutti i raziocini che loro tolgono quel freno che convien pur che si soffra se si vuol vivere insieme.



La volontà di credere, il sentimento mistico, è il più forte motivo dell'esperienza poetica: così, non a caso, il lungo dialogo teologico della *Betulia* si conclude con un'aria di Ozia in cui vengono ribaditi tutti i concetti fondamentali già cantati da Giovanni nella *Passione*, ma con tonalità e musicalità completamente diverse, con una vertigine di gioia e di bellezza che trascende totalmente l'oscuro contesto verbale che avvolgeva i pensieri di Giovanni:



Originale Metastasio:

Se Dio veder tu vuoi,  
Guardalo in ogni oggetto;  
Cercalo nel tuo petto,  
Lo troverai con te.  
E se dov'ei dimora  
Non intendesti ancora,  
Confondimi se puoi;

Dimmi dov'ei non è.<sup>173</sup>

Translitterazione armeno-turco:

*Gér Allahı istersin,  
Her mahl'uqda dir:  
Kèndi qal'binde ara,  
Onda da olduğuna  
Aqlmı qandır.  
Gér ona da qanmazsın,  
Olmadığı yine bul,  
Beni utandır.<sup>174</sup>*

Mia traduzione della traduzione:

Se desideri Allah,  
egli è in ogni creatura:  
cercalo nel tuo stesso cuore,  
convinciti a pensare  
che anche là si trova.  
Se invece non ci credi,  
dimostrami che non c'è,  
prova a confondermi!

Da un punto di vista prosodico credo che si possa qui parlare di virtuosismo del traduttore che, sul filo di otto versi, come nell'originale, non esattamente due strofe, rompe l'unità semantica della quartina facendo trascinare il compimento del significato sul quinto verso. Si tratta, comunque sia, di otto versi intrisi di una grande musicalità, sia nella ricorrenza elegante asimmetrica delle rime, sia nelle ripetizioni e assonanze delle parole, sia soprattutto nel ritmo dove a settenari si alternano quinari in un insieme armonioso eppure imprevedibile, lo schema c'è ma è mobile, liquido e non può essere interpretato in un unico modo. Forse lo schema è il seguente: 7 [a] / 5 [b] / 7 [c] / 7 [c]; 5 [b] / 7 [a] / 7 [d] / 5 [b], ma, come è evidente, se non si ragiona in termini di strofe e quartine sarebbe possibile tracciarne anche un'altra interpretazione e in questa fluidità risiede in un'ultima analisi l'arte del traduttore.

---

<sup>173</sup> Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, p. 168. vv. 406-410.

<sup>174</sup> Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir* cit., p. 208.

### 3. L'OPERA DI COSTANTINOPOLI NELLE STAGIONI DI ANGELO MARIANI (1848-1851)

#### 3. 1. *Le fonti*

Angelo Mariani è stato uno tra i più celebri direttori d'orchestra dell'Ottocento: il suo nome è noto a tutti gli studiosi del melodramma e di Verdi in particolare, sia per lo speciale legame che lo univa al compositore di Bussetto, sia anche per la brusca clamorosa rottura del loro rapporto nell'ultimo periodo della sua vita.

Vorrei qui riferire del viaggio e del soggiorno di Mariani a Costantinopoli avvenuto dal settembre-ottobre del 1848 al dicembre del 1851, tre anni della biografia del grande direttore ai suoi esordi che sono rimasti in ombra nonostante la ricchezza delle fonti di prima mano che li documentano: quarantaquattro lettere inedite spedite da Costantinopoli all'editore Giovanni Ricordi presenti nell'omonimo Archivio della Biblioteca Braidense di Milano e un diario giornaliero manoscritto autografo, anch'esso inedito, che si conserva in grande disordine, come un coacervo di carte sciolte e riunite alla buona, presso il Museo del Teatro alla Scala, diario che ho pazientemente trascritto e riordinato cronologicamente arrivando alla conclusione che esso copre la seconda parte dell'ultimo anno della permanenza di Mariani a Costantinopoli (dal 31 maggio al 21 novembre 1851).

Vi è poi la musica che Mariani compose durante il suo soggiorno, tra cui un *Inno Nazionale* [Turco] dedicato al sultano Abdülmecid ed altra principalmente ispirata al tema dell'esilio come l'album di romanze da camera intitolato *Rimembranze del Bosforo*, che è anche il titolo di un brano per violoncello e pianoforte, o la scena lirica intitolata *Matilde ossia La fidanzata del guerriero ucciso sui campi di Lombardia*. Questa musica, che nel suo insieme costituisce la più significativa produzione di Mariani compositore, fu perlopiù pubblicata dal direttore al suo ritorno in patria, ad eccezione dell'*Inno* che il sultano Abdülmecid volle stampato anche a Costantinopoli mentre quasi contemporaneamente usciva in Italia per i tipi di Ricordi in due versioni: l'originale per Coro e grande orchestra e in una trascrizione/arrangiamento per violino e pianoforte della quale Mariani faceva menzione nelle lettere, ma che era completamente sconosciuta ai biografi, da me ritrovata nell'ottocentesco Fondo Ricordi della Biblioteca Marciana di Venezia<sup>175</sup>. Preziose notizie per ricostruire l'attività di Mariani nella capitale ottomana si ricavano anche da articoli usciti su

---

<sup>175</sup> I-Vnm, *Hymne National Turc*, Giovanni Ricordi, Milano, misc mus. 1409.

periodici come la *Gazzetta Musicale*, *Le Journal de Constantinople*, *La Fama* ed altri.<sup>176</sup> Un paio di pagine dedicate a Costantinopoli si trovano infine nell'autobiografia scritta dal direttore, molti anni dopo, nel novembre del 1866 su richiesta dell'editore Giulio Ricordi a scopi evidentemente promozionali (scopi che Mariani trattò con alcune moderate e comprensibili mistificazioni causando reprimende, persino troppo severe, da parte del biografo verdiano Frank Walker): un testo, quest'ultimo, comunque importante con cui dovrò a più riprese confrontarmi.<sup>177</sup>

Figura 14. Augusto Bedetti, *Ritratto di Angelo Mariani*, litografia.

### 3. 2. *L'arrivo dell'esule sul Bosforo*

Per quel che riguarda i motivi che portarono il giovane Mariani nella capitale ottomana devo ripartire sintetizzando all'estremo i primi anni della biografia del direttore. Mariani nasce a Ravenna l'11 ottobre del 1821, da una famiglia di umili origini, suo padre, Natale, dapprima "gran papalino" diviene poi "liberale e patriota"<sup>178</sup>. Angelo studia violino presso l'Accademia filarmonica di Ravenna e comincia la propria attività di direttore d'orchestra intorno al 1843: riceve diversi incarichi tra cui uno a Messina che, secondo quanto egli dice nell'autobiografia, gli procura contrasti con l'orchestra a cui il giovane direttore tendeva evidentemente troppo ad imporre la propria carismatica personalità, unita ad un bellissimo aspetto (chioma leonina e sguardo magnetico ricorda il poeta e critico musicale Enrico Panzacchi «che fecero dell'artista un divo per eccellenza»)<sup>179</sup>. Quindi Mariani ricorda ancora nella sua autobiografia di essere stato ingaggiato contemporaneamente come maestro concertatore e direttore d'orchestra a Vicenza cosa in realtà assai inusuale per l'epoca:

---

<sup>176</sup> Come *L'album Bisantino*, *Il Pirata*, *La Stampa* editi in Italia e a Costantinopoli.

<sup>177</sup> Frank Walker, *L'uomo Verdi*, Mursia, 1964, pp. 354-355.

<sup>178</sup> Angelo Mariani, *Autobiografia e Documenti* [lettere a vari corrispondenti 1852-1871], Amedeo Potito (a cura di) Rimini, Bruno Ghigi Editore 1985. p. 20.

<sup>179</sup> Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 223.

Credo di essere, stato il primo in Italia che abbia abolito il pessimo uso del così detto *maestro concertatore* separato dal direttore d'Orchestra e che ha riunito le due qualità in quest'ultimo, senza di che nella esecuzione di uno spartito non si ha unità di concetto, una sola intenzione negli effetti, una sola interpretazione, ed è ridotto ad una semplice macchina colui nel braccio a bacchetta del quale sta pure tutto il fascino di migliore o peggiore effetto di un componimento musicale.<sup>180</sup>

Nella primavera del 1847 al teatro Carcano emerge invece un'altra peculiarità della sua giovane arte: la capacità di trasfondervi gli ideali patriottici. È a Mariani forse ancora più che a Verdi, che si deve, ad esempio, l'invenzione dell'interpretazione risorgimentale di un'opera come *Nabucco* ben prima che il celebre *Va' pensiero* ne diventasse il simbolo<sup>181</sup>. Una fonte attendibile come il baritono e letterato Antonio Ghislanzoni, futuro librettista dell'*Aida*, ricorda l'entusiasmo popolare che sorse dalla sua vibrante direzione di quest'opera al punto che la polizia austriaca comandata dal Conte Bolza lo minacciò d'arresto alla fine dell'esecuzione:

Gli spettatori salirono sulle panche sventolando i fazzoletti; tutti i pezzi più concitati dell'opera, quali le due arie del profeta, i due finali concertati e il corale dell'ultimo atto, si dovettero ripetere fra i clamori entusiastici del pubblico. - Alla fine della serata, il conte Bolza fece chiamare il Mariani nel camerino del teatro, e apostrofandolo vivamente, lo minacciò dell'arresto personale «per aver dato alla musica del Verdi una espressione troppo evidentemente rivoltosa ed ostile all'imperiale governo». - Il Mariani mi ha più volte ricordato questo aneddoto, accompagnandolo di un sorriso di compiacenza. Il conte Bolza, nella sua poliziottesca ingenuità, era stato uno dei primi a riconoscere il lato più saliente e più caratteristico di quell'ingegno predestinato.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Angelo Mariani, *Autobiografia e cit.*, p. 19.

<sup>181</sup> Il musicologo Roger Parker, nel verificare e comprovare filologicamente le tradizioni verdiane, ha affrontato questa questione giungendo a riconsiderare l'interpretazione risorgimentale non solo del coro del *Nabucco*, ma dello stesso Verdi come "ispiratore del risorgimento". Curando l'edizione critica della partitura del *Nabucco*, Parker dimostrò che la leggenda del *Va' pensiero* come emblema della rivoluzione era basata su una falsa recensione della prima rappresentazione scaligera del 1842 che Franco Abbiati aveva in realtà creato e che poi molti altri avevano ripreso facendone un luogo obbligato della storiografia verdiana. La recensione riferiva che il pubblico aveva richiesto un bis di *Va' pensiero* a dispetto delle autorità austriache che avevano proibito quel tipo di scomposte manifestazioni pubbliche. Abbiati potrebbe essersi in realtà ispirato per creare la leggenda all'episodio raccontato da Ghislanzoni del *Nabucco* diretto da Mariani al Teatro Carcano nel 1846, dove il coro "bissato" non fu però il malinconico *Va' pensiero*, ma l'ultimo veemente inno *Immenso Jehova*. Sergio Durante, *Nabucco al Guado: dal mito alla storia*, Libretto di Sala, Padova Stagione Lirica 2012, P.R.P Padova 2012.

<sup>182</sup> Antonio Ghislanzoni, *Libro Serio*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda 1879, p.12.

La fede del patriota, resa pericolosamente di pubblico dominio, è anche molto probabilmente il motivo che porta Mariani a Costantinopoli perché nel 1848 egli partecipa alle Cinque giornate di Milano arruolandosi come volontario tra le fila dell'esercito sardo-piemontese; è stata anche avanzata l'ipotesi che egli abbia combattuto sotto Garibaldi nelle ultime schermaglie intorno ai Laghi prima del ritorno degli austriaci a Milano.

Venni dunque a Milano, mi arruolai come volontario e mai dimenticai il 5 agosto 1848 fuori di codesta porta romana, la rientrata degli austriaci. Rimasi a Milano fino ai primi di settembre e poscia partii scritturato nella solita mia qualità per l'impresario Naum per il nuovo teatro italiano di Pera di Costantinopoli.<sup>183</sup>

È altamente probabile, se non certo, che il contatto con l'impresario siriano Michele Naum fosse dovuto a Giovanni Ricordi, molto interessato, da bravo manager qual era, alla carriera del giovane direttore, ma anche ad aiutare l'impresario nella formazione della compagnia degli artisti per la stagione di Costantinopoli dove avrebbe potuto avvantaggiarsi della fornitura delle partiture e delle parti necessarie all'allestimento delle Opere.

Visto il motivo politico che porta Mariani a Costantinopoli, vale la pena di ricordare che fin dagli anni successivi agli sfortunati moti del '21 la capitale ottomana offriva asilo a patrioti italiani, come ad esempio il colonnello Giovanni Calosso alias Rustem Bey (Torino 1789 - Costantinopoli 1859), la scrittrice Cristina Trivulzio di Belgiojoso e lo stesso Giuseppe Garibaldi nel 1828, anno in cui anche il fratello del famoso operista Gaetano Donizetti, Giuseppe, già in carriera nelle fila dell'esercito sabaudo, vi giunse per assumere il ruolo di maestro della banda militare aprendo la strada ai musicisti italiani. Giuseppe, come abbiamo discusso in un precedente capitolo, fu anche molto attivo dal lato dell'importazione dell'Opera italiana<sup>184</sup> al Teatro Bosco che poi venne nel 1846 completamente distrutto da un incendio e quindi ricostruito in pietra dai proprietari del fondo,

---

<sup>183</sup> Angelo Mariani, *Autobiografia e cit.*, p. 20.

<sup>184</sup> Questi e molti altri esuli italiani agirono nell'ambito del nuovo corso illuminato del sultanato culminato, a partire dal 1839, nell'età delle riforme *Tanzimat* con cui la Turchia si avviava ad una decisa modernizzazione. *Per approfondimenti vedi* Per approfondimenti sull'apporto italiano alle riforme si veda Emine Türk, *Il contributo degli it.*, 287-290; Fabio L. Grassi, *Garibaldi e Garibaldini a Costantinopoli e nell'Impero ottomano: conoscenze attuali, piste per future ricerche.* in «Garibaldi fuori d'Europa». II tavola rotonda - Atti del LXIII congresso di storia del Risorgimento italiano, Cagliari 11-15 ottobre 2006. Giuseppe Monsagrati (a cura di), Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 2008, pp. 419-440.

i fratelli siriani e cristiano-cattolici Naum appunto, su progetto dell'architetto italiano Giuseppe Fossati.<sup>185</sup>

Ma ecco come Mariani racconta nell'autobiografia il suo arrivo nella grande metropoli:

Il nostro viaggio fu alquanto disastroso. Ebbimo burrasca non poca e scesi poi a Smirne poche ore per nutrirci vi trovammo più di mille casi di cholera il giorno - partiti da Smirne ebbimo anche la disgrazia di veder manifestarsi il cholera a bordo, e puoi immaginarti mio caro Giulio, come ci dovesse tener allegria. Quando fummo entro i Dardanelli nelle vicinanze dette *Isole dei Principi* (era notte) vedemmo Pera in fiamme: - non puoi credere come l'impressione nostra fosse desolante e tale che sbarcati dal Piroscalo del Lago alla vista di quel mucchio di rovine fumanti desiderammo sopra ogni cosa di tornare in Italia; ma il fratello dell'impresario Naum messosi in sospetto della nostra intenzione di rimpatriarci ricorse alla Polizia perché non ci lasciasse imbarcare.<sup>186</sup>

### 3. 3. *Il progetto di un negozio di musica*

Le immagini di una vita durissima “semi-selvaggia” segnata dalla possibilità d'incidenti e malattie in ogni momento abbondano anche nella prima lettera a Ricordi del 12 ottobre del 1848. E neppure il quartiere di Pera, o Beyoğlu, dove risiedeva la maggioranza degli europei e dei cristiani, già visto in fiamme dal piroscalo con cui la compagnia dell'Opera italiana era arrivata, era luogo al riparo dalla grande paura del fuoco:

la notte scorsa la passammo in strada perché ebbimo il foco in Galata Serai il quale distrusse più di cinquecento case, e questo si dice che sia stato dato apositamente, perché il governo non ama far case di legno, avendo proibito di fabbricare in simile modo. Molti individui della nostra compagnia che abitavano in quel quartiere hanno perduto la maggior parte della sua robba. A noi forestieri ci fanno senza simili disgrazie, ma qui ci sono talmente avezzi che mentre la sua casa arde essi fumano una pipa di tabacco.<sup>187</sup>

Le paure si moltiplicano: a quella del fuoco segue l'oscura percezione di un governo ostile e sprezzante della vita dei cittadini che a loro volta subiscono con ingiustificabile senso di

---

<sup>185</sup> Vedi nota pagina seguente.

<sup>186</sup> I-Mr, Fondo Corrispondenza, PIV2\_01a-007.

<sup>187</sup> I-Mr, Fondo Corrispondenza, PIV2\_01a-007.

rassegnazione.<sup>188</sup> Malgrado ciò, a Mariani non mancavano i progetti: subito proponeva a Ricordi di aprire un negozio di musica facendo società con il copista e suggeritore del Teatro Naum, Leopardi Moretti, negozio che avrebbe preso sede in un edificio di pietra sito in Galata (più sicuro, ma dai costi d'affitto molto più elevati rispetto a quelli degli edifici in legno<sup>189</sup>) e avrebbe avuto, nel ruolo di garante, anche il «Cavalier Giuseppe Donizetti» il quale dunque, ormai da vent'anni al servizio dei sultani, divenne per il giovane Mariani un punto di riferimento. Qui di seguito uno stralcio del contratto che Mariani propose a Ricordi per l'apertura del negozio di musica.

Art. 1o Il signor Ricordi dovrà somministrare tutta quella musica che dal Moretti gli avrà ordinato.

Art. 2do La musica invenduta dovrà rimanere a carico del Sig. Ricordi.

3zo Il Moretti si obbliga di armare a proprie spese un magazzino fabbricato in pietra con sue vetrine e pagarne il rispettivo affitto.

4to Gli incassi veraño Rimessi nelle mani del Sig. Cavalier Donizetti o di altra persona nominata dal Signor Ricordi.

5to Sarà tenuto un giornaliero registro della vendita.

6to Tutte le commissioni particolari che riceverà il dto Moretti saranno a Beneficio del Sig. Ricordi, e questi sarà tenuto di dare al Moretti il 10 x 100 [...]<sup>190</sup>

Anche se il contratto per il negozio di musica non si chiuse proprio a causa dei costi elevati del fondo in pietra (Mariani pretendeva per questo uno sconto sulle forniture che Ricordi non concesse)

---

<sup>188</sup> Il Teatro Naum come lo stesso Mariani ricorda non subì fortunatamente forti danni perché l'edificio era già stato da qualche anno ricostruito in pietra a seguito di un grande incendio scoppiato nel 1846 che lo aveva distrutto completamente. Il nuovo edificio su iniziale progetto dell'architetto Giuseppe Fossati fu ripreso e completato dall'architetto inglese William James Smith. Saro Dadyan, *Gaspare Fossati a Beyoğlu. Costruire la vita sociale del quartiere attraverso l'architettura*, in «Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storie, immagini e documenti d'archivio», Claudio Monge; Pedomne Silvia (a cura di), Firenze, Edizione Nerbini, 2017, p. 130; Emre Aracı, *Naum Tyatrosu* cit., pp. 105-107. I fratelli architetti Giuseppe e Trajano Fossati progettaronò un gran numero di edifici pubblici, chiese, ambasciate e residenze private in Costantinopoli. Giuseppe è ricordato in particolare per il restauro della basilica di S. Sofia. Vedi Metin And, *La scena* cit., p. 49; Tito Lacchia, *I Fossati* cit., 1943; Palumbo Fossati Casa 2006.

<sup>189</sup> Ovvero una somma pari a 150 franchi al mese, un punto come accennato in testo che viene sottolineato dal compositore al fine di poter ottenere un trattamento di favore sul costo della musica dato che l'editore non avrebbe dovuto farsi carico delle spese d'affitto. L'elevato costo dell'affitto costituiva dunque il principale ostacolo all'avvio del negozio di libri in una sede autonoma, mentre è un dato di fatto che vi fosse una libreria interna al Teatro Naum dove moltissima musica della casa di Milano giungeva per essere poi venduta a Costantinopoli grazie alla mediazione di Mariani. Infatti nella lettera del 6 dicembre 1848 si legge: «Intanto però io m'ingegno di dar via musica, e un poco qua, un poco la, tanto mi sorte i soldi per le scarpe (perdoni il Termine)». I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-036.

<sup>190</sup> I-Mr, Corrispondenza, MS. PIV2\_01a-007.



il musicista continuò a gestire un'intensa compravendita di libri documentata da alcune liste di ordini allegate al carteggio; si tratta di letteratura didattica per il pianoforte (che Mariani utilizzava anche per impartire lezioni), spartiti d'opera e libretti, costosi trattati di composizione fatti arrivare a spese di sottoscrittori, ma per proprio studio.

### 3. 4. *Le prime stagioni al Teatro Naum e l'Inno Nazionale Turco*

Dall'ottobre 1848 all'aprile del 1849 Mariani dirigeva l'intera stagione del Teatro Naum debuttando col *Macbeth* di Verdi, e presentando poi titoli come la *Maria di Rohan* e la *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti, scomparso da appena qualche mese. Altri eventi salienti della prima fase del soggiorno di Mariani sono quelli legati alla sua attività di compositore: il 23 febbraio del 1849 la prima donna della compagnia del Naum, signora Wilmot Medori, interpretava la cantata scenica *La fidanzata del guerriero ucciso sui campi di Lombardia*<sup>191</sup> e poco prima, sera del 28 gennaio 1849, Mariani diede prova di grande talento in presenza del sultano Abdülmejid dirigendo il suo *Inno Nazionale*<sup>192</sup> di cui riferisce nella lettera a Ricordi del 20 marzo 1849:

Le faccio noto con tutto il piacere che sua Maestà il Gran Sultano mi ha onorato col regalarmi una ricca tabacchiera in brillanti munita di suo maggior sigillo del valore di cinque mila franchi, per aver io composto in Lingua Turca un Inno nazionale il quale venne a sua richiesta replicato in sua augusta presenza il giorno che onorò con la sua venuta il Teatro. Di più ha Egli ordinato che sia stampata tutta la partitura ed addotato in tutto il suo regno. Appena sarà fatto, sarà mio dovere il mandargliene una coppia accio Ella caro Signor Giovanni possa farne quel conto che più le agrada. Questo mio lavoro ebbe sorte fortunata anche presso il pubblico perché ne dimandano sempre la replica.<sup>193</sup>

Scopo di questa lettera era invogliare Ricordi a produrre una stampa dell'inno anche a Milano, cosa che puntualmente avverrà qualche tempo dopo. Vuoi per il successo ottenuto, che Mariani intendeva sfruttare evidentemente anche come trampolino di lancio per l'Italia, vuoi per la sempre miglior conoscenza degli ambienti musicali della capitale ottomana, il musicista cominciava ad apprezzarne sempre più la vita. Ne fu buon testimone un personaggio troppo spesso dimenticato o

---

<sup>191</sup> Su testo poetico di M. De Dominicis.

<sup>192</sup> L'*Inno Nazionale* fu stampato una prima volta dall'editore Frédéric Brochtorff nel distretto di Beyğolu. Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu. 19 Yüyl İstanbulu'nun İtalyan Operası*. Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, p. 147. Copia dell'*Inno Nazionale* edito da Ricordi si trova in I-Vnm, misc. Mus 4780. Altre copie si conservano presso I-FZc, B.VI.18; I-Baf, 1538547 e presso I-Brc, 0163877 (versione edita da Frédéric Brochtorff).

<sup>193</sup> I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01a-11.

confuso con altri che devo a questo punto introdurre un po' più estesamente. Si tratta del giovane letterato pugliese di formazione napoletana, Achille Tondi (San Severo 1826 - Costantinopoli ca. 1860) che ebbe parte molto attiva nel primo Risorgimento, prima iscrivendosi alla Giovane Italia, poi arruolandosi nelle fila garibaldine per la difesa di Roma contro i francesi<sup>194</sup>, durante la quale egli combatté in prima linea affianco dell'amico martire del Risorgimento Giambattista Oliva. Costretto quindi alla fuga in seguito della sconfitta delle Camice Rosse, Tondi giunse nella capitale ottomana nel 1849 pochi mesi dopo Mariani e con una condanna a morte che gli pendeva sul capo. Cominciò a frequentare il teatro di Pera ne divenne in breve il poeta di riferimento in varie occasioni (oltre che per Mariani egli fu autore dei versi per opere di altri compositori italiani quali Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli e Bartolomeo Pisani). Ben presto Tondi si dimostrò estremamente sensibile alla cultura turca e colpisce indubbiamente la netta presa di posizione contraria ai pregiudizi dell'eurocentrismo allora imperante, di cui Tondi fece mostra proprio nel ritratto di Mariani pubblicato sulla *Gazzetta Musicale* del 5 maggio 1850:

Io seguo con tenera simpatia i passi di codesto giovane ingegno che, in materia d'arte, fa caro ed onorato il nome italiano all'europea barbarie di Costantinopoli (dove del resto i barbari non sono i Turchi). In tanta penuria di buoni ingegni, e mentre la musica cerca e non trova chi sappia farla risorgere alla primitiva sua altezza, Mariani potrebbe chiamarsi speranza dell'arte, se [nel] suo soggiorno in questo deserto dell'intelligenza, il non consacrarsi a tutt'uomo a robusti studi ed a continuati esercizi, e l'essersi egli fatto un culto esclusivo per la maniera di Verdi, non nuocesse all'originalità delle sue proprie ispirazioni e non menomasse la certezza di que' risultati che potremmo diversamente ripromettercene. In beneficiata della signora Lucchini, contralto, fu eseguita una nuova musica del Mariani, composta sopra poesia del Dominicis, intitolata Gli Esuli. I versi sono abbastanza buoni; però i mezzi vocali dell'esecutrice non molto estesi, comunque di natura omogenea. Il maestro, se da un canto ebbe ispirazione dalla buona poesia, non mancò dall'altro all'ufficio principalissimo di valente compositore, di saper trarre cioè tutto quel partito che si poteva dalla voce della cantante, accomodando la tessitura del pezzo all'estensione delle sue corde, e schivando quanto era possibile l'ingrato distacco che sogliono avere i contralti nel passaggio dalle note di petto a quelle di testa. E parve in fatti che la signora Lucchini piacesse in quella sera agli intelligenti, pochissimi è vero di numero e digiuni di scienza, più che non tacesse nel corso della stagione. Il maestro preludia con una breve mestissima armonia, a cui tien dietro un primo coro di esuli che piangono e sospirano la patria perduta. Comunque in esso uno ch'abbia alcun poco sviluppata la bozza della memoria musicale, sia tratto facilmente a ricordare l'andamento del coro d'introduzione nel terzo atto del macbeth, ciò nulla ostante potrà perdonare ad una lontanissima e, per così dire, sfumata reminiscenza, considerando con quanto buon gusto, così nel canto come nell'istrumentazione, il maestro abbia saputo svolgere le armonie, e quanto v'abbia di novità e di slancio nella frase che chiude sulle parole Maledetto chi l'esule sveglia/Da quel sogno che pace gli dà! Tralascio

---

<sup>194</sup> Vedi Angelo Russi, *Due lettere inedite di Achille Tondi a Giulio Minervini conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana* in «Archaeologiae Research by Foreign Missions in Italy», 7(1-2), 53-123, 2009.

le poche battute di recitativo che sono lodevolmente condotte. L'andante – Te sospiro, o suol natio – tessuto con affettuosa melodia e con frasi di bello effetto, fu cantato assai bene dalla signora Lucchini e procacciò molti applausi al Mariani ed a lei. Qui la musica, vestendosi di gaiezza, esprime il giungere di un messo che annunzia il ricovero accordato agli esuli; ond'essi esclamarono: Viva il Grande! Il suo nome s'onori/Dalla culla alla tomba del sole. Su queste parole si aggira la cabatella, la quale è di molto effetto teatrale, massime alla ripresa che ne fa il coro, ov'è da lodare la bella ed energica istromentazione. Peccato che la prima frase del motivo ei faccia correr di subito col pensiero allo «Squilli la tromba» dei Puritani. Dio buono! Eppure a me sembra che Mariani non sia nato per fare la professione del rigattiere!...E perché smetta ormai questo mal vezzo, e studi e faccia da sé, io grido e meno in giro, più severo che dovrei, la sferza della critica. Ch'io vegga sprecare un ingegno italiano senza gridare, non sarà mai; ed a Mariani che amo come connazionale, come giovane buono e di belle speranze, altro non farò che gridare, finché ei non m'ascolti.<sup>195</sup>

Mariani quindi, giunto contro voglia e con l'intenzione di trattenersi «fin tanto che si saranno accomodati un poco gli affari in Italia»<sup>196</sup>, dopo circa un anno di permanenza nella capitale ottomana, sembrava aver superato tutti i suoi iniziali pregiudizi sui turchi, dimostrandosi sempre più rispettoso e interessato a capirne i comportamenti, la cultura e le tradizioni. Questo cambiamento si può facilmente misurare dai ragionamenti che propone a Ricordi a proposito all'*Inno Nazionale*:

intorno all'Inno Turco che Lei deve stampare mi fu raccomandato sopra a tutto che non vi siano figure sopra al frontespizio. Uccelli, alberi, aria tutto ciò che desidera l'artista, ma figure di uomini no perché la religione Turca non lo permette. Una copia bellissima per il Sultano altre tre di meno lusso per il primo pascà, qualche altra per i più piccoli pascà, ed altre per i ministri.<sup>197</sup>

Anche nei riguardi della composizione con poche e significative parole Mariani dichiara di aver teso l'orecchio per ispirarsi al linguaggio della musica turca:

Mi fa molto piacere che Ella abbia ristampato il mio Inno Turco colla traduzione in Italiano. Questa cosa farà molto piacere anche a sua Maestà perché ama assai questa composizione. Veramente non è gran cosa, ma chi ha sentito le preghiere dei Turchi, non potrà far di meno da non trovarci il genere suo. ed eseguito a piena orchestra è di un effetto sicuro.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Achille Tondi, in *Gazzetta Musicale*, maggio 1850, pp. 89-90.

<sup>196</sup> Lettera a Ricordi del 31 gennaio 1849, tre mesi appena dopo il suo arrivo a Costantinopoli. I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-037.

<sup>197</sup> Lettera del 12 ottobre 1850. I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-045.

<sup>198</sup> I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-035.

L'Inno di Mariani indubbiamente riprende il filone del genere apologetico lanciato da Donizetti, anche se per quanto riguarda l'organico, vocale e strumentale, esso dà la misura del nuovo gusto per la voluminosità degli insiemi che si afferma in epoca verdiana. Come gli Inni di Donizetti, venne cantato in turco, ma scritto e insegnato agli interpreti - un doppio Coro misto diviso tra voci «di concerto» e Coro [di ripieno] - usando l'alfabeto latino. La prima stampa della partitura di questa composizione avvenne a Beyoğlu, ossia il quartiere di Pera, di Costantinopoli dall'editore Frederic Brochtorff precedendo di poco quella di Ricordi del 1850. Quest'ultima, apparsa in fascicolo, può essere considerata un'edizione aulica esemplare, più ancora di quelle di Giuseppe Donizetti. Essa presenta infatti sulla carta di guardia il sigillo imperiale o *tuğra* del Sultano Abdülmecid, poi nelle pagine seguenti il testo poetico, prima scritto nella sua forma tradizionale arabo-ottomana, poi «traslato» nella pagina seguente in italiano dal poeta Tondi: finalmente nella partitura il testo compare subito sotto la parte vocale in italiano e più sotto ancora, come si fa anche oggi nelle versioni ritmiche bilingue, in turco, ma ovviamente scritto coi caratteri latini con la premessa di una interessante nota di chiarimento ai cantanti: «leggere le parole turche con la pronuncia italiana». Qui di seguito propongo il testo turco in una mia trascrizione scientifica dai caratteri arabi a quelli latini ed inoltre la traduzione italiana del poeta Achille Tondi. Rimando invece all'ultimo capitolo per l'analisi del testo turco in caratteri latini come compare sotto le note e alle parole italiane.

#### INNO NAZIONALE DEDICATO A SUA MAESTÀ IL SULTANO ABDÜLMECID

*Ey ḥaliq-i kevn ü mekân*

*Hıfzıñda olsun her zemân*

*Zevq ü ferâhle şâdmân*

*Rûḥ-i zemân nûr-i cihân*

*Ol şehriyâr-ı kâmrân kâmrân*

*Tahtında eyle pâydâr*

*Â'dasî ola târmâr*

*Şevketile leyl ü nehâr*

*Rūh-i zemān nūr-i cihān*  
*Ol şehriyār-ı kāmran kāmran*

*Zat-ı saḥā ‘ayn-i kerem*  
*Sāhib-i mürüvvet pür himem*  
*Devrinde olmaz hiç elem*

*Rūh-i zemān nūr-i cihān*  
*Ol şehriyār kāmran kāmran*

*Bu qūllarī eyler du ‘ā*  
*Ēzhān u dil şubḥ u mesā*  
*Şiḥhatde ola dāimā*

In turco la poesia si compone di quattro terzine monorima seguite da un distico come ritornello, quindi secondo lo schema aaa bb / ccc bb / ddd bb / eee bb / fff tipico del *tercibend* della poesia classica ottomana basata sulla metrica quantitativa. Il testo invece, nella traduzione italiana di Achille Tondi, suona in quattro strofe di ottonari di cui la prima e la terza a rima baciata (con il terzo verso sciolto) e la seconda e la quarta a rima alternata. Dopo ogni strofa Tondi inserisce un ritornello di quinari a rima alternata, ma l'ultima volta il ritornello è variato con un efficace esercizio retorico per esaltare la figura del Sultano «Padre non Re».

O Signor, che tutto reggi,  
Tu conserva, tu proteggi  
In delizie avventurato  
Questo eccelso augusto Sir.

Luce ed amor  
Del mondo egli è,  
Nostro splendor,  
Possente Re.

Il suo regno ognor beato  
Di speranze e di gioir  
Egli adduce a miglior fato,

A più splendido avvenir.

Luce ed amor

[...]

Seco assisa è sovra il trono

Mansuetudine e perdono;

Fu terribile qualora

L'acciar vindice brandì.

Luce ed amor

[...]

Tu, Signor, tu molti ancora

Dona a Lui sereni dì:

Da te supplice lo implora

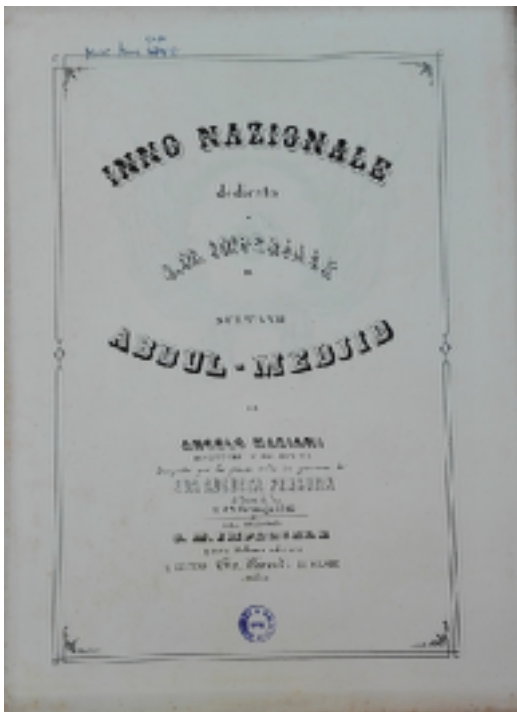
Il suo popolo così:

Al nostro amor

serba, e a la fè

Questo, o Signor,

Padre, non Re.



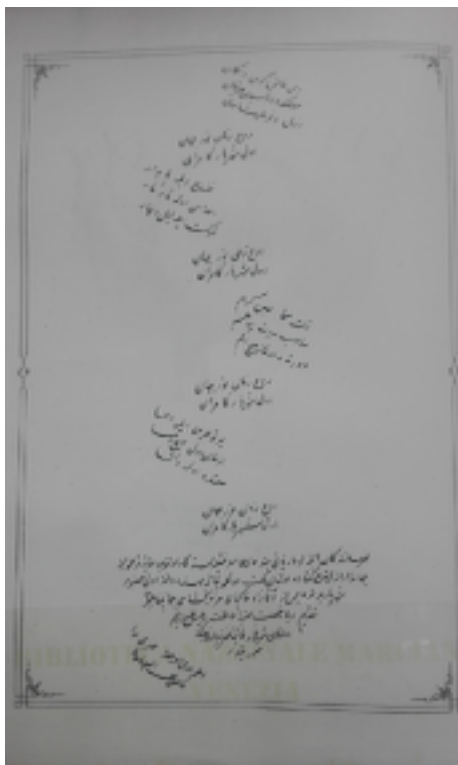


Figura 15a-b-c. I-Vnm, Angelo Mariani, *Inno Nazionale*, misc. Mus 4780. Frontespizio - tuğra - versi in ottomano.

### 3. 5. *Giselda alias I Lombardi alla prima crociata*

Una testimonianza significativa che la disposizione di Mariani verso la cultura del paese che lo ospitava era consona a quella di Tondi si può ritrovare nella lettera del 21 dicembre 1850:

ora si stanno provando i *Lombardi alla Prima Crociata* del M. Verdi. In quanto al libretto però non sono più i *Lombardi* di Solera perché non potendosi qui rappresentare a cagion dei Turchi quest'opera così come si trova, col battesimo, coll'harem, colla presa d'Antiochia, con quell'empie bende, con quegli'empie musulmani, che ricorrono ad ogni tratto, l'impresa ha incaricato il poeta Tondi a ridurre il libretto in modo che non ne potesse venir offesa la suscettibilità politica e religiosa dei discendenti di Osmano. Io credo che avrà dovuto trasportare l'azione in altro luogo e ad altri tempi; in modo diverso io non saprei come si possa cavarne le mani. Ma essendo così ben veggo che per quanta abilità possa avere il riduttore non riuscirà mai a non togliere a questa musica il tipo caratteristico che ella ha di quel fatto messo nella storia. Intanto staremo a vedere cosa n'uscirà.<sup>199</sup>

Rinominata *Giselda* e rappresentata il 24 gennaio 1850 con il nuovo libretto arrangiato da Tondi, forse con la collaborazione musicale dello stesso Mariani, l'azione dell'opera veniva "trasportata" in Sassonia, al tempo delle guerre che Carlo Magno combatteva contro le tribù germaniche.<sup>200</sup> Una recensione della *Giselda* in forma di lettera anonima uscì sulla Gazzetta Musicale in data 11 gennaio 1851: rivolgendosi ai lettori italiani il critico, forse lo stesso Mariani, assunse una posizione politica di cauta deprecazione del *contrafactum* con cui era stato indubbiamente compiuto un delitto di lesa maestà nei confronti dell'astro verdiano.

Vi do notizie dell'andata in iscena dei Lombardi. Qui [...] non si è potuto rappresentarli col libretto originale. Vi si è cambiato il titolo in quello di Giselda, e, mutando quanto era necessario delle parole fu trasportata l'azione in Sassonia all'epoca ella guerra che Carlo Magno faceva contro quei popoli idolatri. Non posso negare che i cambiamenti sono ragionati e che l'azione è naturale ed ordinata, avendo ritenuta la stessa ordinatura del dramma, quale era stato scritto in originale. Ma intanto il tipo caratteristico della musica è scomparso, l'illusione tolta, massime nel bellissimo coro Gerusalem! Gerusalem! Ridotto ad un lamento di prigionieri che vengono tratti a schiavitù, lontani dalla patria. Il giovane Tondi, autore di questa riduzione, merita lode per averla saputa mettere insieme, con tanto giudizio e tanta esattezza storica; però non posso lodarlo dal lato dei versi, i quali, sebbene si adattino alla musica, pur nonostante sono di molto trascurati; e da lui, che quando vuole ne sa fare di così eleganti e castigati, eravamo in diritto di attenderci qualcosa di meglio.

So bene che è stato un sacrilegio musicale l'aver guasta in tal maniera un'opera di sì stupenda bellezza; ma fa d'uopo fare di necessità virtù. Si poteva non dare lo spartito, ed in fatto non era annunziato nel cartellone, ma sventuratamente essendosi spezzata una gamba al baritono Corsi, si è dovuto ripiegare in qualche modo, e nelle poche o piuttosto nessuna risorse di questo paese non si è potuto, per quanto si cercasse, rimediarsi in altra maniera. D'altronde era immenso il desiderio tra i frequentatori del Teatro di Pera di udire questa musica tanto lodata dal del Verdi; e veramente, con tutto che fosse rubata la metà

---

<sup>199</sup> I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-047.

<sup>200</sup> Gazzetta Musicale, 11 gennaio 1851, pp. 18-19.



dell'illusione, ebbe tal effetto che non si poteva desiderare maggiore, tanto più che l'Impresa nulla pretermise affinché lo spettacolo riuscisse dignitoso ed imponente, mettendo in iscena una buona banda, e gran lusso di vestiario, cori e comparse. L'esecuzione, ottima in generale, contribuì non poco anch'essa al buon successo. La signora Lotti (Giselda) dà sempre nuove e maggiori speranze di sé: essa cantò molto bene, specialmente la sua polacca. Il tenore Prudenzia seppe con la sua simpatica voce farsi applaudire in ogni suo pezzo. Il basso Mitrovich, maritandosi al perfetto insieme dei cori e dell'orchestra, facevano un effetto veramente grandioso. L'assolo per violino, a perfezione eseguito dal valente direttore Mariani, fu immensamente applaudito, ed il pubblico colse quest'occasione per testimoniargli la sua simpatia facendogli piovere versi e corone. Essendo già perfettamente ristabilito il baritono Corsi, si stanno provando i Puritani.<sup>201</sup>

### 3.6. *L'invenzione del ruolo del direttore d'orchestra*

Ma il carteggio con Ricordi, se attentamente considerato, è soprattutto rivelatore di quanto il triennio di Costantinopoli sia stato decisivo per la messa a fuoco del nuovo metodo di direzione da parte del ventottenne Mariani. Infatti, finita la stagione del '49, il 18 agosto Mariani improvvisamente annuncia all'editore il suo licenziamento nonostante i successi ottenuti:

Come Ella avrà già sentito, io non sono riconfermato per l'anno venturo al Teatro Naum. Il mio piccolo merito, la benevolenza delle persone distinte, la stima generale del Pubblico, la munificenza Reale accordatami per la composizione del mio Inno Nazionale, hanno eccitato la bile e l'animosità di alcuni intriganti, in cui il ciarlatanismo tien luogo di ogni merito, la benevolenza delle persone distinte hanno fatto sì che non fui agradito per la ventura stagione; per cui se mai si presentasse qualche buona occasione in cui credesse Ella che io mi potessi fare onore sappia che non avrei alcuna difficoltà di abbandonare questo paese, ove del resto starei molto bene materialmente, ma che per disgrazia non presentata, niente di lusinghiero all'animo di un artista.<sup>202</sup>

Questa notizia trova preciso riscontro nella pubblicazione degli organici della compagnia Naum da parte del *Journal di Constantinople* dell'ottobre del 1849 dove Mariani non compare mentre l'incarico di concertatore è passato a Guattelli<sup>203</sup> e quello di direttore a Vincenzo Morganti<sup>204</sup> secondo la convenzione dello sdoppiamento dei ruoli tanto deprecata dal giovane musicista.

---

<sup>201</sup> Gazzetta Musicale, 11 gennaio 1851, pp. 18-19.

<sup>202</sup> Lettera del 18 agosto 1849, I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01a-022.

<sup>203</sup> Callisto Guatelli (1822-1900) soggiornò un lungo periodo di sessant'anni a Costantinopoli e nel 1856 fu nominato maestro della musica del sultano succedendo a Giuseppe Donizetti e Necip Bey.

<sup>204</sup> Journal de Constantinople, 19 Octobre 1849, n°193.

Tuttavia già nel novembre del '49 all'apertura della nuova stagione con la *Giovanna d'Arco* di Verdi fu evidente che l'orchestra, senza la guida di Mariani, non riusciva più ad ottenere gli stessi risultati:

Mercoledì sera si aperse il teatro colla Giovanna d'Arco, ma l'esito non riussì troppo brillante. Io non sono andato ancora perché mi trovo in campagna, ma mi disse l'impresario e la prima donna Signora Vilmot che la colpa ne è la freddezza con cui fu eseguita... Anzi mi si pregò di andare dimani sera acciò potessi dire come si devono prendere alcuni tempi. Basta vedremo. Ora metono impegni perché io assista almeno alle prove, ma è troppo tardi.<sup>205</sup>

Mariani quindi ricominciò a prestare la propria collaborazione, dietro le quinte nei confronti dei cantanti e ad assistere alle prove d'orchestra. E nel maggio del 1850 avvenne quella svolta positiva da parte dell'impresario che Mariani riassume così a Ricordi:

Naum ha messo impegni presso i signori che mi proteggono onde io mi decida di prendere l'anno venturo la direzione di questo teatro, e mi ha pregato d'andare con lui in Italia a formare la compagnia.<sup>206</sup>

Mentre non abbiamo alcuna notizia di un temporaneo rientro in Italia, dove forse per lui le acque della persecuzione politica non si erano ancora del tutto calmate, nell'agosto del 1850 Mariani verrà incaricato nuovamente sia della direzione che della funzione di maestro al cembalo nelle prove con i cantanti. Si trattava evidentemente di un compromesso che permetteva di mantenere i delicati equilibri dell'orchestra, ma dava ampio spazio d'altra parte alle idee del giovane musicista. *La fama* del 5 settembre 1850 confermava il nuovo assetto:

Il maestro Angelo Mariani di cui più volte si fece onorevole menzione addietro in questi fogli, fu di bel nuovo scritturato qual maestro al cembalo e direttore dell'orchestra del teatro italiano de' fratelli Naum a Costantinopoli<sup>207</sup>

Benché Mariani tenda nella sua autobiografia del 1866 a retrodatare fino ai suoi esordi negli anni 1843-1847 l'individuazione e la messa in pratica del suo originale metodo di direzione e concertazione, sono in realtà i fatti connessi ai tre anni della permanenza a Costantinopoli

---

<sup>205</sup> Lettera del 2 novembre 1849, I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01a-028.

<sup>206</sup> Lettera dell'11 maggio 1850, I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-034.

<sup>207</sup> *La fama*, Giovedì 5 settembre 1850 N. 69 p. 276

(1848-1851) ad offrire il primo riscontro oggettivo di quel cambiamento che egli voleva imporre al ruolo del direttore d'orchestra portandolo ad un livello d'importanza cruciale. A Costantinopoli egli poté affrontare ogni Opera a cominciare dallo studio delle parti al pianoforte o al cembalo con i cantanti e sempre a Costantinopoli poté avere la possibilità di una vasta ricognizione del repertorio operistico. Se egli era arrivato in Turchia come ispirato direttore verdiano, nel triennio passato a Costantinopoli approfondì considerevolmente il suo repertorio studiando con ardore Rossini, Gluck, Mozart, Meyerbeer, Beethoven per non dire dello studio dei trattati di orchestrazione di Berlioz e di composizioni di Reicha fatti arrivare da Ricordi. Un rapido sguardo all'ultima stagione diretta da Mariani a Costantinopoli evidenzia la vastità delle sue scelte. L'inaugurazione fu riservata a *Robert le Diable* di Meyerbeer alla fine del settembre 1850, si proseguì poi con la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e *La Sonnambula* di Bellini a proposito della quale, in un frammento di osservazione critica delle prassi esecutive, Mariani anticipa alcune di quelle che saranno le sue future posizioni nei confronti del repertorio e degli stili di canto, o sia a favore del Belcanto, perché nonostante tutto il rispetto e l'affetto per Verdi, non voleva che il gusto per le voci forti, voluminose, così tipico dell'Opera verdiana, dominasse unico e incontrastato la scena interpretativa:

questa divina musica [di *Sonnambula*] venne egregiamente interpretata dalla prima donna signora Penco, tenore Bozzetti, basso Mitrovich. La Penco nella sua cavatina di sortita ci fece ricordare i bei tempi dell'ottima scuola del canto italiano ora purtroppo caduta in basso.<sup>208</sup>

Seguì nella stessa stagione 1850 *I Lombardi alla prima crociata*, rivisitato però in *Giselda* come abbiamo visto da Achille Tondi. Nel febbraio del 1851 Mariani propose *Attila*, ma anche *I puritani* di Bellini, il *Belisario* di Donizetti, il *Poliuto* dello stesso Donizetti ed infine il «Mosè nuovo dell'immenso Rossini»<sup>209</sup>. Ripartito quindi nel dicembre del 1851 alla volta dell'Italia, Mariani era maturo per essere quello che sarà grazie al suo nuovo modo di dirigere e concepire l'interpretazione drammatico-musicale delle opere. E qui è quasi doveroso citare una delle più belle testimonianze sulla sua arte, data da un personaggio di grande sensibilità, Gino Monaldi (1847-1932), musicista e critico musicale:

Ebbi occasione, benché giovinetto, di trovarmi sempre vicino al Mariani, anche durante le prove [...] e potei così persuadermi del fascino immenso da lui esercitato sull'orchestra e dell'effetto prodigioso che ne derivava al momento dell'esecuzione. Una grande forza d'intelletto e di cuore costituiva la potenza

---

<sup>208</sup> Lettera del 21 dicembre 1850, I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-047.

<sup>209</sup> Lettera del 22 marzo 1851, I-Mr, Corrispondenza PIV2\_01b-049.

ammaliatrice del Mariani. Non appena aveva posto piede sullo sgabello del comando e data un'occhiata in giro ai suonatori, comprendeva esattamente il valore esatto della sua orchestra [...].

Il sistema da lui adottato alle prove era questo. Impugnata la bacchetta egli dava il cenno e via, si leggevano alcune dozzine di pagine di partitura, senza fermarsi mai e tornare indietro una sola volta. Compiuto questo primo sforzo faceva principiare da capo la lettura, ma prima egli stesso coloriva ed esprimeva il sentimento della musica, cantandone qualche frase con quella sua voce tenue ma oltremodo insinuante. Talvolta facevasi dare un violino e suonava la frase con accento impareggiabile: generalmente però la cantava e, afferrata quindi la bacchetta, continuava con essa, e col movimento della testa e sopra degli occhi, a dare e trasmettere il significato del suo pensiero.[...]

Lo studio dell'effetto egli lo intensificava soprattutto nei punti più scadenti e meno determinanti della partitura, e non già, com'è consuetudine dei direttori, nei pezzi, nei periodi e magari nelle frasi in cui l'autore, per suo conto, ha sentito e indicato chiaramente l'effetto voluto. Quello studiato era sempre guidato da intelletto e gusto d'arte squittissimo suggeritogli dalla conoscenza sicura ed esatta dell'opera [...]. Rammento tra le tante un'esecuzione della *Sonnambula* da lui diretta a Reggio Emilia, esecuzione di cui non avevo e potevo avere idea. Il gusto, il brio, la passione, lo slancio con cui Mariani sapeva rendere e accompagnare quelle semplici paradisiache cantilene, traendo profitto d'ogni più tenue sfumatura, mi fecero accorgere, per la prima volta, della parte riservata all'orchestra nel sublime idillio belliniano.<sup>210</sup>

### 3. 7. *Il Diario di Costantinopoli, la ricostruzione cronologica*

Mariani, detto con grande simpatia, era un grafomane. Nel suo modo furioso, quasi compulsivo di scrivere e scrivere, mi piace intravedere quel grande bisogno di comunicare su cui fondò la sua arte, nelle lettere, in particolare, egli tende a riempire ogni spazio usando il foglio in diversi sensi e fino agli estremi margini per cui, come tutti gli studiosi hanno notato, la decifrazione degli autografi di Mariani non è mai semplice e spesso diviene una vera e propria opera di decrittazione. Non pago di scrivere lettere, Mariani scrisse, o meglio tenne per sé, anche un *Diario Autobiografico* di Costantinopoli che è pervenuto alla Biblioteca Livio Simoni del Museo del Teatro alla Scala grazie al dono, avvenuto nel 1940, del Maestro Carlo Gatti, musicologo, autore di una celebre biografia verdiana e per un certo periodo sovrintendente del grande teatro.

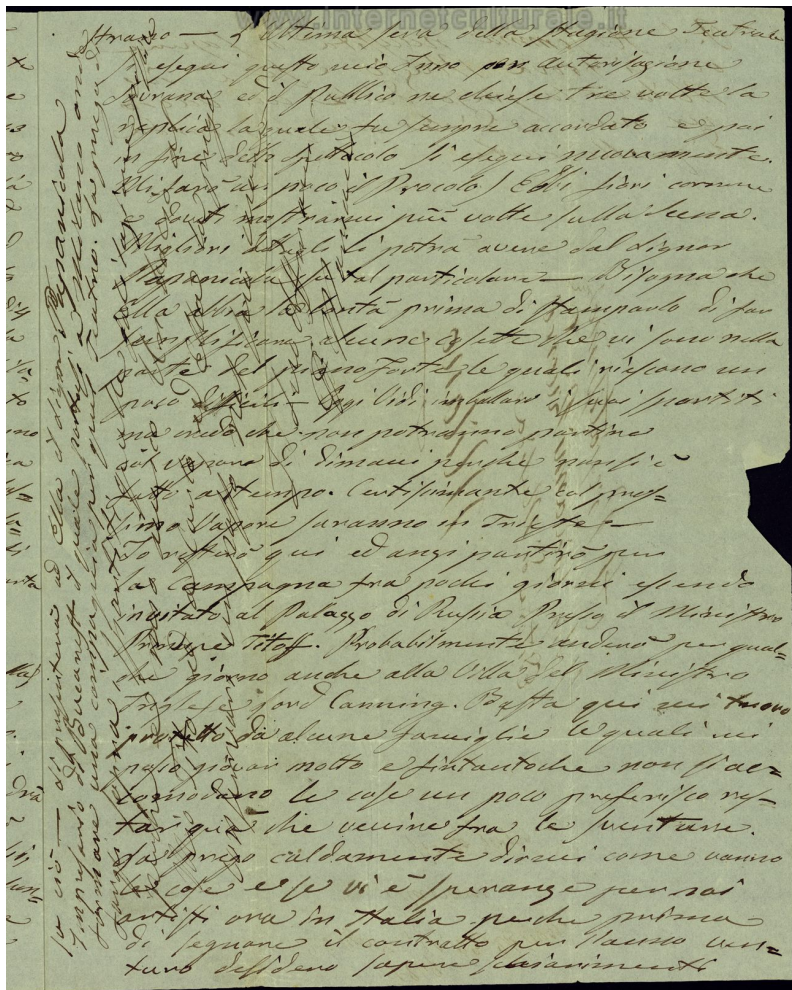
Il *Diario*, come ho già detto all'inizio di questo capitolo, si presenta come un coacervo di carte, tuttavia, la sequenza degli appunti se considerata attentamente può essere ricostruita<sup>211</sup> quasi senza interruzione, da sabato 31 maggio 1851 a venerdì 21 novembre 1851, circa un mese prima del

---

<sup>210</sup> Ivano Cavallini, *Il direttore* cit., p. 226.

<sup>211</sup> Sebbene alcuni studiosi come ad esempio Carmela Bongiovanni lo ritengano un 'lavoro praticamente impossibile' Cfr. C. Bongiovanni, "*Rimembranze del Bosforo*": *the conductor Angelo Mariani (1821-1873) Between Genoa and Constantinople*. in «Musicult», Istanbul, Dakam, 2015, p. 15.

ritorno in Italia del direttore.<sup>212</sup> Sono riuscito a ricomporre la cronologia di questo importante documento, laddove tutti gli studiosi precedenti vi avevano rinunciato, grazie allo studio incrociato delle lettere a Giovanni Ricordi come tra breve riferirò, ma per prima cosa devo sommariamente descrivere l'autografo che consta di ottantasette carte non numerate dall'autore (o meglio vi è una



numerazione seriore in alto a destra, a matita, ma essa non corrisponde affatto all'originale sequenza delle annotazioni) mancano poi alcune carte ed è molto probabile che il documento si trovasse rilegato in fascicolo. Mariani, che scrive molto veloce o mette completamente di annotare le date dell'anno, indicando solo nome e numero dei giorni (sporadicamente compare l'indicazione del mese).

Il punto di partenza per la datazione del *Diario* è stata un'informazione che ho notato a pagina quarantaquattro, seguendo la numerazione a

matita, che era presente anche nell'epistolario con Ricordi nella lettera datata 27 giugno 1851. In entrambi i casi Mariani cita la lettera di raccomandazione che avrebbe scritto a Ricordi in favore di una sua allieva di pianoforte e dotata compositrice che conosciamo come «Madame Diran» in

<sup>212</sup> Sebbene io sia molto sicuro di questa ricostruzione devo avvertire per correttezza il lettore che essa è basata sul fax simile digitale del diario prontamente iniatomi dal maestro Matteo Sartorio bibliotecario della Livio Simoni del Teatro alla Scala: non ho mancato la consultazione per pigrizia ma perché questa non mi è stata consentita.

occasione della sua partenza per Milano in compagnia del marito.<sup>213</sup> Questo riscontro mi ha



permesso di stabilire un termine *ante quem* e *post quem* da cui ricostruire tutta la sequenza cronologica delle giornate che presento in appendice.

Per

q u a n t o

riguarda la trascrizione ho seguito fedelmente la grafia di Mariani, riportando come dall'autografo le punteggiature, le abbreviazioni, le spaziature e tutti gli a capo, indicando tra parentesi quadre parole non leggibili e le note sugli inserimenti delle date dei mesi mentre, tra parentesi uncinate in alto a destra ho riportato l'errata numerazione a matita colla quale l'autografo mi è stato inviato. In un futuro lavoro spero di poter ritornare a questo documento per poterlo pubblicare insieme all'epistolario in una edizione annotata e dotata di una prefazione storico-critica di cui qui mi limiterò a delineare i possibili scenari.

<sup>213</sup> l'armena Adelaide Diran Alexanian è una figura conosciuta nell'ambiente musicale Ottocentesco, il suo nome si ritrova frequente anche nell'epistolario Pisani-Florimo da me ritrovato alla Biblioteca di Napoli, oltre ad essere l'autrice di una serie di composizioni edite da Ricordi ne è anche la dedicataria.

mandato a spara col Karik per detur-  
nare a cavallo - Fur da me il capo  
prossio Guirut - da frappe di  
Abraam per passaggio il gues  
colle by Abner -  
Giorno 14 - Fur a Muttath - Didi la de giorno  
a Mad. Deset - Resti in capo fur all'ora  
di pranzo - la fur fieri a due regioni  
alle di giorno di giorno - da un'ora da Abner  
Venuti - 15 fur a pena intesa in d. Maria  
per fur una pleyheria - Era il giorno della  
Madonna Santa - Era per tutta notte  
cantata - fur in la settimana di Messina  
e la mandai - Didi per de giorno a l'oggi  
Fur da Mad. Diana vi era il signor Abner  
Purtummi col uogno di giorno in una  
borda quella di giorno Francisco - la  
fura fur dal by Francisco -  
Sabato 16 - Giorno di festa - Didi mattina fur  
dal by Francisco - fur in una parte il  
prima del giorno per fur a due de giorno  
a Mad. Deset - fur in alle ore 2 -  
vi era la di, Stoff. D. Stoff - fur in  
dal by Abner -  
Giorno 17 - fur a giorno i miei e fu li per  
da Abraam e da Francisco - fur in alle  
4 1/2 - vi era i due de giorno by Stoff - i 1/2  
fura fur a Mad. Stoff - fur fur ai prati

Figura 15. I-Ms, Angelo Mariani, *Diario autobiografico*, (Dono M.° Carlo Gatti) 1940, 20494, p. «27»

Figura 16. I-Mr, Angelo Mariani, *Corrispondenza* PIV2\_01a-016.



17. I-Mr, Angelo Mariani, *Corrispondenza* PIV2\_01a-016.

### 3.8. *Quadri di vita vissuta a Costantinopoli dal diario di Mariani*

Sorprendentemente con stile quasi stenografico Mariani non sembra voler dare, attraverso il *Diario*, memoria di cose musicali, funzione che egli riserva piuttosto alle lettere a Ricordi, lo scopo del Diario è, bensì, quello di riferire della sociabilità che egli conduce nell'ambiente della diplomazia internazionale grazie alla protezione del principe e ambasciatore russo Dimitri Sergejevich De Titov. Mariani si trasferisce dalla fine del maggio 1849 nel Palazzo di Russia sito nel verdeggiante Büyükdere, il quartiere popolato prevalentemente da greci e armeni. E Büyükdere sarà da questo momento la base di partenza di tutte le sue frequentazioni private. Dicevo del lavoro di riordino e trascrizione che ho già dovuto compiere sul diario di Mariani, oltre a ciò esso si consegna ad un'attenta interpretazione di nomi e circostanze da sottrarre alla schematicità con cui sono appuntate le notizie. Talvolta il gesto annotatorio è dettato da una grande fretta che raramente si apre alla discorsività. Leggiamone un paio di giornate:

Lunedì 16. Giorno di posta. Questa mane sono stato a Pera col Vapore. Dopo aver dato le solite Lezioni incontrai il Signor Diran il quale m'invitò di andare con Lui a Maslak. Partimmo alle cinque. Al gran campo vedemmo la finta battaglia. Sua maestà con tutto il suo Seguito. Ci arrestammo per lasciarlo passare e poi passando in mezzo alle truppe potemmo proseguire il nostro cammino.

Questa mattina alle 7½ il capitano della corvetta Russa Signor Martini si è tagliato la gola. Non lascio nessuno scritto onde desse a conoscere per qual cagione si diede la morte. [Si] Arrivò a Maslak alle sei. Si attendeva a pranzo Mad: e Monsieur Oseroff. Mad: e M Timoseff ed il Principino Gagarin. Finalmente dopo averli aspettati per lungo pezzo arrivarono alle 9½ e subito si pranzò. La morte del capitano può turbare la nostra Allegria. Dopo pranzo sono già le undici i signori ritornarono a Buyuk:Deré ed io non avendo cavalcatura fui costretto a rimanere a Maslak: Diedi la lezione a Mad: Devet.

Martedì 17. Mi alzai alle otto diedi un'altra Lezione a Mad Devet alle dieci non trovando occasione per Buyuk:Deré ritornai a Pera col Signor Diran. Arrivai nel momento che seppellivano il povero Capitano. Colà vidi M. A.[Abrami] Fui un pezzo dal dottor Bandoli poi la sera ritornai a Buyuk:Deré col Vapore inglese. Pranzai da Abrami poi andai con tutti questi Signori da Lady Cuning ove vi fu pranzo Diplomatico. Vi erano anche Ali Pascià Fuat Efendi, Akmeet Refik Effendi.

Sua Eccellenza il quale aveva pranzato colà. Parlò in mia presenza a Ali Pascià riguardo all'Inno stampato da Ricordi. E già combinò che io dovessi andare con quelle copie in casa di Ali Pascià accompagnato dal

primo Dragommano Signor Argiropulo. Fui molto contento di questo nuovo beneficio prodatomi da Sua Eccellenza Monsieur Titoff. Ritornammo a casa alle 12. Con Mad: Oseroff. Sua Eccellenza mi disse che aveva ricevuto lettere dalla Signora la quale aveva fatto felicissimo viaggio e che si trovava benissimo.<sup>214</sup>

Come detto poc' anzi, una valida interpretazione storico sociale del *Diario* è legata alla ricognizione sui nomi dei personaggi che vi compaiono, che sono veramente molti, e su circostanze che il più delle volte risultano laconicamente appuntate. Tale lavoro è in via di compimento al di fuori della mia tesi di dottorato ma, per esempio anche solo dalle due giornate citate, è evidente la varia umanità con cui Mariani viene in contatto: al nome degli armeni Diran (madam Diran era un'ottima compositrice), si affianca quello dei Russi Titoff, Timoseff, Oseroff, degli italiani Bandoli e Abrami (l'uno medico l'altro musicista), dei greci Argiropulo, fanarioti legati all'ambiente dei dragomanni e levantini, degli inglesi come il ministro inglese Stratford Canning.<sup>215</sup> Naturalmente poi vi sono i turchi, spiccano nella fattispecie dalle due giornate citate i nomi di Mehmed Ali Pasha e Fu'ad Efendi, entrambi personaggi che occuparono posizioni di prestigio al servizio del governo ottomano (ambasciatore, ministro degli esteri e Gran Visir) e che furono ispiratori delle riforme Tanzimat (1839-1876) con cui l'impero ottomano si avviava ad una decisiva riorganizzazione.<sup>216</sup>

Qualche anno dopo il ritorno di Mariani in Italia, nel 1856 Mehmed Ali Pasha firmò a Parigi il trattato di pace della Guerra di Crimea e fece emanare l'*Hatt-ı Hümayūn*, il secondo editto imperiale<sup>217</sup> (in estensione a quello del 1839 *Hatt-ı Şerif*) che garantiva, a prescindere dalla religione, l'uguaglianza in materia d'istruzione, potere di governo e amministrazione della giustizia. Nel Diario del musicista ricorrono i nomi dei Franchini, Testa, Navoni, Chabert, Pisani, Chirico, vale a dire le famiglie levantine più influenti nelle relazioni tra la Sublime Porta e l'Occidente nelle cui residenze Mariani si recava quotidianamente dando lezioni di canto, pianoforte, composizione e facendo Accademie (concerti), spostandosi di quartiere in quartiere a cavallo o lungo le rive del

---

<sup>214</sup> I-Ms, *Diario autobiografico di Angelo Mariani*, (Dono M.º Carlo Gatti) 1940, 20494, pp. 57-58

<sup>215</sup> Secondo il turcologo olandese Erik Jan Zürcher, Canning (1786 – 1880) svolse un ruolo cruciale nell'ambito del sostegno inglese alle riforme *Tanzimat*: ambasciatore dal 1851 al 1858 e fu in stretti rapporti con molti personaggi più influenti della diplomazia e del governo turco del periodo (Reşid Paşa, Fuat Efendi, Mehmet Emin Ali). Viene generalmente considerato un russofobo. Zürcher 1995, pp. 52-53. Ma grazie alla testimonianza di Mariani possiamo comprendere che la sua posizione politica e culturale era in realtà orientata ad una più ampia visione internazionalista.

<sup>216</sup> Erik Jan Zürcher, *Turkey: A cit.*, pp. 52-79.

<sup>217</sup> Per uno sguardo più dettagliato sulle riforme *Tanzimat* si veda Erik Jan Zürcher, *Turkey: A cit.*, pp. 52-79.

Bosforo con il moderno vapore o con il più rustico e tradizionale caicco<sup>218</sup>, sempre attento osservatore di tutti i livelli della complessa realtà sociale della grande metropoli. Egli non sembra incontrare mai barriere, ostacoli alla sua libertà di movimento di musicista e di forestiero legato ai circoli diplomatici: il clima che si respira leggendo il *Diario* è quello di una metropoli “aperta” tra le nazioni, le classi sociali, dove ogni incontro tra le culture è possibile al di là di ogni immaginazione anche con il popolo e il popolino: un quadro dove anche le classi sociali dialogano tra di loro.<sup>219</sup> Il ventennio immediatamente precedente che aveva visto Costantinopoli afflitta dalle lotte religiose interne alla cristianità e poi sfociate nella tragica deportazione degli armeni cattolici sembrano molto distanti nel tempo, in tal senso Mariani è un testimone prezioso e mai scarno di doviziosi particolari del periodo aureo delle *Tanzimat*, anche se è vero che gli spettri dell'intolleranza sono sempre in agguato. In una delle ultime lettere a Ricordi del 9 novembre 1850 Mariani riporta il tragico resoconto della sanguinosa “rivoluzione” anti-cristiana di Aleppo che l'esercito del sultano non riuscì ad arginare e che fu quindi causa di un nuovo grave conflitto politico e diplomatico:

Sfortunatamente sono qui succeduti avvenimenti gravissimi che hanno messo sossopra la Corte, la diplomazia, e fanno traballare l'attual ministero. Una sanguinosissima rivoluzione in Aleppo, e si suppone anche nei luoghi circonvicini, ove han tagliato a pezzi molta parte della popolazione franca, saccheggiate le case e incendiato il quartiere ove quella abitava. Nel medesimo tempo qui è saltata in aria la Nave amiraglia, sovra alla quale fra un'altra mezz'ora doveva recarsi il Sultano. Era il più gran legno della marina Turca a tre ponti e mezzo con cento sessanta cannoni. Senza sapere il come prese fuoco la santa Barbara, e se la polvere non fosse stata scaricata per nove decisioni il giorno innanzi facilissimamente bruciava le altre quattro o cinque navi ch'erano ancorate vicino e con essa l'arsenale, e dei quartieri franchi di Pera e di Galata le case di pietra sarebbero andate in ruina e quelle di legno in fuoco ed in fumo. Con tutta la poca polvere che c'era lo scoppio fu talmente forte che parve terremoto; la città si scosse tutta ed i vetri delle finestre andarono in pezzi. Le vittime sono state poco su poco giù intorno a mille; sei soli camparono ma mezzi sfragellati ed in pericolo tutt'ora di vita. Per questi ed altri simili fatti di minor conto il governo è in apprensione; gli Ambasciatori dimandano grosse indennizzazioni per l'affare d'Aleppo e garanzie che per l'avvenire non abbia a succedere il simigliante ivi ed altrove.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Caicco è parola di origine turco antico, da *kaymak* ‘scivolare’ si forma il nome *kayık* ovvero imbarcazione.

<sup>219</sup> Come evidente ad esempio dalla seguente annotazione: «Andammo sulla montagna con Sua Eccellenza. Sotto il pergolo mi lesse la lettera della Signora. Arrivammo alla casa del Guardia Boschi per visitare il bambino del contadino.» I-Ms, *Diario autobiografico* cit., p.19.

<sup>220</sup> I-Mr, Corrispondenza, PIV2\_01b-046.

Ammalatosi nell'anno 1851, stette ancora a Costantinopoli, dedicandosi, però, prevalentemente alla composizione e all'insegnamento. Nasceranno così album di romanze da camera intitolati *Rimembranze del Bosforo* e ancora (quasi come per un'immagine ricorrente che dà la misura del suo attaccamento alla città) *Una notte sul Bosforo* per violoncello e pianoforte, la cantata scenica *Matilde* o *La Fidanzata del Guerriero* e *Il Canto dell'Esule* su parole del poeta Achille Tondi.

Nel dicembre del 1851 Mariani muove alla volta dell'Italia con l'autorevole compagnia del suo principale protettore a Costantinopoli, il principe Titov. Ma sulla scia di quell'internazionalismo di cui aveva fatto esperienza nella metropoli ottomana porta con sé una raccomandazione per Sir William Temple da parte di Lord Stratford Canning che il biografo verdiano, Frank Walker, ha ritrovato tra le carte di Mariani a Genova dopo la sua morte. Ecco lettera del ministro inglese che lo descrive:

sebbene [...] un fervente liberale ed avendo preso parte attiva agli eventi di Roma [...] del 1848, e versato sangue a difesa della causa, durante gli ultimi diciotto mesi ha goduto ininterrottamente dell'ospitalità del Ministro russo M. de Titoff. Lady Canning ed io lo abbiamo frequentato abbastanza per apprezzare il suo talento e il suo carattere socievole degno di essere raccomandato alla vostra attenzione e gentili uffici.<sup>221</sup>

Com'è noto, tuttavia, non fu Napoli ad accogliere prontamente Mariani, ma Genova dove la sua fama di direttore-patriota si era diffusa. Dal primo maggio 1852 ininterrottamente fino al giorno della sua morte Mariani diresse l'orchestra del teatro Carlo Felice, ne divenne il demiurgo ed anche Verdi dovette tener conto della sua grandissima influenza nei suoi rapporti con la città. A Genova, a partire dalla metà degli anni '60 si affiancò Bologna e su queste due piazze sempre più sviluppò l'idea di un più ampio repertorio che aveva delineato a Costantinopoli rivolgendosi all'Opera europea più attuale: fu il primo ad importare le opere di Wagner in Italia. E ci si può domandare se Verdi, da bravo politico qual era, non temesse l'ascesa della figura di un direttore in grado d'imporre le proprie scelte sul sistema Opera. Questo, più che una pretesa questione sentimentale, mi sembra il nocciolo della rottura del loro rapporto e non mi pare che la responsabilità sia addossabile al direttore ravennate che ebbe una posizione sempre nobile ed ideale nei confronti dell'amicizia col compositore. Piace qui ricordare che mentre il loro rapporto si stava sempre più diradando, mentre Verdi all'insaputa di Mariani aveva deciso di affidare l'incarico di dirigere l'*Aida* ad un altro direttore, Mariani ancora vagheggiava una riconciliazione. Credendo che Verdi gli

---

<sup>221</sup> Frank Walker, *L'uomo Verdi* cit., p. 360.

avrebbe affidato *Aida*, il 28 settembre 1870 gli scrisse una lettera che è in effetti una delle ultime delle oltre trecento di cui si compone l'epistolario tra il compositore e il direttore d'orchestra:

Tu sarai occupatissimo colla tua nuova opera... Ricordati bene che se tu crederai di porla in inscena al Cairo, purché tu me lo permetta, io verrò teco, avendo desiderio di rivedere l'Oriente. Dopo potremmo andare a Costantinopoli e di là ritornare per Vienna. Che vuoi? Si vive una volta sola, ed è meglio passare questa povera vita il meno male possibile.<sup>222</sup>

#### 4. NOTE LESSICOGRAFICHE E FONOLOGICHE SUI TRANSKRIPTIONSTEXTE DI GIUSEPPE DONIZETTI E GIOVANNI EREMIAN AD USO DELLE TRADUZIONI PROPOSTE

##### 4. 1. *Motivazioni*

Le liriche e gli inni in lingua turca di Donizetti e di Angelo Mariani così come le traduzioni in turco degli oratori di Metastasio firmate da Eremian, che ho trattato nei precedenti capitoli, s'inseriscono nello specifico repertorio della letteratura turca chiamato *transkriptionstexte*<sup>223</sup>, ossia testi di poesia scritti non con i caratteri arabi ufficialmente adottati dalla casta *osmanlı*<sup>224</sup>, ma invece latini, armeni, greci, georgiani ed ebraici. Tale antichissimo e complesso fenomeno, che a partire dalla prima metà del XIX secolo si manifestò anche per via della crescente diffusione della stampa periodica e del

---

<sup>222</sup> Frank Walker, *L'uomo Verdi* cit., p. 444.

<sup>223</sup> Numerosi sono gli studi dei turcologi su questo repertorio dei *transkriptionstexte* si ricorda in particolare quelli di Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche della Grammatica della lingua turca di Giovambattista Montalbano*, Napoli, Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 1995; Alessio Bombaci, *Una lettera turca in caratteri latini del dragomanno ottomano Ibrāhīm al veneziano Michele Membrè (1567)*, Krakow, Nakladem Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego, 1948; Luciano Rocchi, *Il lessico turco dell'opera di Bernardino Pianzola*, Trieste, EUT, 2009. *I repertori lessicali turco-ottomani di Giovambattista Montalbano (1630 ca.)*, Trieste, EUT, 2009. Matthias Kappler, *An unedited sketch of Turkish grammar (1711) by the Venetian giovane di lingua Pietr'Antonio Rizzi*. *Turkic Languages* 18, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2014, pp. 104-127; Ömer Yağmur, *Erken Dönem Türkçe Transkripsiyon Metinleri ve Bunların Dil Araştırmaları Açısından Önemi*, Istanbul, FSM İlmî Araştırmalar, 2014.

<sup>224</sup> Tale accezione sta ad indicare a partire dal XVI secolo gli esponenti della classe governante ottomana appartenente agli ambienti colti, diplomatico-amministrativi e commerciali sin dalla costituzione dell'impero alla fine del XIII quando il sultanato selgiuchide di Rum si convertì all'Islam. Per oltre sei secoli dal 1299 al 1922. Ayşe Saraçgil, *La lingua turca tra riforma e rivoluzione*. Napoli, Annali Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. 50, 1990, pp. 249-252.

giornalismo, ci rivela da una parte la necessità di una di una pluralità di lingue scritte accettate dalle diverse minoranze turcofone dell'impero, dall'altra il tentativo incipiente, in specifico per l'adozione dei caratteri latini, di giungere all'alfabetizzazione di una base più ampia rispetto alla ristretta cerchia di coloro che avevano conoscenza delle complessità ortografiche e grammatico-lessicali della lingua ottomana. Tale tentativo fu in seguito perseguito in particolare dai "modernisti" sostenitori delle *Tanzimat* implicando questioni di grande portata identitaria.

I due casi di *transkriptionstexte* che si sono affacciati al mio lavoro, pur con le loro relative e diverse motivazioni sociolinguistiche e culturali, presentano una certa affinità se non altro perché entrambi sorgono da un interesse nei confronti della musica, dell'Opera e della poesia per musica italiana: Donizetti esprime però in tal senso l'interesse 'filoeuropeistico' del sultano e della classe dei governanti, mentre il dragomanno Eremian esprime quello degli armeni turcofoni cattolici e apostolici (diciamo di quel 'partito trasversale' armeno che era profondamente coinvolto nella gestione dell'amministrazione del sultanato). Ho prodotto, come è noto dai precedenti capitoli, la traduzione dell'intero corpus delle liriche e degli inni di Donizetti e quella di diversi passi del Metastasio turco-armeno di Eremian (nonché la traduzione di due interi oratori in Appendice a questo capitolo IV): per questo lavoro è stato necessario analizzare e interpretare i *transkriptionstexte* latini ed armeni di entrambi questi autori. La presente Nota risponde quindi innanzitutto al primario obiettivo di dar conto delle metodiche che ho seguito per giungere ad miglior comprensione critica del significato dei testi poetici. Inoltre poiché in entrambi i casi si producono testimonianze dell'uso di lingue scritte non arabe in un periodo storico inquadrabile negli estremi biografici della permanenza di Giuseppe Donizetti ad Istanbul dal 1828 alla morte nel 1856, mi è sembrato giustificato ed anche opportuno tentare un confronto tra le due rappresentazioni alfabetiche, latina ed armena, della lingua turco-ottomana, senza per questo dimenticare le differenze sociolinguistiche che vi sono sottese. È preliminarmente evidente infatti che Donizetti si muove nell'ambito di una nuova concezione dell'uso della lingua ottomana che comincia a manifestarsi internamente alla classe degli *osmanlı*: (una lingua semplificata nella sua gestione grafica ed aperta agli europeismi, una lingua capace ad esempio di assorbire gli italianismi del lessico musicale<sup>225</sup>); mentre Eremian punta ad elevare ad un livello letterario il turco che egli

---

<sup>225</sup> Geoffrey Lewis, *The Turkish Language Reform. A Catastrophic success*, Oxford University Press, New York, 1999.

chiama volgare, in pratica basandosi, come sostiene la studiosa Nevra Ünver-Lischewski, su quella stessa parlata da cui deriva a partire dal secolo XIX il turco attuale.<sup>226</sup>

La tradizione dei testi turchi in trascrizione latina che precede Donizetti che ho considerato per mettere insieme vocaboli ed altro materiale utile ai miei scopi e aprirmi un varco nella vastità di questo campo, si rivela di particolare interesse, come è noto, per la conoscenza dello sviluppo della fonetica turca perché rispetto alla rigidità della lingua scritta coi caratteri arabi che rispecchia solo parzialmente i suoni della catena sillabica turca dando priorità alle consonanti, le trascrizioni latine riflettono più compiutamente la pronuncia,<sup>227</sup> anche se il più delle volte sono in contrasto con le regole attuali dell'armonia vocalica e dell'impiego delle consonanti.

Bisogna ancora notare che la maggior parte dei testi turchi in trascrizione latina noti agli storici della lingua (quali grammatiche, vocabolari, trattati scientifici, diari di viaggiatori, corrispondenze dei dragomanni, relazioni degli ambasciatori ed anche i primi profili di storia della cultura e della letteratura turca) appare rimanere prevalentemente ad uso interno delle comunità occidentali nei paesi d'origine o delle minoranze cristiano-cattoliche residenti all'interno del sultanato soprattutto a Costantinopoli e nelle regioni di confine. Vale la pena ricordare in tal senso l'antico *Codex cumanicus*, vero e proprio antesignano dei manuali di linguistica comparata (latina/tedesca-persiana-cumana) scritto tra il XII e il XIII secolo per le predicazioni dei missionari cattolici italiani e dei francescani tedeschi, ma anche per favorire le attività dei mercanti veneti e genovesi i cui profitti commerciali si avvantaggiavano ovviamente dalla conoscenza delle lingue delle regioni del Mar Nero. Fondamentali sono poi il trattato *Della letteratura de' turchi* del senatore veneziano Giovanni Battista Donado edito a Venezia nel 1688, che preserva al suo interno i primissimi esempi di liriche turche trascritte in caratteri latini sotto le note del pentagramma, e ancora la *Grammatica turca* del padre apostolico Bernardino Pianzola edita in tre edizioni a Padova a partire dal 1781

---

<sup>226</sup> Nevra Ünver-Lischewski, *Planning the languages of Turkey*, in «Sprachen, Völker und Phantome» Peter-Arnold Mumm (eds), De Gruyter, 2018, p. 250, online <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkk3np.9>.

<sup>227</sup> Per rendere meglio l'idea di quanto sia più agevole, per mezzo dei caratteri latini, cogliere le oscillazioni della pronuncia turco-ottomana si ricorda che l'alfabeto arabo-ottomano presenta ben undici grafemi consonantici in più, ed in realtà nemmeno una vera e propria vocale, rispetto agli otto suoni vocalici del turco odierno. (Com'è noto le lettere arabe <ا>, <و> e <ي> infatti si realizzano anche come consonanti).



nonché i *Primi principi della grammatica turca* del padre Cosimo Comidas, opera edita a Roma nel 1794 e destinata ai missionari apostolici della *Propaganda Fide*.<sup>228</sup>

Diversamente dal genere prevalentemente didascalico-manualistico di tutti questi testi, le produzioni di testi per musica di Donizetti Paşa sono destinate ad essere lette ed ascoltate da un pubblico non occidentale né cattolico, formato in primis dai musicisti/cantanti della corte del Gran Signore in cui ovviamente agivano alcuni ispiratori dell'ideologia delle riforme *tanzimat*, come Reşid Paşa, Fuat Efendi e Mehmet Emin Ali, rispettivamente Gran Visir, ambasciatore, e ministro degli esteri, certi sostenitori di un incremento dell'alfabetizzazione su modello occidentale ben prima della riforma kemalista del 1928 che sancirà la romanizzazione del turco scritto.<sup>229</sup> In questo contesto Donizetti e Mariani (poi anche altri maestri italiani come Guattelli o levantini come Bartolomeo Pisani) vengono a svolgere un ruolo di "apripista" prefigurando nel loro milieu ciò che accadrà su vasta scala nel sultanato. Per quanto riguarda l'inquadramento storico e la contestualizzazione dei testi da me analizzati nel fenomeno delle rappresentazioni grafico-alfabetiche alternative del turco, faccio riferimento ai fondamentali lavori degli studiosi Geoffrey

---

<sup>228</sup> Tra le altre opere note che ben rappresentano questa categoria didascalico-manualistica ad uso prevalentemente degli occidentali si ricorda la *Regola del parlare turcho* di Filippo Argenti (1533); *La Grammatica della lingua turchesca* di Padre Pietro Ferraguto (1633) e il *Dittionario della lingua italiano turchesca* di Giovanni Molino (1641). Il celebre *Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae-Arabicae-Persicae* (1680) di Mesgnien Meninski.

<sup>229</sup> Mehmet Fuat Paşa (1814-1819), ambasciatore turco a Londra, ministro degli esteri e dell'educazione, membro nonché presidente dell'Assemblea delle Tanzimat, collaborò con lo storico e letterato Ahmed Cevdet (1822-1895) per la stesura della sua *Kavaid-i Türkiye* ovvero una versione semplificata ad uso scolastico di quella che viene considerata come la prima grammatica turca (*Kavaid-i Osmaniye*) pubblicata ad Istanbul nel 1851. Per quanto Cevdet avesse una posizione decisamente più conservatrice rispetto Fuat Paşa, da questa collaborazione che portò alla prima grammatica turca, si deduce che entrambi ebbero parti determinanti nel dibattito di quegli anni per la sostituzione dell'alfabeto arabo e conseguentemente per la romanizzazione. Non a caso l'opera di Cevdet in questione viene considerata una pietra miliare della riforma della lingua del 1928. Mehmed Fuad Paşa, «Encyclopedia Britannica» online <https://www.britannica.com/biography/Mehmed-Fuad-Pasa#ref7258> ultimo aggiornamento 29/10/19. Ahmed Cevdet Paşa in «Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism» online <https://www.ktb.gov.tr/EN-118064/ahmed-cevdet-pasa.html> 29/10/19. Sulla riforma della lingua si veda anche Ettore Rossi, *Manuale di lingua turca*, vol. II, Roma, Istituto per l'Oriente, 1964, pp. 248-255.

Lewis, Xavier Luffin, Frances Trix, Laurent Mignon<sup>230</sup> i quali espongono le teorie, prevalentemente di natura pedagogica, di coloro che hanno preso posizione favorevole alla romanizzazione della lingua turca ante *Dil devrimi* 'rivoluzione della lingua' kemalista.<sup>231</sup> In questo quadro teorico si inseriscono anche come termine di confronto fuori dai confini della Turchia, quei tentativi di romanizzazione a discapito dell'alfabeto arabo avanzati da intellettuali parlanti lingue asiatiche e africane ricordati esaustivamente da Luffin tra cui ricordo qui solo, nel 1863, la latinizzazione della lingua turco-azera proposta da Ahunzade Mirza Fethali (1812-1878), che non fu accolta (solo due anni prima della riforma di Kemal, nel 1926 a Baku, venne adottato un alfabeto latino comune a tutte le lingue turche dell'URSS (jacuti, azeri, uzbeki e tartari di Crimea) e nel 1876, lo «Stambul alphabet» per scrivere la lingua albanese con i caratteri latini redatto a Costantinopoli da un gruppo di linguisti guidato da Shamseddin Sami Bey (1850-1904) che fu fino alla riforma kemalista l'unico sistema alfabetico latino accolto dai musulmani sudditi dell'impero ottomano.

#### 4. 2. *Analisi lessicografica e fonologica dei testi per musica di Donizetti*

La questione della semplificazione e turchizzazione della lingua scritta *osmanlı*, fu sempre più accesa a partire seconda metà del XIX secolo e proprio in quel periodo si cominciò ad adottare il termine di *Lisan-ı turkî* o *türkçe* per definire il turco.<sup>232</sup> Parteciparono al dibattito non solo i riformatori ed i sostenitori della modernizzazione e dell'alfabetizzazione ma anche un gran numero di letterati e scrittori che nel corso del tempo esposero più o meno apertamente le loro diverse posizioni. Laurent Mignon ricorda che una voce favorevole al cambiamento dell'alfabeto arabo in quello latino fu quella dello scrittore, nonché membro del governo, Antepli Münif Pasha il quale, in un suo celebre discorso del 1863 sottolineò che le lettere arabe كورك seppur scritte ugualmente

---

<sup>230</sup> Xavier Luffin, *Le passage de l'alphabet arabe à l'alphabet latin: quelques cas au-delà de la réforme de Mustafa Kemal Atatürk*, «Diversitate și Identitate Culturală în Europa» Vol 13/2, Muzeul Literaturii Române, 2016, pp. 49-60; Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit.; Frances Trix, *The Stamboul Alphabet of Shemseddin Sami Bey: Precursor to Turkish Script Reform*, «International Journal of Middle East Studies», Vol. 31, No. 2 (May, 1999), London, Cambridge University Press, pp. 255-272; Laurent Mignon, *The Literati and the letters: few words on the Turkish alphabet reform*, «Journal of the Royal Asiatic Society» vol. 20 no. 1 pp. 11-24, London, Cambridge University Press, 2010, p. 14.

<sup>231</sup> Altri noti scrittori che si schiereranno a favore della riforma della lingua furono Ziya Paşa (1825-1880), Namık Kemal (1840-1888), Ziya Gök Alp (1875-1924) vedi anche Ettore Rossi, *Manuale di* cit, pp. 248-255.

<sup>232</sup> Nevra Ünver-Lichewski, *Planning the language of Turkey*, in «Sprachen, Völker und Phantome» Peter-Arnold Mumm (eds), De Gruyter, 2016, <https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkk3np.9>. p. 249.

potavano venir lette in sei varianti e a seconda della pronuncia assumevano diverso significato.<sup>233</sup> Detto ciò, ritengo opportuno segnalare che il confronto dei lemmi impiegati da Donizetti si è svolto sulla base di diversi dizionari quali l'*Osmanlıca-türkçe Sözlük* di Mustafa Nihat Özön (1965), il *Nuovo dizionario turco-italiano* del padre Angelico Da Smirne (1955) ed in particolare il noto *Redhouse sözlüğü* (turco-inglese) di James W. Redhouse, che nella prima edizione edita a Londra nel 1855 portava il titolo *Vade-mecum of Ottoman Colloquial Language* mentre nella seconda del 1880 *Redhouse Turkish dictionary*.<sup>234</sup> Passando quindi all'analisi lessicale delle trascrizioni latine di Donizetti, premetto che tratterò volta per volta tutte le particolarità diacritiche per la resa grafica dei suoni del turco ottomano tenendo conto dell'influenza ortoepica del sostrato italiano nell'uso dell'alfabeto latino, che certamente comporta delle differenze rispetto all'uso moderno corrente di scrivere la lingua turca.

Nell'analisi le parole vengono riportate con il seguente ordine: l'originale di Donizetti in corsivo, la stessa parola in caratteri arabi<sup>235</sup> (in aggiunta, dove ritenuto opportuno, tra parentesi graffe, la traslitterazione scientifica dell'ottomano in caratteri latini<sup>236</sup>), infine in tondo la parola in turco

---

<sup>233</sup> si avrà quindi a seconda della pronuncia *gevrek* 'croccante', *görün* 'vedete', *körük* 'campanelli', *körün* 'del cieco', *kürek* 'remo' e *kürk* 'pelliccia'. Laurent Mignon, *The Literati* cit., p. 14;

<sup>234</sup> Nei dizionari di W. Redhouse precede la traduzione inglese della parola, l'originale scritta coi caratteri arabi ed anche la sua trascrizione latina, elemento rilevante considerato che pubblicati ante la riforma kemalista del 1928. Ciò mi ha permesso meglio di risalire alla pronuncia dell'epoca ed identificarne laddove possibile differenze rispetto a quella moderna (anche se una precisa distinzione grafo-fonetica, risulta complessa nei casi di parole arabe e persiane assimilate nel corso dell'incessante ma non sempre lineare, evoluzione diacronica della lingua turca). Quest'importante opera di Redhouse fu uno dei molti prodotti dell'occidentalizzazione in corso in quel periodo in Turchia, era rivolto a tutti coloro prevalentemente levantini che desideravano imparare la lingua turca, anche se inizialmente in realtà nasceva ad uso dell'esercito e della marina britannica e fu quindi purtroppo l'esito culturale delle guerre di Crimea. Candam Baden, *The ottomana Crimean war 1853-56*, Boston - Leiden, Brill, 2010, p. 332. James Redhouse, *Redhouse Turkish dictionary*, Charles Wells (ed), London, Wyman and Sons, 1880; l'ultima edizione del presente dizionario (ristampata nel 2014) *New Redhouse Turkish English Dictionary*, V. Bahadır Alkım, Nazime Antel, Robert Avery, Janos Eckmann, Sofi Huri, Fahir İz Mecdud Mensuroğlu and Andreas Tietze (eds). Istanbul, Redhouse Yayınevi 1968. Angelico Da Smirne, *Nuovo dizionario turco-italiano*, Reggio Emilia, Libreria editrice "Frate Francesco", 1955. Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-türkçe sözlük*, İnkilap ve aka kitabevleri, İstanbul, 1965.

<sup>235</sup> Ovvero così come tale parola si presume avrebbe dovuto presentarsi all'autore del testo poetico nella sua forma turco-ottomana.

<sup>236</sup> Tale forma convenzionata tramite segni diacritici ci permette di notare tutte le variazioni consonantiche e vocaliche sia rispetto la trascrizione di Donizetti che rispetto la forma normalizzata del turco d'oggi.

odierno. A fine analisi si riporta una tabella riassuntiva delle corrispondenze fono-grafemiche delle trascrizioni latine di Donizetti e Mariani così organizzata: nella prima colonna la sequenza alfabetica secondo le norme dell'IPA, nella successiva colonna si riportano, sempre nella sequenza alfabetica, le lettere arabe, nella terza i loro nomi, nella quarta la trascrizione scientifica delle lettere arabe a cui seguono, dalla quinta alla sesta colonna, le corrispondenti lettere nei testi di Donizetti e di Mariani. Infine l'ultima colonna riporta la grafia normalizzata oggi in uso nella lingua turca. In appendice si troveranno le trascrizioni diplomatico-interpretative del testo lirico dalla partitura musicale donizettiana.

### *Abbreviazioni*

C. M. > *Cansone mussulmana*

Inno I > *Inno per Sua Maestà Imperiale il Sultano Abdül Medgid. Posto in musica da Giuseppe Donizetti.*

Inno II > *Per il Ritorno del Sultano Abdül Medgid. Parole di Hairy Efendi. Musica di Giuseppe Donizetti*

C. P. T. > *Canzone Popolare Turca. Musica di G.<sup>pe</sup> Donizetti*

Inno III > *Inno di S. A. I. il Sultano Abdul Medgid*

Inno IV > *Inno di S. A. I. Valide Sultana*

Inno Mariani > *Inno Nazionale Turco*

### 4.3. *Vocalismo*

Nelle trascrizioni di Donizetti differiscono innanzitutto, sia rispetto al turco ottomano, sia rispetto al modo corrente di scrivere i suoni vocalici turchi (quattro palatali <e>, <i>, <ö>, <ü> e quattro velari <a>, <ı>[provelare], <o>, <u>), innanzitutto i fonemi /u/ (o l'allofono [i] secondo taluni studiosi)<sup>237</sup> e /u/), ovvero rispettivamente le odierne velari alte <ı> ed <u>. Di seguito si tratterà più sistematicamente, nei limiti dell'uso asistemático dei grafemi adottati dal musicista, di tali particolarità vocaliche lessicografiche.

#### 4.3.1. *Resa grafica del fono [u]*

*Provelare alta non arrotondata /u/*

---

<sup>237</sup> Quali ad esempio il turcologo fonetista Luciano Rocchi.

Come è noto nella grafia ottomana il fono [u] può esprimersi in modo non univoco attraverso più lettere dell'alfabeto arabo <ا>, <اي>, <و>, <ي> oppure impiegando la scrittura difettiva<sup>238</sup> mentre nella lingua turca odierna tale suono si serve di un solo grafema derivato dall'alfabeto latino, ovvero, quella della vocale velare <ı> (che in fonetica è detta provelare alta non arrotondata<sup>239</sup>). Il fono è reso nella trascrizione di Donizetti talvolta assumendo la grafia turca della vocale palatale *i*, talvolta con il grafema *e*, talvolta ancora omettendolo.

ı > *i*

Quali esempi della rappresentazione grafica di questo suono che oggi s'indica con la vocale <ı> si vedano i seguenti lemmi tratti dalla C. P. T. al v. 19 in *alich*, أليش {alīş}, alış, al v. 21 in *kanimis* خانمız {xanımız}, kanımız, al v. 26 *tchalichalim*, چالیشام {çalışalım}, çalışalım [etc...]

ı > *e*

La resa di [u] con il grafema di Donizetti *e* compare nella parola tratta dall'Inno IV al v. 1 in *eltafena*, الطافينه {eltāfina}, eltafina.

Si deve ricordare a questo punto che tra i *transkriptionstexte*, redatti tra il XVI-XVII secolo da me consultati (in primis la nota *Lettera del dragomanno ottomano Ibrāhīm*, la *Grammatica turca di Montalbano* il *Dittionario della lingua italiano turchesca* di Giovanni Molino e il *Dizionario di turco, arabo e persiano ridotto sul lessico del celebre Meninski* di Antonio Ciadirgy [etc...]) ricorre la tendenza a confondere, nelle sillabe, non solo dei radicali ma anche dei suffissi, il suono [ı] contrassegnandolo con le vocali <ı> o <e>, fenomeno che, come spiega il turcologo Alessio Bombaci:

non sta a denotare l'esistenza di due vocali differenti ma piuttosto rispecchia l'incertezza di chi non ha assegnato a quel suono particolare del turco una lettera a sé nel proprio sistema di trascrizione.<sup>240</sup>

<sup>238</sup> detta harakat che in questo caso si segnerebbe con < . > kessre.

<sup>239</sup> Le caratteristiche delle vocali (alta/bassa) riflettono quelle dell'articolazione della lingua nella loro pronuncia mentre la classificazione in (arrotondata/non arrotondata) quella della posizione delle labbra. Per ulteriori approfondimenti sulla fonetica turca si veda Luciano Canepari; Francesca Balzi, *Turkish pronunciation and accents*, Muenchen, Lincom, 2016, pp. 48-69.

<sup>240</sup> Alessio Bombaci, *Una lettera turca* cit., p. 133.

anche nella grammatica, redatta tra il secolo XVIII e il XIX, del Pianzola, ricorre l'alternanza *i/i* e come osserva il turcologo Luciano Rocchi anche in questo caso la variazione non è imputabile ad alcuna regola fono-grafemica, bensì a ragioni contingenti proprie della fonte orale da cui il trascrittore ha attinto:

dipenderà, almeno in parte, da errori e trascuratezze grafiche, ma certamente anche dalla pronuncia dei vari informatori o revisori, dato che nel turco popolare e dialettale è frequente lo scambio tra [i] e [i].<sup>241</sup>

$i > \emptyset$

In Donizetti, infine, il suono dell'odierna vocale <*i*> viene omissso, per mancata realizzazione del fenomeno della vocale epentetica quando questo suono si dovrebbe impegnare in un melisma: in questo caso specifico, piuttosto che ricorrere ai sistemi grafici precedentemente illustrati, il musicista, forse anche a seguito di revisione della trascrizione su fonti scritte, preferisce infatti ripetere la vocale della sillaba che precede [i], come nell'esempio che segue tratto dall'autografo della C. M. dove la parola, di provenienza persiana, che si trascrive scientificamente oggi {*xanimiz*}, viene resa *padisciakm*, riflettendo quindi la grafia difettiva dell'ottomano non vocalizzato. (Si veda al v. 4 della mia trascrizione in *padisciakm* پادشاهم <*pādišāhim*>, *padišahım*).

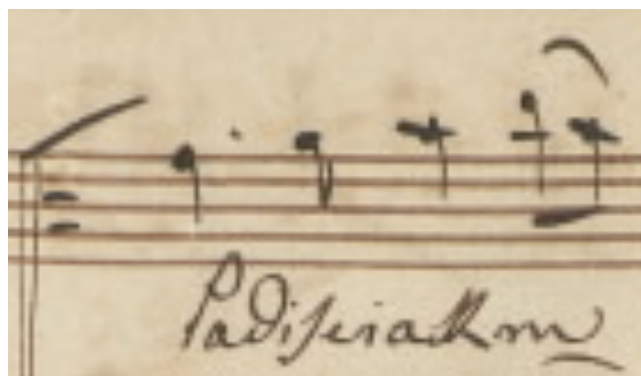


Figura 18. I-Nc, Giuseppe Donizetti, *Raccolta* [...] particolare dell'assenza della vocale epentetica. IT-NA0059 20.7.3@10.

La sillabazione del testo posta sotto le note rivela, da parte di Donizetti, anche il tentativo di adattamento del turco trascritto in alfabeto latino agli specifici scopi del canto. La trascrizione

<sup>241</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 15.

donizettiana è infatti concepita secondo gli standard in uso nel primo Ottocento italiano del posizionamento ritmico-musicale del testo poetico sotto le note, quella che oggi chiamiamo “versione ritmica” che, impone una cura estrema alla rappresentazione del rapporto sillaba-nota e al posizionamento delle vocali in relazione ai registri della voce.<sup>242</sup> Nell’esempio seguente, in corrispondenza di un rapido vocalizzo in acuto Donizetti preferisce dunque ripetere [a] anziché [i], prolungandone il timbro sull’intero passaggio.

#### 4.3.2. *Resa del fono [i]*

##### *Palatale alta non arrotondata /i/*

Nel turco ottomano, il fono [i] che al pari di [u] si rende con le lettere dell’alfabeto arabo <ا>, <اي>, <و>, <ي> oppure impiegando la scrittura difettiva (ḥarakāt), nella grafia donizettiana è reso concordemente all’uso odierno con la vocale *i* (palatale alta non arrotondata). Tuttavia, com’è noto già nel corso del XIX secolo, prima della riforma kemalista del 1928, anche parole d’origine araba e persiana denotano, in particolare nelle desinenze vocaliche come nel caso di <ا> assimilazioni alla pronuncia turca più marcatamente velare di cui si ha conferma nei dizionari dell’epoca.<sup>243</sup>

*i = i*

Si vedano innanzitutto i lemmi tratti dalla C. M. che, datata 1831, è la prima della raccolta e conseguentemente all’inesperienza di Donizetti, quella che presenta parole più difficili dal punto di vista della lettura della loro ‘irregolare’ ortografia e più problematiche anche sul piano dell’interpretazione semantica: al v. 5 *tàbipachim*, طبع پاكين {tab‘-i pakīñ}, tabı pakin;

Altri esempi di questa grafia di Donizetti sono visibili nelle parole tratte dall’Inno I a v. 1 *padisciahi*, پادشاه {pādiṣāh-i}, padiṣahı e *adlin*, عدلين {‘adlīn}, adlin; nella parola tratta dall’Inno II nelle parole tratte dall’Inno III al v. 4 in *kiari*, كار {kār-i}, karı, al v. 5 in *zat*, ذات {zat-i}, zatı, al v. 9 in *ihjai*, احيا {Īhya-yi}, ihyayı e al v. 11 in *rahati*, راحتى {rāhātı} rahatı; nelle parole tratte dall’Inno IV al v. 3 in *nihadin*, نحادين {niḥadin}, nihadin al v. 22 in *sciarki*, شارقى {ṣārqi}, şarkı ed infine nelle

<sup>242</sup> In questa canzone tale spiegazione si rafforza dall’omissione della vocale epentetica come su ricordato per l’esempio di *Padisciakm*, laddove in turco odierno di norma si indica. Vedi a proposito dell’omissione della vocale epentetica anche Alessio Bombaci, *Una lettera turca* cit., p. 133; Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., p. 262.

<sup>243</sup> Vedi nota successiva.

parole tratte dalla C. P. T. al v. 1 *ḡchqui*, عشقى {‘iṣqī}, aşkı, al v. 3 in *halki*, خلقى {ḡālqı}, halkı<sup>244</sup> al v. 16 in *maalumati*, معلوماتى {m‘alūmāti}, ma’lumatı, al v. 27 in *tanzimati* تنظيماتى {tanẓimati}, tanzimati, e al v. 28 in *taalimati* تعليمات {t‘alumāti} ta’limatı.<sup>245</sup>

i > ȳ/y/ȳ

Quali esempi di quest’oscillazione ȳ/y/ȳ della resa grafica Donizettiana in funzione del fono [i] ovvero l’odierna vocale turca palatale alta non arrotondata <i> si osservi le parole tratte dalla C. M. al v. 4 in *nevsakil*, نوسحل {nevsahil}, nevsahil e al v. 3 in *baalȳni*, بالكى {bāliñi}, balini parola araba, quest’ultima, che presenta, tra l’altro, anche la grafia *i* adottata, per trascrivere lo stesso fonema in questione, forse giustificato per rendere la vocale breve (kessre); analogamente tale grafia compare al v. 1 nella parola *saalȳggedȳdin*, سال جدیدین {sāl-i cedīdin}, sali cedidin<sup>246</sup>, mentre invece viene intesa come suono consonantico al v. 3 nella parola persiana *kūmajȳouni*, همایونى {hūmāyūni}, hūmayuni, e a sostegno della consonante araba hamza al v. 5 nella parola araba *daȳma*, دائما {dāi‘mā}, daima.

Un esempio di come Donizetti senta l’estraneità al proprio sostrato linguistico del fonema /u/, la cui resa grafica oscilla nella lingua ottomana tra la pronuncia di [i] ed [u], si riflette sulla sua trascrizione dove compare come ȳ<sup>247</sup>, è tratto dall’Inno II al v. 4 alla parola *hünkiarȳm*, خنکارم {hünkārim}, hünkârım. Altri esempi sono osservabili nelle parole tratte dall’Inno III al v. 13 *zaty*, ذات {zat-i}, zati ed in quelle dalla C. P. T. al v. 1 in *ḡchqui ȳle*, عشقىله {‘iṣqīle}, aşkıyle, al v. 2 nella parola già incontrata precedentemente ma qui diversamente trascritta *cherquȳ*, شارقى {ṣārqi}, şarkı e

<sup>244</sup> Come ricorda Lewis, ancor oggi il significato di tale parola è ambiguo, Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit. p. 26.

<sup>245</sup> Nell’edizione del 1880 compare anche la forme padişahı; zati; şarkı con il grafema corsivo <i> pronunciato come nell’inglese girl, quindi in questo caso inteso per esprimere il fonema /u/, suono estraneo sia all’arabo che al persiano. Si ricorda però che molte di queste parole straniere ancor oggi mantengono la loro originale pronuncia specialmente quelle terminanti per consonante frontale a cui segue la vocale palatale <i>, ad esempio nelle parole saati, hali, cami, [etc..].

<sup>246</sup> Complessa e ancor non priva d’incertezza è la trascrizione donizettiana di *Saalȳggedȳdin* interpretabile come costruzione di derivazione persiana del tipo dell’izafet dal lemma persiano sāl ‘anno’, سال (sāl) e dal duale del sostantivo arabo *cedidin* ‘le due nuove cose, la notte e il giorno’ جدیدین (cedīdīn). (Non si esclude la possibilità di trascrizione di stato costruito arabo, per errata interpretazione da Parte di Donizetti)

Il primo emistichio della C. M. è stato reso come segue: *meskenin sal-i cedidin* tr. ‘sulla notte e il giorno, sull’epoca della tua dimora...’ Cfr. James Redhouse, *Yeni türkçe* cit.,.

<sup>247</sup> Alessio Bombaci, Una lettera turca cit., p. 135.



al v. 9 in *vatanyle*, وطنيله {vaṭanile}, vatanile [etc...] Come si vedrà più avanti nel corso dell'analisi, l'impiego del digramma francese *ch* per iniziale <ç> in *cherquy*, risulta meno funzionale al sistema di trascrizione ma così notato per assimilazione alla *s* della parola precedente (*devletimis*), potrebbe forse suggerire l'ipotesi che la C. P. T. sia composta precedentemente agli Inni III e IV datati 1846.

*î* > *i*

Nella C. P. T. compare anche la grafia diacritica *î* al v. 5 in *îmandan*, ایماندن {îmandan}, imandan impiegata da Donizetti per rendere, il suono della (palatale alta non arrotondata) <i> qualora si trovi in posizione iniziale di parola.

#### 4. 3. 3. Resa dei foni [u]-[ʊ]; [y]

##### *Velare alta arrotondata [u]*

Per quanto riguarda la resa del fono [u] si deve tener presente che nella grafia ottomana esso può venir reso con ben quattro lettere arabe او; و; ی; و<sup>248</sup>, (quasi analogamente a quanto avviene per i fonemi /i/ ed /u/ anche se per quest'ultimo è più frequente la forma difettiva tra le due consonanti sillabiche).

*u* > *ou*

Detto ciò si noti quindi come Donizetti ricorra al dittongo francese *ou* (intendendo cioè la vocale araba lunga و) per rendere ciò che di norma nel turco odierno si indica colla vocale velare <u>. Si vedano, dalla C. M., i seguenti vocaboli: al v. 3 in *kümayouni*, همایونی {hümāyūni}, hümayuni, al v. 4 in *süroure*, سروره {sürüre}, sürure e al v. 5 in *sembou*, per سن بو {sen bū}, sen bu; tale particolarità viene raramente segnalata dagli studiosi dei testi turchi in trascrizione latina, ve ne è traccia tuttavia, come è stato segnalato recentemente da Rocchi, nella propria edizione critica dei repertori lessicali di Montalbano nel caso del lemma *medioun*, medyun.<sup>249</sup> L'uso di tale digrafo *ou* da parte di Donizetti, affianco ad altri grafemi più o meno sistematici per indicare le vocali <u> e <ü> come vedremo, permane anche negli inni successivi alla C. M. ad esempio nelle parole tratte dall'Inno III

<sup>248</sup> Quest'ultimo segno diacritico ' (dammah), corrisponde ad un uso proprio della lingua araba, che nella scrittura corrente è sottintesa.

<sup>249</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali cit.*, p. 17-18.

in *asrou* e *bouldy*; dall'Inno IV in *boulassün* ed infine dalla C. P. T. in *bouilè*, *bou*, *sevichoup*, *sounler*, *mouadelet*, *oghlouleris*, *kouleri-is* [etc...]

u = u

Il modo di trascrivere il suono velare [u] è conforme alle regole grafo-fonetiche della trascrizione latina del turco nelle parole tratte dall'Inno III quali: *ihsanu*, *iglal u saltanat*; dall'Inno IV in *memnum*, *makrun*, *meschun*, *efzun* [etc...], ancora dall'Inno IV in *olur*, *olup*, *idup* (però notato anche *idüp*); dalla C. P. T. invece si veda *bulunalim nushap kuttub*, *ál-nedjatu*, *núhr*, *virupde*, *yūridup*, *vudzut*, *idup* [etc...]

u > ĵ

Nell'Inno I al v. 2 si fa notare invece l'impiego della grafia *ĵ* per trascrivere la consonante araba <ی> in funzione di <u> come già attestato al v. 1 in *oldĵ*, اولدى {öldy}, *oldu*, tale ortografia se confrontata con quella al v. 20 della C. P. T. in *bouyourdu*, بویوردی {büyürdy}, *buyurdu* dimostra l'impiego da parte di Donizetti di una grafia sia conservatrice che progressiva che riflette quindi direttamente la grafia dell'ottomano (ed è il retaggio di un' antica pronuncia tra <i> e <u>).<sup>250</sup>

u > ü

Si rileva per contro l'utilizzo non propriamente sporadico della grafia diacritica *ü* adottata da Donizetti per indicare "erroneamente" rispetto al suo stesso sistema prevalente di trascrizione, forse per dimenticanza della forma grafica precedentemente usata *ou* forse per influenza di quella fonica, il suono della velare turca /u/ qualora si trovi, come spesso avviene nella lingua araba letteraria, nella sua forma difettiva ad esempio, al v. 2 della C. M, in *nüsret*, نصرت {nuşret}, *nuşret* e in *sübû*, صبوح و {subh-û}, *subhü* ma poi Donizetti sembra contraddirsi nella parola tratta dall'Inno I al v. 1 *nür*, نور {nür}, *nur* forse per ipercorrettismo.

#### *Palatale alta arrotondata*

Per quanto riguarda il fono palatale [y] che in ottomano si esprime con gli stessi segni di [u] si registra un uso non stabile della grafia *ü* pari a quella moderna, talora però tale grafema va a confondersi con <u>.

<sup>250</sup> com'è noto, questa variante è ampiamente attestata, si veda in Rossi ad esempio la parola قاپی, kapı e قاپو, kapu Ettore Rossi, *Manuale di cit.*, p. 204.

ü > u

Analogamente a quanto poco sopra indicato per la velare, il suono vocalico della palatale <ü> si trova talora notato erroneamente, cioè omettendo l'uso della dieresi, probabilmente da intendere come <u> francese, nella C. M. al v. 2 in *sciudide*, شـدده che difatti oggi suona şüdice; ciò si ripete nelle parole tratte dall'Inno III al v. 7 in *giumle*, cümle; al v. 8 in *hilmu*, hilmü; al v. 9 in *milku*, mülkü e dalla C.P.T. al v. 18 *ulfat*, ülfet.

ü = ü

A partire dal v. 3 della C. M. Donizetti distingue similmente all'uso odierno, nella rappresentazione della vocale della prima sillaba delle parole di provenienza rispettivamente persiana ed araba, i suoni palatali da quelli velari, scrivendo *kümayouni* e *süroure* ed infine al v. 5 nella parola persiana *ghiül*, گل, gül.

Altri esempi si possono cogliere nell'Inno I, al v.1 *pür*, پـر concordemente al turco odierno pür, nell'Inno II dove al v. 2 si può vedere ancora la parola *sürur* appena incontrata, ma questa volta scritta concordemente all'uso odierno (cioè con *u* al posto di *ou* per la velare) infine al v. 3 in *chefkü*, شفـق {şefq-ü}, şefkü.

Come altri esempi dell'impiego da parte di Donizetti della vocale (palatale alta arrotondata e semi-alta arrotondata) /ü/ scritta rispettando la corrispondenza fono-grafemica della trascrizione dell'ottomano poi passate al turco contemporaneo, si vedano le seguenti parole tratte dall'Inno II al v. 5 in *İzzü*, عـزـو {‘izz-ü}, izzü; dall'Inno III in *adimüladil*, hüsñü, tegessüm; dall'Inno IV *sözü*, ümrün, Dissün.

Ricapitolando nella, C. P. T. compaiono sia vocaboli in *ü*, vocalizzati secondo l'uso odierno, sia in *ou* che in *u* ad esempio in parole quali al v. 15 *sevichoup*, سـوشـوب {sevişüb}, sevişip<sup>251</sup> (che deriva dalla forma antica del converbio -yup, e *ulfat*, الفـت, ülfet, al v. 28 *koulerüs*, قـولـارـيز {qülleriz}, kullarız e al v. 5 in *İzzü*, عـزـو {‘izz-ü}, izz-ü [etc...]).

Si noti ancora, per chiudere questa breve parentesi su sulla resa fono-grafemica delle vocali alte arrotondate <u> ed <ü>, come Donizetti sembri aver nozione del modo di trascrivere la lettera <و> con la grafia diacritica *û* qualora nelle endiadi persiane la lettera <و> sia in funzione di congiunzione: vedi ad esempio nell'Inno III al v. 2 in *asrou* عـصـر <‘aşır-ü >, asiru al v. 2

<sup>251</sup> Rossi riporta lo stesso verbo vocalizzato in <i> quindi سوشيب {sevişip} Ettore Rossi, *Manuale di cit.*, p. 213.

nell'espressione dalla C. M. *peichiû fetû nüsret*, پيك فتح و نصرت {peyk-ü feth-ü nüsret}, peykü fethü nüsret e ancora al v. 4 nell'espressione araba *sübû mesa*, صباح و مساء {subh-ü mesā'}, subhü mesa; ed infine la grafia diacritica *ū* adottata al v. 1 della C. M. *meschenūū* la cui ambiguità si riflette nella comprensione morfologico-grammaticale (izafet=congiunzione) che rimanda ad una interpretazione tipo مسكن و {mesken-ü}, meskenü per mezzo della quale si presume che il musicista volesse marcare il colore della vocale lunga <و> per rendere, come di norma nella lingua ottomana, la congiunzione.

#### 4. 3. 4. *Resa del fono [œ]*

##### *Palatale medio-bassa arrotondata [œ]*

Altra particolarità nella resa delle vocali rilevata sulle trascrizione di Donizetti è l'impiego del digrafo francese *eu* ad indicare il suono della [œ] (palatale medio-bassa arrotondata) corrispondente alla turca <ö> che nella lingua ottomana si indica mediante <او>, <و> e <'>.

ö > eu

Si noti al v. 1 l'unico esempio per questa variazione grafica dall'Inno II in *Gheurdiler*, گوردیلر {gördīler}, gördiler.

ö = ö

Concide con l'odierna grafia tuttavia, il caso tratto dall'Inno IV al v. 7 nella parola *sözü*, سوز {söz-ü}, sözü.

#### 4. 3. 5. *Altre osservazioni sulla resa grafica delle vocali*

Nel modo di Donizetti di scrivere i suoni vocalici dell'ottomano si possono notare diverse particolarità grafiche e fonetiche sia rispetto alla lingua del XIX secolo sia rispetto le attuali regole della pronuncia, particolarità dovute principalmente a fattori quali provenienza da parole arcaiche, morfologia delle varianti diatopiche, inesperienza/ipercorrettismo linguistici, e non ultimo, presumibilmente, pronuncia più o meno marcata da parte della fonte orale da cui Donizetti ha attinto.

In questa sezione espongo altre osservazioni su materiale vocalico-linguistico tratto da tutto il repertorio delle liriche e degli inni di Donizetti, i vocaboli a cui faccio riferimento compaiono prima in tondo, nell'eventuale forma arcaica, cui segue in corsivo la forma grafica della parola come nelle trascrizioni latine di Donizetti, ed infine in tondo nella forma turca odierna (se la pronuncia ottomana e "odierna" coincidono riporto solamente la grafia di Donizetti in corsivo seguita da quella odierna). Per alcuni esempi particolarmente rilevanti, torno però a procedere sistematicamente come enunciato in premessa.

In primo luogo il repertorio di liriche turche donizettiano, come altri testi in trascrizione, presentano frequenti particolarità nella vocalizzazione dei suffissi e nelle flessioni delle parole, come osservabile negli esempi che seguono:

(e ~ a) bizlere, *bizlerà* (C. P. T.) ; dillerde, *dillarda* (Inno II) la chiusura della e > ä trova ampia documentazione in altri testi in trascrizione (ad esempio Rocchi riporta *kinak*, *kernek*; *sıkça*, *sikchie*; *sıla*, *sile*; *yuva*, *giuue*;<sup>252</sup>) attestate e frequenti sono anche le varianti dovute ad azioni assimilatorie progressive come nel nostro caso *muadelet*, *mouadalet* (C. P. T.) vedi l'edizione critica di Rocchi della *Grammatica turca* di Pianzola che riporta lemmi quali *adam* ~ *ademiyet*, *alamet/alemet*, *beyzade/beyzede*, *ezad/azad*, *herdal/hardal* e gli studi di Galotta sulla *Grammatica turca* di Montalbano in cui si trovano i lemmi *elma/alma beraber/barabar* [etc...]<sup>253</sup>;

Anche il fenomeno opposto (a ~ e) ad esempio in, *santur*, *sentur* (Inno IV) trova ampia attestazione nei testi su citati mentre si registra una pronuncia più marcatamente velare (e > u) nella resa dell'avverbio di recente formazione *genel*, *guenul* (neologismo dall'ingl. *general*, si deve escludere quindi l'interpretazione *guenul*=*gönül* dal momento che poco prima si trova notato *guerek* per *gerek*)<sup>254</sup>.

La resa grafica di /i/ notata da Donizetti con *e* non esclude l'effetto di azione assimilatoria regressiva, (i ~ e) in *vakitte*, *vakette* (C. P. T.) fenomeno attestato nella *Grammatica di Pianzola* ed in altri testi in trascrizione latina.

Si osservi invece a livello morfologico, l'impiego di suffisso palatale anche dopo base velare, nelle seguenti parole tratte dalla C. P. T. *müslimanlar*, *musulmanler*; *christianlar*, *christianler*; *oğullarız*, *oghoulouleris* e *kouleri-is/kouleriüs*, *kullarız* che è pratica frequente nei testi in trascrizione.

---

<sup>252</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 17.

<sup>253</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit., p. 18; Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., pp. 256.

Come spiega Rocchi l'oscillazione a/e può talvolta riflettere la resa di [æ].

<sup>254</sup> Vedi Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit. p. 4.

#### 4. 3. 6. *Arcaismi e varianti diatopiche*

Dalla C. P. T. si vedano i seguenti lemmi la cui grafia riflette direttamente quella primitiva *sevup*, *sevup*, *sevip* analogamente in *sevichoup*, *virupde*, *yūridup*, *idup* [etc...]

Ancora dalla C. P. T si registra una pronuncia apparentemente velarizzata di (ü ~ u) che ne rivela la derivazione dalla forma arcaica *ilerüye*, *ileruye*, oggi *ileriye*; si registra invece una pronuncia apparentemente più palatale (u ~ ü) rispetto quella della vocale del suffisso di copula (nella forma antica I persona plurale -yuz) nel caso della parola *kuleruz*, *koulerüs*, *kullarız*.

Altre oscillazioni vocaliche, anche se non escludono l'effetto di una pronuncia più marcatamente labiale rispetto a quella originaria, rimangono probabilmente solo a livello di resa grafica da parte di Donizetti: u > ü > ı *nazsun*, *nazsün*, *nazsın*; *firazsun*, *firazsün*, *firazsın* (Inno IV). Analogamente nel caso dell'izafet si registra una pronuncia più labiale ı > u per i lemmi *evsaf-ı*, *evsafı*; *kan-ı*, *kianu* (Inno III).

Si noti ancora nell'Inno IV, l'interscambio tra pronuncia labiale e palatale delle vocali turche (u > ü) riflettente forse la pronuncia antica (imperativo II plurale) dei verbi *eylesun*, *eilessün*, *eylesin*; (Inno IV v.10); *mumtazsun*, *mumtazsün*, *mumtazsın* e *bulasun*, *boulassün*, *bulasın*. Infine si noti la resa di <y> con *i* in *dünyada*, *dinyada*<sup>255</sup>, (C. P. T.) forse per effetto di pronuncia delabializzata ü > i, attestata in Montalbano ad esempio in *bilbil*, *tekelif* ed anche in Pianzola in *güçik*<sup>256</sup>; mentre senza dubbio rimane una particolarità di tipo grafico, per influenza dell'italiano, la resa della parola *müsliman*, *musulman* (C. P. T.)

Altre particolarità sono condizionate dalla variante diatopica come ad esempio quelle dovute all'impiego di lemmi arabi quali *insaniyat*, *insaniete*, *insaniatà* (C. P. T.); (a ~ y) *işk*, *yçhqui*, *aşkı* (C. P. T.); e di provenienza rumelica quale *ümr*, *ümrün*, *ömrün* (C. P. T.).

#### 4. 4. *Consonantismo*

##### 4. 4. 1. *Opposizione sorda-sonora*

Un fenomeno di notevole importanza fin da epoca antica è quello dell'opposizione tra le consonanti sorde e sonore (che com'è ben noto, a fine di parola tendono a neutralizzarsi). Come riferisce Bombaci, Gallotta e Rocchi<sup>257</sup> tutti i testi turchi in trascrizione latina offrono materiale abbondante

---

<sup>255</sup> per la forma donizettiana *dinyada* non si esclude un'interpretazione tipo *dinyada* 'nella fede'

<sup>256</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit., p. 18;

<sup>257</sup> Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., p. 264.

riguardo la sonorizzazione o desonorizzazione delle consonanti in posizione finale e i testi donizettiani non fanno eccezione.

#### 4. 4. 2. Resa delle affricate

Per spiegare tale fenomeno molto frequente nei *transkriptionstexte* si devono tener presente le seguenti variazioni ortografiche della grafia donizettiana rispetto ai foni [d͡ʒ] e [t͡ʃ] delle relative consonanti affricate: quelli della consonante sonora [d͡ʒ] che in ottomano corrispondono alla lettera araba <ج>, mentre in turco alla latina <c>, si trovano scritti sotto le note, seguendo il loro ordine cronologico di apparizione nelle composizioni, con i seguenti digrammi latini *gg, dg, gi, ge, giu, g, dj, dz* mentre quelli del fono [t͡ʃ], ovvero la consonante sorda <ç> in ottomano, quindi <ç> in turco, vengono riportati con *c, ce, ci, tch* ma anche in modo confuso con gli stessi digrammi impiegati per i suoni sonori *dj, dz, dg*.

#### Resa della sonora <ج>

Nel mutevole sistema ortografico adottato da Donizetti è interpretabile come grafema sonoro quello notato nella C. M. al v. 1 in *Saaljyggedydin*, analogamente nell’Inno I al v. 2 in *Medgid*, مجيد {mecîd}, mecid; nell’Inno III ai vv. 3 e 6 rispettivamente in *gihan, tegessüm* e *giumlè*; altre particolarità osservabili apparentemente solo livello grafico nelle parole dalla C. P. T. al v. 3 in *djumlenim*, جملنين {cümleñin}, cümleñin; al v. 13 in *ál-nedjatu*, النجاتو {cümleñin}, necatu, al v. 22 *vudzut* وجود {vücüd}, vücut; al v. 11 *fadaïdzan*, فدائيان {fedaîyân}, (fedaican); al v. 26 in *dzumlemis*, جملمين cümlemiz.

#### Resa della sorda <ç>

Il fono [t͡ʃ] compare quattro volte e solo a partire dall’Inno III: al v. 10 in *ciok* al v. 11 in *cesme*, al v. 12 in *hic* e al v. 13 in *durdukce*. Altri quattro casi si notano in C. P. T. al v. 7 in *djungki* چونكه çünki (compare segnato “errato” forse per effetto di sonorizzazione della pronuncia ottomana ç > c o errata percezione di <ç>), una più precisa distinzione tra affricata sorda e sonora avverrà solo ai vv. 26, 27 dove Donizetti introduce il trigramma *tch* in funzione dell’odierna consonante sorda <ç> nelle parole turche *tchalichalim, kotchaclachalim*, mentre al v. 31 in *bahdzéi*, باخچهی {bāḥçe-yi}, bahdzéi ritorna l’impiego del digramma “sonoro” impiegato in precedenza.

#### 4. 4. 3. Resa di <z>

Com'è noto l'odierna consonante turca costrittiva dentale sonora <z> riunisce quattro lettere dell'alfabeto ottomano ovvero <ذ>, <ز>, <ض>, <ظ> che corrispondono rispettivamente ai foni [ð], [z], [ð<sup>s</sup>] ed [ð<sup>f</sup>].

#### A. Resa della *dāl* <ذ>

Il fono [ð], della dentale non-solcata araba <ذ> è reso, nella trascrizione donizettiana concordemente alla grafia turca odierna con *z* vedi ad esempio la parola tratta dall'Inno III al v. 13 *zaty*, ذات {zat-i}, *zati* e quelle dalla C. P. T. al v. 9 in *hizmet*, خدمت {hizmet}, *hizmet*, al v. 11 in *izaan*, اذان {ezān}, *ezan*.

#### B. Resa della *zāy* <ز>

Il fono [z] della costrittiva dentale araba <ز> viene notato al pari dell'uso odierno con *z* nell'Inno II al v. 5 in *İzzü* عزو {izz-ü}, nell'Inno III al v. 2 in *ziveri*, زيور {zīver-i}, *ziveri*, ugualmente nell'Inno IV al v. 4 in *efzun*, al v. 5 in *aghaz*, al v. 7 in *sözü saz*, al v. 19 in *mumtazsün* [etc...]

*s* > *z*

Talvolta questa lettera araba <ز> viene però resa con il grafema *s* concordemente all'uso italiano (per es. in *rosa*) che com'è noto è pratica frequente nei testi in trascrizione latina: in Donizetti la ritroviamo a partire dal v. 3 della C. P. T. in *devletimis*, دولتيمز devletimiz, che per assimilazione alla consonante iniziale che segue (*cherquy*) viene così scritta per esprimere il la turca <z> che indica sempre un fonema sonoro /z/ (per alcuni alveolare per altri dentale). Tale fenomeno ci suggerisce peraltro che Donizetti trascrisse ad orecchio basandosi il più possibile sulla corrispondenza dei segni alfabetici della lingua italiana. Quest'uso della <s> dolce all'italiana si ripete anche al v. 20 in parole come *kanimis*, خانيمز {xanīmız}, *kanımız* al v. 25 in *birimisi*, ببريمز {bir birimizi}, al v. 26 in *dzumlemis*, جملميز, cümlemiz, al v. 27 in *oghoulouleris*, اوغلاريز {oğullarıyız}, *oğullarıyız* e al v. 28 in *kouleri-is*, قولاريز {qullārıyız}, *kullarıyız*.

#### C. Resa della <ض>

Il fono [ð<sup>s</sup>] corrispondente alla lettera araba <ض> è anch'esso notato da Donizetti al pari dell'uso odierno con *z*, vedi Inno I al v. 1 in *zià*, ضياً {ziya}, *ziya* e dalla C. M al v. 1 in *evza*, اوضاع {evzā}, *evza*, tuttavia al v. 5 dell'Inno IV il fono viene notato con *s* in *fasla*, فضله {fazla}, *fazla*.



#### D. Resa della <ظ>

Anche il fono [ð<sup>h</sup>] della costrittiva faringale <ظ> al pari dell'uso odierno viene da Donizetti reso con *z* vedi ad esempio al v. 27 in *tanzimati*, تنظيماتی {*tanzimati*}, *tanzimati*.

#### 4. 4. 4. Desonorizzazione *d > t*

Un altro esempio dell'opposizione tra sorda e sonora ed in particolare della desonorizzazione *d > t* si può ritrovare nella C. M. in corrispondenza delle consonanti finali si veda al v. 3 nella parola d'origine persiana آمد {*āmed*}, *amed* che si trova scritta nella forma *amet* ovvero con l'impiego della consonante turca oclusiva sorda <t> come avviene di norma nelle parole turche d'origine straniera. Altre particolarità osservabili a livello grafico invece, per quanto riguarda la posizione mediana si ritrovano al v. 3 dell'Inno II nella desinenza del verbo *itdi*, اتدی, *etti* (la variazione della vocalizzazione moderna di <etmek> è attestata anche nella *Lettera del dragomanno Ibrahim* trattata da Bombaci<sup>258</sup>). Tale particolarità della grafia *t > d* com'è risaputo non è affatto isolata e viene segnalata negli studi dei turcologi Galotta e Rocchi dove la parola turca <ümit> viene scritta *ummid* cioè mantenendo meglio la corrispondenza fono-grafemica tra la lettera dell'alfabeto arabo <د> e la rispettiva consonante oclusiva sonora <d> dell'alfabeto latino.<sup>259</sup>

#### 4. 4. 5. Resa della 'ayn <ع>

La consonante araba (costrittiva faringale sonora) <ع> {‘} ovvero il fono [ʕ] viene notata nella C. P. T. in modi differenti. Talvolta omissa o indicato con semplice vocale (soprattutto *a* ma anche *ā*) ad esempio nei lemmi tratti dalla C. M. *mesa*, {*mesā*‘}, *sèradè*, {*serā*‘de}, *ittichia*, {*ittiqā*‘}; mentre nell'Inno I si trova *zià*, {*zīyā*‘} ma anche *İzzü*, {‘*izz-ü*‘} nell'Inno II. Nell'Inno III compare invece al v. 13 trascritta *ālem*. Talvolta viene indicata raddoppiando la vocale come ad esempio in *māamur*. Mentre nella C. P. T. diversamente ancora, con l'impiego della grafia diacritica *ȳ* vedi al v. 1 in *ȳchqui*, عشقی {‘*aşqı*‘}, *aşkı*.

#### 4. 4. 6. Resa delle occlusive propriamente dette

<sup>258</sup> Alessio Bombaci, *Una lettera turca* cit., p. 135.

<sup>259</sup> Si riporta di seguito alcuni lemmi tratti dai lavori di Galotta e Rocchi sulla Grammatica di Montalbano e loro trascrizioni: احمد {*Āḥmed*}, *Ahmet*; حسود {*ḥasut*}, *hasud*; درد {*derd*}, *dert*; دربند {*derbend*}, *derbent* [etc...], Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., p. 264; Rocchi riporta per questo caso dell'opposizione (*d ~ t*) *dane ~ bir tane*, *daşra/taşra*, *dek/tek*, *diken ~ tikenlik*, *dukân/tukân*, *duman ~ göz tumanı*, *dükenmez/tükenmez*, *kerdenkele/kertenkele*. Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., EUT 2009, p. 19.

Resa della *tā'* <ط>; th > t

Un'altra particolarità rilevata nella C. P. T. è l'uso del digramma *th* per indicare la lettera araba <ط> pronuncia [t<sup>h</sup>] in vocaboli come *vathan*, وطن {vaṭan}, vatan; tale parola che compare anche ai vv. 2, 9 e 29 distinguendo cioè contrariamente all'uso moderno che adotta per entrambe le consonanti <ت> e <ط> unicamente <t>, (solo nel sistema scientifico per la trascrizione dell'arabo si distinguono i due fonemi con <t> e <ṭ>).

#### 4. 4. 7. Resa delle costrittive

Resa della *shin* <ش>

A. sc/sci > ş

La costrittiva postalveolare sorda [ʃ], che in arabo è resa con la consonante <ش>, è trascritta con il trigramma *sci* oppure il digramma *sc*, diversamente dalla lingua odierna in cui si indica con la consonante <ş>, si vedano ad esempio i seguenti casi al v. 2 in *sciudide* شـدیده şüdidide al v. 4 in *padisciakm* پادشاهم {pādişahim} e al v. 5 nella parola araba *inşiade* انشاطه {inşāṭe}, inşate.

B. ch > ş

La resa dello stesso suono avviene invece con il digramma *ch* ed è ovviamente ricalcata sull'uso francese e diversamente (oggi, come è noto, si utilizza la notazione diacritica <ş>): vedi ad esempio nell'Inno II al v. 3 in *chefkü* شـفـكـى şefkü; e al verso v. 4 nella parola *chevketghiahe* شوکتگاه {şevketgāhe}, şevketgāhe; nella C. P. T al v. 5 nelle parole *imich* e a seguire in *sevichoup*, *alich* (al v. 10 reso anche con *sh* in *nushap* نوشاب {nūşāb} nūşab).

Si deve far notare tuttavia che con lo stesso digramma *ch* Donizetti notava in precedenza anche la lettera araba <ك> ovvero l'odierna velare <k> ad esempio nella C. M. in *meschenūū*, *ittichia* *tàbipachim* che ci conferma le difficoltà incontrate nello stabilire uno schema coerente dal momento che con gli stessi segni si aveva precedentemente indicato anche la lettera araba <ك> ovvero <k>.

#### 4. 4. 8. Resa delle costrittive velari, faringali e glottidali

Si riscontra l'intenzione da parte di Donizetti di affrontare e risolvere certe problematiche fonografemiche per trascrivere suoni vicini della lingua arabo-ottomana: le costrittive sorde [ħ], [k] e [h] che si esprimono attraverso le lettere arabe <ح>, <خ> e <ه>.

A. Resa della *ḥā* <ح>.

Fono [ħ]. Omissione Ø > h

Con l'introduzione dei caratteri latini del 1928 i suoni vicini di queste consonanti si sono assimilati in unico fonema /h/ reso con l'impiego della consonante glottidale <h>, mentre nelle trascrizioni di Donizetti il fono [ħ] della faringale <ح> talvolta manca di corrispettivo grafemico: si vedano ad esempio i lemmi tratti dalla C. M. al v. 1 in *mermenet* *مرحامت*; al v. 2 in *sübû* و *صبح* {*ṣūbh-ū*}, *subhü* e, ancora al v. 2, in *fetû* و *فتح* {*feth-ū*} *fethü*.

B. Resa della *ḥā'* <خ>.

Fono [x]. h = h

Il fono [x] della lettera araba (costrittiva sorda) <خ> trascritto convenzionalmente <ḥ>, è notato da Donizetti al pari dell'uso odierno con <h> come si può osservare al v. 4 dell'Inno II nella parola *hünkiarj̄m*, *خنكارم* {*ḥunkārim*}, *hünkārım*; al v. 7 dell'Inno III nella parola *hilkati*, *خيلقت*, {*ḥilqat-1*}, *hilkati*; al v. 9 in *hizmet*, *خدمت* {*ḥizmet*}, *hizmet*, e al v. 28 in *bahdzéi*, *باخچهی* {*bāḥçe-yi*}, *bahçeyi*.

k = h

Tuttavia ad esempio al v. 1 e della C. P. T. in *kan*, *خان* {*ḥān*}, *han* e al v. 21 in *kanimiz*, *خانیمز* {*ḥānimiz*}, *hanımız* Donizetti impiega il grafema *k* che, com'è noto, non estraneo all'uso corrente: una distinzione tra il persiano {*ḥān*} *khan/kân/han* e la parola uralo-altaica notata in arabo *قان* {*qān*}, in turco *kan*, considerata la precarietà dell'accento circonflesso non è semplice e avviene quasi esclusivamente grazie ad alla pronuncia.

Anche se qui è evidente che si tratta dell'appellativo titolo nobiliare del sultano *kân*, rimane a mio avviso in un certo senso ambigua, l'interpretazione della prima parola al v. 1 ed anche delle prime due al v. 21 della C. P. T (anche nel significato vi è una certa vicinanza tra le due parole *kân*, 'sovrano' 'titolo nobiliare d'origine centroasiatica', 'caravanserraglio'; mentre *kan* 'sangue' ma anche 'stirpe' 'casata', 'famiglia').

C. Resa della <س>.

Fono [ħ]. *k* = *h*

Di contro, ciò che Donizetti segna con la grafia *k* sta ad indicare in questo caso le lettere arabe <ح> ed <ه> che nell'uso moderno corrispondono ad un fonema unico: quello della fricativa sorda <h>. Donizetti, come detto, talvolta non assegna alcuna grafia alla lettera araba <ح> dando questa come sottintesa vedi ad esempio al v. 2 in *sübû*, صبح و {*sübḥ-û*}, *subhu* e al v. 2 in *fetû*, فتح و {*feth-û*}. Come già accennato poco sopra in realtà col grafema <h> nel turco moderno si esprimono tre lettere distinte dell'alfabeto arabo: <ح>, <خ> ed <ه> e queste lettere, di norma, se si tratta di una trascrizione scientifica si distinguono rispettivamente con i segni diacritici {ḥ}, {ḫ} ed {h}. Se dunque nella C. M. si trova ancora scritto al v. 4 *padisciakm*, پادشاهم {*pādiṣahim*}, *padiṣahim*; *nevsakil*, نوسحل {*nevsahil*}, *nevsahil*; ed al v. 3 *kümayouni*, همایونی, *hümayuni*; a partire dall' Inno I

*h* = *h*

Donizetti sembra aver risolto questa problematica nel proprio sistema di trascrizione indicando, concordemente all'uso odierno, *h* per la lettera araba <ه> (oggi <h>), come ad esempio nella parola al v. 1 *padisciahi*, پادشاه {*padiṣāh-i*}, *padiṣahı*, in ogni caso visto il lessico limitato a nostra disposizione, constatiamo che nella parola *padiṣah* Donizetti impiega due grafemi diversi <h> e <k> per notare il fono della glottidale [h].

#### 4. 4. 9. Oscillazione *m/n*

Com'è noto la labializzazione della consonante nasale (soprattutto in posizione finale della parola) è un fenomeno molto antico nella scrittura della lingua turca, di seguito si riportano alcuni casi quali: *olsun*, *olsun*; *tābipachim*, *tabipakin* (C. M.); *memnum*, *memnun* (Inno IV) e *djumlenim*, *cumlenin* (C. P. T). Con oscillazioni non a fine parola come per il caso della parola *sembou*, *sen bu* si tratta invece del fenomeno dell'assimilazione, mentre per *mermenet*, (*mermehet* < *merhemet*) si parla di metatesi e assimilazione a distanza di <h> alle nasali precedenti.

#### 4. 4. 10. Resa delle velari <گ> e <غ>

*ghi/gh/g* > *g*

Altra particolarità che segnaliamo nel modo di trascrivere la lingua ottomana adottato da Donizetti è l'impiego del trigramma *ghi* per indicare la lettera oclusiva velare sorda persiana <گ> ovvero l'attuale fonema turco <g> in parole come quella al v. 5 *ghiül*, گل, *göl* della C. M.

Si noti quindi l'uso del digramma *gh* per indicare anche il suono della fricativa velare in parole

IPA	lettera araba	lettera isolata	traslitterazione scientifica	trascrizione latina Donizetti	trascrizione latina Mariani	turco moderno
[a]	elif	ا	posiz. iniziale tutte le vocali; ā	ã, a, e, i, o	e, a	posizione iniziale tutte le vocali
[ʔ]	hemze	ء	‘	Ø	Ø	‘
[b]	be	ب	b	b	b	b
[p]	pe	پ	p	p	p	p
[t]	te	ت	t	t	t	t
θ	se	ث	s	non ricorre	non ricorre	s
ḍʒ	cim	ج	c	gg, dg, gi, ge, giu, g, dj, dz	dj	c
ṭʃ	çim	چ	ç	c, ce, ci, tch, dj*, dz*, dg*	tc	ç
[h]	ha	ح	h	Ø, h,	h, dj	h
[x]	hı	خ	h/h	h, k	kh	h
[d]	dal	د	d	d, t	d	d
[ð]	zel	ذ	z	z	z	z
[r]	re	ر	r	r	r	r
[z]	ze	ز	z	z, s	z	z
[ʒ]	je	ژ	j/ž	non ricorre	non ricorre	j
[s]	sin	س	s	s	s	s
[ʃ]	şın	ش	ş	sc, ch, sh	ch	ş
[sʰ]	sad	ص	ş	s	s	s
[dʰ]	dad	ض	z	z, s	non ricorre	z
[tʰ]	tı	ط	t/d	th, d		t, d
[ðʰ]	zı	ظ	z	z	z	z
[ʕ]	ayın	ع	‘	ÿ, a, ā, Ø	Ø	‘, h, a, Ø
[ɣ]	gayın	غ	ğ	gh	non ricorre	g, ğ
[f]	fe	ف	f	f	f	f
[q]	kaf	ق	k/q	k, qu, c	q	k
[k]	kef	ك	k, g, ñ	ch, k	k	k
[g]	gef	گ	g	gh, g		g
[ŋ]	sağır nun	ڭ	ñ	n	n	n
[l] [ɫ]	lam	ل	l	l	l	l
[m]	mim	م	m	m	m	m
[n]	nun	ن	n	n, m*	n	n
[v] [u] [ʊ]	vav	و	v, o, ô, ö, u, û, ü	v, ou, uv	v, u	v, o, ô, ö, u, û, ü
[h]	he	ه	h, -e, -a	k, h, Ø	h	h
[la]	lamelif	لا	lā	le	la	la
[j]	ye	ی	y, î, i, é	ÿ, ia, j, ĩ	ĩ	y, î, i, e, ü, u

come *ghaïret*, غـيرت {ğayret}, *gayret* ai vv. 4 e 10 e al v. 26 della C. P. T. in *oghlouleris*, اوغلاریز {oğullarız}, *oğullarız* per indicare la lettera <غ> in modo più consono a cogliere le sfumature dell'alfabeto turco-ottomano rispetto a quanto avveniva nelle precedenti canzoni ed inni dove, come detto poco sopra, con *gh* si indicava impropriamente la lettera <گ> (come ad esempio nell'Inno II la parola a v. 1 *Gheurdiler*, گر دیلر o ai vv. 3 e 4 nella C. M. l'espressione *ghiül ghibi*, گل گبی, gül gibi).

Al pari del turco moderno la consonante velare sonora <g> (pronunciata come in “gatto”) viene indicata nella C. P. T. con la lettera *g*. Un'ultima annotazione riguarda l'Inno III stampato nel 1846 perché rispetto alla C. P. T. tornano alcune imprecisioni che sembravano essere state risolte (come nel modo corrente di scrivere il turco). Ma queste “imprecisioni”, forse dovute al sostrato linguistico italiano potrebbero indicare ancora che, nella cronologia delle composizioni, la C. P. T. è successiva al 1846 della stampa dell'Inno III [intesa come termine *post quem*]. Inoltre, mentre C. P. T. si tramanda per fonte autografa, l'Inno III ci è noto solo a stampa e non si può quindi escludere l'intervento di un “revisore”, meno “progredito” dell'autore nelle questioni della trascrizione in caratteri latini. In sostanza nell'Inno III si riscontra: per indicare l'odierna consonante occlusiva velare sonora <g> il digramma *gh*, vedi ad esempio *ghelmisc* al v. 5 sebbene al v. 14 *görmedi*. Di contro la consonante affricata sonora <c> (pronuncia come ‘giungla’) viene indicata all'italiana, vedi ad esempio al v. 6 in *gihan* ed al v. 16 in *iglal*. al v. 7 in *tegessüm* e *giumlè*.

*Resa di* <ق> e <ك>

*ch* = k

Altra particolarità è quella riscontrata per trascrivere le lettere <ك> e <ق> (che oggi s'è risolta anch'essa coll'impiego di un grafema unico <k>): da un lato stupisce che, al pari dell'uso odierno nella lingua turca, anche nella C. M. non si distinguano i suoni di queste consonanti sorde <ك> e <ق> (rispettivamente occlusiva velare e uvulare ): Donizetti le indica con l'impiego del digramma

*ch* mentre nel turco odierno vengono assimilate con l'impiego della velare occlusiva <k><sup>260</sup>, vedi ad esempio al v. 1 *meschenūū*, مسكن {meskenū}, meskenü; al v. 2 *peichiū*, و پيك {peyk-ū}, peykü e al v. 3 *ittichia*, ائتقاء {ittiqā}, ittika.

qu = k (q)

Nella C. P. T. compare per la prima volta il digramma *qu* ricopiato dall'ortografia francese per trascrivere la consonante velare araba <ق> similmente alla notazione odierna nelle trascrizioni dall'arabo al latino <qu> (quando invece il turco, come già detto adotta unicamente la lettera <k>). Si vedano nella C. P. T. ad esempio le parole al v. 2 *cherquy*, شرقى {şarqı}, şarkı, al v. 3 *halqui terfiqui*, خلقى ترفقى {halqı terfiqi}, halkı terfiki e al v. 13 in *sedqui*, صدقى {sadıqı}, sadıki.

k = k

Tuttavia nei versi successivi si osserva ancora l'impiego non differenziato col grafema *k*, per <ق> cioè notato al pari all'uso odierno. Vedi d esempio al v. 27 in *kotchaclachalim*, قوچاقلامك {çoçaklamak}, kuçaklamak e al v. 30 in *kouleri-is* فولليز {qülleriz}, kullarız [etc...]<sup>261</sup>

c = k

Infine, probabilmente per distinguerne il suono dalla costrittiva sorda della precedente parola ovvero *kanimiz*, خانيمز {hānımız}, hanımız, a v. 21 nella C. P. T. compare nella parola *canlery*, قانلر, {qānleri}, kanleri notata con *c* anziché *k*.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Come è noto, la pronuncia di questa lettera varia nel turco a seconda della vocale da cui è accompagnata: in genere velare occlusiva [k] di fronte a vocali palatali <e>, <i> e mentre [k] avrà un suono più velare seguita da vocali non palatali <u>, <ı>; seguita dalle palatali alte arrotondate <ü> ed <ö> si ha una pronuncia decisamente più palatale [c] o [k'] es in köy, gül, (Com'è noto <k> e <g> hanno pronuncia più marcatamente palatale quando nelle parole d'origine araba e persiana, siano seguite <â>, <û> come ad esempio kâr, kâret, rüzgâr hükûmet) Cfr. Ettore Rossi, *Manuale di cit.*, p. 14. Per approfondimenti ed esempi di pronuncia turca e dei diversi accenti regionali del turco si veda Luciano Canepari, Francesca Balzi, *Turkish pronunciation cit.*, pp. 207-21.

<sup>261</sup> Resa possibile di <ق> al v. 10 della C. P. T. nella parola *kuttub*, قطوب {qutüp}, kutup se non interpretata come kutub, ovvero plurale plurale di كتب 'libri'.

<sup>262</sup> Contrariamente a ciò che si è detto *canlery*, potrebbe venir interpretato come {hānleri} cioè <خ> realizzata con *c*, ciò renderebbe la traduzione del verso: 'Il kan dei nostri kan, il condottiero dei credenti ha comandato' che però non spiega l'impiego di *c* e *k*.

#### 4. 4. 11. Resa di *yā* ' <ي>

*i* > *y*

Nell'Inno III si può notare l'introduzione della *i* ad indicare la lettera <ي> oggi in genere trascritta come consonante <y> si veda ad esempio al v. 1 in *Ei*, ای, ey e in *membeï*, منبعی {menba' -i}, membaï al v. 2 in *Veï*, وای vay; (però ugualmente notata anche per esprimere il suono vicino della <گ> al v. 3 in *deil*, دگل, değil) e al v. 10 in *eiledin* ایلدن, eyledin [etc...] e nella C. P. T. in vocaboli di provenienza araba e persiana quali ad esempio al v. 3 *ghaïret*, غیرت, gayret, al v. 8 *bouilè*, بويله, bu ile al v. 11 in *fadaïdzan*, فدائیان, fedaîyan, al v. 28 in *bahdzéï*, باخچهی, bahçeyi.

*j* > *y*

Tale lettera viene diversamente resa da Donizetti con il grafema *j* ad esempio nell'Inno III al v. 9 in *ihjai*, احيا {ihya-yi}, ihyayı e in *tejdi* تآيد {te'yid}, teyid; al v. 13 in *eïleje*, ايليه, eyleye; ed al v. 14 in *Pirajeï* پيراي, {pirāye-yi} pirayeyi e nell'Inno IV al v. 16 in *Inajette*, عنایات, inayette.

*ei/ia/i* > *y*

Altre particolarità della resa grafica di <ي> con il grafema *i* sono osservabili a partire dalle trascrizioni delle parole tratte dalla C. M. ad esempio al v. 2 in *peichiû*, پيک و, peykü ed al v. 4 in *eile*, ايله, eyle; nell'Inno II si può osservare invece l'abbandono apparentemente definitivo della grafia *y* per indicare la consonante araba <ي> corrispondente tutt'ora a diverse lettere dell'alfabeto turco-latino <y>, <i>, <ı>, che è qui risolto con l'impiego dei dittonghi *ei* ed *ia* o della semplice vocale palatale *i*<sup>263</sup> vedi al v. 1 dell'Inno II in *ei* per ای, ey e al v. 2 in *zià*, ضيا {zīyā'}, ziya al v. 3 in *saiende*, ساينده {sāyende}, sayende e al v. 4 e seguenti in *iascià*, ياشا {yāşā}, yaşa. Questo fenomeno grafico ricorre nei testi turchi in trascrizione latina.<sup>264</sup>

#### 4. 4. 12. Altre particolarità nella resa dei suoni consonantici

<sup>263</sup> che solo raramente acquista suono nelle versioni ritmiche come nel caso di passaggi sincopati.

<sup>264</sup> ad esempio nel *Dittionario* di G. Molino si ricorrono parole tipo ier, ieni, ierine, iacut, iescil, iarum, [etc...]. Giovanni Molino, *Dittionario della lingua cit.*, pp. 237, 276, 255, 477, [etc...]



## Geminazione

Il raddoppio di un consonante o della vocale è fenomeno grafico frequente in questa tipologia di testi.<sup>265</sup> Di seguito gli esempi tratti dal repertorio donizettiano: *baal*, بال, bāl (C. M.); *mussabakat*, مسابقات, müsabaqat (Inno III); *dissun*, ديسون, Desin (Inno IV) ed *eilessün* > ايلسين > eylesin (Inno IV).

### 4. 5. Tabelle Riassuntive

#### 4. 5. 1. Vocali

IPA	caratteri arabo-ottomani	trascrizione Donizetti	trascrizione Mariani	turco "moderno"
[a]	ا - ه - Ø - ´	a, ā, i	a, e	a
[e] [ɛ] [E]	ا - ه - ء - ع - Ø - ´	e, ae	e	e
[i]	ا - و - ع - Ø - ´	i, ÿ, y, ŷ, î, ĩ	i	i
[i̯] [ɯ]	ا - ع - Ø - ´	i, e, Ø	y	ı
[o] [ɔ] [ɔ]	ا - و - Ø - ´	o	o	o
[ø]	ا - و - Ø - ´	eu, ö	non ricorre	ö
[u] [ʊ]	ا - و - ع - Ø - ´	ou, ŷ, ü*	ou	u
[y]	ا - و - ع - Ø - ´	ü, u*	u	ü

\* Casi d'incoerenza rispetto alla trascrizione prevalente

#### 4. 5. 2. Consonanti

### 4. 6. Conclusioni intermedie

Quest'analisi fono-lessicografica dei *traskriptionstexte* di Donizetti chiarisce diverse ambiguità del significato delle parole e mi permette inoltre di ipotizzare una cronologia approssimativa del repertorio basandomi sull'impiego da parte di Donizetti di grafemi e segni diacritici più vicini alla pronuncia e, come dimostra il confronto con la moderna notazione, alla resa dei suoni turchi per mezzo dei caratteri latini. La cronologia ipotizzata delle composizioni di Donizetti inizia quindi con la C. M. che, come annotato nell'autografo, risale al 1832, segue l'Inno I che per il suo contenuto è collocabile al 1839 anno dell'ascesa al trono di Abdülmecid, termine post quem seguono le altre composizioni vocali: l'Inno II su testo di Hayrullah Efendi (1844 ca vedi cap. primo § 1. 6, p. ) il breve testo poetico presenta, nella trascrizione di Donizetti, alcuni sviluppi grafematici nella resa dei suoni vocalici ed in particolare nella distinzione tra palatali e velari (ü-u), nonché l'introduzione del grafema *ch* per <ş>. Vengono poi gli Inni III-IV del 1846, data a stampa,

<sup>265</sup> Vedi Gallotta, *La Grammatica.*, cit., p. 265.

viene per ultima forse la C. P. T. che presenta più varietà di grafemi per gli stessi suoni come ad esempio il digrafo *ch* e *sh* per <ş> e *tch* per <ç> e *th* per <ı>.

Peraltro, da quanto s'è potuto osservare sulla base dell'analisi-risulta difficile stabilire il criterio impiegato da Donizetti, se egli si sia servito di eventuali modelli scritti di trascrizione, o piuttosto di una fonte orale/aurale madrelingua. Da questa preliminare analisi del suo metodo non molto sistematico e ancor privo di coerenza scientifica si conferma pertanto la pionieristica posizione del maestro italiano nel processo di romanizzazione della lingua turca-ottomana ante riforma kemalista e nella questione, più generale, della trascrizione latina delle lingue non scritte che negli anni a venire passerà nelle mani di letterati e linguisti non solo in Turchia e non solo in funzione del turco. A questo proposito bisogna ancora ricordare nel 1863 fu proposto un alfabeto latino per scrivere la lingua turco-azera, in sostituzione dell'ottomano da parte di Ahunzade Mirza Fethali e nel 1867 l'intellettuale Ali Sauvi (1837-1878) ribadiva che la lingua del proprio giornale *Muhbir* che d'ora in avanti avrebbe adottato per ogni cosa pubblicata forma e lessico d'origine turca non era più quella ottomana.<sup>266</sup> Nel 1876 fu redatto a Istanbul un alfabeto in caratteri latini detto «Stamboul Alphabet» per la scrittura della lingua albanese da parte di Shamseddi Sami Bey, che sarà uno dei protagonisti della riforma della lingua turca, autore di diverse opere in turco-ottomano tra cui traduzioni dal francese, un dizionario francese-ottomano nonché il celebre *Kamus-i Türki*, primo dizionario etimologico di turco che include vocaboli d'origine turca-orientale<sup>267</sup>. Nello *Stamboul alphabet* e nei lavori di lessicografia turca Shamseddi Sami Bey dimostra di aver rivolto una particolare attenzione verso le regole di fonetica ed in particolare alla semplificazione della scrittura secondo il principio delle corrispondenze fono-grafemiche di morfemi singoli, senza l'impiego di digrafi: egli era infatti a conoscenza dell'importante opera *Standard Alphabet for Reducing Unwritten Languages and Foreign Graphic Systems to a Uniform Orthography in European Letters*, del suo contemporaneo, egiptologo e linguista, Karl Richard Lepsius (1810-1884) edita in due edizioni a Londra e a Berlino nel 1863<sup>268</sup>. Le opere di questi importanti autori che adottarono i caratteri latini per scrivere il turco rivelano l'empirismo in cui Donizetti ha mosso i propri passi di trascrittore motivato da concrete necessità di ordine pratico nell'uso della lingua per l'insegnamento

---

<sup>266</sup> Vedi Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit. pp. 14-15.

<sup>267</sup> Vedi Frances Trix, cit., pp. 255-272.

<sup>268</sup> Karl Richard Lepsius, *Standard Alphabet for Reducing Unwritten Languages and Foreign Graphic Systems to a Uniform Orthography in European Letters*, London William and Norgate, Berlin W. Hertz, 1863, pp. 215-217.

del canto ai suoi allievi turchi della corte del sultano e su richiesta della stessa società multietnica dell'allora capitale dell'impero ottomano.

#### 4. 7. *Analisi fonografica delle traduzioni turco-armene di Giovanni Eremian*

In un precedente capitolo si è cercato di restituire un contesto storico e sociale alle traduzioni degli oratori di Metastasio del barone e dragomanno armeno Giovanni Eremian, a cui si deve non solo il merito della divulgazione in Turchia del più grande alfiere della poesia per musica italiana, ma anche quello, come abbiamo visto, di esser stato il principale attore del tentativo di unificazione religiosa degli armeni cristiani, cattolici e apostolici, in Costantinopoli nella seconda e terza decade dell'Ottocento. A conferma della statura del personaggio - biograficamente parlando ancora sfuggente - il glottologo austriaco Albrecht Krafft (1841) e dopo di lui anche il turcologo Andreas Tietze (1979) avevano sottolineato la grande maestria tecnica del traduttore in grado di riprodurre dei versi misurati su una lingua viva, parlata, e appropriatamente definita dallo stesso Eremian, "turco volgare" (a questo proposito conviene ribadire che i caratteri armeni non si realizzano con i suoni della lingua armena ma vogliono rappresentare quelli della lingua turca).

Ci troviamo di fronte ai dei testi poetici la cui fruizione non era destinata solo alla comunità armeno-cattolica diversamente da quanto si potrebbe pensare per via dei contenuti dottrinali e per il fatto che sono stati scritti col sistema alfabetico armeno, bensì destinata ad pubblico più ampio e appartenente a tutte le nazioni e le classi sociali dell'impero.

Il dibattito sulla questione dell'uso dell'alfabeto armeno per scrivere il turco fu sempre più acceso nell'Ottocento fino a culminare negli anni sessanta di quel secolo, attraverso le voci di intellettuali come Ahmed Mithat (1844-1912), Namık Kemal (1840-88), Ahmet Vefik Pasha (1823?-91) Ahmet Ihsan (Tokgöz) (1868-1942) e testate di giornali quali *Manzume-i Efkâr*, *Ceride-i Şarkiye* nelle forme di un vero e proprio appello rivolto alle diverse comunità ed etnie del popolo turco ad uniformare la lingua turca volgare.<sup>269</sup>

Il sistema alfabetico armeno, si sosteneva, si presta meglio ad esprimere i suoni della lingua turca rispetto a quello turco latino: in primo luogo perché presenta più varietà di grafemi e digrafi: nove rispetto gli otto dell'alfabeto turco latino mentre quello arabo rappresentava gli stessi suoni quasi esclusivamente con un solo segno, ovvero la lettera <ل>. L'armeno e la sua tradizione di lingua scritta svolsero un ruolo importante come sostiene Nevra Ünver-Lischewski in quanto *Low variety*

---

<sup>269</sup> Murat Cankara, «Rethinking Ottoman Cross-Cultural Encounters: Turks and the Armenian Alphabet.» *Middle Eastern Studies*, 51:1, 1-16, 2015. DOI: 10.1080/00263206.2014.951038.

o sia «strumento per la vernacularizzazione della lingua turca».<sup>270</sup> Ho già ipotizzato, in un precedente capitolo proprio a partire dalla questione dell'uso della lingua volgare per la traduzione di Metastasio, che un possibile uso musicale delle traduzioni di Eremian poteva essere quello dei poeti mistici *ashug/ashik* la cui principale caratteristica, oltre a quella di essere poliglotti ed esprimersi, per essere comprensibili a tutti i livelli della società, attraverso l'arte del canto in una lingua semplice, di provenienza popolare, dove, come sostiene la studiosa Ayşe Saraçgil, l'elemento turco prevale proprio a ragione di elevare questa lingua popolare ad un contesto letterario.

Questa lingua era adoperata e arricchita da poeti sufi appartenenti ad alcune tarikat popolari che esprimevano una cultura religiosa eterodossa e conflittuale con la cultura ufficiale sunnita. Con tali caratteristiche l'uso della lingua turca semplice era considerato mancanza di raffinatezza culturale.<sup>271</sup>

Si offre di seguito l'analisi fonetica svolta sul materiale linguistico tratto da tre dei cinque oratori tradotti da Eremian (la *Morte d'Abele*, l'*Isacco* e la *Passione di Gesù*). Le parole vengono di volta in volta riportate nel seguente ordine: per prima, se opportuno la forma antica di provenienza, seguita in tondo dall'originale in caratteri armeni e dalla sua trascrizione latina, infine si riporta la parola in turco odierno. A corredare questo lavoro si riporterà una tabella riassuntiva delle corrispondenze alfabetiche ed infine la trascrizione latina (mentre la traduzione da me svolta dell'*Isacco* e della *Passione di Gesù* si trova in appendice al capitolo secondo).

#### 4. 8. *Vocalismo*

Tutti i suoni vocalici dell'*osmanlı* si esprimono con estrema precisione attraverso i segni dell'alfabeto armeno. Anche rispetto al sistema latino odierno che adotta otto vocali quello armeno offre una maggiore varietà di suoni indicando [e] semichiuso con un nono grafema per convenzione notato <ê>. Le vocali aperte e semiaperte <a> ed <e> [ɛ] si rappresentano mediante le lettere ա ed է, le semischiusse <e> [e] (= <ê>), <o>, ed <ö> mediante ե, ո, ed il digrafo էո, mentre le chiuse <i>, <ı>, <ü> ed <u> mediante ի, ի ed i digrafi իւ, ու.

*Resa delle palatali է = e; է = é*

---

<sup>270</sup> Nevra Ünver-Lischewski, *Planning the languages* cit., p. 250.

<sup>271</sup> Ayşe Saraçgil, *La lingua turca tra riforma e rivoluzione*. Annali Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. 50, 1990, pp. 251-252.

Il testo turco-armeno di Eremian presenta due grafie distinte է ed ե per indicare la vocale che in turco si scrive unicamente con <e> sempre aperta (ovvero bassa): con la lettera է s'intende infatti all'allofono semiaperto [ɛ] mentre con la ե quello semichiuso [e](notato <è>)<sup>272</sup>. Questa distinzione ci indica con maggior precisione non sono la reale pronuncia del turco parlato a Istanbul nell'Ottocento nelle sue varianti diatopiche e ma anche quella odierna. Si vedano ad esempio qui di seguito alcune parole tratte dagli oratori dove compaiono sia parole vocalizzate in է o in ե che con entrambi i grafemi: per (է = e) պէն ben; սէն sen, վալիտէ valide, փէտէր peder; էվլատում evladım; մէլէք melek; խապէր xaber, haber [etc...]; mentre per (ե = è) քեսիպ kesib, kesip; կելիւոր geliyor; կէջ gèç, geç [etc...] per vocalizzazione mista invece կերչէք gèrçek; կերէն gèren; չէքեկէր çekènler, çekenler; կեզէր gèzer, gezer; լէքեսիզ lekèsiz, lekesiz [etc...].

#### 4. 8. 1. *Variazioni del timbro da varianti diatopiche e arcaismi*

Se confrontate con la lingua odierna in quella ottomana frequenti sono quelle parole ancora non toccate dalle regole attuali dell'armonia e dell'assimilazione vocalica, per cui ci troviamo soprattutto nel caso della presente variante diatopica, ad avere più versioni scritte della stessa parola la cui pronuncia (più o meno accentuata delle vocali/consonanti) risente da diversi fattori quali ad esempio la diretta provenienza antica o quella etno-regionale. Come vedremo nel corso di quest'analisi la lingua impiegata da Eremian è un esempio significativo di queste varietà linguistiche perché rappresenta l'ottomano parlato nel periodo di Donizetti a Costantinopoli in un periodo di grande evoluzione della lingua turca.

#### ւո/ը (u/i)

Si riportano al proposito le seguenti parole tratte dai primi tre oratori della raccolta che denotano varianti provenienti dalla forma primitiva (soprattutto II persona sin. -sun) գափիւորն qapusun, գափըրըրն kapısın; բապըթա rabuta, բապըթա rabita; փունար punar, փընար pınar; պուչաք buçak, պըչաք bıçak.

Tale oscillazione è ampiamente attestata nel turco *osmanlı* e nei testi turchi in trascrizione latina in particolare (si veda a questo proposito anche nell'analisi delle liriche turche di Donizetti le parole in cui u > ẏ come ad esempio in *oldẏ*). Giovanni Molino due secoli prima riporta nel suo *Dittionario della lingua turchesca* le seguenti parole dove l'odierna /ı/ suona sempre [u]: *ballandurmak, altun,*

<sup>272</sup> Nel turco odierno con <e> si realizzano i foni semichiuso [e], mediobasso [E] e l'allofono semiaperto [ɛ] (Vedi Canepari secondo cui si realizza soprattutto [E]); Luciano Canepari, Francesca Balzi, *Turkish pronunciation* cit., p. 48.

*fstuk, artuk, malu, kaldurmak, papasluk, baluk* [etc...]. Il turcologo Rocchi ricava da Montalbano, distinguendosi dalla precedente interpretazione del Gallotta, i seguenti lemmi: *adım/adum, arsız/arsuz, fanık/fanuk, kısa/kusa, sınık/sınuk, sıtma/sutma, şahıtlık/ şahıtluk, yaramazlık/yaramazluk*.<sup>273</sup>

#### ɰ/ɰ (ü/i)

Si registra invece una frequente pronuncia labializzata rispetto quella odierna in *ıɰɰɰɰɰɰɰɰ, sevgülü, sevgili* paragonabile a quella segnalata per Donizetti, vedi ad esempio *ilerü > ileru > ileri*. (C.P.T)

Oscillazione attestata anche in altri testi in trascrizione latina ad esempio nel *Dizionario turco* di Antonio Ciadirgy, che risale anch'esso alla prima metà del XIX secolo, si trova il detto *alüm satüm* e il participio *alıp*<sup>274</sup>. In Pianzola invece si legge *enlü*.<sup>275</sup> In Donizetti come s'è già registrato *eilessün/eylesin, dinyada/dünyada*. Rocchi riporta *gücik/gücük*<sup>276</sup>.

Mentre per il caso inverso *ü > i* nella grafia *çɰɰɰɰɰ çünki, çünkü* risente indubbiamente del retaggio della pronuncia antica, che è attestata anche in altri testi in trascrizione si veda ad esempio in Rocchi le parole *kışk, risfa*.<sup>277</sup>

#### ɰ > ɰɰ (e > ö)

Rientra sempre nel fenomeno della labializzazione anche il caso di *ɰɰɰɰɰɰɰ eziyöt, eziyet* attestata anche in testi in trascrizione latina. Rocchi riporta *çöşte, dölvetti*.<sup>278</sup>

#### ɰɰ/ɰɰ (u/ü)

Si registra l'impiego della palata chiusa arrotondata <ü> al posto della velare <u> nella parola *çün, çun*. L'interscambio tra le vocali palatali e velari, come vedremo poco più avanti è molto frequente soprattutto per la vocalizzazione delle desinenze in verbi che iniziano per [g<sup>l</sup>].

#### ɰɰ/ɰ (ö/o)

<sup>273</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit, p. 18.

<sup>274</sup> Antonio Ciadirgy, *Dizionario turco arabo e persiano ridotto sul lessico del celebre Meninski*, Milano, Luigi Nervetti tipografo, 1832, p. 24; Giovanni Molino, *Dittionario della lingua italiano* cit.

<sup>275</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 94.

<sup>276</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit., p. 18.

<sup>277</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit., p. 18.

<sup>278</sup> İvi.

Altre oscillazioni del timbro vocalico, osservabili non solo a livello grafico, si possono notare in presenza della vocale della prima sillaba delle parole che cominciano per consonante [g<sup>l</sup>] ovvero ԿԵ. Questa consonante, anziché dal digrafo palatale Էօ <ö> (che rappresenta la medio-aperta arrotondata [ɔ̞] ), è seguita dal grafema armeno օ della <o> turca che rappresenta un fonema realizzato sia come velare semichiusa arrotondata [ɔ] sia come [ɔ̞] velare semi-aperta.<sup>279</sup> Si vedano i seguenti esempi: ԿԵօրիլիլիլիլ *gyorülur*, görülür; ԿԵօնիլ *gyonül*, gönül; ԿԵօզ *gyoz*, göz; ԿԵօելիլ *gyoyler*, göyler; [etc...]. Si noti tuttavia che forse potrebbe trattarsi di un caso di ipercorrettismo per rendere più esplicito il fono velare di [g<sup>l</sup>]. In tutti questi casi, quando si tratta di verbo, la vocale della sillaba che segue la base nominale è del tipo palatale chiusa arrotondata *ü*, ma l'armonia non si crea nelle sillabe dei suffissi che seguono *gyorüyorum*, *gyorülur* [etc...].

ու > ա (u > a)

Si registra una pronuncia delabializzata rispetto all'odierna ancor priva d'assimilazione nei verbi սուսնարլմ *sunarım*, sunurum; սուսյայորում *duyayorum*, duyuyorum. Tale pronuncia più marcatamente palatale è attestata anche in altri testi. Rocchi riporta ad esempio *çöšte, dövletli*.<sup>280</sup>

իւ > է (ü > e)

Per quanto riguarda invece la pronuncia palatalizzata del verbo սէլլէյորսուն *söyleyorsun*, söylüyörsün si tratta di una variante attestata già in epoca ottomana.

#### 4. 8. 2. Chiusura delle vocali

ա > է (a > e)

Si registra nella pronuncia di alcune parole la chiusura del timbro della vocale <a> tendente ad [æ] ed [ɛ] notata con l'impiego del grafema Է tale particolarità riflette la pronuncia della variante turco-orientale, ad esempio si riportano parole quali Թէմամ *temam*, tamam; Էհման *heman*, hemen; պէրտար *berdar*, bardar; Գարտաշ *qardaş*<sup>281</sup>, kardeş; սէտա *seda*, sada; սիւնյատէ *dünyade*,

<sup>279</sup> I suoni velari medio-basso non arrotondata [ɔ] (secondo alcuni semichiuso [o]) e quello semiaperto [ɔ̞] si realizzano nel turco odierno con il grafema <o> (Cf. Canepari-Balzi secondo cui [o] è medio-alta e non è presente in turco anche se qui riportato); mentre quello della palatale medio-bassa [ɔ̞] si realizza con <ö>.

Vedi Luciano Canepari, Francesca Balzi, *Turkish pronunciation* cit., p. 48.

<sup>280</sup> Ibidem.

<sup>281</sup> Come tutt'ora si pronuncia nel turco-azeri.

dünyada; էհալի *ehali*, ahali; la chiusura del timbro di <a> in [æ] ed [ɛ] è segnalata anche nella prefazione al romanzo *Akabi Hikayesi* a cura di Andreas Tietze, primo romanzo turco (in caratteri turco-armeni) il quale riporta le seguenti variazioni: fark/ferk; hareket/harakat; mamelek/memalek [etc..]<sup>282</sup> Si tratta, com'è noto, di un fenomeno ampiamente attestato nel turco-osmanlı e nei testi in trascrizione latina, a tal proposito si veda anche la parte relativa a Donizetti (§ 4. 3. 5.). La variazione del tema della vocale dei suffissi è molto frequente, e ve ne è traccia in Donizetti ad esempio nella vocalizzazione palatalizzata dei nomi plurali *musulmanler*, *christianler*, e nella parola *ülfet/ulfat* tratte dalla C. P. T.

Rocchi segnala le seguenti variazioni dovute ad assimilazione: adelet, ademiyet, aletmet, beyilmak.<sup>283</sup>

է > ք (e > ɪ)

Molto frequente ed ampiamente discusso (vedi 4. 3. 1. Resa grafica del fono [ɯ]), è il caso della provelare chiusa non arrotondata ottenuta con la <e> notata in armeno է in parole quali սսնսնսսսէք *suyunadek*, *suyunadık*; անէսէք *anedek*, *anıdık*. L'apertura e velarizzazione della palatale semichiusa non arrotondata (e > ɪ provelare chiusa non arrotondata) è pronuncia attestata anche in altri testi in trascrizione latina.<sup>284</sup>

է > ի (e > i)

Analogamente si registra una pronuncia più chiusa per la vocale palatale medio-alta (semichiusa) <e> in <i> in parole quali քիշքէշ *pişkêş*, *peşkeş* e քէշքի *keşki*, *keşke*.

#### 4. 8. 3. *Apertura delle vocali*

ք > ա (ɪ > a)

Il fenomeno di apertura della della vocale <ɪ> in <a> è osservabile anche in աչայօր *açayor*, *açıyor*; սսնսնսսսայսր *bulunmayor*, *bulunmıyor*; սսսսսայօր, *başlayor*, *başlıyor*; սսսսսսսսք *dabanak*, *tapınak*; գսշք գաşı, *kişi* che similmente a quanto detto poco sopra è particolarità condizionata dalla parlata del turco-orientale.

<sup>282</sup> Vartan Paşa, Hazırlayan A. Tietze, *Akabi Hikayesi*, Eren, İstanbul 1991, pp. IX- XXI

<sup>283</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 18.

<sup>284</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 17.



ի > է (i > e)

Una pronuncia più bassa della vocale palatale chiusa ottenuta con quella semichiusa (i > e) ricorre in questa tipologia di testi, ed è condizionata dalla variante diatopica della lingua. Si riporta al proposito i seguenti esempi իսթէմէյօր *istemeyor*, istemiyor; քեսէօր, *késeyor*, kesiyor; էտիյօր, *edeyor*, ediyor; իշիթմէյօր *işitmeyor*, işitmiyor; էյի *eyi*, iyi; ազատէլիյէ *azadeliye*, azadiliye Tietze ad esempio segnala nella sua prefazione al romanzo di Vartan Paşa *Akabi Hikayesi*, variazioni quali kilise/kelise<sup>285</sup>, una tal particolarità, si può osservare, anche se probabilmente solo a livello grafico, nella trascrizione di Donizetti, ad esempio in *vakette/vakitte* (C. P. T).

ի > ա (i > a)

L'apertura di della palatale chiusa non arrotondata <i> in centrale bassa <a> è com'è noto impiegato per una maggior resa poetica come ad esempio in թէսէլլա *tesella*, tesselli.

#### 4. 8. 4. Altre particolarità nella resa delle vocali

#### 4. 8. 5. Sincope

In questa variante diatopica frequenti sono quelle parole che, se confrontate con la lingua odierna, risultano nella pronuncia prive di alcuni suoni, in particolare risultano “caduti” soprattutto i suoni vocalici, si parla in tal caso di fenomeno detto sincope, come si può osservare negli esempi che seguono պրպ *braq*, bırak; իւզրէ *üzre*, üzere; գլաւըղ *qlaguz*, kılavuz.

#### 4. 8. 6. Epentesi/epitesi, anaptissi

Si registra l'aggiunta di un suoni anorganici in parole quali աւսէք *anedek*, che denota l'inserimento di una vocale է <e> epentetica nel lemma primitivo *andık* e non si esclude il conseguente effetto di azione assimilatoria (i ~ e). Fenomeno frequente ed attestato in tutti i testi in trascrizione<sup>286</sup>.

Di seguito si riportano altre parole tratte dalla variante turco-armena dei testi tradotti da Eremian che denotano l'aggiunta di una vocale epentetica/anaptittica: թիթիրէյօրուս *titireyorum*, titireyorum; թիթիրէրիւս *titirerim*, titrerim [etc...]; հէփիսի *hepsi*, hepsi

<sup>285</sup> Vartan Paşa, Hazırlayan A. Tietze, *Akabi Hikayesi*, Eren, İstanbul 1991. P. XV

<sup>286</sup> Si veda ad esempio Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 20; Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., p. 260.

#### 4. 8. 7. *Contrazione / apocope*

Molto frequente è la contrazione di forme verbali quali forma dell'imperativo (II persona pl.) di սէրյլէմէն *söylemen*, söylemeyin; արթըրման *artırman* artırmayın; պիլէմ *bilem*, bileyim [etc...]

#### *Apocope*

Com'è evidente trattandosi di lingua volgare anche per questa gli esempi sono diversi մ-օլուր *m-olur*, mu oluyor; ն-օլույորսուն *n-oluyorsun*, ne oluyorsun; պապաբ *babde*, babade [etc...]

Non di rado si trovano parole in accusativo (possessivi di II e III persona) “non espresso”, o intesi come accusativi semplici cui si aggiunge <-n>, stati costrutti privi della loro terminazione di correlazione come ad esempio (p. 63 terzultimo verso) nel periodo Haqqa evladın qanın / Ömrünü veren atà / Eli ile döksün der ove è probabile che per dar maggior espressione poetica Eremian abbia omissso la <ı> dell'accusativo in qanın; similmente sempre in qanın (p. 69 ultimo verso) nel periodo Béli, qurban yerinde / Bütün qanın dökécekdir; ed ancora (p. 97 quartultimo verso) l'accusativo si trova privo di <ı> in qapusun così come in Düşmenlerin (p. 170 ultimo verso) e (p. 95 sett'ultimo verso) in Dogacaq neslin senin [etc...]. Ma non sarebbe di certo Eremian il primo a servirsi a proprio piacere delle terminazioni del turco, come si può osservare nei versi del celebre poeta Yunus Emre: «Bilmeyen ne bilsin bizin? Bilenlere selam olsun»<sup>287</sup> in cui ci ricorda Lewis vi è l'inserimento di una <-n> ascitizia in bizi.

#### 4. 8. 9. *Aferesi*

La ripetizione di un suono iniziale di una parola o comune a due vicine tra loro non si realizza ad esempio nei casi che seguono: տիռչ շիմտի *xoş imdi*, hoş şimdi;<sup>288</sup> Սահակըմ *Sahagım*, Isahagım; կէր *ger*, eğer.

#### 4. 9. *Consonantismo*

Anche per quanto riguarda le consonanti l'alfabeto armeno si presta con più precisione a rappresentare i suoni del turco-ottomano sia rispetto alla complessa ambiguità della grafia araba sia rispetto alla latina che risulta semplificata, ma al contempo presenta incongruenze per quanto

<sup>287</sup> Vedi Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit. pp. 39.

<sup>288</sup> Oppure potrebbe trattarsi di una forma arcaica.

riguarda la resa dei foni di alcune consonanti: i 32 segni consonantici dell'alfabeto arabo-turco si devono infatti rendere con appena i 21 segni consonantici dell'alfabeto latino, mentre invece quello armeno ne impiega 30 che ora vedremo più nel dettaglio.

Si deve innanzitutto premettere che i caratteri armeni sono adoperati da Eremian in accordo con il sistema fonetico dell'armeno occidentale che vigeva a Costantinopoli, nonché nella maggior parte dell'Armenia ottomana (fino alla regione di Kars), e non con quello originario che è conservato, invece, nella pronuncia orientale (grosso modo, all'est dell'Ararat). Tuttavia, la differenziazione tra le occlusive բ e վի; դ e ք; ղ e թ; ջ e չ; ձ e ց non riflette la loro realizzazione fonica in armeno occidentale, ma è adottata per trascrivere in un modo scientifico/sistematico il testo ottomano. (Il nome Պետրոս nell'armeno antico, e nella pronuncia dell'armeno orientale, è [Petros]. Nella pronuncia occidentale diventa, invece, [Bedros] mentre nella trascrizione di Eremian in funzione del turco [Bédros].

#### 4.9.1. Resa delle occlusive <ق> e <ك>

Mentre l'alfabeto latino turco moderno unifica i due grafemi dell'alfabeto arabo-ottomano quello della occlusiva uvulare sorda <ق>, (in fonetica [q] traslitterato <q>) e quello della occlusiva velare sorda <ك> (ovvero [k] e <k>) indicandoli entrambi con la consonante occlusiva velare sorda <k> e lasciando dipendere ogni variazione della pronuncia dalla vocale a cui si accompagnano (vedi Donizetti § 4.4.10 *Resa di <ق> e <ك>*) l'armeno come l'arabo, mantiene la distinzione tra le due consonanti adottando i grafemi դ e ք (che lasciano intravedere una certa somiglianza alle lettere latine <q> e <k>).

*Occlusiva uvulare sorda* ق = դ (q) > k

Si vedano le seguenti parole come esempi dell'impiego di դ che in genere si accompagna a vocali velari: աշդ *aşq*, aşk; սադըն *saqın*, sakın; դուրսան *qurban*, kurban; սոուդ *souq*, soğuk.

*Occlusiva velare sorda* ك = ք (k) > k

Mentre per ք, vicino a vocali palatali, քերէմ *kèrem*, kerem; քսիլմէք *kèsilmek*, kesilmek; իքեն *ikèn*, iken; քէնտի *kèndi*, kendi, quest'ultima parola è scritta da Eremian similmente nell'uso odierno, quando invece nel romanzo *Akabi Hikayesi*, come segnala Tietze, è resa il più delle volte con il grafema sonoro <g> *gendu*.<sup>289</sup>

<sup>289</sup> Vartan Paşa, (Hazırlayan) A. Tietze, *Akabi Hikayesi*, Eren, İstanbul 1991, p. XV.

#### 4. 9. 2. Resa delle velari sonore <غ> e <گ>

In turco e in ottomano esiste una occlusiva velare sonora notata <g> che risale alla lettera persiana <گ> ; nel solo ottomano esisteva poi una fricativa velare sonora [ɣ], che è scomparsa nel turco attuale passando a Ø che viene ancora notata nell'alfabeto attuale col grafema <ğ>. La grafia coi caratteri armeni di Eremian è conservatrice ed impiega due consonanti դ e Է di seguito cercheremo di chiarirne l'uso differenziato che risale alla distinzione tra <گ> , <غ>. (Vedi anche trattazione della غ a 4. 12. 5.).

#### Fricativa velare غ = դ (ğ) > g

Si noti quindi come l'occlusiva velare (sonora) <g> nel turco odierno assorba la lettera araba fricativa <غ> sia ad esempio nelle parole d'origine araba غنى ğani; غدا ğıda; sia nella persiana غام ğam, sia in quelle turche اولغون olğun غق ğık e اوقمغن oqumağın; اورغون urgun, che in parole d'origine greca come دوغما dogma; اورغان urgan; che in quelle dal francese e dall'italiano come غاف gaf; غابيه gabya; Si ha quindi <g> in funzione di غ in pratica quando a questa lettera segue vocale velare<sup>290</sup>.

Analogamente Eremian trascrive con la lettera դ in funzione di غ come osservabile dalle parole ասդա dağa, dağa; դուրպէթ ğurbet, ğurbet; ումուսուդում umduğum, umuduğum; դամդ գամz, gamz [etc...]

#### Occlusiva velare گ = Է (g) > g

Come si è detto l'odierna occlusiva velare turca <g> assorbe anche la lettera persiana <گ> come è osservabile nelle parole di provenienza persiana گل gü; گریه girye دیگر diger; مگر meger sia in parole d'origine turche و سوغیل sevgilü; گورگن ğürgen; گوك gök; گرو ğeri; گييم ğiyim; ovvero quando <گ> è seguita da vocali palatali.<sup>291</sup> Nelle sue trascrizioni coi caratteri armeni infatti Eremian trascrive <گ> con Է , ecco di seguito alcuni esempi: սէվիլիւ, sevgülü; Էթմէք ğitmek; tuttavia qualora in ottomano si trova davanti a vocali palatali <گ> si pronuncia [j] e come per il latino che introduce la fricativa velare sonora <ğ> in parole quali دگىl değil e چىğەر çığır anche nell'armeno di Eremian avremo Էյլ deyil; մէյմէր meyer; Էյնէք deynek; cioè l'impiego del grafema յ. In

<sup>290</sup> Salvo eccezioni, soprattutto parole straniere in cui ğayn è seguita da consonante غروب ğrub; غرو ğrev; غرق ğrek [etc...].

<sup>291</sup> Vedi Geoffrey Lewis, *The Turkish* cit. pp. 36-37.

ottomano in realtà non sempre si distingue <گ> da <ك> quindi ciò vale soprattutto per la velare sorda  $p = ك$  (trattata in 4.8.2) per cui la troveremo notata in եիւրէք *yürek* ma non più in եիւրէյիմ *yüreyim*; էօրնէյի, *örneyi* dove la fricativa sonora è resa con յ (di regola com'è noto nel turco odierno si realizza con la sonorizzazione della occlusiva velare <k> impiegando la fricativa sonora ց).

#### 4. 9. 3. Resa della <ن> e <ئ>

ن = մ (n) > n

ئ = մղ (ng) > n

Per quanto riguarda le due consonanti arabe <ن> <ئ> dove la seconda si trova ad esprimere un suono “originario primitivo” che nella lingua turca contemporanea viene assorbito nella consonante <n>, l'armeno mantiene le due grafie servendosi di ն per l'araba nun <ن> e di due lettere legate tra loro նղ per la sağır nun <ئ> si vedano ad esempio le seguenti parole աւղլա՛յօրսնւն *anğlayorsun*, *anlıyorsun*; սօնղրա *songra*, *sonra*; սէնին *senin*, *senin*.

#### 4. 9. 4. *Opposizione sorda - sonora*

L'opposizione tra le consonanti sorde e sonore è un fenomeno attestato nell'*osmanlı* tanto che si può parlare di fenomeno di sonorizzazione o desonorizzazione. Di seguito si offrono alcuni esempi tralasciando la maggior parte dei casi a fine di parola dove come è noto il fenomeno tende a neutralizzarsi sin da epoca antica.<sup>292</sup>

##### *Sonorizzazione t > d*

Si vedano ad esempio le seguenti parole: տաշլար թաշլար *daşlar*, *taşlar*; տանէ *dane*, *tane*; տիւրլիւյէ *dürlüye*, *türlüye* com'è noto la trascrizione variabile di taş come թաշ/տաշ *taş/daş* sono condizionate dalla pronuncia regionale: nella pronuncia dell'est dell'Anatolia una tale sonorizzazione è piuttosto regolare; ‘pietra’ si dice *daş*, come ancor per l'appunto nell'azeri, al *türlü* corrisponde *dürlü*. Mentre la forma di parole quali կիթտիյիմ, *gittiyim* *gittiğim*; էթտի *etdi*, *etti* [etc...] si tratta di traslitterazioni dall'alfabeto arabo-ottomano, dove non veniva notata l'assimilazione *td > tt*.

##### *Sonorizzazione ç > c*

<sup>292</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 19.

Frequenti sono anche i casi di sonorizzazione della  $\text{ç}$  come ad esempio nella parola  $\text{գուհաղըմտա}$  qucağimda, kuçağimda;  $\text{գըզգանհ}$  qızqanc, kızganç;  $\text{բիհ}$  pic, piç mentre per il fenomeno opposto di desonorizzazione  $c > \text{ç}$  si veda ad esempio  $\text{չահիտ}$  çahid, cahid.

#### *Sonorizzazione p > b*

Si riporta a tal proposito il nome  $\text{Պէտրոս}$ , *Bédros*, *Pedros*. che riflette la pronuncia dell'armeno occidentale, infatti nell'armeno antico, e nella pronuncia dell'armeno orientale, è *Petros*.

La sonorizzazione della consonante araba sorda  $\langle \text{پ} \rangle$  è fenomeno molto frequente nelle varietà del turco parlato. Rocchi riporta i casi seguenti tratti dalla Grammatica di Pianzola: *acablu ~ acaplanmak*, *billor/pillor*, *çiblak*, *edebisiz/edepsiz*<sup>293</sup>.

Invece, nelle parole che seguono tratte dalle traduzioni di Eremian, (soprattutto forme verbali con suffisso del participio in *-ip*) vi sono in realtà esempi di apparente sonorizzazione. Infatti, per effetto della neutralizzazione, la  $\langle \text{ب} \rangle$  finale è passata a  $\langle \text{پ} \rangle$  già in epoca antica, anche se nella grafia ottomana conservativa si continuava a scrivere  $\langle \text{ب} \rangle$  e solo con l'introduzione dell'alfabeto latino si è cominciato a scrivere la  $\langle \text{p} \rangle$  finale, pertanto gli esempi non testimoniano un (inesistente) passaggio  $p > b$ , ma la conservazione dell'antica grafia ottomana.  $\text{սուրպ}$ , *surb*, *surp*;  $\text{տէյիփ}$  *deyib*, *deyip*;  $\text{ղարիպ}$  *garib*, *garip*;  $\text{կեսիպ}$  *késib*, *kesip*;  $\text{պաքիպ}$  *baqib*, *bakıp* [etc...] Osservabile ancora nei nomi  $\text{գալ պտէ}$  *qal̄bde*, *kalpde*;  $\text{սէպէպ}$  *sebeb*, *seberp*;  $\text{էյիպ}$  *eyib*, *eğip*.

#### *Sonorizzazione f > v*

Anche la pronuncia della costrittiva labiaodentale sorda  $\langle \text{ف} \rangle$  risulta nel testo di Eremian affetta da sonorizzazione ( $v \sim f$ ) ad esempio nella parola  $\text{օքմկէմ}$  *öv̄kem*, *öfkem*.

#### *4. 9. 5. Altre variazioni consonantiche*

##### *ş > ç*

Fenomeno attestato anche in altri testi ad esempio nelle parole *beçik*, *çiçe*, *kimçe* (< *kimşe\**), *menekçe* segnalate da Rocchi, più frequente sembra essere il fenomeno inverso  $\text{ç} > \text{ş}$ .<sup>294</sup> Tuttavia nel nostro caso, potrebbe forse trattarsi di refuso di stampa della consonante  $\text{չ}$  al posto della  $\text{շ}$ :  $\text{չարապ}$  *çarab*, *şarab*.

<sup>293</sup> Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 19.

<sup>294</sup> Luciano Rocchi, *I repertori lessicali* cit., p. 21.

#### 4. 9. 6. *Geminazione*

Al normale raddoppio di alcune consonanti arabo-ottomane come ad esempio nella parola taaccüb, amma, sünnü, [etc...] fa eccezione nel nostro caso la parola կէրրէ *kérre*, kere. Vi è traccia di questa particolarità nella Grammatica di Montalbano.<sup>295</sup>

#### 4. 9. 7. *Variazioni del timbro*

#### 4. 9. 8. *Resa della <J>*

Per quanto riguarda il fono [l] (laterali alveolare), che originariamente nell'arabo ottomano e nelle trascrizioni coi caratteri latini trova rappresentazione in una sola lettera, l'araba *lam* <ل>, nella lingua d'oggi <l>, il compito di distinguerne la pronuncia è demandato alla vocale cui questo fono s'accompagna. Avviene invece nella trascrizione in armeno un'ulteriore distinzione sonora che in aggiunta ad <l> trascritto <l> introduce il segno diacritica <ĺ>, convenzionalmente trascritta coi caratteri latini con <ĺ>. Quest'ultima se accompagnata da vocali non palatali <a> ed <u>, corrisponde ad una pronuncia più marcatamente velare come in հայալի, *xayal*, hayal; իգալի *Iqbal*, ikbal; ալաթի աղբիւն, *alatlarm*, alatların, լուծի *lutf*, lutf; լայիկ *layiq*, layik [etc...] rispetto alla normale pronuncia palatale di <l>. Tale differenziazione è percepibile nel turco odierno e per ulteriori chiarimenti sulla pronuncia delle odierne consonanti laterali turche (alveolare [l] e semivelarizzata [ɮ]<sup>296</sup>) come ad esempio in [sɮl] 'sinistra' e [sɮ] 'sol G' si veda il metodo di fonetica di Luciano Canepari.<sup>297</sup>

#### 4. 9. 10. *Oscillazione m/n*

Molto frequente nelle varietà diatopiche e nel turco di testi in trascrizione dei secoli XVI-XVII<sup>298</sup> si veda ad esempio nel nostro caso la parola իւրմիւն, *Ürdüm* Ürdün; Rocchi riporta da Pianzola le seguenti oscillazioni efsun/efsun, katran/katram, kaymakam/kaymakan, kelpetum, kurşum/kurşun, nalum/nalun, nudavemet, şalgan, zukâm/ zukân; (Vedi sopra Donizetti § 4. 4. 9).

<sup>295</sup> Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche* cit., p. 265.

<sup>296</sup> ciò vale nel turco internazionale, mentre invece nel turco neutro [ɮ] o [L] realizzano la alveolare velare

<sup>297</sup> Luciano Canepari, Francesca Balzi, *Turkish pronunciation* cit., pp. 76-77; 83-84.

<sup>298</sup> Alessio Bombaci, *Una lettera turca* cit., p. 136; Luciano Rocchi, *Il lessico turco* cit., p. 19.

#### 4. 9. 11. *Resa dell'ayn* <ξ>

La lettera araba <ξ> viene resa talvolta al pari della lingua odierna con la vocale <a>, in armeno ա, talvolta con յ <'>; talvolta invece omessa, si vedano i seguenti esempi: թամամա, *tamaa* tama'; հեմամթ, *cemaat*, cemat; թային ta'yin, tay'in; նիմէր *nimet*, ni'met; վամ vad, va'd.

#### 4. 9. 12. *Resa della ğayn* <ξ̣>

Per rendere il suono della fricativa velare sonora <ξ̣> la grafia armena impiega, come già anticipato, il grafema դ notato <ğ> mentre, com'è noto, questo suono è scomparso dal repertorio fonetico del turco moderno standard essendo passato a [j]/[Ø] (notato <ğ̣> nell'alfabeto odierno) e persiste unicamente in dialetti dell'Anatolia orientale. Si vedano ad esempio le parole seguenti parole. Di fronte a vocali velari l'impiego di դ risale alla ξ դադազ գազаб, gazap; օղուլ *oğul*, oğul; տադա dağa, dağa դուրպէթ *gurbet*, gurbet դամզ *gamz*, gamz; դայրի *gayri*, gayri [etc...] (mentre di fronte a palatali risale a ց vedi § 4. 8. 2.)

#### 4. 9. 13. *Caduta della hı* <χ̣>

հ > ø

Il suono della fricativa velare sorda non viene notato in սենահեն *senahen*, senahan  
Segnalata anche in Tietze es. ihtibarlı > itibarlı ; hülya > ülya [etc...] <sup>299</sup>

### 4. 10. *Cenni di morfologia*

Morfologicamente la lingua offerta da Eremian presenta numerosi casi di arcaismi strutturali delle parole turche in particolare per quelle, quali sostantivi e verbi, che si sono formate per composizione di due parole, che si trovano qui ancora nella loro forma primitiva scomposta. Come esempi si riportano le seguenti parole: հէր քես her kës, herkes; հոշազալ xoşca qal, hoşçakal; սունար ըմշարն *sunar imışın*, sunarımıışın; սոլեսէնէնիզնէնե հնէ söylesenizne, söylesiniz ne [etc...].

#### 4. 10. 1. *Segni d'interpunzione*

I segni d'interpunzione sono quelli dell'alfabeto armeno, che, nella mia trascrizione latina, ho cercato di rendere il più possibile in funzione del cursus turco, ad eccezione della pausa ` ossia una sospensione di valore di durata tra la virgola e il puntoevirgola che non avendo corrispettivi, ho mantenuto nella forma armena.

<sup>299</sup> Vartan Paşa, Hazırlayan A. Tietze, *Akabi Hikayesi*, Eren, İstanbul 1991, p. XVI.



#### 4. 10. 2. *Accenti enfatici*

Come si può notare dalla trascrizione in appendice a questo capitolo il testo presenta numerosi segni d'accento che in genere non si indicano nella lingua turca odierna né tanto meno in quella ottomana o armena. Tali indicazioni possono essere state apportate da Eremian per facilitare la corretta pronuncia e declamazione dei testi al fine del canto. Si veda ad esempio le parole *անղլա՛յօրսուն* anġláyorsun, anlıyorsun; *սոէլլէսէնի՛ր գնէ* söylesenizne, söylesiniz ne; *հու՛* hú, hu; *Իլա՛հի* İlahi, İlahi; *նէ՛* né; *յա՛* yá, ya [etc...]

#### 4. 11. *Etimologia e varietà del lessico*

Statisticamente un'analisi etimologica a campione sulle varietà lessicali condotta sulla traduzione della celebre aria e sul recitativo di Sara dell'Isacco (monologo tra i più estesi dell'opera metastasiana) ci conferma la prevalenza di parole turche sia nell'aria dove su 42 lemmi 31 sono turchi, 7 di provenienza araba e 4 persiana, sia nel recitativo dove su 151 lemmi, 102 sono di provenienza turca, 13 araba, 11 persiana ed uno ebraica).

Di seguito alcuni lemmi - sinonimi tratti dagli oratori oggetto di studio che danno un'idea della particolare variante diatopica: 1. *պապա* baba; *բէտէր* peder; *ադա* ata; 2. *վալիտէ* valide; *աննէ* anne; *համըլէ* hamile; 3. *օղուլ* oġul, oġul; *էվլատ* evlad; *չօճուք*, çocuk; 4. *գարտաշ* qardaş, kardeş; *պիրատէր* birader; 5. Allah *Ալլահ*; *Րապպի* Rabbi / *Րէպ*, Reb; Efendi *էֆէնտի*; Haq *Հագ*; Yaradan *Եարատան*.

#### 4. 12. *Tablelle riassuntive*

##### 4. 12. 1. *Vocali*

IPA	caratteri arabo-ottomani	vocali alfabeto armeno	turco moderno
[a]	ا - օ - Ø - ʻ	Ա, ա	A, a
[e]	ا - օ - Է - ى - Ø - ʻ	Ե, Է	<É, è>
[e], [ɛ], [E]	ا - օ - Է - ى - Ø - ʻ	Է, Է	E, e
[i]	ا - و - ى - Ø - ˘	Ի, ի	İ, i
[ɯ], [ɨ]	ا - ى - Ø - ˘	Ը, ը	I, ı
[σ], [o], [ɔ]	ا - و - Ø - ˘	Օ, օ	O, o

IPA	caratteri arabo-ottomani	vocali alfabeto armeno	turco moderno
[ø]	ا - و - Ø - ؤ	էՈ, էո	Ö, ö
[u], [v̥]	ا - و - ی - Ø - ؤ	ՈԻ, ու	U, u
[y]	ا - و - ی - Ø - ؤ	ԻԻ, իւ	Ü, ü

\* segno diacritico non presente nell'alfabeto turco odierno

#### 4. 12. 2. Consonanti

IPA	nome lettera araba	carattere arabo	carattere armeno	translitterazione turco-armeno
[a]	elif	ا	Ա, ա	A, a
[ʔ]	hemze	ء	Ø	Ø
[b]	be	ب	Պ, պ ; Բ, բ	B, b
[p]	pe	پ	Փ, փ	P, p
[t]	te	ت	Թ, թ	T, t
θ	se	ث	non ricorre	
دڭ	cim	ج	Ճ, ճ	C, c
تڭ	çim	چ	Չ, չ	Ç, ç

IPA	nome lettera araba	carattere arabo	carattere armeno	translitterazione turco-armeno
[h]	ha	ح	Հ, հ	H, h
[x]	hı	خ	Խ, Խ	H, h <ħ/x>
[d]	dal	د	Տ, տ; Դ, դ	D, d; <D, ɖ>
[ð]	zel	ذ	Զ, դ	Z, z
[r] [ra]	re	ر	Ր, ր; Դ, դ	R, r; <Ṛ, ṛ>
[z]	ze	ز	Զ, դ	Z, z
[ʒ]	je	ژ	Շ; ծ	J, j <ž>
[s]	sin	س	Ս, ս	S, s
[ʃ]	şin	ش	Շ, շ	Ş, ş
[sʰ]	sad	ص	Ս, ս	S, s
[dʰ]	dad	ض	Զ, դ	Z, z <ḏ>
[tʰ]	tı	ط	Թ, ք; Տ, տ	t; d
[ðʰ]	zı	ظ	Զ, դ	Z, z <ẓ>
[ʕ]	ayın	ع	Ա, ա; Թ, թ	A, a; <ʕ>
[ɣ]	gayın	غ	Դ, դ	<Ĝ, ĝ> <Ț, ț>
[f]	fe	ف	Փ, փ	F, f
[q]	kaf	ق	Գ, դ	<Q, q> K, k
	kef	ك	Ք, ք	K, k
[g]	gef	گ	Կ, կ; Դ, դ	G, g <Ĝ, ĝ>
[ŋ]	sağır nun	ڭ	Կ, կ	<nĝ>
[l] [ɫ]	lam	ل	Լ, լ; Լ', լ'	L, l; <L', Á>
[m]	mim	م	Մ, մ	M, m
[n]	nun	ن	Ն, ն	N, n
[w]	vav	و	Վ, վ	V, v
[h]	he	ه	Հ, հ	H, h
[j]	Ye	ی	Ե, ե; Թ, թ	Y, y
[tsʰ]	Ø	(س?)	Տ, տ	ts

Si trovano indicate tra <> segni non presenti nel turco odierno ma adottati per la traslitterazione scientifica dell'ottomano.

## 5. CONCLUSIONI

Come è noto il mestiere dello storico non si basa su teorie e sistemi a priori, bensì sui fatti che gli storici sogliono ricostruire, interpretare e/o rileggere per mezzo delle testimonianze (documenti e tracce) a rischio di diventare dei personaggi scomodi, dei distruttori di sistemi e teorie ed io, dato il metodo storico-filologico che ho assunto per lo svolgimento di questa ricerca, non posso sottrarmi ad essere considerato parte di questa categoria di “guastatori”. Così nei confronti di Giuseppe Donizetti le nuove testimonianze indicano che il suo coinvolgimento etico nella cultura turco-ottomana è molto più profondo di quanto si credeva e non solo egli non può essere considerato responsabile della decadenza di quella cultura, ma semmai, pur con i propri mezzi di musicista formatosi in Occidente, un agente della sua conservazione; le sue numerose trascrizioni e notazioni della musica turca, sono fatti tali che la questione va riaperta, il giudizio sospeso e rimessa in moto necessariamente una revisione esegetica. Analogamente, grazie allo studio dei testi della musica vocale il ruolo di Giuseppe nel contesto del dialogo interreligioso avviatosi nella prima fase delle

*Tanzimat* è alquanto più profondo di quanto si credesse e così anche il grado del suo coinvolgimento ideologico-politico nelle riforme, ivi compresa, su questo non v'è dubbio, quella incipiente della lingua turca (volgare) scritta.

Come ho detto nell'introduzione, dal contesto socio-culturale (musicale) dell'attività di Giuseppe a Costantinopoli, in particolare quella di promozione della cultura dell'Opera italiana, è uscito e si è affermato il dragomanno Eremian e la cultura armena come particolarmente sensibile all'incontro con l'Opera Italiana. Eremian prima delle mie indagini era un emerito sconosciuto e soprattutto sconosciuto era il suo ruolo nei confronti del tentativo di riunione dei cristiani armeni e del dialogo di questi, componenti la Nazione Armena, con l'Islam; ruolo da cui prende il via anche il suo lavoro di mediatore dell'arte poetica. Certo Eremian dal punto di vista biografico è un personaggio su cui ancora molto c'è da cercare, ma il senso del suo lavoro ora non ci sfugge più, i contorni si intravedono, se ne capisce il significato. Certo, molto c'è ancora da fare per dar corpo all'ipotesi di lavoro che il "suo" Metastasio possa esser servito al repertorio dei cantori *ashug* e forse anche degli *aşık* musulmani (se è vero che la Passione di Metastasio è il risultato particolarissimo di una smaterializzazione della scena della crocifissione, non più attuale, ma raccontata dagli apostoli, questa potrebbe essere un'estensione dell'ipotesi di lavoro testè ricordata) ma l'idea di una rilettura delle azioni sacre del poeta cesareo, come narrazioni musicali comparabili a quelle dei cantori armeni che le restituisca al "dono della poesia" (come atto ispirato di alto valore mistico e persino profetico) suggerito da Theo van Lint, mi pare tutt'altro che infondata e getta indubbiamente, dal punto di vista antropologico, un ponte tra Oriente e Occidente. Del resto non sarebbe la prima volta che un fenomeno culturale interpretato eticamente, cioè dal di fuori, si rivela pienamente (in questo caso è lo sguardo di Eremian che ci rivela un aspetto, esegeticamente inedito, del grande Metastasio).

Anche Mariani emerge fino a diventare un coprotagonista nella triade con Donizetti ed Eremian: il suo tratto biografico costantinopolitano era ricordato pressoché di sfuggita in tutte le storie dell'Opera di Costantinopoli, ma credo di aver contribuito risolutamente con l'ausilio delle fonti ad una visione diversa. In realtà nella carriera del grande direttore "Stambul"/Costantinopoli è molto importante al punto che diviene anche il luogo-fucina del suo innovativo metodo di direzione musicale e drammatica dell'Opera. Con Mariani, il suo Diario e le sue lettere, inoltre, è il quadro della stessa Costantinopoli che prepotentemente viene alla ribalta e diventa vivido sotto i nostri occhi (sono particolarmente orgoglioso, mi si conceda, della ricostruzione cronologica del Diario e spero di poter trovare chi mi permetta di valorizzarlo appieno).

Mi conforto della speranza, infine, che l'originalità della messa in parallelo dell'analisi della lingua turca scritta con i caratteri latini e armeni, alla ricerca di una maggior verità nella ricognizione sulle varietà diatopiche del turco parlato dell'Ottocento, forse forse potrà essere utile anche ad altri come base di studio per capire il cammino che porta alla lingua odierna.

## 6. APPENDICI

### 6. 1. APPENDICE CAPITOLO PRIMO

#### 6. 1. 1. TRASCRIZIONE DEI TESTI TURCHI DI GIUSEPPE DONIZETTI

##### 1. CANSONE MUSULMANA

Mesken-u Sal-i cedidin merhemet evza-ola  
Peyk-ū feth-ū-nusret āmed şūdide sūbh-ū-mesā'  
Eyle bālini hūmayūni sūrūre ittiqā'  
Pādişahım sen bu nev-saḫil serā' de sūr safā  
Tab-ı pakiñ gül gibi olsun inşāte dāi' mā.

##### 2. INNO PER SUA MAESTÀ IL SULTANO ABDULMECID [INNO I]

Ey pādişāh-ı pür atā 'adlīn virir dehre zīyā'

Sāyende ‘ālem pür şafā Sulţān Abdūlmecīd binler binler yāşā!

### 3. PER IL RITORNO DEL SULTANO ABDULMEGID PAROLE DI HAIRY EFENDI [INNO II]

Gördiler dīdārini mānendi nūr  
oldu dillerde sūrūr anter sūrūr  
Maqdemle etti ‘ālem şefq-ü sür  
‘izz-ü şevketgāhe hūnkarım buyur buyur.

### 4. INNO DI S. A. I. IL SULTANO ABDULMEGID [INNO III]

Ey Pādīşāh-ı menba‘-ı ihsān-u mekremet  
Vey faḥr-ı ‘aşır-u zīver-i dīhīm-i salţanat

Gelmiş deęil naziriñ ‘adīm-ül-‘adīl sen  
Devriñde buldu kār-ı ciḥān ḥüsn-ü temşiyet

Evşāf-ı zāt-ı pākini ta‘rīf eylemek  
Mümkin deęildir itse ciḥān şarf-u maqderet

Etmiş teccsüm ḥilqat-ı zātında cümleten  
Ḥilm-ü nezāket-ü kerem-ü ‘adil-ü merḥamet

İhyā-yı mülk-ü millet-ü te‘yid-i dīniyle  
Eslāf eylediñ hele pek çoq müsābaqat

Çesm-i felek bu mertebede emn-ü rāḥatı  
Hiçbir vaqitde görmedi ey kār-ı ma‘delet

Turduqca ‘ālem eyleye ḥaq zāt-ı pākini  
Pirāye-yi erīke-yi iclāl-u salţanat

### 5. INNO DI S. A. I. VALIDE SULTANA [INNO IV]

Şarkı Cedīd der vasf-ı Hazret-i  
Valide-yi Sulţān ‘Abdūlmecīd Ḥān

Cihān eltāfına memnūn  
Serāpā feyzine maqrūn  
Nihādın cūdiyle meşhūn  
Ola ‘ömrüñ şehā efvūn

İdince fazla sâz âğâz  
Olur hânendeler demsâz  
İdub hoş gûş sözü sâz  
Ola ‘ömrüñ şehâ efzûn

Olub bin şevketile mecbûr  
Nevâler eylesin santûr  
İşitdikce olub mesrûr  
Ola ‘ömrüñ şehâ efzûn

Nihâl-i gülşen nazsın  
Cihânde şâh-ı mümtâzsın  
‘Înâyetle serefrâzsın  
Ola ‘ömrüñ şehâ efzûn

Desin Faik quluñg şarqı  
Bulasın nûzhet-ü şevqı  
İdub devletle her zevqı  
Ola ‘ömrüñ şehâ efzûn

## 5. CANZONE POPOLARE TURCA [C. P. T.]<sup>300</sup>

Han Abdülmecidin aşkıyle  
vatan ve devletimiz şarkıyle  
cümleinin halkı terfikiyle  
gayret idup ileriye gidelim

Çünkü imandanımış hubb-ul-vatan  
bu ile sevgide bulunalım dersin  
hepsi ahahları bir sevsini  
gayret idup ileriye gidelim

Vatanıle şaha gerek hizmet ve fedaiyan

---

<sup>300</sup> Per questo testo, diversamente dai precedenti per cui si è data la trascrizione scientifica, si propone una forma più vicina possibile a quella del turco corrente.



bu dur nûşabe kutub diniyde emr yizdan<sup>301</sup>  
al-necatu fi-sadıqı kelamıyle ezan<sup>302</sup>  
gayret idup ileriye gidelim

Nur idup bizlere m'alūmatı  
yūridup âdilyle tanzimatı  
virup de milkine ta'limatı  
gayret idup ileriye gidelim

Müslimanlar ile christianlar  
sevişup ülfet itmelidirler  
şan insaniyete alışınlar  
gayret idup ileriye gidelim

Kanımız kanleri buyurdu ömür  
hep raya ve müslüman yekser  
bir vucud olmalı ümmüler  
gayret idup ileriye gidelim

Milki ma'mur idelim birleşelim  
hep genul birliki ile çalışalım  
bir birimizi sevup kuçaklaşalım  
gayret idup ileriye gidelim

Cümlemiz bir vatan oğullarız  
muadelet kâr şahın kullarız  
bahçeyi merhamettin kullarız  
gayret idup ileriye gidelim.

## 6. SILISTRA

Haq Te'ālā bizimle beraberdir. Bize kim qarşü tırabilir?

İşbū kelāmı Rusya devlet-i Qral-ı Niqola buyuk cumhūr meclislerinde mağrurāne  
söylemiş olduğundan bi-hisānİllahi Te'ālā Silistre qal'e-i şāhānesī  
üzere mağrūr olduğu quvve-i 'askerīyesi ve quvve-i sāiresiyle muhācemesinde  
zāfer-yāb olmayub menkübāne ve mahculane ric'at ve firār

---

<sup>301</sup> Vedi Yizdan, yiz

<sup>302</sup> izan, izan

eylediğinde bināen İtalyan şā'ırlarından bir zātın  
cevab mezkūr hakkında söylediği  
nazmiñ 'ilāvesiyle  
tercumesidir

Her davāsında bed-nām olan Rusya devleti Qrālı söyledi ki Haq Te'ālā bizimle  
beraberdır qūlların hiddetine kimler qarşū tırabilur? Haq Te'ālā bizim gibi qulların  
düşmanlarının yere geçecek qalelerini yanub pārcā pārcā  
olacak burçlarını üzerine çıkarır.

Hāşā keyfiyet onun söylediği gibi değildir. Haq subhānehu ve Te'ālā hazretleri yalancı  
ve hilekardan şādır olan ėlfāz-ı küfürlerine der - 'aqab gāşab ilāhiyesiyle mücāzāt  
eyledi. Hattā süvarı Kazak 'askerleri fütuhāt memül edecek mahalden kaçmaya mecbūr  
olub topları dahı şādā vermez oldu. Tevbeler olsun haq Te'ālā hazretleri  
öyle mütekbir millete mu'in mi olur? Olmaz.

Ey Silistre qal'e-i şāhānesi āferin sāñā çoq yāşa. Rabbemiz sāhibine  
bāğışlasun tāşın ve toprāğın altun olsun seniñ istiḳāmetiñ sebebiyle  
Rusya devleti qahramānları dehşet ve heybetine tāqat getürmeyüb. 'Āqıbet  
demler seyfler içinde mestūr idi ve cesed-i düşmān ile terāküm eden tepeler  
cengāverleriñ ra'd-u-berk mislü attıkları toplarıñ ve tüfekleriñ dānelerinden  
mемlūyidi.

Merd-i da'va ile gelub mürd olanları 'āqıbet tábūr tábūr kendülerine ėsir  
edecekleri Silistre qal'e-i şāhānesinin eteklerine kapanıb āmānde qaldılar.  
Ey mağrūr Rusya qrālı qahār ve cebbār ve mütekbir şifatları ile mevsūf olan  
ancak qādır muṭlaqdır. Görün ki Haq Te'ālā hazretleri kimlerle beraberdir.  
Nuşret cihetile tefhīm oluna.

İşte o mağrūr ve cihaniñ āsāyış ve rāhatınıñ selbine çalışan  
Rusya devleti qrālı qomşusunun mülküne ve nāmūsuna ayaq basıp  
girdiyse de 'āqıbet kendü 'ırz ve nāmūsunu birağıp hacāletle qāçdı  
Cenāb-ı 'ādıl muṭlāq gāziler pādīşāhına fütuhātla ikrāmlar edüb  
nişānlar tādı ve nıce yüz biñ melāik serdār şühedālar üzere  
rahmetler şāçdı gāziler üzere qanādılar açdı.

El mütercim serhezār müziqa-i hazret şāhāne  
'Akif Hasan

6. 1. 2. PICCOLA ANTOLOGIA DI TRADUZIONI DI LIRICHE OTTOMANE AI TEMPI DI GIUSEPPE  
DONIZETTI

Per ogni autore si riporta di seguito una breve raccolta di traduzioni di liriche tratte dai lavori di trascrizione dei musicologi turchi quali Cüneyt Kosal, Aytaç Ergen, Refik Fersan e dalla raccolta di liriche turche di Etem Ruhi Üngör indicando il titolo, (in genere l'incipit del primo verso della poesia), modo e genere, e il tempo. Si è cercato di scegliere, salvo alcune eccezioni quelle composizioni in cui sia la lirica che la musica appartengano all'autore.

6. 1. 2. 1. MAHMUD II (1789 - 1839)

1. *Açıldı sertser güller - Acemaşîran - aksaksemâi (5/4)*<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> Prima opera dello Han Sultan Mahmud II. Trascritta su pentagramma il 1. 8. 1973 dal musicologo turco Cüneyt Kosal, da un antico manoscritto di cui era in possesso l'Estimato Sadeddin Heper. In Üngör questa lirica appartiene al compositore Mehmed Haha Pars.

Açıldı sertser güller  
Cihan pür berk-ü-bar oldu  
Niçin şad olmasın diller  
Yine evvel-bahar oldu  
Safâlar âşikâ oldu.

*Le rose si sono schiuse completamente  
il mondo è ricolmo di foglie e frutti  
perché gli amori non devono essere felici?  
Si è fatta di nuovo primavera  
e si mostrano i piaceri.*

2. *Aldı aklım bir gonca leb - Mahur Tavşanca - Aksak (9/4)*<sup>304</sup>

Aldı aklım bir gonca leb  
Şîve engiz şûh-i meşreb  
Gördüm bir mâh, mâh-i tâban  
Tavşan mı âhû mu aceb  
Aman aman kaşı keman  
Tavşan mı âhû mu aceb

Bakınca çeşm-i gazâle  
Koparır mecliste nâle  
Gezdirir elde piyâle  
Tavşan mı âhû mu aceb  
Aman aman kaşı keman  
Tavşan mı âhû mu aceb

*Mi ha preso il senno un giovane con le labbra di bocciolo di rosa  
dall'aria civettuola e dall'indole vezzosa.*

*Ho visto una luna, una luna piena  
mi chiedo, è una lepre o una gazzella?  
Pietà pietà le sue sopracciglia sono ad arco  
mi chiedo, è una lepre o una gazzella?*

*Guardando negli occhi la gazzella*

---

<sup>304</sup> Nel confronto con la raccolta di Üngör la presente lirica compare priva della seconda strofa.

*all'adunanza si leva un gemito.*

*Fa girare di mano in mano la coppa,*

*mi chiedo è una lepre o una gazzella?*

*Pietà pietà le sue sopracciglia sono ad arco,*

*mi chiedo è una lepre o una gazzella?*

3. *Aldı aqlım yine bir nevres nihāl - Şarq-ı acem büselik - devr-i revāni (3/4)*

Aldı aqlım yine bir nevres nihāl

Cihān a cānım penbeden nāzik teni

Bir māh cemāl var a cānım

Dīde-i māhmûruna olmaz mişāl<sup>305</sup>

A cānım aman aman

Billūr tendir

Tāb gibi aşqıñla oldum serserī<sup>306</sup>

*E ancora mi ha fatto uscire di senno un giovinetto*

*O mondo! O anima mia! Corpo più delicato del cotone!*

*bellezza di luna, oh anima mia!*

*I suoi occhi languidi non hanno eguali.*

*O anima mia, pietà, pietà!*

*corpo di cristallo, ardore,*

*sono diventato vagabondo per il tuo amore.*

4. *Aman ey Şuhi Nâzende - Hisar Büşelik Şarkı - Aksak (9/8; ♯=120)<sup>307</sup>*

---

<sup>305</sup> Il presente verso è detto *miyan* ‘intermezzo’.

<sup>306</sup> Quest’ultima strofa di tre versi della poesia è detta *nankarat* ‘ritornello’. La versione della trascrizione in Üngör presenta alcune differenze cf. Etem Ruhi Üngör, *Türk musikisi güfteler antolojisi*, Erem Yayınlar 1981, p. 42.

<sup>307</sup> L’*Hisar Büşelik* è un *makam della musica* tradizionale turca il cui significato del nome è “antico due o tre secoli”. Cfr. Redhouse Dictionary alla voce *Hisar Buselik*. Per informazioni tecnico-musicali si veda *De Zorzi, Musiche di Turchia* cit., pp. 218, 261.

Aman ey ŧuhi nāzende  
Gül gibi edersin hande  
Dilde hava aşkın tendenza  
Nāzin misāl gönlüm sende  
Eğlenemem sensiz bende

Zülfüne verdikçe küşad  
Neşâtım bulur izdiyad.  
Sevmişsem gerçi bâdâbad.  
Nāzin misāl gönlüm sende  
Eğlenemem sensiz bende<sup>308</sup>

*Pietà, o leggiadra vezzosa  
sorrìdi come la rosa!  
Ti ispira quel tuo amore nel cuore, nel corpo  
mostra della tua grazia; il mio cuore è dentro di te  
ed io senza di te non posso rallegrarmi.*

*Quando sciogli i tuoi capelli  
Accresce la mia gioia.  
Ho amato il vento dell'eternità  
mostra della tua grazia; il mio cuore è dentro di te  
ed io senza di te non posso rallegrarmi.*

5. Artar Cihadla ŧanımız - cihad-ı ekber marşı - Acem aşırân- Sofyan (4/4)

Artar cihadla ŧanımız  
fâhr-i resûl sultanımız  
ser-i bize ihsânı hak  
üğrunda aksın kanımız

Türk oğluyuz türk oğluyuz  
unvanlı namlı ŧanlıyız  
allah deyip harp ederiz  
var nusrete imānımız

---

<sup>308</sup> La seconda strofa è presa dalla raccolta di Üngör.

*S'innalza con la guerra la nostra gloria,  
di gloria profeta è il nostro sultano,  
dono di Dio è il nostro comandante,  
fin che scorre in noi il nostro sangue.*

*Figli turchi siamo, figli turchi siamo,  
vantiamo il celebre titolo, ne siamo orgogliosi,  
Allah ha detto: combattiamo,  
vi è la nostra fede nella vittoria.*

6. *Bulsun ikbâl devletin günden güine olsun küşâd - Tahir Şarkı - Orta aksak*

Bulsun ikbâl devletin günden güine olsun küşâd  
Her ne eylersen irâde kıla Mevlâ bermurâd  
Zevk-u şevk ile safâda olasın her demde şâd  
Ey cihân câm Hak itsin senin ömrün ziyâd

Sû besû adl ile âfâka resîde şöhretin  
Mahz-ı rahmetdir cihâne bu vücüd i şevketin  
Kimlerin ahdinde gördük şöyle bir emniyeti  
Ey cihânin cânın Hak itsin senin ömrün ziyâd

*Che tu abbia fortuna, dischiudi giorno dopo giorno la tua prosperità,  
se tutto ciò che fai è soddisfare la volontà del signore dei castelli,  
che tu goda con ardore del piacere ad ogni respiro,  
innalzi la tua esistenza, o Dio, anima del mondo.*

*Ad ogni orizzonte giusta giunge la tua fama,  
la magnificenza di questo tuo corpo è compassione assoluta verso il mondo.  
Nel regno di chi abbiamo visto una tale salvezza?  
Innalzi la tua esistenza, o Dio anima del mondo.*

7. *Düştü gönül bir güzele - Evcikbüselik şarkı - aksak 9/8<sup>309</sup>*

Düştü gönül bir güzele  
Sayd eylesem birkez hele

---

<sup>309</sup> Trascrizione a cura di Cüneyt Kosal tratta da due spartiti diversi. La stessa lirica nella versione della raccolta di Üngör manca della II e III strofa.

Zevk ederdim Őu âlemde  
Piyâleyi alsam ele

Etme cefa eyle vefa  
Fettan-ı fer eyle eda

Ben severim sakın kaçma  
Őem-i aşka dili yakma  
gel meydana eda eyle  
Aşkımı boş bırakma

Etme cefâ eyle vefâ  
Fettan farzı eyle eda

Piyalezar güzel oynar  
Hiç kalmadı bende karar  
Korkarım ki kuzacağım  
Beni perenden atar

Etme cefa eyle vefa  
Fettân farzı eyle edâ

*È caduto il cuore in preda di una bella,  
ah se la inseguissi, una buona volta  
piglierei gusto a questo mondo,  
se brandissi la coppa...*

*Non dare tormento, sii fedele,  
tutta la grazia usa per sedurmi.*

*Io ti amo non scappare,  
non incendiar cuore con vampa d'amore,  
apriti in tutta la tua grazia  
non lasciar vano il mio amore.*

*Non tormentare il cuore fedele  
Tutta la grazia usa per sedurmi.*

*Il coppiere è assai flessuoso  
non so restare fermo  
ho paura che il mio agnellino  
si rivolti e mi cacci.*

*Non dare tormento, sii fedele*



*Tutta la grazia usa per sedurmi.*

8. *Ebrulerinin zahmı nihandır ciğerimde - Hicaz "Kalender" - aksak 9/8*

Ebrulerinin zahmı nihandır ciğerimde  
Gül ruhlerinin handeleri çeşme-i terimde  
Sevda-yı muhabbet esiyor şimdi serimde  
Takdire ne çâre bu da varmış kaderimde

*La ferita delle tue ciglia è nascosta nel mio petto,  
i sorrisi delle tue guance sono nei miei occhi bagnati  
mi ritorna ora in mente l'affezione d'amore,  
se è allora volontà del fato, quale rimedio?  
anche questo era prescritto nel mio destino.*

9. *Ey gonca-i nâzik benim - Şarq-ı mahayyer Büselik - Düyek 2/4*

Ey gonca-i nâzik benim  
Sensin benim şûh-i benim acânım

Mâdem ki ben efgendenim<sup>310</sup>

Göynüm seniñdir sen benim  
Ârâm-ı cânımsıñ benim<sup>311</sup>

*O, mio esile corpo di bocciolo,  
mio corpo civettuolo, o, anima mia.*

*Da quando me ne sono innamorato*

*il mio cuore è tuo, tu sei mio/a  
sei il sollievo del mio cuore.*

10. *Ey gülnihâl-i işve-saz - Şevkutaras şarkı - aksak 9/8<sup>312</sup>*

<sup>310</sup> Il presente verso è detto *miyân* ovvero 'intermezzo'

<sup>311</sup> La strofa composta di un distico è detta in musica *naqârat* ovvero 'ritornello'. Questa lirica in Üngör appartiene al poeta turco Enderunlu Vâsîf.

<sup>312</sup> Trascrizione a cura di Cüneyt Kosal dalla collezione situata in TRT. di Muallim İsmail Hakkı Beyin, quaderni 180/339. La lirica è stata aggiunta.

Ey gülnihâl-i işve-saz  
Aç gönlünü kesbet safâ  
Derdin dil ü cāna devâ  
Ey nâz-(1) perver dilrübâ

Bir dilberi-i gül-pirâhen  
Reşk-âver-i zülf-i semen  
Ah ya nasıl nazik-beden  
Uşşâkına eyler vefâ

*O giovane rosa ammiccante,  
apri il tuo cuore, trai beneficio,  
la tua sofferenza cura cuore e anima  
o rubacuori che si nutre di blandizie,*

*o rubacuori dalla camicia rosa  
dagli invidiabili capelli gelsomino,  
o corpo delicato  
dimostra fedeltà ai tuoi amanti.*

11. *Ey sinesaf-ı lâl-i mül - Acembüselik Şarkı - Eyfer 9/8<sup>313</sup>*

Ey sinesaf-ı lâl-i mül  
Her dilbere vermem gönül  
Bil böyle ey ruhsar-ı gül  
Her dilbere vermem gönül

Sanma beni üftadeyim  
Ben âşık-ı âzâdeyim  
Ancak sana dildadeyim  
Ben âşık-ı âzadeyim

Kâküllerin sünbûlmüdür  
Bir deste bilmem gülmüdür  
Bak âşıkın bülbûlmüdür  
Bir deste bilmem gülmüdür

*O cuore puro, color di vino rosso rubino*

---

<sup>313</sup> Tratta dalla collezione di H. Can, trascrizione a cura di Cüneyt Kosal e Aytaç Ergen.

*a tutti i rubacuori non posso dare il mio cuore.*

*Oh, una tale guancia rosa sai!*

*A tutti gli amori non posso dare il mio cuore.*

*Non credere che mi sia innamorato*

*io dall'amore sono libero,*

*ma amo solo te,*

*io dall'amore sono libero.*

*I tuoi ricci attorti sono giacinti?*

*Che so, un mazzo di rose?*

*Guarda, il tuo amore è un usignolo?*

*Che so, un mazzo di rose?*

12. *Ey şah-ı cihan eyleye Hak ömrünü efüun - Beyâti şarkı - Ağır akasaksamâi 10/4<sup>314</sup>*

*Ey şah-ı cihan eyleye Hak ömrünü efüun*

*Hem düşmen-i bedhâhinde reşikile mahzün*

*Yimekdesin erbab-bı-dilî lüfile memnün*

*Mes'ut ola şâhım sana bu sür-ı-Hümâyün*

*Cânım bu donanmâya nola virse cihan pey*

*Âfâka sada virmede tanbur-u-keman-u-ney*

*Bu şevkile gelmekde benim aklıma hey hey*

*Mes'ud ola şâhım sana bu sür-ı-Hümâyün*

*Hayretde kaler bezmini gorseydi eğer Cem*

*Dâvay-ı? keren haddimidir eyleye haten?*

*Sâyende senin bay-ü-gedâ olmada huvem*

*Mes'ud ala şâhım sana bu sür-ı-Hümâyün*

*O sovrano del mondo, Iddio renda lunga la tua vita*

*e renda il tuo nemico triste in lacrime,*

*mentre tu stai rendendo felice con la tua grazia gli uomini di cuore*

*sia lieta mio sovrano per te questa festa imperiale.*

---

<sup>314</sup> Trascrizione spartito a cura di Refih Fersan 25-7-1961. In Üngör la stessa lirica è attribuita a Layla Saz e II e III strofa sono differenti.

*Perché, anima mia, il mondo non dovrebbe concedere credito  
nei potenziali orizzonti dei suoni e voci del liuto del violino e del ney?  
con tale ardore mi torna a mente, hey hey  
sia lieta mio sovrano per te questa festa imperiale.*

*È giusto che segni il limite la causa di Karim,  
se Cem avesse visto questa festa sarebbe rimasto stupito,  
grazie a te i ricchi e i poveri sono felici  
sia lieta mio sovrano per te questa festa imperiale.*

13. *Güller açıldı geldi yaz - Hüzzam Şarkı - Şarkı - Devr-i revanı 13/4<sup>315</sup>*

Güller açıldı geldi yaz  
bülbüller oldu nağme-saz  
Ah dilbesteler eyler niyâz  
Gülzara gel ey servi nâz  
Ah gül goncasın açıl biraz

*Le rose si sono schiuse, è arrivata la primavera,  
gli usignoli hanno composto le melodie,  
O, per gli amori della primavera fai la preghiera,  
vieni cipresso vezzoso al giardino delle rose,  
O tu che sei bocciolo di rosa schiuditi un po'.*

14. *Hüsnüne olmadan mağrur - Rast şarkı - Düyek <sup>316</sup>*

Hüsnüne olmadan mağrur  
Buyur bezme efendim eyle mesrûr  
Buyur bezme efendim eyle mesrûr  
Var mı çâre olduk mecbûr

*Non confidare troppo nella tua bellezza,  
favorisci al banchetto mio signore, lo allieta.  
Favorisci al banchetto mio signore, lo allieta,*

---

<sup>315</sup> In Üngör questa lirica presenta una II e III strofa.

<sup>316</sup> Trascrizione musicale dalla collezione di Muallim İsmail Hakkı Beyin all'interno di TRT.

Quaderni: 171/98 a cura di Cüneyt Kosal il 15.2.1996.

*vi è rimedio se siamo stati l'un l'altro obbligati?*

15. *İşimiz subh-u mesâ cürm-u hatâ - Nikrız - Durak*

İşimiz subh-u mesâ cürm-u hatâ  
Mülket-i cân-ü dile verdi fenâ  
Gark-ı isyan olmuşam, iğfir lenâ  
Rabbenâ, ya Rabbenâ fağfir lenâ

Adlî-i gamhârı nâçar eyleme  
Sana yâr et nefsine yâr eyleme  
Cennet eyle yerini nâr eyleme  
Rabbenâ, ya rabbena fağfirlenâ

*Colpa e peccato sono affar nostro mattino e sera,  
al regno di anima e cuore han fatto male,  
sono sprofondato nella ribellione, perdonaci,  
O nostro Signore, o Dio, concedici il tuo perdono.*

*Non rendere il povero Adlî schiacciato dalla pena  
rendilo amico tuo e non vittima della sua passione  
rendi il paradiso il posto suo e non il fuoco  
O nostro Signore, o Dio, dunque concedici il tuo perdono.*

16. *Mânend-i meh etdi zuhûr - Şedaraban Şarkı - Evfer*

Mânend-i meh etdi zuhûr  
verdi cemâlîñ dehr-e nûr

vechiñ görüb gitdi şu'ûr<sup>317</sup>

Olsam gamîñla bî-huzûr  
Gelmez baña aslâ fütur<sup>318</sup>

*La tua bellezza è apparsa come la luna piena  
e ha illuminato il mondo,*

---

<sup>317</sup> Il presente verso è detto *miyân* ovvero 'intermezzo'

<sup>318</sup> La strofa composta di un distico è detta in musica *naqârat* ovvero 'ritornello'

*vedendo il tuo viso ho perduto i sensi,*

*se con il dolore che provo per te fossi a disagio,*

*non me ne starei qui a languire.*

17. *Nihâli kametin bir gülfındandır - Suzidilara Şarkı - Aksak 9/8*

Ah nihali kametin bir gülfındandır acanım

Senin üftadeganın bülbülandır acanım

Nigahin afeti canücihandır acanım

Yamandır şöhreti hüsnün yamandır acanım

*La tua statura netta è una piantina di rosa, o anima mia,*

*a posarsi sopra di te vengono gli usignoli, o anima mia,*

*il solo tuo sguardo è la rovina, distrugge anima e mondo, o anima mia,*

*è tremenda la tua fama di bellezza, o anima mia.*

18. *Pek hâhişi var gönlümün ey serv-i bülendim - Şarkı - Aşırانبüselik - Düyek*

Pek hâhişi var gönlümün ey serv-

Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim

Reddetme sakın bu sözüm şâh-ı levendim

Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim

Râhat mı olur anda iken cümle ahibbâ

İster ki gönül zevk idelim biz bize tenhâ

Bir gün de Fenerbağçesi'ne gitmeli ammâ

Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim

Va'd itmiş idin bendene ey kân-ı mürüvvet

Bir gün idelim gizlice bir seyre azimet

Ağyara duyurduk bugün olmaz ise elbet

Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim

Ol cây-i muallâda kurub bezm-i meyâne

Gül devrini seyr itdirelim fasl-ı hazâne

Beyhude yere gün geçirüp bulma bâhâne

Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim

*Un forte desiderio ha il cuor mio, o mia vetta di cipresso,*

*domani andiamo a Çamlıca anima mia e mio signore*

*Non respingermi prenditi cura di me, questa è la promessa dello Scià mio servo  
Domani andiamo alla collina Çamlıca, anima mia mio signore.*

*Lassù si sente libero dagli amanti tutti quanti  
il cuore vuole che solo nostro sia il piacere,  
un giorno anche al giardino di Fener dovrà andare però,  
domani andiamo alla collina Çamlıca anima mia e mio signore.*

*Avevi promesso anche al servo tuo o fonte di valore,  
che un bel giorno avremmo fatto una corsa a vedere i posti più belli,  
altri l'hanno saputo, ma se oggi non si può  
sarà che a Çamlıca noi domani andremo, anima mia mio signore.*

*Monta in quel posto eccelso il banchetto per il festino  
il periodo delle rose facciamo avanzare alla stagione dell'autunno  
non andare in cerca di pretesti per perder tempo  
domani andiamo a Çamlıca anima mia e mio signore.*

19. *Sakî getir, getir yine dünki şerabımı - Mahur Şarkı - Müsemmen*

Sakî getir, getir yine dünki şerabımı  
Söylet dile getir yine çeng-ü rebabımı  
Ben var iken gerek bana bu zevk-u bu safa  
Bir gün gele ki görmeye kimse türabımı

*O coppiere porta, porta ancora il mio vino di ieri,  
tira fuori la voce porta ancora la mia arpa e il violino.  
In mia presenza mi devi questo piacere.  
Verrà un giorno che qualcuno tornerà a vedere la mia terra.*

20. *Sevdim yine bir mehveşi - Ferahfezâ şarkı - Düyek (8/8)*

Sevdim yine bir mehveşi  
Yandım ruh-i zîbâsına  
Amma biraktı âteşi  
Şimdi gönül sahrâsına

Ey bağ-ı hüsnün goncesi  
Bu gönlümün eğlencesi  
Budur meyânın incesi

düştü gönül sevdâsına

*Ho amato ancora una bellezza come la luna,  
mi sono infuocato della sua bellezza d'animo,  
ma ho lasciato questo fuoco,  
ora l'amore è nel deserto del cuore.*

*O bocciolo dell'orto di bellezza  
diletto del mio cuore  
delicatezza di un'esile vita  
caduta nella passione del suo cuore.*

21. *Sevmez miyim ey şûh seni - Müsteâr Şarkı - Aksak 9/8<sup>319</sup>*

Ah sevmez miyim ey şûh seni  
Gönlümce şâdettin beni  
İzhâr edip sîm gerdeni  
Gönlümce şadettin beni

Bu hüsn ile ey sîm-ten  
Teşîrif-i bezm ettin geçen  
İşmar edip kaş gözle sen  
Gönlümce şâdettin beni

*Non ti amo forse o civettuolo?  
Mi hai reso felice come volevo  
mostrando il tuo collo d'argento  
mi hai reso felice come volevo.*

*Con questa bellezza o tu dalla pelle argentea  
hai onorato il convivio  
con quel cenno di sopracciglia  
mi hai reso felice come volevo.*

22. *Söylemez miydin sana ey gül-izâr - Hicaz Şarkı - Ağır aksak (9/4)*

Söylemez miydin sana ey gül-izâr  
Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezâr  
Nev-nihâlim edelim geştü güzâr

---

<sup>319</sup> Trascrizione a cura di Cüneyt Kosal dalla collezione situata in TRT dei quaderni: 180/424 di Muallim İsmâil Hakkı Beyin.



Başka âlemdir bu zevk-î nev-bahâr

Sû be Sû kayıkta dilbere

Dem tutar neylar, figan eyler keman

Çağlayanlar başı cennetten nişân

Başka âlemdir bu zevk-î nev-bahâr

*Non avrei potuto dirti che avevi le guance rosa  
guarda come è fiorito il giardino dei tulipani  
mio giovane bocciolo passeggiamo,  
è un altro mondo il piacere di questa primavera.*

*Gli amanti se ne vanno in barca sull'acque,  
al cenno del cielo i suonatori cominciano la melodia  
il violino emette il suo gemito, e accompagna l'attimo il suon del ney,  
è un altro mondo il piacere di questa primavera.*

23. Zevk eyle seni çok görmez el - Tavşanca - Mahur - Düyek

Zevk eyle seni çok görmez el

Bu âna dek kırmadın tel

Olmaz sana kimse engel

Zevk mevsimi etti vürüt

*Tu rendi gioia, gli altri non se ne accorgono  
con questa grazia non hai torto un solo capello,  
non hai nessun rivale,  
è arrivata la stagione della gioia.*

6. 1. 2. 2. DEDE EFENDI (1778 - 1846)<sup>320</sup>

1. Ağlar inler pâyine yüzler sürer - Eviç büselik beste - Ağır çember

Ağlar inler pâyine yüzler sürer

gönlüm gözüm

Hakı payı ah-ı aşkım arzeder

gönlüm gözüm

Ben nice nālân-ı giryân olmayım ey danîşı

---

<sup>320</sup> per alcuni cenni biografici si veda nel testo pp. 8-10 nota 14.

Macerāyı raz-ı aşkı fāş eder  
gönlüm gözüm

*Il mio cuore, i miei occhi  
piangono, si lamentano, strofinano il viso sui tuoi piedi.  
Il mio cuore, i miei occhi  
offrono la polvere del piede al lamento del mio amore.  
Non vuoi che io sia come il gemito del pianto o saggio?  
Il mio cuore i miei occhi  
manifestano l'avventura del segreto dell'amore.*

## 2. Bağrımdaki biten başlar - Hüzzam İlahi - Düyek - lirica di Seyif Seyfullah

Bağrımdaki biten başlar  
Muhammedin aşkındandır  
Şu gözümden akan yaşlar  
Muhammedin askındandır

Her sabah akşam yandığım  
Alemlerden usandığım  
Çarh urup, sema döndüğüm  
Muhammedin aşkındandır

Sular gibi çağladığım  
Yüreğimi dağladığım  
Seherlerde ağladığım  
Muhammedin aşkındandır

Dahl edenler devranıma  
İrmediler seyranıma  
Kıydığım tatlı canıma  
Muhammedin aşkındandır

Görün Seyfullahın kastın  
Sever ol Allahın dostun  
Sorarlarsa nicin mestin  
Muhammedin aşkındandır

*Piaghe spuntano sul mio petto,  
è per via dell'amore per Muhammed.  
Lacrime scorrono da questi occhi miei,  
è per via dell'amore di Muhammed.*

*Se brucio ogni mattina,*

*se mi son stancato per via del mondo,  
se traccio un cerchio e danzo,  
è per via dell'amore di Muhammed.*

*Se scroscio come l'acqua,  
se marchio il mio cuore,  
se ho pianto all'alba,  
è per via dell'amore di Muhammed.*

*Coloro che condividono la mia sorte  
non hanno seguito il mio sentiero.  
Se vesso la mia dolce anima  
è per via dell'amore di Muhammed.*

*Vedete le intenzioni di Seyfullah,  
amate quel compagno di Dio.  
Se chiedono perché sei ebbro  
è per via dell'amor di Muhammed.*

### *3. Ben seni sevdim seveli kaynayıp çoştum - Bestenigar Şarkı - Curcuna*

Ben seni sevdim seveli kaynayıp çoştum  
Aklımı yağmaya verip fikrimi şaştım  
Mecnun-a şimdi eş olup dağlara düştüm  
Sor güle bülbül ne çeker hārın elinden

Sor güle bülbül ne çeker hārın elinden  
Bir daha gül koklamayım yārin elinden

*Da quando ho amato te è solo un ribollire,  
ho dato al sacco la mia mente, ho confuso i miei pensieri,  
sono diventato compagno di un folle, mi sono nascosto tra i monti.  
Chiedi alla rosa cosa soffre l'usignolo per la spina che ha nella zampa.  
Che io non fiuti più la rosa dalle mani dell'amica.*

### *4. Bir bi-bedel şüh-i cihān - Beyatı Şarkı - Düyek*

Bir bi-bedel şüh-i cihān  
Hasretini çeker bu cān  
Pek pür-cefāsın her zemān  
Lütfeyle gel ey mehpāre  
Ey cānımın cānānı gel

Sevdim seni ey gülerim  
Bin derde düş oldu serim  
Aşkınla efgān eylerim  
Lütfeyle gel ey mehpāre  
Ey cānımın cānāni gel

*Bello al mondo senza pari,  
quest'anima soffre di nostalgia,  
tu sempre così pieno di crudeltà,  
vieni con grazia o frammento di luna,  
vieni o anima dell'anima mia.  
Ho amato te o stelo di rosa,  
mi è capitato di incontrare mille pene,  
mi lamento per il tuo amore.  
Fammi la grazia vieni o frammento di luna,  
Vieni o anima dell'anima mia.*

5. Bir bülbül-ü bağım ki ne zir-ü ne bimim var - Beste Isfahan şarkı - Ağır aksak semai

Bir bülbül-ü bağım ki ne zir-ü ne bimim var  
Bir arşede sâzım ki ne piş-ü ne kemim var  
Ben hüni ciğer nüş ederim cām-ı cemim var  
Takrir edemem derdi derünüm elemin var  
Mevlāyi seversen beni söyletme gamım var

*Sono un usignolo di un giardino che non ha né corde né flauto,  
sono un attaccabrighe né troppo né poco,  
bevo il sangue del fegato, ho la coppa di Cem.  
Non riesco a star fermo, provo un dolore profondo,  
se ami il signore non farmi dire quanto sono triste*

6. Bir gonca-femin yaresi vardır ciğerimde - Beyatı beste - Hafif

Bir gonca-femin yaresi vardır ciğerimde  
Āteş dökülürse yerdir āh-ı serimde  
Her lāhza hayāli duruyor diderimde  
Taktire nedir çāre bu varmış kaderimde

*Nel mio fegato c'è la ferita di un bocciolo di rosa,  
giusto se vampe di fuoco si riversano sulla mia testa  
nei miei occhi resta sempre la sua immagine sognata,  
qual è il rimedio al futuro cui sono destinato?*

7. Bir güzele bende gönül - Acemküirdi - Semai

Bir güzele bende gönül  
Can ile efkende gönül  
Derd ile göyünde gönül  
Aşkınla sine dağlarım  
Sinede yâre bağlarım  
Yar güler ben ağlarım  
Ah gönül vah gönül vay

*Il cuore anch'io a una bella,  
il cuore, ho strappato con l'anima,  
il cuore parla con dolore  
mentre mi infuoco il petto con l'amore.  
Accumula ferite il petto e dall'amica è allacciato  
l'amica ride, io piango  
Oh cuore, ah cuore.*

8. Bu gece ben yine bülbülleri hāmüſ etdim - Ferhāfeza - Yürük semai

Bu gece ben yine bülbülleri hāmüſ etdim  
Āh-u feryād ederek ālemi bī-hūſ etdim  
Tāk-1 eflāke resīd oldu yine nağme-i āh  
Bülbül-āsā gece tā subha kadar cūſ etdim

*Questa notte ancora ho fatto tacere gli usignoli  
piangendo e lamentandomi ho tolto la ragione al mondo  
la melodia del lamento è giunta sino alla volta del cielo  
come l'usignolo da notte a mattino ribollisco in estasi.*

9. Evc şarkı - Bülbül-āsā rüz u ſeb kārım nevā

Bülbül-āsā rüz u ſeb kārım nevā  
Müptelāyım ben sana  
Söylesin ey gül sana bād-1 sabā  
Müptelāyım, müptelāyım ben sana

Sen düşürdün āteſ-i aşka beni  
Vādī-i mihnette tuttun meskeni  
Sevdim inkār eylemem ey meh seni  
Müptelāyım, müptelāyım ben sana

*La mia occupazione giorno e notte come l'usignolo è il canto,  
soffro d'amore, soffro d'amore per te,  
dica a te, o rosa, il vento del mattino  
soffro d'amore, soffro d'amore per te*

*Tu mi hai fatto cadere nelle fiamme dell'amore,  
hai preso dimora nella valle del tormento,  
non lo nego, ho amato te o luna  
soffro d'amore, soffro d'amore per te.*

10. *Her dem edip meyl-i cefa - Beyat şarkı - Ağır düyek*

Her dem edip meyl-i cefa  
Zâlim neler etdin bana  
Düşmez idi bu iş sana  
Zâlim neler etdin bana

*Sempre tentando di infliggere pene  
tu crudele quali cose m'hai fatto,  
questo compito non toccava a te,  
tu crudele quali cose m'hai fatto.*

11. *Indim yârin bahçesine gülden geçilmez - Hicaz şarkı - Aksak*

Indim yârin bahçesine gülden geçilmez  
Gülden geçtim serden geçtim yârdan geçilmez  
Acıdır aşkın şarabı susuz içilmez  
Ah ne güzel de yaraşmış al yeşil üstüne

*Sono sceso nel giardino dell'amica tra le rose non si passa  
Sono passato tra le rose non si passa dall'amico  
È amaro il vino dell'amore senz'acqua non si beve  
Ah come sta bene il rosso sopra il verde*

12. *Karşıdan yâr güle güle - Beyatı şarkı - Aksak*

Karşıdan yâr güle güle  
Yarım geldi cânım geldi  
Servi gibi salınarak  
Yârim geldi cânım geldi

(Ah) Bir t̄anem geldi  
Ȳar ȳar c̄an̄anım geldi

Elindeki deste ḡüle  
Bakiyordu ḡüle ḡüle  
M̄üjdeler olsun b̄ülb̄üle  
Ȳarim geldi c̄anım geldi

(Ah) Bir t̄anem geldi  
Ȳar ȳar c̄an̄anım geldi

*Di fronte l'amica ti sorride,  
l'amica mia è arrivata, l'anima mia è arrivata  
ondeggiando come un cipresso,  
l'amica mia è arrivata l'anima mia è arrivata*

*Ah la mia unica amica è arrivata,  
amica, amica mia cara sei arrivata.*

*Al mazzo di rose che ho in mano  
guardavo sorridendo  
siano buone notizie per l'usignolo  
l'amica mia è arrivata, l'anima mia è arrivata.*

*Ah la mia unica amica è arrivata  
Amica amica mia cara sei arrivata.*

13. *Oldu gönül üfāde - Acemâşîran şarkı - Aksak*

Oldu gönül üfāde  
bir şah-i cihānım var  
ālemlere nā meftün  
bir şah-i cihānım var

*Il cuore è in amore  
Ho un sovrano nel mondo  
Il flauto ney ha stregato il mondo  
Ho il sovrano nel mondo,*

14. *Yandıklarım şām-ü seher - Beyatı ilahi*

Yandıklarım şām-ü seher  
Senden midir (efendim) benden midir (āh)  
Başımdaki aşktan eser  
Senden midir (efendim) benden midir  
(Hay senden midir efendim benden midir)

Terk ettiğim cān ü teni  
Yoğ ettiğim ham ben seni  
Her gördüğüm sanmak seni  
Senden midir benden midir

Bağrımdaki başım benim  
Gözümdeki yaşım benim  
Ah oldu yoldaşım benim  
Senden midir benden midir

Seyyid Nizāmoğlu sana  
Al benliksiz senden yana  
Sen ben sözü bilmem bana  
Senden midir benden midir

*Questo mio bruciare sera e mattino  
è dato da te mio signor; o è dato da me?  
Il segno dell'amore che è nella mia testa  
è dato da te mio signor; o è dato da me?*

*L'anima e il corpo che ho abbandonato,  
io sconsiderato che ti ho cancellato,  
e credo vedere te in ogni cosa,  
per causa tua o per causa mia?*

*Nel mio petto, nella mia testa  
negli occhi, nelle mie lacrime  
ah, tu sei diventato il mio compagno di viaggio,  
per causa tua o per causa mia?*

*A te Seyyid Nizamoğlu,  
prendimi senza egoismo al tuo fianco,  
Io non intendo per te altre parole,  
per causa tua o per causa mia?*



6. 1. 2. 3. RIFAT BEY (1820 - 1888)<sup>321</sup>

1. *Ateş-i aşkın eseri var ciğerimde - Acem Kürdi şarkı - Yurük semâi*

Ateş-i aşkın eseri var ciğerimde

Doğdu bu sevda-yı ayan etti serimden

Yandı yürek suzdil'i pür kederimden

[Senki] muhabbet esiyor şimdi serimden

*Nel cuor mio vi è il segno del fuoco del tuo amore*

*irrompe dalla mia mente questa passione*

*Il cuore ha preso fuoco dalla ferita ampia del mio dolore,*

*è come se l'amore spirasse ora dalla mia testa.*

2. *Bende oldum bir dilbere - Beyâtî şarkı*

Bende oldum bir dilbere

Vermem seni ben ellere

Gelse cihân hep bir yere

Vermem seni ben ellere

Reftârına dil bağladım

Rûzü şeb ben kan ağladım

Aşkınla sînem dağladım

Vermem seni ben ellere

Rahmetmedin dil-i zâre

Gönül oldu pâre pâre

Âşkınam ah ne çare

Vermem seni ben ellere

*Anch'io sono diventato schiavo di un rubacuori,*

*non ti concedo ad altra gente*

*anche se tutto il mondo si raccoglie sempre in un punto*

---

<sup>321</sup> Per un breve profilo biografico si veda p. 18 nota 34.

*non ti concedo ad altra gente.*

*Ho legato il cuore al tuo cammino,  
giorno e notte piango sangue  
il petto mio dell'amor tuo ho marchiato,  
non ti concedo ad altra gente.*

*Non hai avuto compassione del tormento  
del mio povero cuore fatto a pezzi,  
sono il tuo amante che posso farci  
non ti concedo ad altra gente.*

3. *Ey gonçe-i nevres-nihâl - Hüseyinî Şarkı - Türkakşığı*

Ey gonçe-i nevres-nihâl  
Aşkınla oldum bî-mecâl  
Sabra tahammülse muhâl  
Eyleye aman arz-ı cemâl  
Etmez misin halim suâl

*O tenero bocciolo ora dischiuso,  
per colpa del tuo amore eccomi sfinito,  
impossibili l'attesa e la pazienza  
Fammi grazia, abbia pietà il viso tuo grazioso.  
Non mi chiedi come sto?*

3. *Ey melce-î naz-ü edâ- Acembüselik şarkı - Aksak*

Ey melce-î naz-ü edâ  
Cân-ü dilim mâil sana  
Terk et cefâyı dilberâ  
Bir kerrecik rahmet bana

Menba-i ilm-i hüdâsın ya muhammed mustafa  
Dem be dem vahy aşinasın ya muhammed mustafa  
Şerbet-i vaslınla derman eyle hakkı hasteye  
Sen kabül eyle ya muhammed mustafa!

*O nido di capricci e di blandizie,  
ti sono incline nell'anima e nel cuore,  
smettita con il tormento dell'amor tuo*

*per una volta tanto abbi di me pietà.*

*Tu sei sorgente alla scienza di dio o Mohammed Mustafa,  
Nei tempi dei tempi tu conosci la rivelazione divina o Mohammed Mustafa,  
con la dolcezza in te riunita rendi giustizia e cura a chi è malato,  
benigno acconsenti o Mohammed Mustafa.*

*4. Sen benim gûş etmiyorsun sevdiğim feryâdımı - Muhayyerküirdi şarkı - Düyek*

Sen benim gûş etmiyorsun sevdiğim feryâdımı  
Ben kulunsam gayri lûtfet ver benim âzâdımı  
Ağlamaktan bâri kurtar bu dil-i nâ-şâdımı  
Ben kulunsam gayri lûtfet ver benim âzâdımı

*Non presti ascolto al mio pianto d'amore,  
se non son io il tuo favorito concedimi la libertà,  
salva almeno quest'infelicità del mio cuore,  
Se non son io il tuo favorito concedimi la libertà.*

Sen gücenmişsin efendim işte çektim ben de el  
Bak visâlınden gönülde kalmadı zerre emel  
Sen de Allah'ı seversen eyle insaf ey güzel  
Ben kulunsam gayri lûtfet ver benim âzâdımı

*Se ti sei offeso mio signore, eccomi ritirato io pure  
vedi, senza incontri con l'amato non è rimasto un briciolo di desiderio  
se ami Allah rendigli bene giustizia  
se non sono il tuo favorito dammi la mia libertà.*

*5. Sen şeh-i nazâk edâsın ey perî - Acemküirdi - Ağır Aksak*

Sen şeh-i nazik edâsın ey perî  
Ben senin mecbûrunum çoktan beri  
Hayli demdir gezerim ben serseri  
ağlamaktan kalmadı çeşmem ferî

*O fata, tu che sei regina dall'aria gentile,*

*da molto tempo sono tuo sottomesso,  
il vino è piuttosto buono ed io vado a zonzo  
i miei occhi brillano e non uno è rimasto asciutto.*

#### 6. Sivastopol marşı

Sivastopol önünde yatan gemiler  
Atar nizam topunu yer gök iniler  
Yardımcıdır bize kırklar, yediler  
Aman kaptan paşa izin ver bize  
Sılada nişanlımız duacı size  
Sivastopol önünde yıkık minare  
Düşman dedikleri gelmez imane  
Erenler geliyor bize imdada  
Aman kaptan paşa izin ver bize  
Sılada nişanlımız duacı size  
Sivastopol önünde musalla taşı  
Sırma kılıç kuşanmış Yaman Binbaşı  
Ölürsek şehit, kalırsak gazi  
Aman kaptan paşa izin ver bize  
Sılada nişanlımız duacı size

#### *Marcia di Sebastopoli*

*Navi schierate davanti a Sebastopoli,  
lanciano la palla che dà l'ordine e cielo e terra si lamentano.  
L'ausilio abbiam dei quaranta santi, e dei sette,  
oh, di grazia Capitan Pascià, concedi a noi il congedo  
le nostre fidanzate vi pregano in patria.  
Si abbatte il minareto davanti a Sebastopoli  
quello che chiamano nemico non prova pietà,  
i Santi vengono in nostro aiuto,  
Oh, di grazia Capitan Pascià concedi a noi il congedo  
le nostre fidanzate vi pregano in patria.  
Bare schierati su pietre funerarie davanti a Sebastopoli,  
il terribile maggiore Yaman si è cinto la spada intarsiata,  
se moriamo siamo martiri, se restiamo in vita siamo combattenti per la fede,  
oh, di grazia Capitan Pascià, concedi a noi il congedo  
le nostre fidanzate vi pregano in patria*

#### 6. 1. 2. 4. ARIF BEY (1831 - 1835)<sup>322</sup>

##### 1. *Aman dağlar canım dağlar - Hicaz şarkı - Aksak*

---

<sup>322</sup> Per un breve profilo biografico si veda p. 17 nota 34.

Aman dađlar canım dađlar  
Hiç senden yarım geçdimi  
Hasretinden dîdem ađlıyor  
Hiç senden yārım geçdimi

Aman bađlar canım bađlar  
Toprađı yārım örter  
Göz yaşımdan kalbim çađlar  
Görtürsen yārimi gönder

*Oh Dio le montagne, l'anima mia è come le montagne,  
non è che per caso l'amica mia è passata da te?  
I miei occhi piangono di nostalgia  
non è che per caso l'amica mia è passata da te?*

*Oh Dio i giardini, l'anima mia è come i giardini  
l'amica mia vela la terra,  
il mio cuore gorgoglia di lacrime,  
se la vedi mandami amica mia.*

## *2. Aşkınla senin sevdiceđim zāru zebunum - Hicaz şarkı - Devrihindi*

Aşkınla senin sevdiceđim zāru zebunum  
Āfākı tutar hasretinle āhı derunum  
Mihnet iline sürdü beni tali-i dunum

Tufān ediyor hüznile seylābı uyunum  
Yetmez mi bana eylediđin cevrü cefa  
Zindan görünür çeşmime gülzārı safa

*Mia amata son tramortito dai lamenti per amor tuo,  
profondo il mio lamento abbraccia l'orizzonte della tua lontananza,  
la mia sorte infida mi ha trascinato nella contrada del dolore.*

*L'inondazione dei miei occhi provoca il diluvio di tristezza  
non bastano le pene e vessazioni che tu mi hai inflitto?  
Il giardino della festa appare una prigione ai miei occhi.*

3. *Canım dađlar kuzum dađlar - Hicaz řarkı - Aksak*

Canım dađlar kuzum dađlar  
Hiç senden yarım geçti mi  
Hasretiyle didem ađlar  
Hiç senden yārim geçti mi  
Hasretiyle dīdem ađlar  
Hiç senden yārim geçti mi

*Montagne son l'anima mia, l'agnellino mio è come le montagne,  
è mai passata da te l'amica mia?  
di nostalgia piangono i miei occhi,  
è mai passata da te l'amica mia?*

4. *Gamınla dilfikār olsun - Beyati řarkı - Sofyan*

Gamınla dilfikār olsun  
Tek ol meh veř řikār olsun, [kār olsun]  
Olursa böyle yār olsun bana

*Quando ferita dalla tua pena  
Come quella luna diventi preda di caccia  
allora sia tu l'amica mia*

5. *Sūziř-i sīnem deđil kār etmeyen - Büselik řarkı - Yürük semai*

Sūziř-i sīnem deđil kār etmeyen  
Kāre bahtımdır bana yār etmeyen  
Tālī'ımdır celb-i dildar etmeyen  
Kāre bahtımdır bana yār etmeyen

Yār için hep çekdiđim derd-ü elem  
Muktezā-yı Tālī'ımdır lācerem  
Ben bu keyfiyyet felekdendir diyem  
Kāre bahtımdır bana yār etmeyen

*Non traggo vantaggio dalle fiamme del mio petto  
è la mia sorte che mi impedisce di avere l'amica  
è il mio destino che non attrae l'amata  
è la mia sorte che mi impedisce di avere l'amica.*

*Il dolore e la sofferenza che io provo sono sempre per l'amica  
è ineluttabile la mia sorte  
potrei anche dire che questa situazione è per via del cielo  
è la mia sorte che mi impedisce di avere l'amica.*

6. *Gönlümün hayli zaman özge perişanlığı var - Beyatı araban şarkı - Curcuna*

Gönlümün hayli zaman özge perişanlığı var  
Sinemin ateş-i hırman ile suzanlığı var  
Dil-i mihnetzedenin gussatı hayranlığı var  
Çeşmimin devr-i felekten yine giryanlığı var

Durma ey nahlı vefâ neş'elen eylen durma  
Âlem-i fikri hayal etme üzüme kurma  
Yalnız hâl-i dîl-i zârîmi lütfet sorma

*Da lungo tempo il mio cuore soffre di tante miserie  
il fuoco del mio petto brucia con disperazione  
la pena del cuore è ansia d'amore  
piangono i miei occhi per volontà del cielo.*

*Non fermarti o palma fedele gioisci divertiti non fermarti  
non darti al vino, non sognare, non rattristarti ne tormentarti  
solo non chiedere ti prego lo stato del cuore mio dolente*

6. 1. 2. 5. LEYLA SAZ (1850 - 1936)

1. *Acap hali dili pür ıztıraba aşna yok mu? - Hicaz Şarkı - Devri hindî*

Acap hali dili pür ıztıraba aşna yok mu?  
Saba sen bari bildir bir peyamı pür sefa yoktu  
Bize lütfen nigâhı iltifatı canfeza yoktu  
Saba sen bari bildir bir peyamı pür sefa yoktu

*Mi chiedo non c'è nessuno che conosca lo stato di un cuore pieno di pena  
o vento del mattino almeno tu porta nuove gioiose, no?  
Di grazia per noi non c'è uno sguardo che dia nuova vita  
o vento del mattino almeno tu porta nuove gioiose, no?*

2. *Ey nahl-i vefâ gül-bin-i ârâyiş-i cânım - Hüzam şarkı - Sengin semâi*

Ey nahl-i vefâ gül-bin-i ârâyiş-i cânım  
Gam-gîn ü hazîn geçmiş idi hayli zamanım

Mahsud-ı bahar oldu kudûmunla hazânım  
Sensin beni ihyâ eden ey rûh-i revânım  
Aksin yetişir çeşmime mihr ü mehe bakmam  
Şevkin yaraşır sinede her goncayı takmam  
Tutdum yed-i ihlâsını bir lâhza bırakmam  
Sensin beni ilyâ eden ey rûh-i revânım

*O tu gentile e fedele, fine viso di rosa decoro del cuore mio,  
ho passato dolente e triste molto del mio tempo  
il mio autunno si è volto a gelosia per la primavera grazie al tuo ritorno  
Sei tu che mi fai rivivere, spirito mio di vita.*

*Arriva all'occhio mio il tuo riflesso, e luce e sole più non guardo,  
il desiderio forte di te s'addice al cuore mio, ad ogni bocciolo di rosa non m'aggrappo,  
ho preso la mano tua sincera e non la lascio per un attimo  
Sei tu che mi fai rivivere, spirito mio di vita.*

### 3. Haberin yok mu senin ey dil-i zâr - Hicaz şarkı - Curcuna

Haberin yok mu senin ey dil-i zâr  
Yine pür şevki özel geldi bahar  
oluyor arzu-sema neşve nisar  
yine pür şevki emel geldi bahar

*nüfferim*

ne süreffeh ediyor böyle saba  
Her taraftan geliyor bü-y-i safâ  
Dereler çağlayarak nağme serâ

Non ho tue notizie o cuore in lamento,  
Di nuovo colma di piaceri è giunta la speciale primavera,  
desiderio del cielo, profumo ancora pieno di piacere,  
della primavera è giunta la speranza.

Cos'è che prospera in tal modo o fresca brezza del mattino?  
Da ogni parte proviene il canto della festa  
e le canzoni incantano le valli.

### 4. Harâb-i intizâr oldum aman gel - Hüzam şarkı- Curcuna

Harâb-i intizâr oldum aman gel  
yeter üzme efendim her zaman gel  
güzel sözlerle neşven canfezâdır  
Beni ihya her zaman gel



Di grazia vieni, mi son ridotto a coltivar rovine,  
mio signore basta, non ti rattristare, vieni sempre,  
con belle parole la tua gioia elargisce una vita intensa,  
mi fai rivivere, vieni sempre.

5. *Ey sabah hüsnu-ü ânın âfitâb-ı enveri - Hüzzam Şarkı - Ağır Aksak*

Ey sabah hüsnu-ü ânın âfitâb-ı enveri  
Ey Zarâfet bağının şen bülbülü nazik teri  
Yokken asla gönlümün kalb-ı lâtifinde yeri  
Ben bu hâlimle ne sevdim sen gibi bir dilberi

*O mattino di bellezza, luce del nitido sole,  
O lieto usignolo del giardino delle grazie,  
quando in cuor tuo non vi è per niente un posto per il mio cuore grazioso  
come ho potuto amare un rubacuori come te?*

6. *Nerdesin nerde acep gamla bıraktın da beni - Hicazkar şarkı - Aksak*

Nerdesin nerde acep gamla bıraktın da beni  
Aradım çok aradım ah a gözüm nürü seni  
Yine görmek için ol neşveli vech-i haseni  
Aradım çok aradım ah a gözüm nürü seni

*Dove sei di grazia, anche me hai abbandonato nella sofferenza?  
ti ho cercato, ti ho cercato molto, ah, luce dei miei occhi  
per vedere ancora la gioia del tuo viso così bello,  
ti ho cercato, ti ho cercato molto, ah, luce dei miei occhi*

7. *Naşide-i Zafer Marşı*

Vicdanı muazzam olan Osmanlılarız biz  
Peymanına kanun koyan Osmanlılarız biz  
Arzuzunu pek güç bulan Osmanlılarız biz  
Azminde sebatkâr olan Osmanlılarız biz

Enverle Niyazi unutulmaz bu isimler  
Sun semdaniye emanet o isimler  
Yaşa semdaniye emanet o cisimler  
Yaşa vatan çok yaşa, yaşa millet çok yaşa  
Yaşasın Osmanlılar yaşasın şanlı ordu.

Versi della marcia della vittoria

*Noi siamo gli ottomani che hanno grande coscienza,*

*noi siamo gli ottomani che di promessa fanno legge,  
noi siamo gli ottomani che realizzano con sforzo i loro desideri,  
noi siamo gli ottomani che hanno tenacia nello slancio.  
I nomi di Enver e Niyazi non saranno dimenticati,  
affidali alla semdaniye quei corpi  
evviva la patria evviva, evviva la nazione evviva,  
evviva gli ottomani, evviva il glorioso esercito.*

8. *Neşvem emelim sen iken, ey necm-i ziyādār - Bestenigâr şarki - Curcuna*

Neşvem emelim sen iken, ey necm-i ziyādār  
bahtım mahrûm ediyor böylece her bār  
sabreyleyerek hasrete dem yine nāçār  
ben gizli yanip mahvolayım, olma haberdar

*Anche quando tu sei la mia gioia, o luce di stella  
sempre la mia sorte di fortuna è priva,  
portar pazienza non è rimedio a nostalgia  
io muoio bruciando in segreto a tua insaputa.*

9. *Zevk-i sevdā duymadın āşık-perestār olmadın - Hicaz uzzâl şarki - Aksak*

Zevk-i sevdā duymadın āşık-perestār olmadın  
Ol kadar sevdim de aşkımdan haberdār olmadın  
bahtiyār olmaqtı sevdādan merāmı tab‘ımın  
bahtıma düşman kesildin tab‘ıma yār olmadın

*Non hai provato il piacere dell'amore, non sei stato prigioniero della passione.  
Così tanto ti ho amato e non sei stato messo al corrente del mio amore.  
L'intento della mia natura era di essere felice nell'amore,  
ti sei rivelato nemico della mia fortuna, né sei stato amico della mia passione.*

6. 2. APPENDICE CAPITOLO SECONDO.

METASTASIO A COSTANTINOPOLI NELLE TRADUZIONI TURCO ARMENE DI GIOVANNI EREMIAN. PER  
UNA TRADUZIONE DELLA TRADUZIONE

6. 2. 1. *Isacco figura di Nostro signore Gesù*

In questa traduzione della traduzione di Eremian che ho svolto in prosa ho ritenuto comunque utile riferire tra parentesi quadre il numero di pagina dell'edizione veneziana del 1839 su cui ho lavorato. Per facilitare la riconoscibilità

comparativa del contenuto ho anche cercato di mantenere il più possibile la sequenza degli a capo, linea per linea, e il numero di righe presenti nell'edizione. D'altra parte nemmeno Eremian tiene il numero di versi rispetto Metastasio, e ancor meno io potevo farlo in un tentativo di una traduzione in prosa. Ho però ritenuto di mantenere rigorosamente i rientri per distinguere la traduzione dei recitativi rispetto le arie esattamente come fa Eremian traducendo Metastasio. Per la trascrizione dall'armeno al turco in caratteri latini si veda l'appendice al capitolo quarto.

ISACCO FIGURA DI NOSTRO SIGNORE GESÙ

PERSONAGGI:

ABRAMO

ISACCO

GAMARI

SERVITORI E PASTORI

PRIMO ATTO

ABRAMO E ISACCO

ABRAMO

Hai inteso figlio?

A te nel desiderio d'imparare,  
a me nella passione d'insegnare,  
questa notte tanto ci è stata  
propizia, su corichiamoci!

La notte è trascorsa, senza che ce ne accorgessimo.

Alzati, sù riposiamo un poco:  
anche questo è necessario alle persone.

Un'altra volta dell'altro vedrai  
ti racconterò.

[56]

ISACCO

Mentre nel piacere del mio cuore  
tu mi racconti, o padre,  
dei tuoi avvenimenti,  
per tali saggezze  
non vedo altre cose che queste:  
né il sonno e né il riposo,  
né la noia conosco:  
e trapasso da me stesso.

L'anima mia all'amore s'avvinghia  
grazie alle saggezze che tu narri  
mi hai così catturato che,  
mi vien da pensare se solo  
avessi potuto ritrovarmi assieme là con te!  
Quando per ordine di Allah  
tu vai lontano  
dalle pianure dell'Iraq  
abbandonando la tua terra natale,  
è come se anch'io fossi presente  
a Diyerbakir e in Palestina  
nel deserto e nella foresta  
quando so, che tu soffri la nostalgia  
che ti sei trovato nella carestia,  
quando sono venuto a sapere  
ciò che tu e mia madre  
avete passato,

[57]

per il pericolo  
tremo ancora.  
E tuttavia ho creduto  
di aver vinto  
al tuo fianco  
i sovrani tiranni  
lungo il fiume Giordano.  
Nel mezzo di questo tuo narrar,  
la tua promessa a Dio  
il patto che con te ha stretto  
la divina saggezza che ha dimostrato,  
mi balzan davanti agli occhi  
e il significato del tuo racconto,  
mi fa tremar il cuore.  
Il corso della tua vita  
per me è una lezione così importante!  
Ah, le tue parole,  
mi sono di grande esempio!  
Con saggezza e meraviglia  
queste tue vicende,  
vedo chiaramente snodarsi  
le segrete strade  
del destin segnato da Dio.  
Il fine ultimo dei tuoi saggi insegnamenti  
mostra la grandezza

della generosità  
che egli dona a te in tanta abbondanza.

[58]

O mio amato padre:  
smisurato è l'amore che Dio ripone in te:  
e se tu mai sapessi quanto  
io sento di aver compreso  
dal tuo amore.

ABRAMO

Lo so, lo so:  
conversare con te  
è come  
seminare nella terra benedetta.  
Ma la notte è trascorsa, su  
corichiamoci.

ISACCO

Ti prego padre,  
inoltre dimmi anche questo  
poi vado a riposare.  
Se alle parole dello straniero  
la madre ha riso,  
dopo che cosa avvenne?

ABRAMO

Dopo qualche giorno  
ciò che aveva predetto s'è avverato:  
Sara è rimasta gravida.

ISACCO

Dopodiché son nato io?

[59]

Si figlio, tu sei nato  
la tua nascita  
è un tal mistero che,  
l'ordine della natura

la sua via ha smarrito:  
delicato frutto  
da secco ceppo  
tu sei stato creato.

ISACCO

Ah, e i luoghi promessi?

ABRAMO

Anche il loro raggiungimento  
è a te riservato.  
Anche queste terre straniere  
in cui tu hai sofferto per nostalgia  
diventeranno un giorno il regno  
di tutti coloro che da te nasceranno:  
dall'acque del Nilo all'Eufrate  
godranno della tua protezione.

ISACCO

Se così fosse i miei figli...

ABRAMO

Del ciel e perfino delle stelle  
dell'oceano e anche della sabbia  
saran più numerosi  
i fedeli miei cari  
a loro favore Dio s'è pronunciato,  
e anche in lor memoria  
miracoli compierà.  
Dai nostri discendenti al mondo  
signori e sovrani,  
e l'innumerevole popolo nascerà  
a nostra ragione  
tutti saranno felici.

[60]

ISACCO

Ah, ah che tal fortuna questa.  
Me beato...

ABRAMO

No, figlio:  
non compiacerli molto per la fortuna:  
anche troppa gioia  
molte volte è peccato:  
quello che si crede piacere  
in seno cela la velleità del serpente:  
che la grazia di Dio  
vieta alle persone.

ISACCO

Dio ce ne scampi, Dio ce ne liberi: nell'anima mia  
di quel vil serpente traccia non v'è.  
Non c'è, tuttavia, nessuno  
può conoscere a fondo se stesso.

[61]

Che non sia che per essere me stesso  
anch'io mi sia lasciato andare,  
padre, con questa tua lezione,  
tu mi incuti timore.

ABRAMO

(Ah, santo terror:  
d'ogni scienza tu sei la base).

ISACCO

Non hai proferito parola o padre.  
Se mi sono sbagliato,  
pietà, mi pento e mi dolgo:  
ah, che incauto  
mostrami il retto cammin.  
Ed io bacerò i tuoi piedi...

ABRAMO

Non avere paura figlio, su non aver paura:  
quello che ti ho fatto  
non è un rimprovero, ma un consiglio

anche questa tua apprensione  
mi è di grande conforto.  
Va' figlio, va', tutta la tua vita  
che tu possa trascorrere come quest'oggi.

ISACCO

[62]

Quest'anima mia innocente  
se tu vedi che l'ho infangata,  
padre, castigami,  
indicami la strada da prendere,  
se tu ami l'anima mia.  
Piuttosto che una vita macchiata dalla colpa  
per me è molto meglio morire.  
Tu sei ragion del mio nascere,  
tu estingui la paternità  
recidendo la mia vita in quel modo.

ABRAMO, POI L'ANGELO

ABRAMO

Ah, ah Signor a te  
né con l'anima, né a voce  
so renderti grazia.  
Il fatto che tu mi abbia  
concesso un figlio  
a questa mia età  
è una grande piacere.  
Ma un figlio così  
così tenero e premuroso  
è talmente caro a questa mia esistenza...  
Che cosa significa? La luce che vedo,  
vuol forse dir che sta sorgendo il sole?

[63]

No, la luce del sole  
non è così limpida.  
Ah, ho capito, ho capito,  
ho conosciuto  
colui che vien con questa luce celeste.



ANGELO

O Abramo, Abramo.

ABRAMO

Ordina, ordina: eccomi qui.

ANGELO

È l'ordine di Dio, Abramo  
quel tuo unico figlio,  
l'amato Isacco  
prendi con te e vieni agli alti monti,  
lì con la tua stessa mano  
sgozzalo e rendi sacrificio.  
Tale è la volontà dell'onnipotente.  
Io ti apparirò,  
e ti rivelerò con un segno  
A qual montagna tocchi  
questa divina gloria del sacrificio,  
Allah vuole da te che sacrifichi  
il tuo amato figlio  
senza colpe e senza pari,  
egli comanda che il padre doni  
alla giustizia divina  
la vita del figlio  
versandone il sangue

[64]

di sua mano.

ABRAMO

Allah. Che cosa strana è mai questa?  
Che sorta di ordine è questo?  
L'uccisione di mio figlio  
che sia per mano mia tu vuoi  
e che pure sia volta in tua lode  
e a me tutto questo ordini:  
detti le condizioni  
che faranno crescere l'amore verso di te.  
Ebbene: hai comandato,  
al tuo comando piego la testa,  
mio figlio uccido.

Ma dopo che egli è morto  
la mia speranza dove va a finir?  
La prima delle tue promesse  
non si oppone forse a questo tuo ordine?  
Dio ce ne scampi, non è avverso  
perché in te non vi è contrasto.  
L'unica cosa necessaria  
è l'ubbidienza verso di te.  
Dubitar del tuo volere,  
interrogarsi sulla tua saggezza  
è per me colpa assoluta.  
Non vengo meno alla fede verso di te:  
non perdo la speranza in te:

[65]

eseguo il tuo comando.  
Ma se in quell'attimo  
se il mio braccio dovesse tremare,  
Oh Signor, dammi la forza,  
perché sono umano, e padre  
e se mentre mi accingo mi scoppiasse il cuore  
perché non posso resistere ai suoi palpiti,  
e il coltello cadesse dalla mia mano...  
Chi va' là, servitori?

GAMARI PASTORI E ABRAMO

GAMARI

Ordina.

ABRAMO

Sono qua Isacco  
Ah, mi son svegliato  
Voi preparate un asino:  
e due di voi  
con me vengano.

GAMARI

Sarà fatto.

[66]

ABRAMO

Prestate ascolto però.

GAMARI

Comandi.

ABRAMO

Che Sara non senta  
il suo riposo non disturbate.

ABRAMO PASTORI E POI SARA

ABRAMO

Sua madre non avverto  
per non ferire il suo cuore.  
Poi... ecco viene:  
se chiede che cosa le dico?

SARA

Così presto ti sei alzato,  
per quale ragione Abramo?

ABRAMO

Quest'oggi ad Allah  
un'immacolata vittima  
io porgerò in sacrificio dopo averla uccisa,  
brucerà la legna

[67]

che io stesso avrò raccolto.  
Non faccio tardi. Arrivederci.

SARA

E io, e io non vengo?

ABRAMO

Questa volta tu non vieni! Rimani qui!

SARA

In ogni pena e in ogni gioia  
sono stata al tuo fianco  
non traggo anch'io parte  
da questi tuoi santi meriti di devozione?

ABRAMO

(Oh Dio, sì, che cosa posso dire, ha ragione,  
non è giusto deprivarla.  
Ora le svelerò il segreto)  
servitori voi state indietro  
(Dio dammi la forza!)

SARA

(Che cosa egli avrà mai da dire?)

ABRAMO

O Sara, tu del tuo creatore  
le innumerevoli grazie  
non hai dimenticato.

SARA

Son forse cose che si scordano?

[68]

ABRAMO

Gli rendi grazia?

SARA

Allah conosce il tuo cuore.

ABRAMO

E se di questi tuoi ringraziamenti

vuole una prova?

SARA

Qualsiasi cosa sia, piegherei il capo  
perfino la mia vita potrebbe essere sacrificata,  
se così egli ordinasse!

ABRAMO

E se volesse tuo figlio?

SARA

Isacco?

ABRAMO

Isacco.

SARA

Proverei pur dolore,  
ma a colui che a me da  
anch'io rendo i miei doni

ABRAMO

Vieni, se è così, concedi i tuoi doni...

SARA

Vuol egli?

[69]

ABRAMO

Lo vuole.  
Quest'oggi io di mia man  
recidendo quelle vene avrò compiuto il sacrificio.  
L'ordine è questo, tal cosa egli vuole.

SARA

Ma cosa dici mai Abramo!  
Dio vuole quel figlio,  
destinato ad essere il padre  
d'innunerevoli persone,  
quel figlio che volentieri  
ci ha concesso in grazia.  
Come può essere, qual è il motivo?

ABRAMO

Non posso conoscere qual è il suo scopo.  
Questo è l'ordine che mi è giunto:  
è l'ubbidienza ciò a cui noi siamo tenuti  
quando Allah ordina una cosa,  
e chiederne la ragion è colpa.

SARA

E se così è tra non molto  
Isacco morirà

ABRAMO

Sì, sull'altare del sacrificio  
verserà tutto il suo sangue

[70]

SARA

E per mano di suo padre...

ABRAMO

Proprio così, suo padre.  
E tu poi Sara, vuoi davvero  
prender parte a questa meritevole azione?  
Non è necessario:  
nemmeno lo pretendo.  
Per amor materno,  
anche tu nel profondo del cuore sei vittima.  
Dai andiamo, coraggio.  
Ad Isacco non far trapelar nulla,  
sarò io a spiegare l'arcano.  
Ah tu piangi:

ah un'alluvione di lacrime sgorga dai tuoi occhi.

Non farlo Sara, non farlo,

non lasciarti andare così!

Tu sei devota ad Allah,

ad ogni suo ordine sei consenziente

ma non basta il consenso,

all'umiltà del cuore,

nel profondo dell'anima serve risolutezza.

Sara, che io ti veda.

Se offrirti tu vuoi

Allah misericordioso te ne rende grazia

[71]

di quell'offerta a te va il merito.

Allah conosce meglio di noi

cosa per noi è bene e cosa è male,

Il figlio, la vita, l'onore e la ricchezza

sempre sono sue grazie

che noi a lui rendiamo.

Non sai forse che non le stiamo sprecando?

Non affligger il cuore tuo

dimostra ubbidienza all'onnipotente

più che in tutti gli altri sacrifici

in questo Allah vuole ubbidienza:

colui che sacrifica ad Allah

porge di sua mano il sangue,

Colui che acconsente al suo ordine

porge il proprio cuore.

SARA POI ISACCO

POI GAMARI

E I PASTORI

SARA

Se è così non manca molto,

che dannata sorte o madre,

andrà perduta la tua maternità.

[72]

Ah, davvero

quel cuore verserà

in sacrificio

tutto il suo sangue innocente?  
Ah, quel pugnale, quel pugnale  
fin da ora ha toccato e penetrato il mio cuore  
o tu padre misericordioso Allah,  
accogli il mio dolore.  
Del resto questa mia pena  
non è certo priva  
del sangue che tu vuoi.

ISACCO

Oh, madre.

SARA

(Qual infelice nome)

ISACCO

Tu sai dov'è mio padre?  
Andrò presto a cercarlo.

SARA

Ascoltami: non andar, resta.  
(Allah, dammi la forza!)

ISACCO

Forse non ti è giunta notizia:  
quest'oggi dobbiamo fare un sacrificio  
persino io mi troverò  
sul luogo dell'atto dell'offerta.

[73]

SARA

L'ho sentito, l'ho sentito, lo so.

GAMARI

Che cosa aspettate, Isacco  
tuo padre ti aspetta.



ISACCO

Son pronto, vado, compagno.  
Tu madre, arrivederci.

SARA

Non lasciarmi così, resta.  
(Non riesco a sopportarlo, muoio).

ISACCO

Cos'è il vero motivo di questa angoscia:  
perché piangi?

SARA

Se tu vai figlio,  
io rimango senza figlio.

ISACCO

Oh non è la prima volta che vado:  
poi faccio ritorno.

SARA

È così, senonché questa volta  
ah v'è forse pena nel mondo  
che è tale al mio dolor?

ISACCO

Che c'è Gamari: che cosa è questa?

[74]

È come se il mio cuore  
si dividesse in due  
da una parte l'ordine di mio padre  
dall'altra il dolore di mia madre  
vado, oppure no, resto?  
Pietà Gamari mio caro,  
fino a questo momento  
hai goduto di molto amore,

hai anche posato  
la tua testa sul mio petto,  
ora al posto mio  
prenditi cura di mia madre:  
quando io non son qui,  
con fatti e parole  
assistila e curala.  
Madre, finché non sarò tornato  
ecco tuo figlio.

SARA

Oh, quale amore è  
questa tua cura per me.

ISACCO

Tu di nuovo stai piangendo:  
che cos'altro vuoi che io faccia?  
Tale è l'ordine di mio padre  
e lo sai..

[75]

SARA

Va' figlio  
esegui l'ordine:  
anch'io lo desidero.  
Lascia che io ci soffra.  
Vieni... ascolta... ah, pietà.  
Vieni che ti possa baciare, vai.

ISACCO

Non piangete, non abbiate paura,  
madre, compagno:  
io non vi lascio:  
anche se andassi distante,  
sarei sempre con voi,  
vado dal padre  
e faccio ritorno.  
Le parole del padre  
sono in me, sappiatelo:  
egli è colui che ordina,

alla sua parola  
obbedite.  
Tra non molto vi  
prenderò con me,  
e vi porterò  
nel luogo in cui sarò.

[76]

SARA GAMARI E PASTORI

GAMARI

Vieni, permettimi  
che ti chiami madre  
O madre, cosa è mai questa  
dolorosa angoscia?

SARA

Ah figlio ah, il mio dolor  
né posso raccontarlo  
né tu potrai comprenderlo,  
per potertelo raccontare  
deve scemare la pena  
e anche tu per capire,  
dovresti essere tu stesso madre.

GAMARI

Anche Allah non può affatto  
desiderare questo tormento

SARA

Allah conosce il mio cuore  
un tale mio tormento  
al suo stesso ordine  
non è avverso

[77]

ah io mi lamento,  
ripongo a lui stesso il mio dolore:  
porgo la mia sofferenza,

mentre mi lacrimano gli occhi,  
elogio il tuo nome caro  
e dall'anima e dal cuore ti prego,  
per quanto grande sia il mio dolor,  
ti ringrazio ancora.  
Tutto ciò che da te proviene,  
L'accolgo con amore.  
Se io potessi patire  
una pena ancor più grande di questa la patirei.  
Perché con la mia ubbidienza,  
vengo gratificata.

## GAMARI E PASTORI

### GAMARI

Servitori, pastori:  
alzatevi su andiamo anche noi  
andiamo la donna  
confortiamo.  
Mia cara  
sta piangendo?

[78]

Non basta imitare  
l'indole buona  
di un cuore  
pieno di grazia:  
fratelli, bisogna riconoscere  
anche le virtù.  
Questa passione che voi vedete,  
spontanea e remissiva  
è tutta dettata dalla voce di Allah  
beati noi, se capiamo,  
guai a noi se non ascoltiamo.

Noi siamo miseri pellegrini  
in mezzo alla tempesta:  
quelle sono le nostre stelle,  
noi a loro guardiamo.

Finché vi è una simile guida,  
noi non smarriamo il retto cammin:  
fino a quando vi sono tali luci celesti,  
noi non resteremo nell'oscurità.

## PASTORI

Prodotto dell'umiltà del cuore,  
compagna alle virtù,  
o sacra ubbidienza,  
rendi sacre le anime  
chi altri vi è come te?  
Le nostre passioni

[79]

sono come l'albero impervio:  
tu elimini i rami inutili  
tu dischiudi al nostro cuore  
il desiderio di Allah:  
da un simile ceppo  
fai nuovamente germogliare.  
rendi grazia ad Allah  
e con la forza della grazia  
realizza la volontà di Allah  
e avvolgila ai nostri cuori.

FINE PRIMO ATTO

[80]

SECONDO ATTO

SARA POI PASTORI

SARA

Ah, figlio mio, figlio mio!  
Qualcuno potrebbe darmi,  
una notizia su mio figlio?  
Subito ho mandato  
pastori, servitori,  
e ancora nessuno si vede.  
Ah, sanno il mio dolore,  
nessuno vuol far vedere  
che mi commiserà e piange per me.  
Ah agnellino privo di colpa  
forse, forse a quest'ora  
al cospetto di tuo padre  
viene resa la tua vita.

Pietà Allah! Ahimè, ah...

Non si trova nessuno  
che mi conforti.

[81]

Le lacrime che ho versato  
fan spegner la luce dei miei occhi.

Il mio cuor si rovescia e affonda  
in un mare di pene.

Ah! A chi mai potrei rivolgermi?

Uomini un tempo felici che avete  
riempito di gioia la mia casa:  
ora s'è spenta quell'allegria, comincia il lutto.

Quando vado per strada  
li trovo desolati che piangono.

Il gregge di pecore  
cerca il suo pastor perduto:  
i pastori sono stati colpiti,  
l'agnellino ha smarrito la via,  
tutto il gregge s'è disperso:  
e ognuno bela qua e là smarrito.

Se solo uno degli uomini  
che ho mandato facesse ritorno.  
Eccone uno venire,  
che cosa faccio: gli chiedo qualcosa?

Ho paura... Pastori...

Ah, che risposta mai mi daranno?

Perché venite così tristi?

Dov'è mai il mio Abramo:

cosa avete visto? Dite...

[82]

Miei cari, se solo parlaste.

Parlate, non tacete:

non fate accrescer la mia pena  
nascondendomi il dispiacere.

Ho capito, non parlate:  
mio figlio è stato ucciso  
anche se lo diceste, per l'amor di Dio,  
non diventereste voi il mio carnefice.

Mio figlio è morto.

Ah, quel sangue, quel sacrificio  
m'è apparso davanti agli occhi:

quel pugnale che l'uccide  
trafigge il mio cuore:  
ecco ciò che devasta anche  
Questa mia anima..

GAMARI E PREDETTI

GAMARI

Perdona se ho fatto tardi,  
non è colpa mia...

SARA

Adesso ho capito: ho pianto  
ah, Gamari: il mio piccolo Isacco  
è morto, ah...

[83]

GAMARI

Chi l'ha detto?  
L'ho visto che stava  
alla pendice del monte.

SARA

Come: non è morto?  
Sicuro che non ti sbagli?

GAMARI

Guarda e capirai.

SARA

O buon dio: mi chiedo,  
le lacrime dei miei occhi  
son state degne della tua grazia,  
ed è cambiato il tuo ordine?  
Ah quale vittima è stata recisa?

GAMARI

Il sacrificio ora è stato compiuto:  
quando son arrivato,  
ancora non era stato eseguito.

SARA

Ah cosa stava mai a fare  
Abramo sulle pendici del monte?

GAMARI

Nemmeno io son riuscito a capirlo:  
e non ho avuto il coraggio  
d'avvicinarmi per chiedere.

[84]

Credo che forse egli attendeva  
un cenno dal cielo.  
Perciò da lì si è incamminato  
subito verso la montagna.

SARA

Ahimè...

GAMARI

Non appena lasciò sulla pianura  
tutti i servi,  
in una mano il fuoco,  
il pugnale nell'altra,  
ed è salito verso la collina.

SARA

E Isacco?

GAMARI

Isacco pronto come un servo  
la sua legna s'è caricato,  
lamentandosi e ansimando  
sono andati verso la montagna.



SARA

Ah, non dirmelo, muoio.

GAMARI

In verità, quando ho visto  
che il mio signore

[85]

si lamentava ascendendo le pendici  
così carico e stanco  
mi s'è spezzato il cuore.

Ho pensato che sarebbe caduto  
sotto quel carico  
man mano che camminava.

Ho creduto, guardando verso di lui  
che il peso del fardello  
gravasse su di me.

Infine per via della mia pena  
e di quell'ansimar  
ho versato sudore freddo.

SARA

Pietà non dire altro:  
le mie pene si ravvivano  
quando ricordi

GAMARI

Guarda, Abramo arriva.  
Ahimè, ahimè: se così è,  
il sacrificio è stato compiuto.

GAMARI

Vedo un pugnale insanguinato,  
perciò credo sia stato compiuto.

SARA

Lascia che sia io ad andare:  
Pietà, fa che io non veda però.

[86]

ABRAMO, ISACCO E SUDETTI

ISACCO

Madre.

ABRAMO

Sara.

ISACCO

Dove vai?

ABRAMO

Vieni, da chi scappi?

SARA

Isacco mio, sei tu?

Oppure è un sogno, una visione?

ISACCO

Son io, son io, madre.

Ti ho riportato la pace.

SARA

Anima mia... Tu... Sei sano e salvo?

ISACCO

Si, sono salvo, madre.

Allah, tu sei un tesoro di grazia  
che s'è dischiuso e s'è concesso a noi.

SARA

[87]

Ah, mio figlio...

ISACCO

Pietà:  
che c'è: cos'hai?

SARA

Pietà... Son morta...

ISACCO

Pietà: per dio. Muore?  
Versa sudori freddi.

ABRAMO

Non avere paura, non avere paura, non fraintendere:  
così reagisce, o figlio,  
colui che dall'amore vien colto di sorpresa.  
Se riprende un po' di fiato,  
torna subito in sé.

ISACCO

Reagisce così a una gioia  
chi sopporta una tale sofferenza?

ABRAMO

Ecco figlio guarda: noi siamo  
abituati al dolore, mentre lo conosciamo  
il piacere è nostro ospite,  
ad esso non riusciamo ad abituarci.

[88]

Quando vien al mondo un uomo,  
affoga in un mare di dolore.  
Sin da quando è ancora in fasce  
egli fa pratica del suo dolore:  
la buona sorte è talmente poca  
che alla felicità non può abituarci  
come alla passione, se vede anche un'ombra di bene,

non la può tollerare.

GAMARI

Ecco apre gli occhi.

SARA

Abramo... Isacco,  
sei tu?

ISACCO

Sono io, madre:  
son tra le tue braccia.

SARA

O Allah, ti sia  
resa ogni grazia.  
Com'è avvenuto, Abramo?

ABRAMO

Lascia che io ti dica. E tu ancora ascolta,  
rendi grazia al Creatore.  
Quando Allah mi ha indicato  
su qual montagna compiere il sacrificio  
ho preso subito Isacco,  
e mi son diretto verso il monte.  
Pensa in quel momento  
tra quel mio penar  
Isacco rivolgendosi a me  
si mette a chiedermi dov'è la vittima.  
Mai guardandolo in viso,  
Allah è buono mi son detto.  
Ho preparato il luogo del sacrificio:  
ho accatastato la legna:  
ho legato anche le braccia di Isacco  
stringendole con una corda

[89]

SARA

Ah, in quel momento ha capito?

E s'è rassegnato?

ABRAMO

Innocente come l'agnellino

Né ha protestato, né ha opposto resistenza.

SARA

Ah Abramo, mettendomi

nei tuoi panni in quel momento

mi si prosciuga il sangue.

ABRAMO

No Sara, no, in quel attimo

Allah rivela la sua potenza divina.

L'immensa grazia di Allah

sconfigge la natura.

[90]

Ed infine in quel momento

non ero più né uomo, né padre.

Ho accordato tra loro,

le promesse divine,

con il sacrificio di mio figlio

mi è apparsa alla mente

una luce che non può essere contenuta nell'intelletto umano.

Il mio cuore, la fede, la speranza e l'amore,

s'incendiarono a tal punto che,

ho creduto di parlare

ad Allah in confidenza.

Ho fatto inginocchiare Isacco,

tenevo ferma la sua testa con la mia mano sinistra

e guardavo dritto al ciel,

stringendo con la mano destra il pugnale,

quando quasi stavo per trafiggerlo...

SARA

Pietà, pietà. Non dire altro.

ABRAMO

È apparsa una luce in cielo:  
una voce da dentro la luce  
disse: “fermo, Abramo, non ucciderlo  
Allah ha capito quanto  
tu lo temi:  
poiché in suo nome  
il tuo unico figlio

[91]

sei sul punto di sacrificare,  
ed egli più di questo  
da te non vuole.”

SARA

Oh!

ABRAMO

Quella voce, quella voce, ah, Sara,  
mi ha sollevato il cuore:  
ecco io in quel momento  
ero tornato sia uomo che padre.  
Quella voce mi ha ricongiunto:  
alla mia umanità,  
ai pensieri scordati,  
tutto all'istante s'è rigenerato.  
Ancora le passioni umane  
hanno avvolto improvvisamente il cuor mio:  
e stupefatto, e grato  
gioia, timore e fede,  
hanno riempito allo stesso tempo il mio cuore.  
Mentre rendevo grazia,  
mi si era annodata la lingua.  
Poi preso dalla fretta  
non son riuscito  
a slegar la corda  
con cui all'inizio con zelo  
avevo stretto Isacco.

[92]

Piango dalla felicità:

Isacco stringo tra le mie braccia  
lo accarezzo, e con affetto lo bacio.  
Lascia che io dica quello che dico  
che il singhiozzo non mi da' il permesso.  
ecco allora il restante racconto,  
Isacco, da che mi s'è gonfiato il cuore,  
raccontalo tu.

ISACCO

Quando non ci è rimasta  
più alcuna vittima da sacrificar:  
Allah come sperava mio padre  
ha provveduto ad una vittima.  
Abbiamo sentito un fruscio  
tra gli arbusti,  
e abbiamo visto un montone bianco  
che aveva il corno impigliato,  
e si dimenava per salvarsi.  
Subito con la mia corda  
abbiamo catturato quel montone.  
Ah il montone predestinato:  
l'abbiamo sacrificato  
al mio posto:  
Mentre quello bruciava  
nel fuoco che era stato preparato  
io ho provato invidia.

[93]

Ah, quella corda, quella pena,  
una morte così, quel comando,  
il pugnale che prese la sua vita,  
tutto era stata preparato, per me.  
Visto che non muoio per te  
oh Signor! Perché non l'hai voluto,  
almeno concedimi la grazia  
che da quest'ora in avanti  
io viva sempre per te.

GAMARI

Beato te Abramo,  
hai dato una gran prova della tua fedeltà.

SARA

La felicità di Abramo  
da ciò non è data Gamari:  
Allah conosceva il suo cuore  
anche prima che ciò avvenisse.  
Ma Abramo non era a conoscenza  
della propria forza,  
grazie a questa esperienza, Allah  
l'ha resa nota anche a lui stesso.  
E ha fatto in modo  
che la sua obbedienza

[94]

sia un eterno esempio al mondo  
della fedeltà divina.  
Anche noi da questi esempi  
traiamo lezione, nell'anima nostra  
compriamo un simile sacrificio.

Il nostro cuore è fuoco,  
la nostra passione è il sacrificio,  
quella è l'offerta resa ad Allah.  
Dal momento che offrire con il cuore  
smisurate passioni,  
è molto più gradito  
del sacrificio di un figlio.

ABRAMO

Tacete: il ciel si schiude.

ANGELO

Son tornato ancora Abramo:  
ti ho portato delle buone notizie  
da parte di Allah.  
Ha gradito la prova  
della tua fedeltà che hai affrontato.  
Egli rinnova  
le sue scorse promesse:  
ora ti ha fatto giungere  
la sua misericordia.

[95]



E un giorno ancor  
la tua benedizione  
sarà destinata alla tua progenie  
dal paese al mondo intero,  
i tuoi discendenti Abramo,  
come le stelle in ciel,  
tanto quanto la sabbia del mar,  
cresceranno e si moltiplicheranno.

In quei giorni propizi  
nasceranno i tuoi discendenti  
che regnando sui mondi,  
sconfiggeranno i loro nemici.  
Colui che ti ha fatto questa promessa  
è il padrone del mondo:  
quest'oggi egli riformula  
col giuramento quelle promesse.

SARA

Hai sentito padre?

ISACCO

Padre... Non sente.

SARA

Guarda il suo viso, quanto splende!

ABRAMO

Oh signore di sapienza infinita,  
Oh onnipotente Allah:

[96]

Questo giorno o Signor,  
che lingua mi parli?  
Il padre stesso  
porge il suo unico figlio.  
E anche il figlio innocente  
acconsente con tutta l'anima  
al castigo che non merita.  
Perché lui stesso reca con sé

gli arnesi del tormento?  
Tra così tante montagne  
come mai ha scelto proprio questo monte?  
Perché ha avvolto la corona di spine attorno  
alla testa della vittima?  
Ah la mia immaginazione mi ha scaraventato  
ai tempi che verranno.  
Vedo dell'altro sangue  
oltre al sangue che è stato versato  
sulla cima di quella montagna.  
Vedo un altro figlio  
offrire la sua testa in sacrificio  
sulle ginocchia del padre  
e rendere la sua vita.  
Si spezzan le pietre dalle scosse,  
si scoperchiano le tombe:  
vedo calar l'oscurità  
come le tenebre.

[97]

Ho inteso, ho inteso, ho capito:  
si renda grazie a te  
o misericordioso Signor.  
Ecco questo è quel giorno.  
Ecco questo è quel sangue  
il cui prezzo è smisurato  
a confronto degli innumerevoli peccati,  
è sacrificio che ripagherà  
sia la giustizia di Allah,  
sia l'eterna misericordia.  
E verrà un giorno colui che ci aprirà  
con la pena della morte  
la porta della vita immortale.  
Qual giorno è questo? Qual morte?  
Ah, che sacrificio, e che morte!

CORO

Da tanti anni  
da molto prima  
i figli dell'uomo  
si preparano  
alla liberazione  
della stirpe umana.

Tanto cara è costata

[98]

all'onnipotente Allah la liberazione  
della stirpe umana?

Venite fratelli,

teniamo conto di quel prezzo:

poniamo termine

al male che ci reca questo ingannarsi l'un l'altro

e non permettiamo

al male di distruggerci.

FINE SECONDO ATTO

### 6. 2. 2. *La passione di Nostro Signore Gesù*

In questa traduzione della traduzione di Eremian che ho svolto in prosa ho ritenuto comunque utile riferire tra parentesi quadre il numero di pagina dell'edizione veneziana del 1839 su cui ho lavorato. Per facilitare la riconoscibilità comparativa del contenuto ho anche cercato di mantenere il più possibile la sequenza degli a capo, linea per linea, e il numero di righe presenti nell'edizione. D'altra parte nemmeno Eremian tiene il numero di versi rispetto Metastasio, e

ancor meno io potevo farlo in un tentativo di una traduzione in prosa. Ho però ritenuto di mantenere rigorosamente i rientri per distinguere la traduzione dei recitativi rispetto le arie esattamente come fa Eremian traducendo Metastasio. Per la trascrizione dall'armeno al turco in caratteri latini si veda l'appendice al capitolo quarto.

## LA PASSIONE DI NOSTRO SIGNORE GESÙ

### PERSONAGGI

PIETRO APOSTOLO  
GIOVANNI EVANGELISTA  
MARIA MADDALENA  
GIUSEPPE D'ARIMATEA  
SEGUACI DI GESÙ

[149]

La passione di nostro signore Gesù

### PIETRO

Cosa mi è successo mio Dio?  
Che io vada oppure che io debba restare?  
Ah, in che stato son finito!  
Da quando son caduto nel peccato  
ho perduto la mia pace.  
Ora non sorriderò più  
al volto delle persone.  
La colpa trafigge il mio cuore,  
io spero nella pietà:  
mentre desidero la misericordia,  
verso nell'inquietudine.  
Per il pavido mio cuore,

[150]

per l'onta del mio volto,  
mi vergogno e tremo.  
Quando un uccello canta in cielo,  
credo che sia il canto del gallo,  
che fa emergere la mia colpa  
lo sento che mi rimprovera.  
Non conosce favori l'ingrato Pietro,  
chiedi del tuo Signore  
dove è rimasto? Che cosa gli è capitato?  
È morto oppure è salvo?

Questo scuotersi della terra,  
lo sfacelo di questi monti  
nulla si rassegna intorno.  
Ah! Ho paura di ogni cosa,  
e così tante cose spero.  
Non so nulla di nessuno,  
e il mio cuore non è sereno.

O povero cuore ingrato,  
a che stai lì a tremare?  
Sciogliti almeno dentro di me,  
fatti alluvione e scorri dai mie occhi.  
Piangete occhi miei piangete  
é tempo di piangere.  
Che io venga almeno ad aver sofferto  
tanto quanto la mia colpa.

[151]

Queste persone in lutto chi sono?  
Se chiedo notizia del mio Signore:  
ho paura di venir a sapere  
che è morto.

SEGUACI DI GESÚ

Peccatori senza fede,  
conoscete la vostra colpa?  
Ne riconoscete la gravità?

UNA PERSONA

Ciò che ha sofferto il tuo Signore  
a causa tua o crudele,  
fa piangere anche le pietre:  
tu non provi mai pena?

TUTTI

Peccatori senza fede,  
conoscete la vostra colpa?  
Ne riconoscete la gravità?

[152]

PIETRO

Oh, amici miei siete voi?  
Ah, Giovanni, Giuseppe, Maria  
quali nuove dal mio Signore?  
È sano, è salvo?  
Oppure ah... Ho paura!  
È sottoposto a sofferenze...  
Ahi, voi piangete,  
e avete pianto tanto:  
Ah! Ho capito, ho capito,  
non serve dirlo  
mi sono perso mio signore,  
quest'oggi è per me un giorno di tenebra.

MARIA

Pietro, per dire il mio dolore  
le parole dalla punta della lingua,  
mi tornano nuovamente in bocca  
mi scivolano giù dentro di me,  
e peggio ancor di prima  
mi provocano forti sofferenze:  
e più dico che voglio parlare,  
Ah! Mi mi si soffoca il respiro.

GIOVANNI

Beato te o Pietro,  
Tu non ti sei ritrovato là.

[153]

Per fortuna che tu non hai visto  
ciò che è successo al mio Signore:  
carnefici senza compassione,  
tirandolo e trascinandolo,  
lo hanno catturato,  
l'hanno portato di fronte a giudici crudeli,  
l'hanno spogliato nudo e legato.  
alcuni con la canna, altri con il bastone  
chi ancora con le spine  
a furia di percuotere il suo corpo fragile  
l'hanno massacrato.

Con una fascina di spine intrecciate,  
dicendogli che era una corona  
gli han cinto la testa con la forza.  
Il suo corpo a pezzi e dolente,  
sul capo migliaia di buchi.  
e con una veste rossa  
gli hanno coperto le sue spalle  
dicendogli sei un sovrano.  
Gli ingrati figli di Sion  
l'hanno circondato,  
arrotando i denti, ed applaudendo  
con tanta viltà  
l'hanno sbeffeggiato.

GIUSEPPE

Avresti dovuto vederlo

[154]

quando lo portarono a morte,  
quando l'hanno trascinato sul Calvario:  
sulle spalle una croce pesante.  
sparso ed effuso il sangue santo a furia delle percosse,  
nelle vene non ve ne era rimasto altro:  
le ginocchia tremanti:  
cade e si rialza, e cade ancora,  
non ha la forza di camminare.  
Ah non so nemmeno dirti il mio dolore.  
sono in pena, piango,  
Non riesco esprimermi per il dolore:  
vago, accorro ma,  
non riesco a soccorrerlo.

È possibile sentire  
la grandezza del suo lamento  
nella tempesta del mare.  
Vai crudele Gerusalemme,  
le feroci fiere del deserto,  
non sono feroci quanto te.

PIETRO

Pietro, questo ancora è nulla,

[155]

ascolta il seguito di ciò che è successo

GIOVANNI

se fossi stato al mio fianco,  
sulla cima di quel monte  
se avessi visto l'accaduto.  
Chi lo spoglia dei vestiti,  
strappa via anche delle piaghe  
altri lo spinge e lo strattona.  
Chi lo colpisce con dei pugni,  
per farlo stendere su una croce:  
uno gli prede le braccia,  
l'altro gli inchioda i piedi  
e lo fissa alla croce:  
chi porta i chiodi,  
chi li toglie estraendoli con la tenaglia:  
uno li batte, uno li schioda,  
chi li piega,  
un altro li batte ancora.  
Alcuni che osservano incapaci,  
coloro che eseguono l'opera sudando,  
sul volto roseo del mio signore  
fan versare il sudicio umore.

    Come ha potuto il cielo sopportare  
    una così crudele passione?  
    Nemmeno scagliando fulmini:  
    hai salvato il tuo Creatore?

[156]

    Ah! Ho capito, potente Allah,  
    Questo volere del Padre  
    peserà sui peccatori  
    e perciò il suo destino non hai cambiato.

PIETRO

In quel momento, fratello,  
Sua madre cosa disse?

GIOVANNI

Ah, povera madre .



PIETRO

Ha girato molto, e sempre girando  
non ha potuto accostarsi al suo fianco,  
vedendo suo figlio  
appeso per le mani alla croce:  
non ha saputo più resistere al dolore.  
Come per aiutarlo,  
piange e geme,  
e, le braccia aperte,  
cinge il tronco della croce tutto attorno,  
e lo bacia  
gli gira attorno e gli deterge il volto:  
dai suoi occhi miste a sangue  
scorrono le lacrime, un flusso ininterrotto  
che la terra inonda.

Le lacrime di Maria

[157]

Facevano sciogliere anche i sassi:  
il sangue che scorreva di Gesù  
induceva alla pietà:  
e crudi ancor più quegli uomini  
alla vista di questo ancora più inferivano.

PIETRO

Esiste qualcosa di peggiore?  
Giudei vili e feroci traditori  
per mettere in atto il loro tradimento a compimento dell'infedeltà  
che altro hanno inventato?

GIOVANNI

Si, vi è ben di peggio.  
Il figlio ancor vivo,  
mentre la madre aggrappata alla croce,  
piangeva e si percuoteva,  
la tirano e la strappano via  
a forza dalla croce  
piange e si lagna  
si volta a rimirare il figlio,  
ode il suo lamento

e non può più dargli aiuto alcuno  
il figlio sospeso di lassù  
guarda alla madre  
Ahi, quegli sguardi, quei lamenti!

PIETRO

E Gesù cosa dice?  
Non emette nemmeno un suono di gemito?

[158]

GIOVANNI

Io ero confuso fra i carnefici,  
e la Santa madre sua egli ha visto,  
intese il nostro pianto,  
abbandonato il proprio dolore  
prese a sostenerci:  
ora a parole, ora a cenni dell'occhio,  
ha fatto di me suo figlio,  
e lei madre per me.

PIETRO

In tanta pena immerso  
    puoi dirti ancora felice che,  
    colei che è madre a Dio  
ti chiamerà figliolo.  
Non posso invidiare la tua fortuna:  
piango solo la mia colpa  
Perché in me non vi è valore  
che sarà noto a lui.

GIOVANNI

Ho visto un tale amore,  
si che oltre alla compassione,  
pensa alla mia pena:  
«sono assetato» dice, vuole dell'acqua:  
invece che cosa gli hanno dato:  
Gli hanno impregnato le labbra mescolando  
aceto pungente e amaro fiele.

[159]

Gesù assaggiando questa bevanda,  
s'è arrestato dicendo, «tutto è compiuto!»  
una volta gridò,  
e ha dato la sua luce al cielo,  
ha concesso la sua cara anima.

PIETRO

Ahimè! Pietà: lo sento:  
          crolla il mio cuore  
per mia stessa mancanza.

MARIA

Si fa sentire il mio rimorso :  
sempre per la mia mancanza.

PIETRO

Il motivo è che sono colpevole

MARIA

sempre per mia mancanza.

ENTRAMBI

Tu sei stato costretto a questa croce,  
per me tu hai sofferto questo tormento  
sempre per via della mia mancanza.  
Per questo tuo martirio  
la luna e il sole s'oscurano.

PIETRO

Vivere io posso ancora?

MARIA

[160]

Non sono io già morta?

ENTRAMBI

Si limita appena a questo poco dolore  
la pena del mio cuore?

CORO

Guarda ora figlio dell'uomo,  
il tuo sangue impuro  
lavato per esser purificato  
guarda qual sangue parso.  
In cambio di questa grazia  
si umile, non essere arrogante.  
Conosci il tuo valore, ringrazia:  
la colpa dell'ingrato  
si commisura alla grazia:  
se la morte di Gesù  
è vita per i pii  
per l'ingrato è motivo di riprovazione.

FINE PRIMO ATTO

[161]

SECONDO ATTO

PIETRO

Ah! Signore mio, pietà!  
L'avete almeno seppellito?

GIUSEPPE

Sono arrivato e si l'ho seppellito:  
ad un santo necroforo  
ho ricoperto il suo corpo.

PIETRO

Prendetevi cura del suo corpo morto  
io verrò e mi prosterò.

MARIA

Non andare resta qui.  
Il giorno ormai s'è fatto sera.

Domani non è giorno di lavoro:  
non rammenti?

GIOVANNI

Dunque se andiamo, andiamo invano?

PIETRO

Perché fratello, sarebbe vano?

[162]

GIOVANNI

Intorno alla tomba  
hanno disposto dei guardiani:  
gli ebrei hanno paura,  
che noi portiamo via il morto,  
Colui che ha detto «risorgerò»  
speriamo abbia detto il vero.  
Oh ebrei spietati,  
certo che risorgerà,  
e viene tra di voi  
per confrontarsi  
ma non crediate che  
venga cantando osanna,  
spargendo foglie verdi,  
oppresso e violentato.  
Come un giorno vi ha percorsi e cacciati dal tempio  
vi colpirà ancora con la sua furia.

GIUSEPPE

Oh crudele Gerusalemme,  
ciò che ti succederà  
sarà come  
l'ho vedo qui davanti agli occhi.  
Ahi Gerusalemme iniqua,  
l'ordine divino non si cancella  
le tue torri abbattute,

[163]

tutto andato in rovina,

case e palazzi  
resi pari alla terra  
mi par di vedere  
il tempio bruciato,  
fatto cenere,  
i sacerdoti dispersi.  
Le ragazze e le spose  
prigioniere del nemico.  
Nelle strade e nelle vie  
un alluvione di sangue.  
Nelle case e nelle piazze  
la gente piange e geme  
il suono del lamento  
lo colgo nel mio orecchio.  
Da una parte il fuoco,  
dall'altra la spada,  
questa grande città è scomparsa.  
Il terrore ha messo  
in fuga gli amici:  
li ha portati incontro alla morte,  
la disgrazia farà invocare la fine del mondo.  
Una fame senza rimedio  
sulle madri affamate

[164]

farà carico dei dolci figli.  
Nella cattiva sorte che succederà,  
soffrirai di mille disgrazie,  
tremo spaventato.  
E questo tuo smarrimento,  
non c'è né pentimento né rimpianto,  
cercando la tua colpa  
vedo che la troverai.

PIETRO

Quelli che non hanno religione.  
non considera Dio.  
Dio è uno  
e suo figlio è Gesù  
il popolo dei giudei  
non vuole sapere  
che era il messia  
ad aver trasformato l'acqua in vino,

che ha restituito la vista al cieco,  
che ha ridato la parola al muto,  
che ha passeggiato sull'acqua asciutta.  
Tutto hanno visto, e pure lo negano ostinatamente.  
Cinque pani e due pesci,  
hanno nutrito mille anime,  
morto nella sua tomba da quattro giorni  
è resuscitato Lazzaro.

[165]

Tutti avete visto, siete testimoni  
ancora non volete riconoscerlo,  
dopo tanti miracoli?

Ah folle disgraziato popolo,  
dischiusi gli occhi  
nell'oscurità brami  
la grazia sua negata,  
non posso dire che sei cieco, sei ingrato.  
La ragione per cui non vedi il sole,  
non è nel sole, egli non ha colpa,  
ma è in te.  
Cecità dell'occhio  
è quella che vede la mancanza,  
che non riconosce in se stesso.

MARIA

Un giorno così importante  
persino per coloro che non hanno religione  
dovrebbe avere un significato.

GIOVANNI

Ciò che per me è mistero  
Da tanti anni a questa parte  
quest'oggi s'è svelato.  
Con la morte di Gesù,  
il velo che avvolge l'altare  
si è squarciato.

166

Al popolo disperso nel deserto

egli ha dato la luce nelle notti,  
questo è la luce che si è mostrata nel deserto.  
Questo è la verga miracolosa che  
ha fatto sgorgare acqua dalle rocce.  
Questo è colui che ha saputo trovare  
l'interstizio, tra la vita e la morte  
questa è la tromba che distrusse Gerico  
con la sua voce.

Dopo cento mila sofferenze  
agli smarriti ebrei,  
questo è colui che facendosi guida mostra  
la terra promessa,  
dalla parte opposta del Giordano.

Ecco questo è il vero Gesù:

In qualsiasi direzione io mi volga,  
qualunque cosa guardi,  
o potente Allah,  
io ti vedo.  
Sia in me stesso,  
sia negli altri,  
vedo la tua forza  
ne sono stupito:  
le terre e i cieli,  
il profondo dei mari,

167

il tuo potere cantano  
e noi comprendiamo:  
tu sei in ogni luogo,  
tu sei in ogni istante,  
e noi, oh Signor,  
in te viviamo.

MARIA

Ah! Giovanni lo so,  
Il nostro Signore è in ogni luogo:  
ma dov'è adesso?  
È rimasto lontano dai nostri occhi.  
quel volto che ci consolava,  
la bocca che ci portava consiglio,  
cosa gli è successo, dov'è finito?  
Era la mano da cui provengono i miracoli della montagna,  
erano gli occhi pieni d'amore,



è morto si è allontanato da noi.

Ah! L'abbiamo perduto, l'abbiamo perduto,  
Ce lo siamo lasciati volar via dalle mani,  
Siamo rimasti in mezzo a gente infida,  
un popolo senza compassione.

Tra i crudeli  
siamo diventati orfani senza tutore.  
Perfino le stelle ci rifuggono  
e si nascondono il volto:  
noi siamo rimasti nel mezzo del cammino

168

come il viaggiatore senza guida.  
E come le pecore senza pastore  
ci siamo smarriti e rovinati  
sciagurati siamo stati scacciati via.

PIETRO

No Maria, no, non dire così,  
Noi non siamo senza guida.  
Quando il nostro signore era ancora qui,  
Ci ha mostrato la nostra strada  
Persino in punto di morte  
Quanti insegnamenti ci ha dato?  
Le ferite del suo capo  
sono per noi prova ed esempio  
che si è opposto alle voglie del diavolo.  
Quel fiele amaro che lui ha bevuto  
è punizione sia un avvertimento  
ai piaceri e divertimenti privi di valore.  
Contro le sofferenze del mondo,  
la croce del Santo insegna la pazienza  
Quale buona azione, qual buon atto!  
Se lo desideri puoi imparare:  
Ogni sua parola è un monito  
ad una ad una sono supremi.  
Chi vuol trarre una lezione dal mio signore,  
Se è senza fede venga alla fede,

169

l'invidioso diventa generoso,  
Se pavido diventi coraggioso,  
l'asociale e scontroso socievole e cordiale.

La lezione che ci ha insegnato  
ora ha raccolto il suo frutto.

Ah! È per prova  
se noi nella speranza  
aggiungiamo il dubbio,  
se nel merito  
ricadiamo nella colpa,  
non avere paura, non temere Maria,  
egli tornerà nuovamente,  
tornerà ancora e ci aiuta.

Al bambino che comincia a nuotare  
egli distende la mano tra le onde,  
e gli sostiene il petto e lo lascia.

Poi ancor lo tiene e lo rilascia,  
lo osserva da distante  
e se il bambino si spaventa  
lo si rimprovera dicendogli: non aver paura.

MARIA

Ah! Possa da questa tomba  
esser presto risorto.

170

Uscirà, uscirà, risorgerà:  
anche le nostre lacrime  
sicuramente un giorno si cancellarono.  
Il nostro cuore sofferente un giorno  
si compiacerà certamente per questo dolore.

PIETRO

Ah: giorno verrà che quell'albero  
della Santa croce  
diventato potenza per i religiosi  
farà tremare l'inferno  
trionferà il cielo.

MARIA

Cogli la frutta dell'albero

che ad ogni anima ha dato la vita,  
la nutrirà per sempre.

PIETRO

Con questo segno grandioso  
sconfitti i sovrani:  
distruggerà i suoi nemici.

171

GIOVANNI

Le anime che verranno per la pace  
seguendo questa bandiera:  
la porteranno vicino al paradiso.

SEGUACI DI GESÙ

O Santa speranza nostra!  
Tu sei colui che ci consegna  
le grazie di Dio:  
tu sei colui che concede amor al nostro cuore,  
che rinvigorisce il nostro calore  
colui che concede sicurezza contro ogni paura.  
Cancella le lacrime dei nostri occhi,  
ed in questo nostro stato incerto,  
non lasciarci così abbandonati:  
per fermarvi sopra  
la grazia di Allah,  
sii per noi la prova vivente della divinità.

FINE SECONDO ATTO

## 6. 3 APPENDICE CAPITOLO TERZO. LETTERE E DIARIO DI COSTANTINOPOLI DI ANGELO MARIANI

### 6. 3. 1. *Lettere di Mariani a Giovanni Ricordi (1848-1851)*

#### *Nota alla trascrizione*

Nella trascrizione degli autografi si è cercato di mantenere fedelmente il testo così come scritto da Mariani comprese quelle forme grammaticali che sono il riflesso del sostrato linguistico dello

scrivente e della sua cultura non puramente letteraria, scopo del tutto estraneo a queste lettere se non per alcune citazioni e modi di dire proverbiali, nomi e parole stranieri filtrati ad orecchio nel cursus epistolare che a volte come Mariani stesso ammette risente anche di una notevole fretta. Come la forma ortografica anche l'impaginazione del manoscritto è il più possibile rispettata mantenendo gli a capo, i segni di cancellature e le maiuscole secondo l'uso dell'epoca, ma che oggi appaiono non giustificate. Tra parentesi quadra ho ritenuto invece importante segnalare quelle parti delle lettere scritte da altra mano identificandola là dove mi era possibile, nonché eventuali interpretazioni di parole illeggibili.

1.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 12 Ottobre 1848

Leopardo Moretti Suggeritore e copista di questo teatro, dimorante qui in Pera di Costantinopoli fino dal 1842, uomo amato e stimato da tutti per la sua onestà e buonissima condotta, conosciuto anche in Smirne, Syrra, Attena, Odesia ed Alessandria, da dove riceve continuamente commisioni di musica, ma che la maggior parte delle volte non può dare sfogo a queste stante che qui si è affatto privi di qualsèsiasi pezzo musicale. Ora poi che pò è fabbricato il nuovo Teatro, che certamente non è così facile che vada alle fiamme stante che è tutto di pietra, si alimentò talmente in questi abitanti l'amore per la musica che ogni giorno accrescono le ricerche. Dunque ora ~~il su detto signor~~ Moretti avrebbe desiderio di aprire in questa capitale un magazzino di musica stampata, ogni qual volta Ella volesse entrare in contratto con lui. Questi sono i patti che egli proporebbe il Moretti al Signor Ricordi.

Art. 1<sup>o</sup> Il signor Ricordi dovrà somministrare tutta quella musica che dal Moretti gli avrà ordinato.

Art. 2<sup>do</sup> La musica invenduta dovrà rimanere a carico del Sig. Ricordi.

3<sup>zo</sup> Il Moretti si obbliga di armare a proprie spese un magazzino fabbricato in pietra con sue vetrine e pagarne il rispettivo affitto.

4<sup>to</sup> Gli incassi veraño Rimessi nelle mani del Sig. Cavalier Donizetti o di altra persona nominata dal Signor Ricordi.

5<sup>to</sup> Sarà tenuto un giornaliero registro della vendita.

6<sup>to</sup> Tutte le commissioni particolari che riceverà il ~~d~~ Moretti saranno a Beneficio del Sig. Ricordi, e questi sarà tenuto di dare al Moretti il 10 x 100

Se a lei, Sig Giovanni, conviene tali proposizioni, il Moretti desidera sapere a qual ribasso potrebbe rilasciarci la musica e sin dove la manderebbe franca di porto. Io poi debbo farle notare, caro Signor Giovanni, che il Moretti farà una gran spesa nel impiantare il negozio, di più, gli affitti delle case di pietra sono esorbitantemente cari, perché da qualche tempo a questa parte non passa settimana che non si bruci un qualche quartiere di legno; anzi la notte scorsa la passammo in strada perché ebbimo il foco in Galata Serai il quale distrusse più di cinquecento case, e questo si dice che sia stato dato apositamente, perché il governo non ama far case di legno, avendo proibito di fabbricare in simile modo. Molti individui della nostra compagnia che abitavano in quel quartiere hanno perduto la maggior parte della sua robbia. A noi forestieri ci fanno senzo simili disgrazie, ma qui ci sono talmente avezzi che mentre la sua casa arde essi fumano una pipa di tabacco. Quello che sofferse più danno in questo incendio fra i nostri compagni fu il Buffo Borella. Il Teatro era in mezzo alle fiamme ma nulla sofferse; però le dico la verità mi ero rassegnato alla più terribile disgrazia cioè

quella di rimanere tutti in mezzo alla strada. Basta Iddio non ci abbandonò e di questo lo ringraziamo di tutto cuore. Nientemeno dimandano per l'affitto di una stanza in casa di pietra 150 franchi al mese, da ciò potrà considerare qual scarsità vi sia. Dunque spero che Ella farà il più ribasso possibile al Signor Moretti confidando che egli ha esorbitante spese. Potrà dimandare informazioni di quella persona al Signor caro Donizetti e a tutti quelli che sono stati qui li quali troverà ottima. Non mi dilungo di più perché trovo inutile aggiungere parole per tale proposito. Resto in attesa di un suo pronto riscontro e pregandola di salutarmi caramente il Tito e la Signora Giuseppina non che suo fratello Carlo, passo a salutarla distintamente riportarmi.

Suo affmo Amico  
Angelo Mariani

P. S.

Bramerei se fosse possibile avere in piccola edizione ridotta per solo Pian=forte il Machebeth, La Linda, e l'Attila. Una copia di ogni parte. Alcuni pezzi per Pian=forte i più recenti di prima forza, ed alcuni di seconda forza. Se Ella potrà mandarmi la sudetta musica diretta in Trieste al Loide Austriaco è il mezzo più sicuro perché mi giunga. Però il soprascritto bisogna farlo diretto a me medesimo in Costantinopoli.

12 Ott<sup>e</sup> 48.

Mariani Ang<sup>lo</sup>

Maestre

No 13 Nov<sup>e</sup>

471.

[Nota per di Giovanni Ricordi]

Al Signor Angelo Mariani a Costantinopoli da spedirsi a mezzo Loyd Aust.<sup>o</sup> di Trieste coll'unito indirizzo. Una copia del Macbeth, Linda e Attila per Piano Forte di piccola edizione ed alcuni pezzi per Pianoforte i più recenti di prima forza ed alcuni di seconda forza. Il Sig. Luigino ne potrà fare la scelta, non numerosa.

Al Chiarissimo Signore  
Il signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
12/12 in Milano

~~20228~~ 15640

20240 – 1825 -

~~31~~ – 19183 -

20014 – 19997 -

(~~801~~)

(~~02~~)

(~~03~~)

19195 -

~~20125~~ -

20028 -

2.

Carissimo Signor Giovanni

536

Il 23 D<sup>e</sup> 48

Costantinopoli 6 Dicembre 1848

Non ho termini sufficienti per esprimerle la mia riconoscenza per avermi spedita la musica che io le dimandai, la quale già trovasi nel ufficio del Lloyd Austriaco, ma che non ho ancora potuto ritirare, mancandomi la polizza d'imbarco a Trieste. Dimani però anche senza di ciò la potrò ritirare stante che andrò io in persona a fare quella lunghissima gita fino giù alle rive del Bosforo. Essendomi presentata la propizia occasione che un mio amico portasi in Trieste ho voluto compire il mio dovere col inviarle la somma che le devo per la musica che presi dal suo negozio prima della mia partenza da Milano, non che quella che ultimamente mi fu qui inviata, e cioè, Ella, riceverà francha di ogni spesa postale <sup>Unita a questa lettera</sup>. Le assicuro caro Signor Giovanni, che è ben difficile il poter inviare fino a Milano del denaro per mezzo postale, per cui se Ella mi potesse indicare una somma dell'importo della musica che ora di nuovo le pregherò di mandarmi, mi farebbe cosa assai grata. Basta in qualsiasi modo, nel caso contrario, sarà mia cura, appena ricevuta la musica, farle tenere il suo avere. I vapori del Lloyd vanno e vengono due volte al mese e per Trieste ricevono qualunque pacco.

Intorno all'affare del signor Moretti egli mi commise di farle mille e mille ringraziamenti per la di Lei bontà, ma che con questo ordinario non le può dare una risposta affermativa perché il suo socio trovasi in Alessandria il quale giungerà fra pochi giorni. Esso però trova ragionevolissima la di lei risposta e farà come ella mi dice nella sua delli 13. p. p Novembre. Intanto però io m'ingegno di dar via musica, e un poco qua, un poco là, tanto mi sorte i soldi per le scarpe (perdoni il Termine)

Ora dunque sarei a pregarla nuovamente a volermi inviare la musica che qui sotto troverà indicata. Ella è stata sempre tanto buona verso di me che non ne dubito punto per cui sono sicuro che dopo un ordinario del Vapore potrò disporre. Debbo poi farle mille ringraziamenti per la lettera di raccomandazione che mi diede il Maestro Guatelli il quale mi ha colmato di gentilezze e bontà. Esso bramerebbe avere la partitura del Roberto il Diavolo di Mayerbeer e se fosse possibile quella stampata in Parigi o in Lipsia col testo francese e tedesco. Se mai l'imponente di lei stabilimento avesse tale cosa la pregherei mandarmela, ma però sempre con quel ribasso conveniente alla nostra classe d'artisti; altrimenti bramerei sapere se ella mi potrebbe favorire col mandarmene una copia col testo Italiano, qualora però la spesa fosse mite. La prego dunque di darmene ragguaglio nella sua risposta perché mi possa regolare presso l'amico Guatelli, indicandomi quale sarebbe la spesa. Caro Sig Giovanni le auguro, come pure a tutta la di Lei degnissima famiglia, mille felicitazioni per le feste di Natale ed un buon capo d'anno, pregandola di salutarmi il mio Tito, la Signora Giuseppina, e Carlo <sup>e Carolina</sup> al quale dirà che la sua lettera per Madamigella Theverand è andata alla sua destinazione. Pieno di riconoscenza e di stima ho il bene di ripetermi

Il Suo Aff~mo servo ed Amico  
Angeli Mariani

Ecco l'elenco della musica che caldamente le prego inviarmi

189 Cop. N<sup>o</sup> 4 Principi elementari di Musica d'Asioli.

17669 = N // Fanaroli partimenti ultima edizione coretta da Madam Danin

16842 = N // Calvi (e.p.) Pastorale per Organo

17653 = Mendelssohn Bartholey Op 65. Sei sonate pure per organo tutte 6.

54

55

56

57

58 = Qualche solfeggio in chiave di Tenore.

= Pezzi per piano Forte; pochi di prima forza più di seconda Forza ed il resto di terza Forza

come Suonate, Variazioni, Fantasie, e Capricci, ma però non Opere ridotte perché già ne tengo. La prego far scegliere le più moderne e dei migliori autori. Di questi pezzi ne manderà tanti finché si sia formata la somma (compresa la musica su indicata) di circa due cento Franchi sporchi; noti bene però, nessuno di quei pezzi che sarà per mandarmi deve essere eguale di quelli che ho ricevuto, e ciò potrà confrontare dalla nota che troverà qui dietro.

- Di più manderà pure il Gran Trattato di strumentazione e d'orchestrazione di Berlioz. Una cop.

18577 - Raimondi. Quattro fughe in una dissimili di modo. Cop. 1.

- Roberto il Diavolo per canto e piano. Cop. Una.

19554 - Mariani. Il Giovane Accatone Romanza. Cop. 4.

- Bermani. Schizzi sulla vita ed opere del Verdi.

- Baucheron. Filosofia della musica. Cop. 1.

- Se vi è stampata l'ultima mia Romanza = Il passato, presente, e futuro. Per voce di Baritono.

2.cop.

In regalo poi la pregherei mandarmi una copia del Macbeth trascritto da me a quartetto. Se però è stampato.

Musica presa io medesimo in Milano prima della mia partenza.

Fenaroli Partimenti N° 17669. F 24

Mariani ----- = 18624 = 1.80

Idem ----- = 18628 = 2.40

Idem ----- = 19554 = 2.

Foscari per canto ----- 32

Ernani ----- id ----- 34

Macbeth-----id----- 38

Linda-----id ----- 32-50

Don Pasquale id ----- 32-50

Foscari. Per Piano ----- 20

Ernani ----- 26

Macbeth ----- 18

Linda ----- 18

---

Somma totale 30.1. 20

Musica inviatami il 13 p.p. Novembre. Per piano

N°- 15640 ----- F 3

- 20240 ----- 6

- 31----- 6

- 20014 ----- 5.70

- 20014 ----- 3.30  
 - 19195 ----- 2  
 - 19183 ----- 3  
 - 19997 ----- 5.70  
 - Macbeth. Per P.F. facile --- 12  
 - Linda ---- id ----- 14  
 - Attila ---- id ----- 15

---

Somma totale = F 75. 70

---

Somma riportata = F 3. 76.90

---

Somma totale = F 3. 76. 90

Ribassandomi come per sua bontà a sempre fatto, il 70 x cento, resta avere da me F. 113. c. 20 i quali riceverà franchi da ogni spesa Postale uniti a questa mia lettera. Appena ricevero l'altra musica sarà mio dovere farle tenere a pronto corso postale l'importo.

Ma se Ella, Le ripeto, m'indicherà una persona in Trieste da poterle versare la somma sarà cosa gradevole per me. La prego scusarmi se mai l'avessi tediato così a lungo per un così piccolo conto, ma questo è derivato da non essere io profondo nell'algebra. Nuovamente salutandola mi ripeto.

A. Mariani.

Franca

Al Chiarissimo Signore  
 Il Signor Giovanni Ricordi  
 Editore di Musica  
 in  
Milano

3.

Carissimo Signor Giovanni!

Il 4 Marzo '49 76

Riguardo al Ro il Diavolo sbagliato  
 gli scriveremo che indichi le pagine

Costantinopoli 31. 1849

Ho ricevuto il pacco N° 536 e la sua lettera unita alla fattura di franchi 266.55. più dazio ed imballaggio franchi 1.50. Mi sono affrettato di spedirle per il solito mezzo dell'amico Severi di Trieste l'importo che Le devo, prelevando come il solito il 70 x 100. di franchi effettivi 81. mancano 50 centesimi x farne il conto giusto, ma questi un'altra volta glieli rimeterò perché mi fu impossibile di trovare un mezzo franco. Il Roberto il Diavolo, che mi fece mandare, mi fu rifiutato dalla persona che l'aveva venduto, perché vi sono stampate al rovescio alcune facciate e quel che è peggio, nel medesimo foglio, per cui è un male irrimediabile. La prego caro Signor Giovanni un'altra volta di farle guardar prima le coppie che io dimanderò. Come pure la pregherei quando mi manda musica di non farne più un pacco, perché per l'ultimo ho dovuto pagare franchi 45 di porto e questo trovo che è molto. Mi fu detto da persone, che sarebbe meglio che Lei mi facesse fare un piccolo colo che allora la spesa sarebbe minore. Basta potrà egli pure informarsi di ciò e fare quello che sarà meglio. Riceverà prima unito agli ottantuno franchi Lire austriache effettive 268 le quali avrà la bontà di consegnare al Signor Pietro Rovaglia Vestianitta della Scala dietro restituzione di una spilla di brillanti a doppio giro,



che lei una volta vide, e che vedrà decifrata nella stessa lettera di ricevuta che qui trova unita del Signor Pietro Rovaglia.

Se il mezzo postale sarà sicuro la pregherei appena ritirata inviarla al Signor G. Battista Severi in Trieste il quale è di già informato come deve a me farla pervenire.

Tutte le spese che Ella incontrerà per tal cosa avrà la compiacenza di farmele sapere, che unito alla somma che le spedirò, quando avrò ricevuto la musica che qui le indicherò, sarà mia cura farle tenere il tutto avere<sup>323</sup>

È Inutile che io l'avverta con che razza di gente ha a che fare perché sia cauto e prendere tutte quelle misure che occorrono acciochè non sia io ingannato. Dunque, caro Signor Giovanni, io confido in Lei come se fosse il mio buon padre e spero che tutto sarà fatto colla massima giustatezza. Ma veniamo a noi, in quanto all'affare di Moretti per ora amo che resti sospeso perché probabilmente io resterò qui fin tanto che si saranno accomodati un poco gli affari in Italia, e così sarebbe un commercio che io potrei fare senza dare a guadagnare ad altri ciò che io posso procurarmi. Fra pochi giorni però io deciderò una simil cosa. Grazia a Dio i miei affari non vanno male qua', e bramerei sapere da Lei se per ora in Italia vi è qualche speranza per noi artisti. Intorno alla Partizione del Roberto il Diavolo trovo molto moderata la sua dimanda ed anzi lo ringrazio immensamente per la sua bontà e la prego mandarmelo subito, ma mi raccomando che sia coretta. Di più le Sonate per organo di Morandi complete e la pastorale per lo stesso istrumento dello stesso autore. Bucheron Filosofia della musica. Qualche pezzo per pianoforte sopra motivi della Linda ed una copia del trattato di contrapunto fugato di Morigi. Se per caso non fosse ancora stampato il Frontespizio della riduzione che io feci a quartetto del Macbeth la pregherei cambiare il nome della dedica così. Macbeth et... Trascritto per Due Violini, Viola e Violoncello e dedicato in segno di vera stima ed amicizia al suo amico Calisto Guatelli da Angelo Mariani. Dirà che sono una seccatura ma la prego perdonarmi. Le anticipo i più vivi ringraziamenti e pregandola di salutarmi la Signora Beppina, Tito, Carlo e Carolina, non che tutti di sua famiglia passo a salutarla di tutto cuore.

Il Suo Affemo Amico.  
Angelo Mariani

4.

[Mano d'altri]

Costantinopoli 23 Febbrajo 1849

Caro Signor Giovanni

La sera del 15 corrente si è prodotta su queste scene la Maria di Rohan eseguita dalla Prima Donna Signora Abbatia, dal Tenore Negrini e dal Baritono Bencich. L'esecuzione per verità fu molto incerta non meno per parte dei cantanti che per parte dell'orchestra. Con tutto ciò non posso dire che sia riuscita del tutto sgradita a questo pubblico, e credo bene che finirà col piacere.

Giovedì sera (21) fu la beneficiata della Prima Donna signora Wilmot-Medori. In questa occasione venne eseguita una musica scritta appositamente per la circostanza sopra una poesia del Sig.<sup>r</sup> De Domenicis intitolata La Fidanzata del Guerriero. Giudicare io stesso di un mio lavoro sarebbe impertinenza: vi dirò solo che il preludio rappresentante una tempesta è stato da me lavorato con molto amore e forse anche con novità. La cabatella piacque al pubblico siffattamente che fu fatta ripetere, ed io venni chiamato non so quante volte agli onori del proscenio. Vi compiacerete di farne un cenno sul vostro giornale? Potete ben supporre che sarà cosa da farmi piacere. Io intanto attenderò il giudizio che ne daranno i giornali qui del paese, ed o bene o mal che ne dicano ve li manderò, affinché voi possiate discorrere de mio lavoro a ragion veduta.

---

<sup>323</sup> parola che doveva essere barrata assieme alla precedente.

Aspetto la Polka Baby con molta premura.

Questi pochi righe scritti in fretta in fretta e di mano altrui (perché stamane mi manca il tempo assolutamente) valgono a richiamarvi alla memoria il vostro

Affezionatissimo Amico  
Angelo Mariani

P. S. Farò trovare una copia dell'intera partitura e ve la manderò affinché possiate farla stampare se la crederete degna degli onori della stampa. In quanto al vostro affare segreto col prossimo Vapore avrete nuovi ragguagli.

[3C 18/12]

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
Milano

5.

Caro Signor Giovanni

[II] 17 Marzo 1849

123

Costantinopoli 20 Marzo 1849

Non so se questa mia lettera le giungerà prima che Ella spedisca la musica che La pregai inviarmi col ultima mia, dove pure unito alla quale Le inviai l'importo dell'ultimo pacco ricevuto, con di più lire austriache 268 onde Ella si desse la pena di rittirare quel mio oggetto che che si trovava presso il signor Boraglia. Se mai per caso Ella non avesse spedito la detta musica sarei a pregarla di unire a quella ancora, un trattato d'Istrumentazione di Berlioz. La Romanza di Donizetti. Non morirà la tua diletta vieni al bacio dell'amor. In La minore. e credo che siano parole di Victor Ugo. Di più duecento franchi o duecento cinquanta sporchi di pezzi per piano forte piuttosto facili di seconda e terza forza sopra motivi della Linda, della Borgia, dell'Attila dell'Ernani, e Macbeth, la maggior parte della Linda fantasie sonate ect. Se mai mi avesse di già spedito la prima musica La prego farne un nuovo colo e spedirmela subito. Le faccio noto con tutto il piacere che sua Maestà il Gran Sultano mi ha onorato ^ col regalarmi una ricca tabacchiera in brillanti munita di suo maggior sigillo del valore di cinque milla franchi, per aver io composto in Lingua Turca un Inno nazionale il quale venne a sua richiesta replicato in sua augusta presenza il giorno che onorò con la sua venuta il Teatro. Di più ha Egli ordinato che sia stampata tutta la partitura ed adatato in tutto il suo regno. Appena sarà fatto sarà mio dovere il mandargliene una coppia accio Ella caro Signor Giovanni possa farne quel conto che più le agrada. Questo mio lavoro ebbe sorte fortunata anche presso il pubblico perché ne dimandano sempre la replica.

Se la di Lei accreditatissima gazzetta ripigliò il suo corso La prego darne cenno di tal cosa trovando ciò di molta vantaggio alla mia carriera artistica. Gli affari teatrali vanno qui a gonfie vele; l'altro sera andò in iscena la Borgia con esito fortunatissimo ove vi cantò Madam Vilmot, Negrini, Bencich, e la Calvi. Nulla mi resta a dirle se non che ringraziarle per quello che ha fatto per me verso il Rovaglia che sono sicurissimo che non sarà più in quelle pericolose

mani quel mio ogetto. Ella già sa' come deve fare perché giunga a me per mezzo sicuro. Farà grazia di salutarmi la Signora Peppina, Tito, Carlo e Carolina, ed augurandovi mille felicità ho il bene di dirmi

Suo Affmo Amico

Angelo Mariani

P. S.

La prego dirmi ove si trova il mio amicissimo Emanuele Muzio perché li devo inviare cosa di molta importanza. Se è a Milano Le dia un bacio per me.

[mano di Ricordi]

18/12

2 Marzo 1849

Mariani

R° 18

Al Signor

Il Signor Giovanni Ricordi

Chiarissimo Editore di Musica

in Milano

La romanza di Donizetti non si è trovata

6.

[mano di Ricordi]

28 Marzo Sig

Mariani

Ro 16 Aprile

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 25 Marzo 1849

Prima di tutto la devo ringraziare per l'immensa bontà che mi ha usato col ritirare e mandarmi la mia spilla, che già la credevo pericolata in mano del Signor Rovaglia, ma che ora vagheggio da tre giorni a questa parte mercè la di Lei assiduità su tale rapporto. Veniamo a noi. Il giorno venticinque corrente, ricevetti il pacco N° 76 contenente la partitura di Roberto il Diavolo e quella poca musica stampata che io aveva ordinata. Non le invio l'importo del mio debito con

questo stesso ordinario perché spero che col prossimo Vapore riceverà pure l'altra musica che con la pen'ultima lettera che le indirizzai Le ordinavo. Ebbi anche riguardo per il mio amico Severi di Trieste onde non incorro darlo ad ogni ordinario. Sia certo però che appena ricevuto la musica su detta sarà da me soddisfatto, sia per il Roberto il Diavolo d'accordo franchi 100, dell'ultima fattura di franchi sporchi 41.70 più per dazio e Imb.º franco 1; e a £ 4.50 per le spese che Ella fece onde inviarmi la spilla non che quello che importerà la musica che riceverò. Del resto Ella non deve aver nulla da me di quanto m'inviò fino al pacco N° 76 come già me ne fa ricevuta col ultima sua delli 6. corrente. La ringrazio infinitamente per aver fatto cambiare la dedica del mio Macbeth in quartetto a nome dell'amico Guatelli. Spero che appena sarà terminato me ne manderà copia. Fintanto che Ella non avrà dato risposta all'ultima mia delli 14 corrente io non Le posso dir nulla intorno al negozio di Musica che qua vorrei mettere, perché quallora via sia chi riceve la musica a quel prezzo che io la ricevo non posso azzardare un simile affare. È ben vero che io non venderei la musica che al prezzo mandato, ma Ella deve considerare che non si trova in Pera una Bottega senza pagare per l'affitto 100 scudi al mese, però in casa di pietra. Apprendo un negozio converrebbe anche fornirlo di altri generi come sarebbe per esempio Piano Forti, istrumenti, corde armoniche etc. e questo sicuramente non si può fare e decidere così al momento. Sono sicuro però che nessuno cercherà di soppiantarmi come Ella mi dice perché non vi è persona qui che possa intraprendere un negozio di Musica se non io e Moretti, dovendo passare tutto per le nostre mani. Vedo le belle cose che fanno gli altri, onde smerciare la mercanzia, sono costretti di darla via per la metà che costa e questi sono gli assassini del mestiere. Non potrà mai concepire una idea cativa di questo paese, in quanto sia al commercio, se non provasse Ella stessa. Vi sono degl'esseri che si contenttono rimettere del suo perehe riessire a rovinare chi onoratamente vuol ingegnarsi. Basta intanto col ajuto di Moretti posso fare qualche affaruccio, e come vedrà dalla commisione che qui in fine le rinovo, qualche pezzo di musica si smercià.

La nostra Stagione Teatrale non è ancora finita e termina soltanto alla fine d'Aprile e forse anche proseguirà qualche giorni. Espressi al Signor Naum quanto Ella m'incombenzo ma egli mi disse che per ora gli era impossibile il rimandarle la musica. Attendo nuovi suoi ordini su tale proposito. La risposta alla sua delli 14 febbraio la scrissi il 14 corrente la quale già sarà in suo potere.

Tanti saluti al Tito, alla Giuseppina, a Carlo e a tutta la famiglia. Mi conservi un posto nel suo cuore e salutandola caramente mi ripeto

Di lei Affezionatissimo Amico

Angelo Mariani

[mano di Ricordi]

143

Il 14 Aprile 4

P.S.

Prego caldamente d'inviarmi a pronto corso postale la qui indicata musica.

Catalogo Carlo Pozzi in Mendrisio?

(650 ·51) N° 597. Opera 137. 25 studi elementari

composti per piccole mani. 1Mo e 2do fascicolo. Copie Due Franchi 18

N° 527. La settimana del pianista studio giornaliero due copie F \_\_\_\_\_ 12

= 759 La gymnastique des Doigtis. Copie 4 \_\_\_\_\_ 12

= 791. Premier fantasie sur de motifs de Donizetti 3 copie \_\_\_\_\_ 08.25  
 Bertini opera 66 etudes caracteristique. \_\_\_\_\_ 15  
 Dal supplimento N 3 Luglio 1848  
 N° 20925 Cjerny il Maestro di Piano Forte 2da Op 66 \_\_\_\_\_ 7  
 N° 20652 Berny Op 16 Caprice etudes sull'opera Attila 3 copie \_\_\_\_\_ 9  
 N° 19221 Capriccio alla turca Ruines D'atene 2 copie \_\_\_\_\_ 12

Musica di 2da e 3za forza cioè, capricci, fantasie variazioni, sonate e divertimenti sopra motivi i più recenti e di diversi autori a sua scelta fino all'importo di 200 franchi circa sporchi.

Più dal secondo catalago pag. 44

Truzzi la gioia delle madri. Nabucco e Lombardi, Norma, Linda, Ernani, e Macbeth una copia completa di ogni spartito.

Truzzi La Speranza Materna. N° 19136. Mosè in egipto e Guglielmo Tell. Copia una. Franchi F 2

N° 19137 I puritani copia una. \_\_\_\_\_ F 2

= 19138 La sonnabula una copia \_\_\_\_\_ 2

= 19139 Laura di lammermor copia una \_\_\_\_\_ 2

Dal suplimento al secondo catalago N° 4 Agosto, Settembre e Ottobre 1845

N° 19970 Catel. Trattato completo di armonia una copia F. 16

Mi diede comissione il Signor Oscar Marinittch di procurarle da Milano il = Grande dizionario, Italiano Francese. Composto sui dizionari dell'Accademia di Francia delle scienze e delle Arti dell'Abbate Francese De Alberti di Villanova nuova Edizione notabilmente corretta, migliorata ed accresciuta etc etc = Milano presso G. Nanetti e compagni, ultima edizione.

7.

Carissimo Signor Giovanni

Costantinopoli 25 Aprile 1849

Categoricamente, come Ella desidera, riscontrerò le di Lei ultime due lettera una delli 18. p. p. Marzo e l'altra delli 5° corrente. Spero che Ella sarà possessore della mia ultima lettera in data 28 Marzo come pure delle altre antecedenti delle quali non mi da nessun cenno, ma che però confesso e da ciò avrà veduto che da ciò puntualmente riscontrai in proposito le di Lei lettere e che il nostro carteggio caminò regolarissimamente, come pure acuso aver ricevuto tutto ciò che sino il giorno 18 marzo Ella mi ha spedito. Le rittardai qualche giorno a riscontrare le perdute

lettere, fu perché avendo ricevuto per mezzo del corriere di Vienna la di Lei lettera d'avviso delli 18 marzo contenente la fattura N° 123., volli prima aspettare l'arrivo del Vapore dell'altro giorno, come d'infatti ricevetti l'accennato pacco. Ora sono a Lei debitore di franchi 13.81 della fattura N° 76, di franchi 100 per la partizione del Roberto il Diavolo, ed austriache £. 4.50 per spese della spilla. Tutto ciò trovasi espresso nella su detta fattura N° 76 come ella può benissimo verificare. Più ancora le debbo franchi 93.18 della fattura N° 123. Dunque il mio debito con lei monta ad effettivi franchi 206. gg. per musica ricevuta, e lire austr. 4.50 per spese da lui fatte per la mia spilla già ricuperata. La sudetta somma Le sarà rimessa dalla Signora Cominotti la quale partirà per la volta di Milano col Vapore del mese di Maggio, così non ho incomodato il mio amico Severi di Trieste e sparagno tre o quattro fiorini per l'impostazione di qui a Trieste. Credo che nulla porterà a Lei differenza questo mio procedere, non facendo ritardare il mio appuntamento che pochi giorni. In quanto al mio Inno in Lingua Turca, oggi lo consegnai alla persona che lo farà presentare a Sua Maestà Il Gran Signore, ed appena avrò avuto la permizione di pubblicarlo, mi procurerò una buona traduzione in lingua Italiano acciochè Ella possa Stamparlo col doppio testo, e gliene manderò copia per il messo sudetto, ciò che si potrà facilmente fare poichè le parole Turche vi sono scritte coi caratteri francesi, non potendolo fare altrimenti poichè la sillabazione Turca camina viceversa della nostra e non permette la separazione delle sillabe; però troverà l'Inno intiero stampato in Turco dopo il frontispizio, come pure nel primo frontispizio il Turà, ossia l'arma del Gran Signore messavi per autorizzazione Reale ciò che da un gran riglievo presso i Turchi alla mia composizione. Vedo con dispiacere che la di Lei Gazzetta tanto accreditata non sia tornata alla luce ma mi lusingo che non tarderà molto ad esserlo ed allora potrà parlare in proposito del mio Inno e del regalo ricevuto. Ma veniamo alla sua delli 5 corrente.

Ella desidererebbe che io le precisassi il tempo della mia dimora qui in Costantinopoli, ciò che mi è impossibile perché, è ben vero che i miei affari non vanno male, ma però presentandosi occasione di cangiar fortuna, non vorrei aver nessun legame che me lo impedisce, molto più che sarò lusingato per Pietroburgo.

Quanto poi ad un stabilimento di un negozio specialmente destinato alla vendita di musica, avendo preso le dovute informazioni più esatte, ne veggio l'impossibilità non solo perché gli affitti sono esorbitanti, ma anche molte persone qui fanno venire della musica sia di Francia, di Napoli, di Vienna etc. onde sarebbe un'azzardo l'impianto di un negozio, molto più poi che sorgerebbero molti che mi farebbero concorrenza, per cui mi limiterò per ora a domandarle questa sola quantità di musica di cui avrò bisogno e di cui potrò disporre che sono certo non sarà tanto minima. Intorno ai suoi spartiti rilleghati al Signor Naum, gliene feci parola e mi rispose che appena terminata la stagione teatrale sarà sua cura di spedirglieli fino a Trieste. Confermo la mia delli 28 scorso Marzo dove le ho domandato la nuova musica che spero riceverla col prossimo Vapore. Si compiacia di dire al Signor Carlo che Madamigella Thevenant gode perfetta salute e lo saluta caramente. La ringrazio infinitamente per le ricerche fatte del mio amicissimo Muzio e spiaciami assai non saper positivamente dove si trova, perché mi preme assaissimo sapere dove ha messo quelle carte che egli conosce. Verdi lo saprà, e La prego in qualunque modo scoprirne la dimora. Tanti saluti alla Signora Peppina, a Carlo, ed un bacio al mio Tito, e Lei caro Signor Giovanni si ricordi spesso del

Suo Affmo Sincero Amico

Angelo Mariani

18/12

Al Pregiatissimo Signore

Il Sigr Giovanni Ricordi

Editore di Musica

in Milano

8.

Caro Sig Giovanni

Costantinopoli 10 Maggio 1849

Jeri ricevetti la di Lei lettera delli 16 p. p. Aprile dove mi avvertiva di avermi spedito col messo del Furgone Erariale a Lloyd Aust<sup>o</sup> il pacco N<sup>o</sup> 143. ed infatti in questo momento mi fu detto dal Sig Marivitich che già si trova fin da questa mattina il detto pacco in Dogana, per cui posso acusare averlo ricevuto, abbienché oggi non ho tempo di andare fino in Galata per ritirlo. Le ho scritto la presente onde essere in piena regola verso di Lei e per dirle che l'importo di detto pacco l'unirò all'altra somma che Le devo e tutto riceverà per mezzo della Signora Cominotti la quale partirà col Vapore del 25 corrente per la volta di Milano. Sarebbe partita oggi, ma essendosi prolungata la stagione Teatrale fino a tutto il 15 corrente nessuno rimase libero dal suo impegno. Dissi al Signor Naum che Ella forse avrebbe reclamato qualche cosa per questa dilazione, non essendo compresa nel contratto degli spartiti, ma egli mi rispose che non farà nessuna differenza al Signor Ricordi il ritardo di pochi giorno alla restituzione delli spartiti. Appena passati questi quindici giorni non dubiti caro Sig Giovanni che sarà mia cura farveli spedire al momento. Spero che Ella avrà ricevuto la mia risposta alla sua delli 5 corrente che ora confermo. Sono pieno d'affari che non so da che parti voltarmi per cui non ebbi tempo di mettere la traduzione Italiana sotto il mio Inno, ma però lo riceverà pure come Lei desidera per lo stesso messo della Signora Cominotti.

Molte cose avrei da dirle ma per ora non posso perché devo andare al Palazzo del G. Signore per ringraziarlo dell'Onore che mi prodigò. Faccia grazia di salutarmi il mio Tito, la Sig Peppina e Carlo e Lei caro Signor Giovanni si ricorda del Suo

Amico Affmo  
Angelo Mariani

Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
Milano

9.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 23 Maggio 1849

Questa lettera Le verrà consegnata dal Signor B. Panicola impresario del Teatro di Bucarest, il quale portasi in Milano onde formare la compagnia melodrammatica che dovrà agire in quel Teatro.

Esso è mio amico ed è per ciò che io lo raccomando a Lei onde l'assisti in quanto lo potrà abbisognare, sia per la formazione della compagnia, col darle informazione giusta degli artisti che egli tratterà, come pure la prego farle tutte quelle facilitazioni nella vendita delle opere che prenderà dal di Lei stabilimento musicale, insomma esserle uno e buono amico. Tutto ciò farà a suo vantaggio sarà come lo facesse a me stesso ed intanto le anticipo i più vivi ringraziamenti. Da Egli avrà mie nuove e quelle del nostro teatro. Salutandola caramente ho il bene di ripetermi

Il suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

Al Pregiatissimo Signore  
Il Sig.<sup>re</sup> Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
in Milano

10.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 23 Maggio 1849

Ho ricevuto sin da jeri la sua delli cor. dove mi ordinava di pagare alla Signora Luciana Thevenard la somma di Aus. £ 350.74 che oggi stesso pagai come Ella può vedere dalla ricevuta che qui troverà unita. Le ringrazio per li otto giorni di tempo che Ella gentilmente mi offriva pel pagamento di detta somma, ma trovandomi presso di me già l'intera somma che le devo, perché attendevo onde mandargliela per quel stesso mezzo che riceverà questa mia, così ha leggerito alquanto il portatore e non ho fatto che il mio dovere in pagarla a vista.

Resto meravigliato come Ella non abbia ancora ricevuto le mie lettere, mentre ho sempre risposto alla sue categoricamente a pronto corso di posta! A quella delli 18 Marzo che mi pervenne lunedì diedi riscontro il giorno 25 Aprile; nel medesimo tempo riscontrai anche a quella delli 5 Aprile; a quella poi delli 16 Aprile risposi il giorno 20 Maggio. Non ho tenuto coppia delle lettere perché manco del segnatario e scrivo sempre in fretta che tante volte non so nemmeno io cosa ho voluto dire ma però appena ho riscontrato una lettera vi segno il giorno della risposta. Basta spero che a ques'ora le sudette risposte le avrà ricevute e conoserà che anche pienissimo d'affari come sono non perciò manco al mio dovere.

Sono a Lei debitore di franchi netti 354.23 più aus. £ 4.50 per dazio della spilla che gentilmente mi mando. Ciò può verificare sopra fattura N° 76. data 4 marzo. N° 123. data 17 marzo. e N° 143 data 14 Aprile. Franchi effettivi 354.23 e £ aus. 4.50 formano aus £ 417.75 a corso di Milano vall'adire le svanziche a ventiquattro soldi di Milano ed i franchi a 28. Pagai alla Signora Theverand aus £ 356.74 per cui mi resta darle soltanto aus. £ 61. 1 che formano milanesi £. 73 e soldi 4 che Ella riceverà unito alla prescrite. Avrà la bontà di accettare i Napoleoni d'oro a 29 lire Milanesi perché mi fu più facile nel far il conto giusto; perché veda! Due Napoleoni d'oro fanno 58 lire, due d'argento fanno 14. ed una svanzica che mi trovo in tasca fino dal tempo che lasciai Milano somma il tutto proprio 73 lire Milanesi e quattro soldi. Spero che nei nostri conti nulla troverà di sbagliato, ma se ciò fosse, carta canta vilan dorme Amen.



Riceverà pure unito alla presente, se via con questo riceverà che in fine poi non riceve nulla, il mio Inno Turco, ma spiacciammi assai che il poeta non mi diede i versi in Italiano. In mancanza di tempo l'obbligai a farmi una traduzione ad litteram come Ella vedrà dalla Cartina che qui troverà, da dove può benissimo far formare i versi dal Signor Bassi, e per adattarli sotto alla musica può farlo qualunque. Troverà pure un'altra Cartina dove le spiego ciò che ad Europeo sembrerà strano. L'ultima sera della stagione Teatrale si esegui questo mio Inno per autorizzazione sovrana ed il pubblico ne chiese tre volte la replica la quale fu sempre accordato e poi in fine dello spettacolo si esegui nuovamente. Mi farò un poco il Procolo, ebbi fiori corrone e dovetti mostrarmi più volte sulla scena. Bisogna che Ella abbia la bontà prima di stamparlo di far semplificarne alcune cosette che vi sono nella parte del pianoforte le quali riescono un poco difficili. Oggi vidi imballare i suoi spartiti ma credo che non potranno partire col vapore di dimani perché non s'è fatto a tempo. Certissimamente col prossimo vapore saranno in Trieste. Io resterò qui ed anzi partirò per la campagna tra pochi giorni essendo invitato al Palazzo di Russia presso il Ministro principe Titoff. Probabilmente anderò per qualche giorno anche alla Villa del Ministro Inglese Lord Conning. Basta qui mi trovo protetto da alcune famiglie le quali mi posso giovar molto e fintanto che non si accomodano le cose un poco preferisco restar qua che vivere tra le sventure. La prego caldamente dirmi come vanno le cose e se vi è speranza per noi artisti ora in Italia perché prima di segnare il contratto per l'anno venturo desidero sapere chiarimenti su ciò. Si presenterà ad Ella il Signor Papanicola Impresario di Bucarest il quale portasi a Milano onde formare una compagnia per quel Teatro. La prego di fargli sopra i spartiti quelle facilitazioni possibili perché è mio amico. Un bacio al mo Tito e a Carlo, ed Ella la prego conservarmi un posto nel suo cuore

Il suo affmo amico  
Angelo Mariani

P.S. Ho somma necessità di sapere ove si trova Muzio e se è in Milano la prego darle un bacio per me e dirle che si ricorda di quelle carte.

Al Pregiatissimo Signore

Il Sig<sup>r</sup> Giovanni Ricordi

Editore di Musica

Milano

[mano di Ricordi] 1849

25 Aprile, 10, 23, 24 Maggio

Mariani

R<sup>o</sup> 20 Giugno

11.

[mano di Ricordi]

221-

Il .16. Giugno 49

Ordinazione di Musica per Mariani

Costantinopoli 24 Maggio 1849

20471 = Opera completa Orazi e Curiazi per Flauto, e Piano Lucca N° 18

Tutti i Duetti gran Duo Fantasie capricci per due

Flauti del Professor Raboni Una copia di ogni tipo

Il Carnevale di Venezia per Flauto con accompagnamento di Piano Forte.

Variazioni in sol per Flauto con accompagnamento di Piano sul tema (nel cor più non mi sento) Raboni 18.

Fantasie per Flauto sopra la Linda di Raboni x Op. 71

Gran metodo per Flauto di Druett = 2 = Copie

Gran fantasia sopra motivi dell'Opera D. Pasquale

di ~~Grampi~~ : per Flauto. 5092. Lucca

Krakamp

Per Piano forte

Due Copie = Litografia Guglielmo Tell a 4 manifestasti

9540

Tutti gli esercizi di Gramer Una copia. Di ogni passo.

x 4 <sup>Lucca</sup> Copie del 2<sup>do</sup> Volume degli esercizi del M° Lanza 376

x 4 = Copie della Prima Tarantella del M° Lanza 2371

x(590)2 = Copia delle fantasie di Talberg di Roberto il Diavolo ~~non~~

x(454) 2 = Copie sui motivi della Muniera di Talberg

3 = Copie =

6 = Copie di Grammatica di Musica, cioè 3 di Asioli, e 3 di

altro autore = 189. L'altro 5946 Di Mayerbeer 13090

12 = Fascicoli di verse opere sotto il titolo La speranza delle madri

17231 4 : Copie = Sinfonia a 4 mani Giovanna d'Arco

17171 4 d<sup>e</sup> d<sup>e</sup> per solo piano d<sup>e</sup> d<sup>e</sup>

17971 4 : Alzira di Verdi sinfonia a 4 : mani

17771 4 : d<sup>e</sup> d<sup>e</sup> a due mani

Raimondi Venti fughe diverse

N° 10686 Libro primo

il Secondo d<sup>e</sup> perché lo tengo

N° 1068 idem terzo

N° 20687 ½ idem quarto

N° Pergolese Siciliana

N° 13727 cop. 1

Scarlatti fuga Gatto

N° 13723 cop. 1

Donizetti Romanza il Pescatore N° 11260 cop 1

L'Orazi e Curiaczi manda per Pforte e flauto stante trovasi [Artisti] fra le opere di questo [retaggio]

Il (457) Sulla Straniera di Thalberg musica per [coro] si spedirà un'altra occasione

12.

Carissimo Signor Giovanni

Costantinopoli 24 Maggio 1849

Riceverà dal Signor Papanicola Impresario del Teatro di Bucarest, il quale portasi a Milano onde formare la compagnia dei virtuosi pel suo Teatro, due mie lettere le prima delle quali contiene lire Milanesi 73 e soldi 4 moneta che a lei debbo, come vedrà dalla mia di jeri, vi troverà pure il mio Inno Turco ed una lettera di raccomandazione che io rilasciai al detto signor Papanicola. In questo momento venne da me il mio compagno con alcune ordinazioni di musica, la quale spero mi manderà a pronto corso di posta come può prender norma dalla qui inclusa lista.

Questa mia lettera le verrà consegnata dalla Sig Emilia Cominotti la quale portasi a Milano avendo terminati i suoi impegni con questa impresa. È inutile che ora le dica le qualità che adornano questa signora perché Ella già le conosce avendo dato prova del suo talento al Teatro Carcano di Milano però non manco di raccomandarla a Lei sicuro che le potrà giovare. Mi scriva presto e mi dica cosa si può fare ora in Italia. Salutandola distintamente ho il bene di ripetermi

Suo Affmo

A. Mariani

Al Chiarissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
Milano

13.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 7 luglio 1849

Questa lettera le verrà consegnata dalla Signora Giovannina Calvi giovine Contralto di rispettabilissima famiglia Milanese ed allieva di codesto Conservatorio di Musica.

Essa cantò con molta lode in questo Teatro nella spirata stagione dell'Opera turca. Non giovarono le proposizioni che questa impresa le fece anche rimanesse per l'anno venturo, e con sommo dispiacere di noi tutti Ella partì!...

Questa giovine merita ogni riguardo sotto tutti i rapporti, sia per la sua buona famiglia, come per la sua onestà ed educazione. Probabilmente avrà bisogno suolendo proseguire la sua carriera, di buoni consigli da persona sincera e che ben conosca gli intrighi teatrali, e per questo non saprei a chi meglio raccomandarla se non a Lei, caro Signor Giovanni, conoscendo io per prova fin dove arriva il suo buon cuore verso le persone da bene. In una parola non le deve essere

amico, ma Padre e tutto ciò che Lei farà per questa buona creatura sarà più che se lo facesse a me stesso. Non mi dilungo per tale proposito perché sarebbe inutile, essendo io sicuro che verrà esserle tale quale io desidero accetti però intanto da me i più vivi ringraziamenti. Jeri fui da Naum il quale mi disse che già tutta la sua musica era impacchettata e che partirà col Vapore d'oggi. Esso sarà in Milano quanto prima e verrà da lei onde comprare alcuni spartiti da mettere in repertorio. Amerei avere più presto che sia possibile i libretti d'Opera che qui troverà indicati. Dal Signor Papanicola avrà ricevuto il saldo del mio debito che avevo presso di Lei ed anche il mio Inno Turco. Amerei sapere se quella mia composizione la trovò discreta. La prego salutarmi la Sig. Giuseppina, Carlo e dare un bacio al mio Tito. Ella Signor Giovanni mi conservi un posto nel suo cuore e mi creda sempre

Il suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

Ecco la nota dei libretti che desidero avere

- 1 – Amleto del Maestro Buzzolla
  - Il degonda del M<sup>o</sup> Carlini
- 1 – Angelica Veniero del M<sup>o</sup> Butera
- 1 – Argia del M<sup>o</sup> Carli
- 1 – Il Boscajuolo, ovvero l'anima della tradita di Bassi.
- 1 – Eleonora Dori di Cammarano M<sup>o</sup> Battista
- 1 – Giovanna del Cortuso del M<sup>o</sup> Galli
- 1 – Giulia di Tolosa del M<sup>o</sup> Gabrielli.
  - Le tre ultime lamentazioni di Geremia Cantata Sacra di Mugri.
  - Elisabetta d'Inghilterra dal M<sup>o</sup> Pavesi
  - La solitaria delle Asturie di Bonacci M<sup>o</sup> Coccia
  - Rosane di Schoberlechner
  - Mortedo del M<sup>o</sup> Capecelatro
  - Anelda di Messina del M<sup>o</sup> Vera
  - Il giudizio Universale del M<sup>o</sup> Raimondi. Questo da Lucca
  - La morte di Giulio Cesare del M<sup>o</sup> Bianchi

Sperso che mi farà questo favore col mandarmi questi libretti.

e se ha occasione di spedire a qualche persona di qua della musica potrà unirvi anche i libretti per me. essendo in in relazione con tutto.

Salutandola nuovamente mi ripeto

Il suo  
A. Mariani

Il Damiano 286

Al Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
in  
Milano

14.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 14 luglio 1849

Dal Sig Negrini porgitore di questa lettera le sarà pagato la somma di Franchi 138.56 per saldo del mio conto verso di Lei e come vedrà dalla mia lettera di oggi inviatale per mezzo postale. La prego far capitar la qui acclusa all'amico Muzio, come pure la prego di spedirmi a pronto corso la musica che trova indicato qui nel unito conto. Salutandomi distintamente mi ricordi

Il suo Amico  
Angelo Mariani

P.S. Per maggior sicurezza ho creduto bene d'includere la carta della nuova ordinazione di musica nella lettera che le ho mandato per mezzo postale, perché non vorrei che il ritardo di qualche giorno che potrebbe far Negrini mi portasse dilazione nel ricevere la sudetta musica.

Se unirà a quella una copia dei suoi cataloghi con tutti suoi supplementi mi farà cosa grata.

Per favore

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
in  
Milano

15.

Caro Sig Giovanni

Costantinopoli 14 Luglio 1849

Riscontrando alla cara sua delli 20 p. Giugno, comincerò col ringraziarla per le gentili offerte di affittanza fatte al Signor Papanicola il quale, da quanto ho potuto conoscere dalla di Lei lettera, pare non abbia saputo trarne profitto lasciandosi infiocchiare da quei soliti intrighi teatrali di cui Milano purtroppo abbonda fintanto che vi saranno quei vili mercantacci di carne umana la nobile e divina arte del canto, e dirò pure della musica, non sarà che un venalissimo mercato. Basta dal canto suo, caro Sig Giovanni, Ella fece quanto la buona amicizia le suggeriva; Se il Signor Papanicola poi non seppe trarne profitto peggio per lui, e dirò col divino poeta Dante // Non ragioniam di lor ma guarda e passa.

Oggi ho ricevuto la musica in pacco N° 221. Colla rimessa che le feci per mezzo del Signor Papanicola delle [?] £ 73, trovo che il mio conto fino a tutto il 15 Giugno, vale a dire meno l'ultima musica che oggi ho ricevuto, era saldato che

Ella si compiaque mandarmi, e confrontandola col mio libro dei conti, trovo, che, o per sbaglio, oppure per essersi mal spiegato il Signor Boracchi, fu segnata nella mia partita la musica che egli prese il giorno 15 7bre 1848 cioè i suoi libri dei vocalizzi per soprano e per Tenore di Bardogni, e l'Arte del canto di Duprez che per evitare qualunque imbroglio sarò pronto a pagare io, ma non posso pagare il Spartito dell'Alberto Conte di S. Bonifacio che lo stesso Sig Boracchi prese il giorno due gennajo, non avendo mai ordinato ne tan poco ricevuto quel spartito del detto Sig Boracchi. La prego dunque far noto questa cosa ad esso, dicendole che certamente deve aver preso qualche equivoco. Deducendo dal mio conto totale, come mi ha mandato, la somma di franchi 30, importo del spartito il Conte di S. Bonifacio che deve pagare il Sig Boracchi e levandovi il 70 x 100 resteranno franchi 9, per cui essendo il totale mio debito, come Lei dice di franchi netti 147.56; ora resterà fr. 138.56 che Ella riceverà dal Signor Carlo Negrini il quale parte oggi stesso per la volta di Milano, non essendo stato d'avviso il Sig Rovaglia di Milano suo impresario, di lasciarlo più ulteriormente qui in Costantinopoli.

La mia salute è buona, come pure mi trovo benissimo in questa deliziosissima campagna sul Bosforo! Però amerei meglio trovarmi sotto il mio cielo d'Italia fra i miei cari amici! Ella certamente si troverà a Dugnano, fra quella musica che tante volte echeggiarono delle mie ispirate note musicali, che non è poco il dirlo. Quelli erano tempi felici per me! Oh quanto preferirei trovarmi ancora cola!

Speriamo in Dio! Egli certamente non mi lascerà qui a lungo che la scjagura volta su di noi. La prego darmi un bacio al mio Tito, salutandomi caramente la Sig<sup>ra</sup> Peppina nonché Carlo e Carolina. E mi conserva un posto nel suo cuore e mi creda a tutto [per] sempre

Il suo affmo Amico  
A. Mariani

P.S La prego mandarmi a pronto corso la musica indicata nella qui acclusa carta

[7 e 1 Lug] 49

Mariani

N° 31

18/02

Al Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica

30 in Milano

Al Sig.<sup>e</sup> Giovanni Ricordi = Milano = Ordinazione di Musica

Catalogo Primo

Almanacchi e Strenne = Le ore a Tersicore anno Pmo

Una copia in carta glacè semplice con busta

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>                    con oro

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>                    in seta con oro

d<sup>e</sup>                                    velluto con oro

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>                    in marocchino con oro

Anno 2do = Una copia di ogni legatura come è descritto nel catalogo

Lucca [ispirazione] dalle gioventù sortite Cop 20

Le speranze Materne sortite                    d<sup>e</sup> 30 . 19135. 36. 35. 38. 39. 40

2802 Flora Venti copie diverse

Souvenirs des Operas Modernes = Una copia Lucrezia Borgia

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>                    Due copie Linda di Shamounix

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>                    Una copia Gemma di Verdi

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>\_\_\_\_\_ Una copia sonnambula

d<sup>e</sup>                    d<sup>e</sup>\_\_\_\_\_ Saffo. Una copia:

Il. 18 Lug 49

[mano di Ricordi]

Pera di Costantinopoli 14 Luglio 1849:

Leopardo Moretti Suggestore, e Copista

N 296 – M<sup>o</sup> Angelo Mariani vi aspetta al più presto. Vi aggiunga li uniti 5 libretti

Riscontragli relativamente agli Almanacchi

Delle Speranze Materne essendo in dubbio

se volesse 30 copie di ogni pezzo cioè di ogni fascicolo;

oppure 30 diversi fascicoli asorti, cioè che non si può

effettuare stante non ne sono sortite dalla

stampa che soli 6 fascicoli

Dalle ricreazioni della Gioventù

non sono sortiti che 7 fascicoli

e non essendo

Di nostra edizione me ne manda per ora una sola copia di ogni fascicolo ~~mandandovi a mandare~~  
essendoci lo stesso equivoco che ne le Speranze Materne

16.

Caro Signor Ricordi

Costantinopoli 18 Agosto 1849

Accuso ricevuto per mezzo del Lloyd austriaco il pacco di musica N° 290, come pure ho ricevuto la sua lettera delli 31 Luglio. Riguardo agli almanacchi, le dico che non mi occorano. Circa poi all'ordinazione da me fatta sui primi di luglio, confesso che il mio compagno Moretti si era mal spiegato, ma credo che questa volta si sarà meglio espresso, come vedrà dalla nota qui in fine della lettera, la quell'ordinazione spero me la manderà a posta corrente.

Come Ella avrà già sentito, io non sono riconfermato per l'anno venturo al Teatro Naum. Il mio piccolo merito, la benevolenza delle persone distinte, la stima generale del Pubblico, la munificenza Reale accordatami per la composizione del mio Inno Nazionale, hanno eccitato la bile e l'animosità di alcuni intriganti, in cui il ciarlatanismo tien luogo di ogni merito, hanno fatto sì che non fui agradito per la ventura stagione; per cui se mai si presentasse qualche buona occasione in cui credesse Ella che io mi potessi fare onore sappia che non avrei alcuna difficoltà di abbandonare questo paese, ove del resto starei molto bene materialmente, ma che per disgrazia non presentata, niente di lusinghiero all'animo di un'artista. Sento che l'impresa Teatro della Scala non sarebbe lungi di subire un cambiamento; se mai questo cambiamento dovesse estendersi fino agli artisti del detto Teatro, la pregherei che non sia l'ultimo a presentarmi alla sua amichevole ricordanza. Mi saluti caramente il mio Tito e tutta la di Lei famiglia. In attesa di un suo riscontro passo e salutandola caramente.

Il suo affmo Amico  
Angelo Mariani

Catalogo 1°=

Le speranze Materne Copie 30 assortite raddopiate come meglio si potrà  
p. soli 6 fsli

catalogo secondo

Truzzi Care impressioni di famiglia,, non essendovi il prezzo per questa raccolta così se ne commette per franchi = 60 =  
sporchi  
p. soli 2 fsli

6° Supplemento al 2° Catalogo = Truzzi = La Gioia delle Madri = Raccolta di piccoli divertimenti dal N° 6: fino al 20  
due copie per ogni fascicolo

7<sup>mo</sup> = 20203 = Legnani Metodo per Chitarra = Copie 4

20202 d° Sei capricetti Cop. 4.=

21602 = d° Quattro opuscoli Cop. 4 =

Catalogo 1° = 13624 : Coperni Piccolo Metodo per Piano ossia compendio Copie 6 =



d<sup>e</sup> - 55042 Donizetti Giuseppe = Marche favorite. Copie 2 =  
d<sup>e</sup>. 15361 = Lanza Polonese brillante. Copie 6 =  
d<sup>e</sup> = 13361 = Burgmüller 50 rievocazioni fasc. 4: Copie tre per ogni fascicolo:

62 \_\_\_\_\_  
15459

60 Souvenir des Operes Modernes = per Piano nello stile facile  
Corrado d'Altamura Copie 2 =  
Giovanna d'Arco. Cop. 2 =  
Maria di Rohan, Copie 2 =

Un comametro unitamente alla spiegazione = di quest'Istrumento si cerca farne una prova poiché in molte città e paesi  
circonvicini esistono dei dilettanti muniti di Piano = però non hanno accordatore, se tale istrumento riescirà in seguito se  
ne farà delle ordinazioni.

Fenoroli Bassi numerati col testo Italiano, e francese. Una copia.

Donizetti Lucrezia Borgia per canto e piano Cop. 1

Beatrice di Tenda di Bellini per canto e piano Cop. 1.

Angelo Mariani

Il 5 Sett 49

[Mano di Ricordi]

357

M<sup>o</sup> Angelo Mariani

Costantinopoli

Raccomanda subito

18/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
30 Milano

[Mano di Ricordi]

18 Ago 49

Mariani

R<sup>e</sup> 6 7bre

17.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 5 Settembre 1849

Avrà certamente ricevuto l'ultima mia lettera in data 18. p. p. Agosto, dove le accusavo ricevuta l'ultima spedizione di  
musica che Ella m'invio col mezzo del Lloyd austriaco in pacco N<sup>o</sup> 296, come pure avrà trovato entro la sudetta lettera

la nuova ordinazione, che non ho ancora ricevuto. Ora sono nuovamente a pregarla mandarmi più presto che sia possibile la musica che troverà indicata nella qui acclusa nota, anzi se fosse ancora in tempo di unire la detta ordinazione con i spartiti che deve mandare a questo Teatro Naum, sarebbe per me un grande vantaggio, che così sparagnerei la spesa di porto, avendo già io tenuto parola su ciò col Signor Naum, ed anche coll'amico Lanzoni, i quali mi diedero la permissione per quanto le ho sudetto. Se mai però i spartiti fossero già spediti, la prego mandarmela col solito mezzo, ma a pronto corso di posta, perché sui primi di Ottobre avrei bisogno di quella musica. Non le ho spedito l'importo della musica che ultimamente ho ricevuto perché essendo tanto piccolo somma trovo che non ne vale la pena, ma una volta che avrò ricevuto anche l'ordinazione che ora le faccio farò tutto un conto; anzi, se ella mi potesse indicare una persona presso alla quale potesse sborsare il mio debito mi sarebbe cosa grata così mi leverebbe da una gran pena, perché, per dirle la verità, è sempre un grande impiccio quello di trovare occasione sicura onde mandare la moneta fino Trieste, altrimenti bisogna pagare il cinque per cento pel mezzo del Lloyd Austriaco. Se vuole, potrò pagare alla Signora Theverand il mio conto. Basta Ella m'indicherà lo spero un qualche mezzo.

Io di salute sto bene, e fino verso alla metà d'Ottobre resterò in campagna, dove veramente mi ci trovo benissimo fra persone che mi amano assai! Oh! Quanto desidererei ritornare in Italia. Tanti saluti a tutti di sua famiglia, un bacio al mio Tito, e Lei, caro Signor Giovanni voglia sempre bene

al

Suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Chiarissimo Editore di Musica  
In Milano

18.

Caro Signor Giovanni!

Buyuk=Derè di Costantinopoli 18 Settembre 1849

Appena ricevuta la di Lei lettera delli 20 p. p. Agosto, mi portai in Pera, onde fare quelle indagini necessarie presso il Signor Zocchi, il quale non ebbi la fortuna di trovare. Io credo veramente che deve essere succeduto un qualche equivoco da parte del Signor Fusi Librajo, oppure a questo sarà stato ordinato dei libretti da qualche altra parte, ma non certo dalla parte di Zocchi il quale, non trovandolo io a Pera, lasciai l'incombenza al mio amico fidatissimo galantuomone Moretti, di cercare in qualche modo di scoprir terreno, ma ecco quanto egli mi scrisse ieri intorno a ciò = L'Affare che tu mi manifestasti del Signor Ricordi riguardo al Zocchi sembra che sia un falso allarme, e non ne vedo principio, poiché jeri Monsieur Giuseppe Naum in presenza di Guattelli e Bencich mi domandò a quanto ascenderebbe la spesa per cavar le parti dei due Foscari, ed io gli risposi che meno di 50 colonnati non l'avrei potuto fare; la cosa rimase sospesa. Presi un mezzo termine con Zocchi su tal proposito, fingendo di consigliarmi con lui, e vi domandai se aveva qualche mezzo di farmi avere i libretti da Milano delle opere che qui si faranno a discreto prezzo perché ho intenzione di fare in questo Anno speculazione in proposito. Zocchi mi rispose che avrebbe potuto giovarmi presso il Signor Ricordi stesso, e che prendendone una discreta quantità, me li avrebbe fatti avere ad un quartino di zvanzica per ogni libretto, e che altra strada non conosceva per potermi facilitare l'affare. Caro mio Mariani, secondo il mio scarso talento non vedo che vi possa essere alcun principio di quanto mi dicesti; non mancherò a fare maggiori indagini per l'avvenire, ed in caso positivo arriverà certo a scoprirlo ma in questi affari per non compromettersi bisogna saper

cogliere il momento = In quanto poi alle spartite dirò, che questa impresa già da molti anni possiede la partizione dei Due Foscari, della Linda, e credo anche quella del Don Pasquale, la quale ci furono vendute dal Buttazzoni di Bologna. Avevano pure le parti d'orchestra, ma una gran parte di queste si bruciarono unitamente al vecchio Teatro tre anni or sono. Di questo può essere sicurissimo, anzi l'anno scorso si eseguì la Linda sopra le stesse parti del Buttazzoni salvate dall'incendio, e Dio sa quanto fu mai grande la mia pazienza onde correggermi quella immensità d'errori che vi si trovava; come pure dissi quanto dovevo, al superlativo, l'indegnità di questi furti i quali, non solo vendono la partizione imperfetta, ma fanno tardare l'andata in scena dell'Opera, ciò che porta non poco svantaggio all'interesse dell'Impresa, mentre crede averne un vantaggio all'atto della compra dello spartito. Ma il dire queste cose al Naum è come gettare le perle ai porci, perché egli non ha altro Dio che l'oro, e si fa guidare da persone che non hanno nessun principio di onestà. Il fatto sta che io per dire sempre la verità, mi sono preso in urto con loro, ma poco m'importa, perché certa gente è meglio perderla che acquistare la sua amicizia.

Dunque veda d'informarsi bene come sta questa cosa del Librajo Fusi, mentre le posso assicurare che dalla parte di Zocchi nulla vi è di quanto Ella mi dice. Non si sa ancora se i due Foscari si eseguiranno quest'anno, né il Don Pasquale, la prima Opera di Debutto sarà la Giovanna d'Arco che credo sia stata presa dal di Lei stabilimento musicale. Basta su questa cosa non dormirò, e sia ben sicuro che quanto potrò scoprire di inlegale da parte di questi Signori non mancherò di riferirlo a Lei. Attendo la nuova ordinazione di musica fatta con lettera in data 18 Agosto, come pure spero ben presto riavere anche l'ultima che le feci con lettera in data 5 corrente. Non vedo l'ora di aver accomodato i miei affari per andarmene da questo paese.

Moretti seguirà, se mai partirò di qua, a prendere la musica dal di Lei stabilimento, ma per ora egli non sa il nostro avanzamento! ... In quanto a ciò senza mio avviso non farà saper nulla. Sono sempre in campagna presso l'Ambasciatore di Russia, ove sono amato e stimato, e veramente faccio una vita da mezzo Imperatore. Muzzio non mi ha risposto. Oh! Birichino. Ho veduto pubblicato il Macbeth da me ridotto in quartetto

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
12/12 in Milano

Spero colla prima musica che mi manderà una o due copie in regalo. Un bacio al mio Tito, i saluti dovuti a tutta la famiglia, mentre passo caramente [a salutarla]

Il suo Amico  
Angelo Mariani

19.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 29 Settembre 1849

Ho ricevuto la musica in pacco N° 357 a mezzo del Lloyd Austriaco di Trieste, come pure ricevetti la lettera d'avviso contenente la lettura del su detto pacco in data 5 corrente. Trovo che il riasunto del mio debito verso di Lei, che si compiaque trascrivere in calle della su detta fattura è giustissimo, ed appena avrò ricevuto l'ultima ordinazione che le feci con lettera del 5 corrente, sarà mia cura il farle avere in Milano l'importo dell'intero mio debito, perché come le dissi nell'ultima mia lettera, così sarà meno incomodo per la persona che mi favorisce pagare in Milano quanto le

rimetterò, altrimenti avrei dovuto più volte incomodarlo per una piccola somma, che per dire la verità, non ne valeva la pena. Spero che col Vapore del sette del venturo mese riceverò la su detta ultima ordinazione, perché sarà necessaria al mio amico Moretti al momento che si aprirà il Teatro con la Giovanna D'arco, essendo la maggior parte tutta musica di quell'Opera. Intorno all'affare di Zocchi nulla potei scoprire di più se non che quanto Le dissi nell'ultima mia delli 18 corrente; anzi Le posso assicurare che da parte Sua nulla sa di quanto Ella mi diceva nella sua lettera delli 20 Agosto, e se realmente al Signor Librajo Fusi fu commesso dei libretti tutt'altra persona lo deve aver fatto. Basta quando sentirà il cartellone delle Opere che si dovranno dare in questo Teatro, sarà mia cura il mandargliene una copia e così potrà Ella stessa vedere quali saranno i spartiti che si daranno e se furono presi dal di Lei magazzino, come pure potrò io stesso assicurarmi, se vi sarà qualche magagna o furto. Sia ben sicuro che da parte mia nulla trascurerò onde Ella sia a giorno. Intanto in attesa di quanto Le ho su detto passo a Salutarla caramente, come pure il mio Tito e tutta la famiglia

Il suo amico Affmo  
Angelo Mariani

P.S.

Da Muzio non ebbi mai riscontro; bramerei sapere dove si trova, e dove si trova pure il M<sup>o</sup> Verdi

Al Pregiatissimo Signore  
Il Sig<sup>re</sup> Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
Milano

27

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 18 Ottobre 1849

Il pacco speditomi a mezzo del Lloyd Austriaco, incluso nel Collo diretto a questo Signor Naum, come Lei mi avvisa con lettera delli 24. p. p. Settembre, trovasi sin da jeri in questa dogana, ma ancora non si è potuto ritirare. Essendo da dimani giorno di partenza del Vapore per Trieste, ho creduto mio dovere il doverle far noto ciò per regolarità di commercio, e nello stesso tempo avvertirla che col Vapore delli 27 corrente le manderà la somma che Le sono debitore, cioè di franchi netti 421.53, come Lei si compiaque accennarmi nell'ultima sua lettera.

La lettera per il Signor Nungevalle le fu già consegnata, ed appena riceverò la musica, farò quanto Ella mi dice.

Giorni sono mi trovavo a dare Lezione alla Prima Donna Signora Vilmot Medori e per caso trovai sopra il suo piano la parte del Don Pasquale la quale io credo sia sortita come anche il rimanente delle parti, dalla coppisteria di Lucca. Non so ancora se la partizione è della medesima caligrafia. Basta, io conosco benissimo i spartiti che sortono dalla di Lei coppisteria e dimani ritornando a Pera farò quelle ricerche necessarie, e nella mia lettera che le invierò col prossimo Vapore Le saprò dire qualche cosa di positivo. Allora si potrà scoprire anche come sta la cosa dei libretti. Se mai avessero fatto questo furto una gran colpa l'avrebbe il Signor Corispondente Tirri, al quale credo fu affidato questo incarico. Intanto silenzio. a rivederci.

Tanti saluti al Tito a Carlo, Carolina insomma a tutti. Godo moltissimo che Ella si sia divertito alla campagna, già non può essere altrimenti in quel luogo di Paradiso. Mi voglia bene e mi creda

Il suo affmo Amico  
Angelo Mariani

18/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Sig Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
30 In Milano

20.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 2 Novembre 1849

Col prossimo Vapore Francese che partirà da questa capitale il giorno 5 corrente il Signor Rossini Negoziante di questa città manderà ordine al suo corrispondente di Genova di pagarle per mio conto la somma di franchi effettivi 410. Il mio conto totale sarebbe stato di franchi netti 421.53 come mi fa conoscere nella sua delli 24 Settembre, ma non essendomi potuto servire delle due copie della Giovanna D'Arco ridotta per solo piano, mancandovi ad ogni copia la prima pagina della sinfonia, per ora ne sospesi il pagamento essendomi stata rifiutata dalle persone alle quali volevo venderla. Io credo che sarà un male rimediabile, perché mandandomi le due prime pagine, oppure due copie della sinfonia intera potrò accomodare il mal fatto. Dunque alla prima occasione che Ella avrà di mandare musica a qualche persona dimorante in questo paese potrà inviarmi quanto le ho detto altrimenti aspetterò di farle una nuova ordinazione. Molti questi mestieri sono insorti qui: chi fa venir musica da parte, chi dall'altra, e quel che è peggio che la danno a vil prezzo. Basta per me prescelgo tenere la mercanzia che di avvilire la mia arte.

In quanto agli spartiti che le feci parola nell'ultima mia lettera delli 18 p. p. Ottobre, ora le dirò francamente che la Norma, Don Pasquale, e Due Foscari furono presi da Lucca. Ecco come si esprime il cartellone del Teatro = I spartiti Giovanna D'Arco, Maria di Rohan, Corrado d'Altamura, sono di esclusiva proprietà del Signor Ricordi di Milano; e quelli di Norma, D. Pasquale, Due Foscari del Signor Lucca parimenti di Milano.

Questo è un affare che deve aver fatto il corrispondente Torri. Ella ora farà quei passi e quelle ricerche che crede. Però mi raccomando di non compromettermi, perché se io Le diedi questi schiarimenti non fu che per darle una novella prova dell'attaccamento e dell'amicizia che nutro per Lei e per la sua famiglia. Anzi Le manderò anche il cartellone, così avrà un documento in mano.

Mercoledì sera si aperse il teatro colla Giovanna D'Arco, ma l'esito non riuscì troppo brillante. Io non sono andato ancora perché mi trova in campagna, ma mi disse l'impresario e la prima donna Signora Vilmot che la colpa ne è la freddezza con cui fu eseguita... Anzi mi si pregò di andare dimani sera acciò potessi dire come si devono prendere alcuni tempi. Basta vedremo. Ora metono impegni perché io assista almeno alle prove, ma è troppo tardi. Non so ancora cosa farò perché qui si attende da un giorno all'altro una gran decisione che se mai venisse a un certo modo, io partirò per la Russia col Ministro. Tanti saluti a Tito, alla Signora Peppina, a Carlo e Carolina, e Lei mi conservi sempre la sua cara affezione.

Il Suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

P.S.

Se vede Muzio le dica che sempre attendo una sua risposta. Tanti affezionati saluti al Professore Mazzucato.

30 18/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
in Milano

21.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 20 Gennajo 1850

Da qualche giorno sono possessore della cara sua in data 11 passato Settembre, nella quale accusa aver ricevuto la somma di F. 410 che io le inviai per mezzo del Signor Vaccaro Rossino, a conto della musica che gentilmente mi ha somministrato. Trovo pure giustissimo avendo ricevuto le corezzioni della Giovanna D'Arco, che io le debba ancora franchi 11.23. Non ho potuto con questo stesso ordinario inviarle la nota della nuova musica che mi abbisognerebbe, perché la disgrazia accaduta all'amico Moretti ha portato ad una sospensione nei nostri affari. Povero Uomo! Sere or sono mentre passeggiava fra un atto all'altro sul palcoscenico, piombò sopra al suo braccio una quinta, la quale li cagionò una ferita mortale alla pia madre rompendoli pure un ramo dell'alteria ciò che lo rende ancora in uno stato veramente deplorabile. Fin ora non si sà che risultato avrà questa terribile disgrazia, perché già sono passati 10 giorni senza che egli dia segni di miglioramento. Speriam in Dio che guarirà e che tornerà all'amore dei suoi cari. Mi fece molto piacere nell'intendere la fortuna che ha incontrato in Svezia l'amico Foroni perché è giovane di gran merito. Io pure sarei partito per la Russia, se la morte del fratello dell'Imperatore non avesse portato un sconcerto nelle case teatrali e dirò anche nell'alta società, per cui fui consigliato di attendere un altro momento. Certamente come potrò andare io a S. Pietro Burgo pochi il potranno, trovandomi presso una delle persone più care a sua maestà l'Imperatore che è sua Eccellenza Signor Titoff Ministro presso la Sublime Porta. Io veramente non so con quali termini decantano la bontà che ebbe per me quel signore e la sua famiglia. Esso fu per me l'angelo tutelare. Troverà qui la Baby Polka che ho composto per il figlio di sua Eccellenza, bambino di 5 anni che tutte le sere dopo il pranzo fa la delizia di questi danzando sopra questa musica. So che sarebbe una cosa assai gradita, se la detta Polka fosse stampata intitolandola Baby. Nome in inglese che danno al piccolo ragazzo. Io dunque le raccomando a Lei caro Signor Giovanni, acciò sia stampata più presto che sia possibile con elegante edizione, e mandandomene 20 copie subito subito acciò [di/poterla] dare alla luce prima che termini il carnevale dei Greci e russi che dura a tutto febbraio. La moglie di sua Eccellenza ha fatto lei stessa il disegno del frontespizio e se si potesse fare una litografia sopra quel disegno sarebbe la più bella cosa a fare onde contentare questi buoni Signori, perché così avvrebbero, sì nella musica che nella stampa una eterna rimembranza del inverno 1849 – al 1850. Quello che le prego è di cercare tutto il possibile onde non cambiare molto le figure, ma se nella stampa vuol fare qualche cosa di diferente, sarà in suo potere. Basta in Lei confido e spero che farà una cosa degna del nome del Signor Ricordi e delle bontà che mi ha sempre manifestato. Mi perdonerò se ho scritto in fretta, perché la posta sta per partire. Dirà a Muzio che la sua lettera fu un bel segno per me e che quanto prima le scriverò un baciò a Tito, a Carlo, e Lei ami sempre il

Suo Mariani

20 e 21 Gennaio 850

Mariani  
R<sup>e</sup>19 febb<sup>o</sup>

18/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Sig<sup>r</sup> Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
In Milano

22.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 2 Marzo 1850

Ho ricevuto il supplemento N° 9 ad alcune copie del manifesto della Gazzetta Musicale. So che sua Eccellenza il Signor Tittof, il Signor Baltazzi, ed il Maestro Abrami hanno ricevuto i numeri già pubblicati della su detta Gazzetta e ciò sta benissimo. Si compiacerà pure di mettere nella lista dei suoi abbonati anche Sua Eccellenza Lady Canning (moglie dell'Ambasciatore d'Inghilterra) Madame Diran Alexanian ed il Signor G. B. Guerrieri, i quali si abbonano per un anno come i su detti, sia alla Gazzetta Musicale come all'Antologia Classica, e si compiacerà di mandare pure ad essi i numeri già pubblicati. In quanto al pagamento dell'abbonamento sarà mia cura di ritirarlo, che io poi lo pagherò a Lei unitamente all'importo della musica che con grandi ansietà attendo. Spero di trovare ancora qualche altro abbonato, e se potrò ogni volta che le scrivo inviarle due o tre firme la cosa non andrebbe male. Dirà a quel mauvais sujet di suo figlio Tito, che mi ricordo ancora delle sue ultime parole che mi disse in negozio prima della mia partenza di Milano, cioè, che io non ero uomo d'affari, perché la mia testa non era formata per ciò! Voglio, capite, voglio che mi ridoni tutto il mio onore, e se fin'ora non ebbe sufficiente prova, lo vedrà in avvenire, che io sono uomo, anzi grande omone d'affaroni, e se mi degno a trattare piccole bagatelle, qualche volta lo faccio soltanto per divagarmi e per mostrargli che si era sbagliato sul mio conto. Lo vedo già là tutto mortificato! Povero Tito. Ti perdono!... Per me che fui, sono, e sarò sempre grande non vedo altra arma per confonderlo che il perdono, dunque ti ripeto. Sei perdonato. Perdona se ho scherzato!

Riceverà unitamente a questa lettera il giornale intitolato Album Bizantino nel quale vi leggerà un articolo intorno alla mia Matilde del Dotto Tondi. Di tutti gli articoli che hanno parlato di ciò il più giusto pare quello, ebbenché in alcuni punti mi critica, ma certamente preferisco le giuste critiche all'insipida lode di certi giornalisti che la vogliono fare da Dottore mentre dimostrano ad ogni parola la loro ignoranza nella materia che si pongono a trattare e la loro affinità nelle lodi che sono la più parte mal piazzate. Se Ella si compiacerà farlo copiare nella accreditatissima Gazzetta musicale sarà una novella prova della sua amicizia e stima per me, e farà pure cosa grata ad alcune persone di finire la copia della partitura per inviargliela (come già le feci promessa nell'ultima mia) ma sperò che in pochi giorni sarà pronta, e così avrò il bene di vedere anche questo mio debil punto pubblicato per mezzo del Chiarissimo Signor Ricordi.

Ho esaminato le parti dei Due Foscari, ma non mi fu dato traccia del ballo che in altra mia lettera le parlai. Tutte sono manoscritte e copiate di nuovo. Non vi è segnato alcuna proprietà. Il carattere è eguale a quello del Don Pellaggio o per meglio dire del Don Pasquale. Per quanto abbia fatto onde avere la prova irrefragabile che ella desidera tutto fu inutile, perché credo che il corrispondente di Milano non abbia rilasciato nelle mani altrui ciò che lo poteva compromettere. Però ho ancora qualche speranza! Terminata la stagione Teatrale i spartiti saranno rimessi dove furono presi; allora potrò per mezzo sicuro far sapere il giorno della spedizione e a chi sono diretti e così avvertire Lei onde possa fare quei passi che crederà necessari se mai non fosse riessito al suo intento dietro al mio consiglio che Le diedi nella più ultima mia lettera.

Ora si stà provando il Nabucco. La Maria di Rohan pare che abbia incontrato sempre più nel favore del pubblico.

Mi saluti caramente il Tito, la Signora Peppina, Carlo, Carolina, insomma tutta la buona ed ottima famiglia. Dirà all'amico Muzzio che col prossimo ordinario li scriverò.

Ella Signor Giovanni mi conservi la sua cara affezione e mi creda a tutti provi

Il suo Sincero Amico  
Angelo Mariani

23.

Carissimo Signor Giovanni

Costantinopoli 9 marzo 1850

Ho ricevuto la sua carissima lettera delli 19 p. p. Febbraio, come pure mi pervenne il pacco A. M. N-108 entro il quale con sommo piacere ricevei il mio scherzo ossia la Baby Polka.

Veramente non so con quali termini ringraziare la di Lei bontà per tutta la premura che si è dato sia nel far elargire il piccolo disegno dal bravo Focosi, come per l'ellegante edizione della musica. La Dama che ne diede l'idea è rimasta molto contenta, solo trova che in alcune figure fu cangiato i delineamenti del viso, però ad onte di ciò ripeto che ne fu sodisfatissima ed anzi mi comise di esprimerle la sua riconoscenza. Non mancai di farle intendere il praragrafo della di Lei lettera dove le fa complimento per il gentile pensiero di quella vignetta e ciò da quanto ho potuto conoscere, pare che abbia solleticato il suo amor proprio. Non è altro che un piccolo scherzo la musica di quella Polka che improvisai una sera in un momento di allegria, ma essendo ornata di una litografia che ricorda le nostre piccole serate carnevalesche che qui tutti la vogliono, per cui le venti copie che Ella gentilmente mi regalò sono già state date a tutte le persone della famiglia e non meno sono restate onde darle a tante persone che la desiderano i dunque se Ella avesse la compiacenza di mandarmene ancora 40 copie più presto che fosse possibile mi farà cosa gratissima. probabilmente Ella avrà da spedire a qualche persona dimorante in questo paese della musica, se vi unirà le su dette quaranta copie della Polka sarà un mezzo sicuro acciò mi pervengano. Basta faccia come Lei crede meglio. Quanto prima sodisferò il mio debito verso di Lei intanto radunerò moneta.

Veniamo a noi. Come Le dissi nell'ultima mia visitai le parti, ma nulla vi rinvenni onde avere una prova sicura di quanto passa intorno al nostro affare. Ho messo nuovi indagatori onde scoprire realmente se il requisito irrefragabile si trova o no presso questi Signori, avendo saputo da una certa parte che giorni sono arrivarono carte da Milano. Non manco Le assicuro di fare quei passi più necessari, ma devo confessare che alcuni da Milano devono aver istruito una certa persona come si deve. Se l'ultimo tentativo andrà fallito, non resterà per noi altro ancora che il momento estremo della partenza dell'oggetto in quistione.

A giorni avrò finito la partitura della mia Matilde e troverò mezzo sicuro onde arriva nella sue mani. Vi unirò pure una Riduzione del mio Inno nazionale turco fatta da Madama Carolina Dons per piano forte a quattro mani la quale non manca di pregi, e che certamente qua se ne potrà smerciare molte copie.

Presto andrà qui in scena il Nabucco del Verdi, sarà mia cura dargliene esattissima notizia dell'esito dopo la prima rapresentazione che si dice sarà martedì prossimo. Tanti saluti al Tito e a tutta la famiglia. Mi confermi l'amabile sua affezione e mi creda a tutti provi



Il suo Amico Affezionatissimo

Angelo Mariani

P. S.

Nel primo pot pourri sopra motivi della opera Maria di Rohan di Diabelli N° 15451. la pagina 14 è stata stampata al rovescio per cui non si potrà afitare. Dunque la prego di mandarmi colla prima occasione le pagine 3. 4. 13. 14. che così corrispondono sul libro.

As P. S.

Dirà all'amico Muzio che quanto prima li scriverò.

Mi raccomando di mandare qualche persona allo loccanda dell'ancora per quel mio baullo che collà si trova, come già le dissi in una mia lettera, ma che Ella non mi dice nulla su ciò.

30 18/12

Al Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica in

Milano

24.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 6 Aprile 1850

Le avrà fatto meraviglia il ricevere il tanto desiderato foglio da questo Signor C... senza una mia lettera d'accompagnamento. Veramente ora che tutto è finito da parte... la mia lettera sarebbe stata inutile ma pure l'avevo scritta e non mancava che impostarla, ciò che, mio mal grado, non potei fare, atteso che il giorno della partenza del Vapore, Sabato 30 p. p. Marzo, ebbi l'alto onore di trovarmi alla presenza di sua Maestà il Gran Sultano, in compagnia del bravo concertista di Violino Russo Signor N. Dimitrieff Svetschinn, ove eseguimmo alcuni pezzi, come potrà vedere dal qui unito Giornale di Costantinopoli che ne dà notizia ufficiale; e sicome restammo al Palazzo del Gran Signore per più che non credavamo, ritornammo al Palazzo Russo che già il Vapore Austriaco era partito, per conseguenza la lettura che le avevo scritto restò sopra al mio tavolo. Mercè la protezione del degnissimo Signor Titoff per la seconda volta ebbi il bene di esser presentato al Monarca dell'Oriente e Le assicuro che il mio amor proprio si trovò soddisfattissimo, e ciò fece e ciò fece mordere la lingua ad alcuni miei vilissimi nemici i quali al suo dispetto devono inghiottire pillole che non li squadra molto. Basta Iddio ha mandato il mio angelo tutelare nella persona dell'Eccellentissimo Signor Titoff. Ma veniamo a quanto riguarda a Lei. Spero che sarà contento? La cosa non poteva riuscire più bene non è vero? La persona a cui era diretto il foglio... fu veramente gentilissima, perché le persone in questione non erano sotto la sua dipendenza, ma però il tutto riussì a meraviglia!

Le persone citate non fecero nessuna difficoltà nel esporre la pura verità; anzi dissero che loro non sapevano che simili oggetti appartenevano ad altri.

Ella però mi dava un brutto suggerimento pregandomi di far presentare da una terza persona quella carta... Fu presentata! Ma da chi?... Ella lo può immaginare! Dunque ripeto sarà contento, basta così. Ora però sono io a pregarla per una grazia, che è quella di usare la maggior generosità verso chi veramente non meriterebbe, ma Ella sa meglio di me che la punizione che suol dare le persone grandi è il perdono... Dunque mio buono Signor Giovanni, La prego, dirò io pure quanto so e posso, di far valere i suoi diritti sì, ma poi perdonare, perché così avvillirà via maggiormente qual'Essere e si mostrerà anche una volta grande e generoso. Su tale cosa si ponga un sigillo. Che nemmeno l'aria sappia quanto è passato tra noi altrimenti addio nostra intimissima amicizia. Anzi la pregherei di dare alle fiamme quelle lettere mie che trattano su tale argomento, questa è la ricompensa che dimando per quel nulla che ho fatto, che infine non fu altro che una prova della mia indefessa amicizia per Lei.

So che Ledy Canning, Mad. Diran, ed il Sig Guerrieri hanno ricevuto la Gazzetta musicale; desidererei che presto sortisse qualche interessantissimo pezzo di musica dell'antologia Classica onde i sudetti abbonati rimanessero anche per parte della musica contenti, basta nel caso li dirò di scegliere dal catalogo quei pezzi che più li agradiscono se il primo non lo troveremo di sua soddisfazione. Veramente non ebbi fin'ora tempo di occuparmi onde ritirare l'importo dell'abbonamento, ma ben presto lo farò come pure sodisferò il debito che ho verso di Lei: mi perdonerò questo breve ritardo, ma non deriva da mia volontà, ma ben sa da quella maledetta bolletta che purtroppo è la più fedele compagna di noi artisti.

Appena Moretti, al quale ho dato quasi tutta la musica che Ella mi mandò, mi avrà pagato non indugerò un momento a spedire quanto Le devo. \_ Sono talmente occupato che non ebbi ancor tempo di terminare la partitura della mia Fidanzata del Guerriero onde spedirla a Lei, però sarà pronta per la fine di questo mese e glie la manderò per qualch'uno di questi artisti che si porteranno in Milano terminati i suoi impegni in questa impresa. Ella non mi dice nulla intorno a quel mio baullo che trovasi nella loccanda dell'ancora in Milano, e che tante volte le raccomandai. La prego nuovamente di farlo ancora e se è al sicuro là lasciarlo, altrimenti mi farebbe sommo piacere se li dasse alloggio in sua casa. Se il mio amicissimo Muzio è in Milano egli potrà fare questa mia commisione, anzi le dirà che attendo suoi carissimi caratteri e che la sua memoria

18/12

Al Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica

30 in Milano

mi suona dolce al cuore. Un bacio a tutta la sua carissima famiglia, mi conservi l'amabile [dire] affezione e mi creda sempre a tutti provi

Il suo affmo Amico

Angelo Mariani

25

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 11 Maggio 1850

Sono contentissimo che le sia ~~per~~ pervenuta la musica Ella desiderava tanto, e che sia di sua soddisfazione. Per il suo esito sono sicuro, dopo tutto ciò che ella mi dice, che il suo autore non avrà nulla a dubitare.

Li avrei mandato quest'oggi anche la mia Fidanzata del Guerriero, ma la signora Vilmot trovandosi un poco indisposta non partirà che sabato venturo per mi mano manderò pure l'importo del mio debito.

Dirà al mio amicissimo Muzio che mi fu sommamente caro il ricevere la sua dolcissima lettera e che mi suonano al cuore le confortanti espressioni di lode che in essa mi prodiga, e che per mezzo della su detta signora Vilmot le scriverò. Sento che il direttore d'orchestra della Scala sia stato cangiato ciò che mi sorprende molto, e sento anche che sia stato rimpiazzato da persona non troppo degna di sostenere quel posto. Se il Cavallina non volesse assolutamente ritornarvi e che trovasse un impiego altrove degno di lui, se l'altro non fosse là che in via provvisoria, se infine vi fosse modo di ottenere quel posto sarebbe per me cosa carissima perché preferirei vivere povero in Italia che discretamente altrove. In quanto a ciò lasso la cura a Lei che non le mancano i mezzi di favorirmi; io mi rimetto interamente nelle sue braccia e farò tutto ciò che lei mi consiglierà per il meglio. Troverà qui acclusa una lettera del Dotto signor Tondi il quale le da raguaglio intorno ad un'ultima mia composizione. Abbenché in quella non vi sia molto da solleticare il mio amor proprio preferisco le critiche di uomini simili che le lodi di certi ignoranti, e vi farò [infinitamente tenuto] se la pubblicherà nella sua pregiatissima Gazzetta Musicale.

Nuam ha messo impegni presso i signori che mi proteggono onde io mi decida di prendere l'anno venturo la direzione di questo teatro, e mi ha pregato d'andare con lui in Italia a formare la compagnia.

Al pregiatissimo Signore  
Il Sigre Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
In  
Milano

Non so ancora cosa far perché ho altre viste, bastà fra pochi giorni mi dovrò decidere. Dirà alla Signora Giuseppina che mi fu carissimo vedere i suoi caratteri sopra l'ultima lettera che ella mi scrisse. Tanti saluti a tutti, un bacio al mio Tito ed a Muzio e Lei mi conservi sempre la pregiatissima ed amatasua Affezione

Il Suo Amicissimo  
A. Mariani

Il Maggio 50  
Mariani  
R<sup>e</sup> 24

26.

Carissimo Signor Giovanni

Costantinopoli 17 Maggio 1850

Riceverà per mezzo del Signor Medori porgitore della presente somma di franchi effettivi 563, per saldo del mio conto, salvo errore, che avevo con lei. Cioè fattura della spedizione in collo AM N 108 in data 15 febbraio 1850 di fondo suo netti £f 317.31

fondo Lucca..... netti £f 42.40

dazio ed imballaggio..... netti £f 4.50

Totale netti £f 364.21

fattura della piccola spedizione ricevuta per mezzo del Signor Ronzevalle per le quaranta copie della Polka Baby	<u>netti £f 12. .</u>
che uniti alla su detta somma formano	<u>£f. 376.21</u>
Più per la Vignetta del N° 22282.	au £ 80. nette
Per sei abbonamenti alla Gazzetta musicale a <sup>au</sup> £ 23 per ciascheduno	<u>au £ 138.</u>
Non avendo trovato Lire austriache effettive, fui costretto fare il conto delle in lire di Milano, che metendo la zvanzica a 24 soldi formano Lire milanesi	<u>261.12</u>
pari a franchi, valutandoli a 25 soldi,	<u>f. 187.4 soldi di più</u>

---

Dunque sommando infine i franchi 376.21. cent.

E gl'atri franchi 187.\_\_\_\_ Darà la

somma totale di 15. 63. I quattro soldi che si trovano di più nel conto delle Lire di Milano serviranno per i 21 centesimi che vi è nella prima somma della musica così troverà che, salvo errore ora solo le resto a dare centesimi 5. amen.

Confesso che ho chiaccherato molto nel farmi comprendere nel sudetto rendiconto, ma mi avrà poi ^Ella compreso? ... basta, la partita del computista è per me affatto ignara, dunque In manus tua Domine commendo spiritum meum.

Ora sono tranquillo! quando ho debito non posso dormire, e questa notte grazia a Dio, dormirò tanto da essere sazio per lungo tempo. Anzi ho crediti! con comando mio riscuoterò gli abbonamenti della Gazzetta. A me basta esser in piena regola col mio caro e buono Signor Giovanni. Per Dio vi voglio molto bene sa! Spero che Ella pure mi amerà sempre, non è verò? Come pure mio amicissimo Tito? Se vi dovessi dire tutto ciò che il mio cuore sente per loro non finirei mai. Spero che avrà ricevuto l'ultima mia per mezzo del Tenore Negrini nella quale vi avei meso lettera del Dotto Tondi a Lei indirizzata la quale trattava intorno ad un ultimo mio debole lavoro e che spero avrà fatto già quanto credeva più bene per me.

Ebbi tante cose a fare in questi giorni che non mi permisero di finire la partitura della Fidanzata del Guerriero. Però col mezzo di Naum o di Scalese che quanto prima si porteranno in Italia glie la manderò.

Mi fa molto piacere che Ella abbia ristampato il mio Inno Turco colla traduzione in Italiano. Questa cosa farà molto piacere anche a sua Maestà perché ama assai questa composizione. Veramente non è gran cosa, ma chi ha sentito le preghiere dei Turchi, non potrà far di meno da non trovarci il genere suo. ed eseguito a piena orchestra è di un effetto sicuro. L'ultima sera della stagione teatrale si terminò colla replica di quello.

Se Ella me ne manderà una copia in carta fina ed alquanto elegante io la farò presentare a sua Maestà a suo nome per qualche sicuro mezzo, e sono certissimo che l'aggradirà molto ma molto. Così vedrà che il Chiarissimo Editore Giovanni Ricordi vuol pure con ciò offrirle anch'egli il suo omaggio.

Le raccomando di tutto cuore la bravissima Artista Signora Vilmot Medori.

Non è necessario che io le dica tutte le qualità che Artistiche, fisiche e morali che adornano quella Signora perché già la sua fama è grande. Ella potrà informarla molto bene unitamente di mie notizie come pure il suo marito La prego visitarla spesso ed esserle per Lei pure il buono suo amico che in fine mi ringrazierà per averle fatto fare sì brava e buona conoscenza.

Un bacio a tutta la famiglia e salutandola caramente mi creda

Il suo Affmo

A. Mariani

P. S.

La prego di far conoscere a Muzio il Sig Medori perché le deve dire cose da parte mia

Per favore

17 Maggio 50

Mariani

Re 5 Giugno

Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica

in Milano

Io stesso ho aperto la lettera perché dovevo dirle qualche cosa

27.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 29 Giugno 1850

Col mezzo del signor Giuseppe Naum il quale parte oggi per la volta d'Italia le ho inviato il mio Inno Turco colla traduzione in italiano da me accennata sopra a qualche parta cantata ma che poi ella farà imprimere come si deve sotto ad ogni rigo, non avendolo io potuto fare perché non vi era spazio. Troverà a piedi della partitura la riduzione per il Piano, ma che a me non piace affatto, per cui la prego farla rinovare da qualche bravo traduttore. Se questa mattina avessi avuto tempo io stesso l'avrei fatta, ma come si sa', non sono che due ore che mi fu consegnato i versi in italiano. Sarà bene però che ella lo faccia stampare anche con le parole turche ad ortografia francese come già si trovano preferitamente, e per questo Naum, il quale spero si porterà in Milano dopo aver fatto un girò in Italia, potrà assisterlo nel caso che non copiassero bene le parole turche.

Troverà una spiegazione delle prime due tavole, ed una copia della traduzione in italiano.

Le avrei anche mandato la partitura della Fidanzata del Guerriero e quella degl'Esuli, ma non essendo sicuro il signor Naum di portarsi direttamente a Milano preferisco mandargliele col prossimo vapore che deve partire per la volta di Milano un mio amico.

L'amico Moretti per il quale ho fatto venire fin ora la musica desidererebbe mettersi in corrispondenza diretta con lei per togliermi l'incomodo di doverle scrivere ad ogni ordinario, non avendo io tempo di farlo. Per me sarebbe una cosa molto comoda perché così non avrei che a dirle due parole quando avessi bisogno di musica. Dunque il sudetto Moretti vorrebbe godere di quei benefici che ella soglie fare coi negozianti cioè del 70 X 100 di fondo proprio ed il 65 X 100 di fondo [estrio], molto più perché il signor Lucca le ha scritto una lettera offrendole la musica col detto ribasso. Il Moretti non volendo far torto al negozio Ricordi seguirà approfittare di esso ed anzi avendolo io assicurato che Ella non avrà difficoltà ad accordarle quanto domanda col prossimo Vapore le scriverà ordinandole musica. Inquanto all'esattezza dei pagamenti sarà non ne dubiti un altro me stesso.

La ringrazio infinitamente per le tante gentilezze usate alla signora Vilmot e di questo già non ne dubitavo perché ben so fino a qual punto si estenda il buon cuore del Signor Giovanni.

Spero che userà pure molti riguardi all'amico Naum che spero si porterà in Milano.

Tanti saluti alla Signora Vilmot ed a Medori e dirà a quest'ultimo che lo ringrazio della lettera che mi ha scritto e che quando avrò qualche cosa di nuovo li scriverò.

Un bacio a tutta la sua amabilissima famiglia e lei mio Signor Giovanni voglia bene al suo

Mariani

29 Giugno 50

Mariani

R<sup>e</sup> 19 Luglio

18/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
30 in Milano

28.

Caro Signor Giovanni.

Costantinopoli 4 Luglio 1850.

Come le dissi nell'ultima mia con questo questo stesso ordinario Moretti le deve aver scritto ordinandole Musica. Esso non seppe mai cosa passava di sconto fra noi per cui ora Ella ora non sarà obbligato a fargliene parola. Per me certamente ho sommo piacere che Moretti seguita a servirsi dal di Lei negozio, e spero che Ella non avrà nulla in contrario di mettersi in relazione con Lui dietro a tutto ciò che Le dissi nell'ultima mia. Ripeto che per i pagamenti sarà sicurissimo.

Sig si! Quel tale Signore non avrà mancato di offrire al mio compagno la musica con il secondo che Le dissi!, basta anche questa volta spero non sarà riuscito al suo intento.

Quel mio amico che doveva partire con questo Vapore invece partirà col prossimo per cui non potrei oggi inviarle le partiture della Fidanzata e degl'Esuli. Madama Vilmot deve avere con essa una mia cabaletta che cantava con gran successo nell'Opra Linda. Se Lei la troverà degna di essere pubblicata se la può far dare, ma desidererei che fosse

stampata solo la cabaletta come essa cantava colle parti del coro che però deve avere, e le nuove cadenze che li feci espressamente. non il primo recitativo che non ha nulla a che fare per una cabaletta finale. Se la cosa potrà riuscire come io dico la stampi pure annunciandola come semplice cabaletta eseguita da Mad. Vilmot. Basta lo domanda ad essa e faccia quello che crede meglio.

Naum già sarà in Italia e spero che il mio Inno colla traduzione in Italiano Le sarà pervenuto.

Tanti saluti alla sua famiglia e a la Madama Vilmot.

Perdoni se li scrivo così in fretta perché è l'ora della partenza del Vapore.

Un bacio Addio

Il suo Angelo Mariani

Questa lettera non arriverà a tempo per il vapore dell'altro ieri ivi per cui sono costretto a mandarla con il corriere. Se non arriverà in tempo per unire alla musica di Moretti l'ordinazione degli abbonati alla Gazzetta, sarà cosa che mi dispiacerà molto; nel caso, bisognerà aspettare un'altra occasione onde mandarla, però i pezzi per Monsieur Baltazzi li può mandare uno per volta entro alla stessa Gazzetta. ~~iiiiii iiiiii iiiiii~~ Oggi vidi nella Gazzetta pubblicati alcuni pezzi dell'antologia Classica questi Li può mandare benissimo a Ledy Cannig come pure la raccolta che verrà continuata. Ella ama molto questo genere di musica per cui sarà molto contenta.

Dunque entro alla Gazzetta Le manderà intanto quei numeri sortiti. Amerei pure che unisse alle 6 cop. del Giovane Accattone che io Le ho ordinato le tre arie della antologia classica. E se la musica per Moretti è partita la prego mandarmi intanto queste entro alla Gazzetta del Sig<sup>re</sup> Titoff. e poi nell'altro numero una cop. del mio Giovane Accattone.

Ordinazioni di musica per gli abbonati alla Gazzetta Musicale

Per Sua Eccellenza Monsieur Titoff

Rossini Soireè musicale tutta la raccolta completata delle ariette e duetti N° 8536. 7.12

Donizetti il trovatore in caricatura N° 11263. £ 2.

Mercadante Quattro Canzoni napolitane unite N° 21812 al 21815. f. 6

Per Monsieur Baltazzi.

Adolfo Fumagalli op. 29 Nenna Tarantella giocosa N° 21707 \_\_\_\_\_ f. 3.50

Idem. Gran Fantasia Drammatica sopra motivi della Lucia op. 26. N° 21704\_\_ f. 6.

Döhler Revue des Operas N° 176741. op. 59 N 1

Premiere Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra I Lombardi de Verdi \_\_\_\_\_ f. 4.50

Idem N° 17675. op.59 N° 2 Deuxieme fantaisie sur des motif favori de l'op Lombardi di Verdi f. 4.50 \_\_\_\_\_ f 4.50.

Idem N° 13745 op Tarantella \_\_\_\_\_ f. 2.75

Per il Maestro Abrami

Il trattato completo d'armonia di F. C. Fetis. N° 1665 \_\_\_\_\_ f.20.

Per il Signor Guerrieri che deve scrivere a me N° 4090 Reicha Trattato di melodia e [10] f. 30  
vi sono dieci franchi di più ma questi desidero che mi siano accordati per l'incomodo che mi sono preso

Per Madam Diran Alexanrian

Mariani La Rimembranza Romanza N° 18624 _____	f. 1.80
Idem il Giglio N° 18628 _____	f. 2.40
Idem Il Giovane accattone N° 19554 _____	f. 2
Idem. Passato, presente e futuro N° 21747 _____	f. 150
Rossini Soireè musicali. Tutta la raccolta delle ariette e Duetti. N° 8536 _____	f. 12.

Per me N 6. copie del Giovane accattone N° 19554.

Oggi fui da Ledy Cannig ma non ebbi il bene di vederla per cui non so ancora ancora che qualità di musica desidera.  
con altra occasione potrò essa pure contentare.

La prego di mettere una fascia di carta ad ogni ordinazione onde non succeda confusione ed includere tutto nel pacco che  
mandarà a Moretti.

29.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 20 luglio 1850

Troverà qui accluso un andante per Violoncello che io composi e dedimai all'ottimo Padre di madama Titoff, il  
quale si diletta molto in questo istrumento. Per dire la verità sono contento della mia composizione, e Dio sa con quale  
anima la creai, dovendo servire di passatempo a chi diede la vita a quell'eccelente persona che mi prodigò tanti e tanti  
benefici e bontà alla quale devo la mia buona posizione in questo momento. Il Signor Conte Chreptowirz non si trova  
qui per cui devo mandarle l'andante prima che lassia il suo soggiorno di campagna che non sarà più tardi della fine  
d'agosto. Ella, caro Signor Giovanni, che mi ama tanto spero che lo farà stampare subito con elegante edizione e che lo  
manderà diretto alla Signora Titoff entro alla gazzetta musicale che credo benissimo due copie staranno bene, poi colla  
prima occasione che avrà mandamene altre dieci copie alcune delle quali con i suoi nastri come fa generalmente quando  
il pezzo è dedicato a qualche persona. Potrà benissimo far trascrivere la parte per Violoncello per Viola potendosi  
eseguire anche sopra quell'istrumento con buon effetto, e se Lei crederà anche per Violino, ma allora bisogna farlo  
trascrivere da qualche persona ben abile perché si devono cambiare alcuni passi non avendo il violino l'estensione bassa  
come in su detti istrumenti. Però la prima volta che lo anzierà nella gazzetta desidererei che lo pubblicasse solo come  
andante per Violoncello, poi in seguito rinovare la pubblicazione per viola, e se crede anche per Violino.

Avrà già ricevuto l'Inno Turco colla traduzione in Italiano che io le mandai per mezzo del Signor Naum. Come pure  
l'ultima mia lettera ove Le ordinavo la musica per questi signori abbonati alla Gazzetta musicale. Il mio amico Tabisco  
il quale dovrà partire quest'oggi per la volta d'Italia, per ragioni sue particolari non partirà che sabbato venturo per cui  
dovrò aspettare fino allora onde inviarle le partiture della Fidanzata del Guerriero e dei Esuli. Farà grazia di dire a  
madama Vilmot ed al Medori che ho ricevuto la sua carissima lettera, che le risponderò col corriere di Mercoledì, e che  
sia tranquilla per la partitura della Fidanzata che la riceverà prima della sua partenza per Bruseless. Se il mio amico



Muzio è ritornato a Milano La prego dirle che si ricorda di scrivermi prima della sua partenza dall'Italia. La mia salute è buona [così] spero di Lei e di tutta la sua famiglia che mi saluterà caramente. Mi conservi la sua benevolenza e riceva un bacio dal

Suo amicissimo  
A. Mariani

P. S. Desidererei sapere come finì il suo affare con quel tal Signore!

[Mano di Ricordi]

4 e 20 Luglio 50

Mariani

R<sup>e</sup> Ag<sup>o</sup>

27/9 36

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in Milano

30.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 9 Agosto 1850

Questa lettera vi sarà consegnata unitamente alla partitura della Fidanzata del Guerriero dall'amico Cesare Nanni il quale dopo di aver disimpegnato con sommo onore e lode la parte di basso profondo per due anni in questo Teatro si porta in Milano per cercarvi nuovi impegni. Esso è giovane pieno di doti morali ed artistiche e caldamente glielo raccomando onde Ella li sia di utile in quanto le potrà abbisognare presentandosi l'occasione di farlo impiegare. Non mi dilungo su tale proposito perché ben conosco quanto sia grande la di Lei bontà per i fratelli d'arte ed anticipandole i più vivi ringraziamenti per tutto ciò che farà a vantaggio dell'amico passo ad altro. Le verrà pure consegnato un pezzo per Piano Forte che mi fu mandato onde io lo raccomandassi a Lei acciò lo stampasse per dire la verità io non ebbi tempo di guardare se merita di essere pubblicato per cui glielo mando e se Ella lo troverà degno faccia ciò che più li agrata. Credo che il pezzo sarà dedicato a me; per dire la verità ~~vedo che~~ ciò avrà fatto l'autore onde interessarmi di più presso di Lei, ma io le ripeto che farà ciò che più sarà del suo interesse, e la prego darmi qualche notizia su tale reperto onde io possa manifestarla al compositore.

Quanto prima le manderò anche la partitura degl'Esuli. Sono possessore della sua ultima in data 19 p. p. Luglio. Come pure Moretti a ricevuto la di Lei lettera dove le dice che la mia coll'ordinazione della musica per gli abbonati alla Gazzetta non arrivò in tempo per unirla a quella di Moretti. Se Ella non la spedita ancora col prossimo vapore avrò bisogno di altra musica così farà tutto un pacco. La prego anche di non mandare come Le dissi l'antologia classica a Ledy Cuning perché oggi mi mandò una nota di altra musica che desidererebbe avere per l'abbonamento. Spero che subito pubblicherà la mia Fidanzata del Guerriero e che regalerà una coppia della partitura a Mad. Vilmot e se Ella sarà partita la prego inviargliela a Bruxelles. Mi sappia dire come questo pezzo piacerà al maestro che ne farà la traduzione per Piano la quale mi raccomando sia fatta da un bravo traduttore perché vi sono molte combinazioni e se non suonano bene accomodate per piano il pezzo perderà molto. Attendo l'andante per Violoncello per mandarlo al suo

destino. Ho tante piccole cose a dirle ma le racconterò col prossimo vapore perché non posso più reggere dalla stanchezza. Tondi la prega di mettere il suo nome come traduttore dell'Inno Turco se vi sarà ancor tempo, esso si chiama Achille Tondi. Basta a rivederci sabato venturo, ora le auguro tutti i beni possibili e salutando tutta la sua cara famiglia mi creda sempre

Il suo Amicissimo  
Angelo Mariani

[Mano di Ricordi]

Dell'Andante per Violoncello furono

spedite 2 copie [svolte] fascia al Sig. Titoff. Altre copie

10 si spedirono a Mariani colla 1<sup>a</sup>. occasione.

Alla Sig<sup>ra</sup> Lady Canning

furono spediti inclusi nella

Gazzetta altri due pezzi dell'Antologia Classica.

(Domenica 18 agosto)

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica  
Milano

31

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 17 Agosto 1850

Col passato vapore partì il signor Cesare Nanni per la volta di Milano al quale consegnai la partitura della Fidanzata del Guerriero che spero Ella avrà ricevuto. Spero che subito si farà fare l'edizione e che quanto prima ne potrò ricevere qualche copia. Bramerei avere una copia della partitura manoscritta, e questa me la potrà mandare colla musica che spedirà a questa impresa. Madama Titoff ama molto quella composizione per cui ho deciso dedicarla. Dunque Ella avrà la compiacenza di far stampare sopra al frontespizio questa parola. Alla distinta dilettante Signora Ellena Titoff nata Contessa Chreptowits = non so se Chreptowits si scrive così, per maggior sicurezza potrà guardare il mio andante per Violoncello dove vi è la dedica al conte Chreptowits = Quanto prima le manderò anche gl'Esuli, un'altra romanza che ho scritto non che una canzone la quale spero vi piacerà molto.

Se l'Impresario Naum avrà deciso di dare il Roberto il Diavolo la prego mettere fra la sua sua musica un spartito per piano e canto, (che pagherà Naum) dove vi siano marcati quei tagli che si facevano al Teatro Carcano di Milano e per questo bisogna dare incarico al bravo Gnolli che saluterà caramente anche per parte di Zocchi. Sarà bene anche che dia una riduzione per piano e canto di tutte quelle Opere che prenderà Naum.

Potrò annunziare nella sua Gazzetta che io sarò il maestro al cembalo e direttore d'orchestra a questo Teatro! ... Saprà già che fu pure scritturato per questo Teatro il bravo Corsi e Mitrovich, da questi artisti potrà conoscere che il nostro teatro potrà vantare una buona compagnia. Vidi che nella sua Gazzetta si fa una rivista di tutta la musica che si stampa nel suo stabilimento, io pure amerei aver l'onore di essere criticato, ed Ella potrà far esaminare quel mio andante per violoncello. L'Inno Turco, ma però far notare che in quello cercai d'imitare il genere Turco; come pure bramerei che esaminassero il mio poverello. In tutta segretezza stò componendo un coro in onore della madre del Sultano il quale spero mi frutterà qualche cosa. Se mi riessirà bene, come spero, ve lo manderò per stamparlo, e così spero quando sua Maestà vedrà che Ella vuole pubblicare anche questo pezzo, con qualche buona parola di chi mi ama, farò tutto il possibile onde sua maestà si degni esprimerle la sua soddisfazione.... La mia idea è grande! basta non trascurerò nulla

quando si tratta del mio bravo e buono amico e protettore Sig Ricordi. Solo la prego se criticheranno le mie opere di farle con qualche umanità... e per questo confido in Lei. Madama Vilmot sarà già partita, come pure Muzio. Le scriverò a Bruseles. Mi saluti caramente l'amico Foroni e il bravo Mazzucato. Verdi se è in Milano Le dirà tante belle cose per me. Un bacio a tutta la famiglia ed Ella mi conserva la sua cara affezione.

Il suo Angelo M~

P.S.

In questo momento mi dice Moretti che è arrivato un pacchetto di musica per me, non so ancora cosa sia perché non ho ricevuta da Ella nessun avviso. Il Vapore partirà fra pochi momenti per cui non posso prima vedere di cosa si tratta. Perdono se Le scrivo così in fretta, vengo d'arrivare in questo momento e fra poche ore ritornerò nel delizioso Bouk=Derè.

Mi raccomando che i spartiti che darò a Naum siano le parti d'orchestra buone per questo mi raccomando caldamente per non dover impazzire alle prove d'orchestra.

[Mano di Ricordi]

9 e 17 Ag° 50

Mariani

R<sup>e</sup> 2 7<sup>bre</sup>

Al Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica in

Milano

32.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 24 Agosto 1850

Ho ricevuto la sua lettera delli 3 corrente come pure la sua musica per gli abbonati alla Gazzetta Musicale, però vi è corso una sbaglio, perché del trattato completo di melodia di Reicha diretto al Signor Guerrieri si sono avute semplicemente le tavole dimostrative senza il testo ossia l'opera. La prego di rimetermelo attesoiché il Signor Guerrieri me ne ha fatto dono, ed io non saprei cosa farvi delle tavole senza l'opera. È ben vero che tutta l'opera è marcata al prezzo di franchi 30 per conseguenza dieci franchi di più del valore della musica che Ella regala agl'abbonati, perciò sono pronto a pagare la piccola differenza che vi passa. Troverà qui in fine una piccola ordinazione di Musica che avrà la compiacenza di mandarmi unitamente al libro su detto formandone un pacchetto a me diretto, includendolo nella musica, ossia spartiti che manderà a questa impresa Naum. Se mai per caso non arrivasse a tempo, la prego attendere qualche favorevole occasione che si presenterà sicurissimamente quando manderà musica a Moretti oppure a qualche altra persona qui dimorante. La Fidanzata del Guerriero sarà già in suo potere Spero!... Come vi dissi nell'ultima mia la dedico a Madama Titoff. Mi pare però che sarà meglio di porre la dedica sopra il frontespizio in questo modo = A sua Eccellenza Elena Titoff nata Contessa Chreptonviz Egregia Dilettante = Abbenché quella Signora non ami i titoli però è

sempre meglio che io mostri il dovuto rispetto. Non Le ho ancora inviato la partitura degl'Esuli, perché siccome scrissi quel pezzo in un giorno ed una notte così ne volli fare una nuova partitura onde cangiare qualche piccola cosa nell'istrumentazione, e per dirle la verità tremo quando un pezzo lo mando per stamparsi. Sia pur sicuro che quanto prima lo riceverà unitamente ad altre mie composizioni che spero avrà la compiacenza di pubblicarle. Godo assai che il mio andante per Violoncello sia già in suo potere. A questo'ora spero sarà stampato. Sarebbe una gran cosa se ne potesse mandare una copia subito entre alla gazzetta di sua Eccellenza, e le altre dieci copie che le dimandai con la musica qui indicata. Basta farà quello che più crederà opportuno. Moretti non Le ha mandato l'importo della musica che ha ricevuto, perché attende la decisione delle opere che si faranno nella ventura stagione così per non replicare lettere attenderà fino dopo dimani che vi attendete lettere di Naum dall'Italia così riceverà una cambiale ed una nuova ordinazione di musica.

Mi saluti caramente l'amico Maestro Foroni e le dica che mi congratolo seco lui per la sua nuova bella sinfonia eseguita al Teatro Carcano. Tanti saluti all'amico Muzio e Le dirà che spero riceverà sua lettera prima della sua partenza per l'Italia. Un bacio al Professor Mazzucato e carissimi saluti alla sua Signora e cognate; sempre mi ricordo di loro, come spero che io pure vivrò nella sua memoria. Mille cose care alla sua famiglia e pregandola a conservarmi la sua carissima affezione sempre mi creda

Il suo Amicissimo  
Angelo Mariani

24 Agosto 50  
Mariani Ang<sup>o</sup>  
R<sup>o</sup> 24 7<sup>bre</sup>

33.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 25 Settembre 1850

Riceverà con questo medesimo ordinario il libretto dei Due Foscari della medesima edizione di quello del Don Pasquale, come Ella mi richiede nella carissima sua dei 2 corrente. Troverà pure dentro al libretto una copia delle parole della Fidanzata del Guerriero. Madama Titoff ha ricevute le due copie dell'andante per Violoncello. Essa ne ha ammirato la bella edizione e per mio mezzo le ne esprime la sua soddisfazione. Dubito forte che Ella non abbia ricevuto una mia lettera del 24 agosto che Le inviai acclusa in una lettera di Naum. In essa La pregavo d'inviarmi non so che musica e le scrivevo altre cose di un certo interesse. Soprattutto Le raccomandavo che la dedica della mia Fidanzata fosse fatta nel seguente modo = A sua Eccellenza Elena de Titoff nata Contessa Chreptorvitch distinta Dilettante di musica = Oltrecciò desidererei che in testa della stampa di questa composizione si metta che fu eseguita da Mad. Wilmot, Perduta o non perduta che sia quella mia lettera voglio sperare che mi potrà contentare di quanto l'ho pregato. Potrà sospendere l'invio dell'antologia Classica musicale per Ledy Canning perché Essa preferisse di scegliere a suo piacere della musica per il resto che deve ancora avere a posta e cosa che io stesso posso accomodare quando mi giungerà la musica che Le ordinai in quella mia lettera la quale spero che presto o tardi si rinverrà. Fra tre giorni andrò a stabilirmi a Pera per incominciare le prove del Roberto il Diavolo. Dio celi mandi buona per le parti d'orchestra della spartito, le quali essendo state comprate a Odessa, dove l'orchestra è la metà di quella di Costantinopoli, sono incomplete ingarbugliate, e quel che è peggio zeppe di spropositi e strafalcioni senza fine scrissi a Naum in Milano faccendogli avvertire questo inconveniente, ed inculcandogli di prendere da Lei anche questo spartito se bramava che lo spettacolo non andasse a male, ma temo che la mia lettera non gli sia arrivata. Giudice in causa propria non voglio essere; per conseguenza mi scuserò se non Le fornirò io stesso la solita cronaca di questo Teatro. Ho

pregato Tondi uomo capace e giudice imparziale, lontanissimo dal prendere partito e fanatismo per chichessia, d'informarla posta per posta dell'andamento degli spettacoli.

Egli mi promise di farlo.

Per ciò che riguarda la presentazione dell'Inno, da Lei ristampato, al Sultano le dirò che questa ~~che~~ si farà, ma né subito, né facilmente. Se avessi avuto subito codesta stampa mi sarebbe riuscito di presentarla senza difficoltà: ma al presente son qui piovuti tanti artisti avventurieri i quali hanno intrigato in tutti i modi e presso tutti i ministri per poter suonare o cantare in presenza del Gran Signor, ci sono tanti sedicenti maestri di musica che hanno, trascritto, suonato, cantato, ridotto per piano, e sin ora mai il Sultano le dev'essere al maggior segno in infastidito. Ciò del resto non toglie che dandosi quest'inverno qualche soiree in casa di sua Eccellenza Mussier Titoff potrò fare discorrere diplomaticamente col ministro degli esteri, e sarà questa la migliore e più efficace maniera di presentarlo. Insomma può ben immaginare se io mi adopuerò a tutt'uomo per una faccenda che riguarda a Lei, cui professo tanta stima ed amicizia. Vorrei sapere se si è fatto in tempo per mettere sul frontespizio il nome del traduttore della poesia Achille Tondi. Del resto sarà bene che la stampa mi giunga al più presto possibile onde non si lassi sfuggire qualche occasione che potrebbe presentarsi. Se poi mi arrivasse contemporaneamente la Fidanzata del Guerriero dedicata a Mad. Titoff sarebbe anche meglio perché una mano lava l'altra e tutte due lavano il viso. Anche gli Esuli sono all'ordine; l'invierò alla prima occasione. Tanti saluti al mio caro Tito ed a tutta la famiglia. Mi conservi la preziosa sua benevolenza e mi creda

Il suo affimo amico

A. Mariani

18/9 27

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
Milano

P. S. Veda fatalità! In questo momento giunge la notizia della morte del Conte Chreptowitch padre di madama Titoff cui era dedicato il mio andante per Violoncello. Pover uomo! Non l'avrà nemmeno veduto. Farò qualche cosa per onorare la sua memoria.

Per Piano Forte a quattro mani tutti questi pezzi

- Tutta l'opera del Barbiere di Siviglia (se mai non vi fosse l'opera intera quei pezzi che avrà)

Sinfonia del Turco in Italia

Sinfonia del Italiana in Algeri

- Sinfonia dell'Opera La Clemenza di Tito

- Sinfonia dell'Opera Ricciardo e Zoraide

- Ifigenia e Tauride (tutta l'opera di Gluck)

Stabat Mater di Pergolesi (se non vi è a quattro mani servirà avere a due)

Ausführung aus den Seraglio par Mozart

Per due mani

Tesonda. Zauberflöte per Mozart

Fidelio par Beethoven

Per quattro mani

N.B. non so se la musica qui indicata si troverà nel suo stabilimento, la prego nel caso contrario fare tutto il possibile di procurarmi i sudetti pezzi perché Ledy Canning mi ha fatto somma premura

N° 21673 Second. Lezione

L'Opera quinta di Corelli

e se avrà pure le altre opere cioè avrei sommo piacere di averle.

- Lichtenthal Album musicale sacro. L'Album completo dal 20315 al 20362. in un sol libro

Il 9 Sett 50

Gnolli si segnò in rossò  
tutto quello che si viene aver dei  
tagli fatti alla Cavalliera nel  
Rob° il Diavolo.

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in Milano

[Mano di Ricordi]

N° 760 Mariani M° Ang° di Costantinopoli. Procuri di cercare tutto quello che può di questa ordinazione, anche nella musica estera, e poi lo mandi allo studio fra due o tre giorni allo studio deve unirsi a spartiti che si mandano a Costantinopoli 1113 Mandi anche il testo del Reicha N° 4090, perché nella spedizione fattagli alla fine di Luglio per l'associato Guerrieri li mandarono solo le tavole dimostrative e non il testo. Naturalmente questo va addebitato per memoria.

X Mariani mancano i seg pezzi ed Opere ?

Sinfo del Turco in Italiaa 4 S

d° dell'Italiana in Algeri.

Gluck Ifigenia in Tauride tutta l'opera a 4 mani (da Diabelli) di questa opera si è mandato intanto la sinfonia simile simile

Pergolesi Stabat a 4 mani oppure se non c'è, quelle a 2 mani

Mozart Ausführung asud den Seralio a 4 mani (da L

Beethoven Fidelio x Piano (e a Certuria)

Carelli Opera I e III

34.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 12 ottobre 1850

Ho ricevuto la sua lettera dei 24 p. p. nella quale sono espresse le speranze da Lei concepite in riguardo all'Edizione dell'Inno Turco. Con altra mia del passato mese Le dicevo qualche cosa su questo proposito. Ora Le ripeto che quanto è in me farò tutto il possibile perché Le sue speranze siano reali, che per quello almeno che riguarda la presentazione dell'Inno al Sultano. Vero è che la morte del padre di Mad Titoff ha messo sossopra tutta questa famiglia, e per questo io

non potrei contarci nel medesimo modo che avrei fatto un mese o due mesi fá. A ciò vi si aggiunge che probabilmente Mad. Titoff partirà per lungo viaggio. Calcoli queste difficoltà e comprenda che se io metterò tutto in opera per riuscire nell'intento farà pure bisogno di un po' di tempo per vedere di ottenere qualche cosa. In quanto alle copie di gran lusso che intende farne La avverto che rimarrebbero inutilizzate in questo paese eccetto qualcuna da presentare a qualche alto personaggio il quale dovesse interessarsi per farlo gradire dal Sultano. Il resto sarebbe inutile perché tutti ne sono provvisti da quella Edizione che Lei conosce.

Si regoli su questa intelligenza e creda che tutto quanto potrò fare farò. Ho ricevuto il pacco di musica e la fattura. Moretti mi disse che Le ha di già spedito la moneta ed una nuova ordinazione di musica. In tutta fretta perché ho la prova ma di cuore sono

Il suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

[Mano di Ricordi]

25 7bre e 12 8bre  
1850  
Mariani  
R° 7 Nov

12/12

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
Milano

Col vapore del Lloyd Austo

35.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 12 Ottobre 1850

Due righe in fretta per dirle che questa mattina Le ho scritto ed essendomi informato intorno all'Inno Turco che Lei deve stampare mi fu raccomandato sopra a tutto che non vi siano figure sopra al frontespizio. Uccelli, alberi, aria tutto ciò che desidera l'artista, ma figure di uomini no perché la religione Turca non lo permette. Una copia bellissima per il Sultano altre tre di meno lusso per il primo pascà, qualche altra per i più piccoli pascà, ed altre per i ministri. Basta su ciò col primo ordinario di posta, li spiegherò tutto bene parte il Vapore. Addio

A. Mariani

[Mano di Ricordi]

Costantinopoli 12 8bre 1850

Mariani

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
Milano

36.

Carissimo Signor Giovanni!

Costantinopoli 9 Novembre 1850

Ho ricevuto i saluti ch'Ella si è compiaciuta di farmi esprimere per mezzo di Naum e di Moretti; e le ne ringrazio. Però debbo avvertirla che avevo di già risposto alla sua lettera delli 24 settembre; spero che avrà ricevuto questa mia risposta; Se no, abbia la bontà di sommare un cenno, perché possa servire di regola non meno a Lei che a me. Le notizie dello spettacolo di questo Teatro per la sua Gazzetta musicale le ho mandate all'amico professor Mazzucato, al quale dovevo qualche cenno in riguardo alla sua discepola, pregandolo che glielie avesse comunicate. Son sicuro che a quest'ora lo avrà di già fatto. Per l'ulteriore andamento posso dirle che lo spartito va sempre tanto bene quanto la prima sera, e che il Teatro è affollato di spettatori. La Signora Penco, e la Signora Lotti prime donne, il basso profondo Signor Mitrovich ed il Tenore Signor Prudenza riscuotono sempre grandi applausi. Martedì prossimo andremo in iscena colla Lucia, in cui canterà la Penco, Baggetti, Corsi, ed Alessandrini. Sabato venturo gliene darò notizia. Adesso è scopo che le dica qualche cosa intorno alla presentazione del mio Inno al Gran Sultano.

Sfortunatamente sono qui succeduti avvenimenti gravissimi che hanno messo sossopra la Corte, la diplomazia, e fanno traballare l'attual ministero. Una sanguinosissima rivoluzione in Aleppo, e si suppone anche nei luoghi circonvicini, ove han tagliato a pezzi molta parte della popolazione franca, saccheggiate le case e incendiato il quartiere ove quella abitava. Nel medesimo tempo qui è saltata in aria la Nave amiraglia, souvra alla quale fra un'altra mezz'ora doveva recarsi il Sultano.

Era il più gran legno della marina Turca a tre ponti e mezzo con cento sessanta cannoni. Senza sapere il come prese fuoco la santa Barbara, e se la polvere non fosse stata scaricata per nove decisioni il giorno innanzi facilissimamente bruciava le altre quattro o cinque navi ch'erano ancorate vicino e con essa l'arsenale, e dei quartieri franchi di Pera e di Galata le case di pietra sarebbero andate in ruina e quelle di legno in fuoco ed in fumo. Con tutta la poca polvere che c'era lo scoppio fu talmente forte che parve terremoto; la città si scosse tutta ed i vetri delle finestre andarono in pezzi. Le vittime sono state poco su poco giù intorno a mille; sei soli camparono ma mezzi sfragellati ed in pericolo tutt'ora di vita. Per questi ed altri simili fatti di minor conto il governo è in apprensione; gli Ambasciatori dimandano grosse indennizzazioni per l'affare d'Aleppo e garanzie che per l'avvenire non abbia a succedere il simigliante ivi ed altrove. Da ciò Ella intende bene che per poter fare qualcosa bisogna mettere in opera più mezzi di quelli che prima facevano d'uopo. A tal intento bramerei se Le fosse possibile ch'Ella si procurasse di costì una calda e potente raccomandazione presso questa missione austriaca. Il consigliere di Legazione Signor Kletzel esercita l'ufficio d'internunzio.

Io sono con questo Signore in buonissime relazioni; ma una Jeppa che venisse di alto non farebbe certamente male. A Lei credo non mancheranno alte conoscenze coi primi impiegati di cotesto Governo, e siccome è suddito Austriaco la sua Legazione si troverebbe alla portata di farle più bene che non tutte le altre. Veramente gli altri non potrebbero fare questa presentazione con quella dignità e dirò quasi con quel diritto come il rappresentante del Governo a cui Ella appartiene. Sempre però ben inteso che da parte mia farò tutto il possibile onde la sua cosa riesca bene.



Ho veduto nel Supplemento che ha mandato a Moretti l'annunzi della prossima pubblicazione della Fidanzata del Guerriero. La ringrazio della benevole premura che usa a mio riguardo. Spero che quando ne avrà occasione mi farà tenere la Partitura ben anche di questa mia composizione, perché ho intenzione di farla eseguire con tutta l'amabile sua famiglia, e promettendole che sabato prossimo le scriverò per darle notizia dell'esito della Lucia mi ripeto

Il suo Affmo Amico

A. Mariani

[Mano di Ricordi]

9 nov<sup>bre</sup> e 21 dic<sup>bre</sup> 50

Mariani

R° 17 Febbraio 51

Col Vapore del Lloyd Aust°

Al Pregiatissimo Signore

Il Signor Giovanni Ricordi

Editore di Musica

Milano

37

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 21 Dicembre 1850

La sera del 14 di questo mese è andata in iscena la Sonnambula. Questa divina musica venne egregiamente interpretata dalla prima Donna Signora Penco dal Tenore Bozzetti e dal Basso Mitrovich. La Penco nella sua cavatina di sortita ci fece ricordare i bei tempi dell'ottima scuola di canto Italiano ora purtroppo caduta in basso. Così il Tenore Bozzetti che nella Lucia lasciava desiderare qualche cosa da lato della forza in quest'opera si trova veramente al suo posto.

Il Mitrovich sostenne bene la sua parte ed ebbe molti applausi alla sua cavatina di sortita.

Ora si stanno provando i Lombardi alla Prima Crociata del M° Verdi. In quanto al libretto però non sono più i Lombardi di Solera perché non potendosi qui rappresentare a cagion dei Turchi quest'opera così come si trova col battesimo, coll'harem, colla presa D'Antochia, con quell'empie bende, con quegl'empi musulmani che ricorrono ad ogni tratto, l'impresa ha incaricato il poeta Tondi a ridurre il libretto in modo che non ne potesse venir offesa la suscettibilità politica e religiosa dei discendenti di Osmano. Io credo che avrà dovuto trasportare l'azione in altro luogo e ad altri tempi; in modo diverso io non saprei come si possa cavarne le mani. Ma essendo così ben veggo che per quanta abilità possa avere il riduttore non riuscirà mai a non togliere a questa musica il tipo caratteristico che ella ha di quel fatto messo nella storia. Intanto staremo a vedere cosa n'uscirà.

Spiaciami che nella sua Gazzetta vedo sempre mutilati i miei articoli del Teatro. Spero che mi farò grazia per questo che come vede è abbastanza conciso e breve.

A proposito della Gazzetta Ella Signor Ricordi vorrà compiacersi di porre nel novero dei suoi abbonati il Signor Dottor Pietro Calleja e d'incominciare a spedircela col nuovo anno.

Moretti mi dice di avere altri tre abbonati e non so se le <sup>ne</sup> abbia di già mandati i nomi. Quando non l'abbia ancor fatto son certo che lo farà col prossimo Vapore insieme ad ordinazione di musica. Intanto questi nuovi abbonati verranno molto a proposito per rimpiazzare tre altri antichi ai quali per diverse caggioni è duopo che sospendiate la spedizione del Giornale. Essi sono Madama Baltazzi che è partita per Londra, Sua Eccellenza Ledy Canning che è partita per un viaggio nell'Asia ed il Maestro Abrami il quale ritornerà in Italia tra poco, devo correre alla prova e sono già le dodici; dovrei dirle tante altre cose ma lo farò col prossimo Vapore.

In fretta si ma di cuore me le protesto

Il suo Amico Mariani

P. S.

Naum mi disse che aveva già mandato a Milano l'importo del debito che teneva con Lei.

38.

Carissimo Signor Giovanni!

Costantinopoli 22 Febbraio 1851

Spero che Le farà piacere l'intendere che nostro bravo Corsi la sera del 12 cor[.] ricomparve sulla scena nella parte d'Ezio dell'Attila. Il pubblico che tanto vivamente sentì e compiansè la sua disgrazie al primo scorgerlo proruppe in altissimi applausi i quali siccome quelli che partivano direttamente dal cuore fecero bella testimonianza all'artista dell'affetto che il pubblico si porta a della giusta estimazione in che tiene i suoi talenti. Ma maggior trionfo lo attendeva nei Puritani di Bellini che andarono in iscena il 15. Nella sua aria di sortita egli fece un'impressione che mal si potrebbe esprimere a parole, e veramente egli la cantò con una delicatezza e con un effetto inarrivabile. La signora Penco nella parte d'Elvira si è fatta distinguere pei graziosi modi di canto e per la facilità con cui mi eseguisse i passi di bravura e tutte quelle agilità, onde è fiorita questa Opera. Il pubblico giustamente l'applaudì in ogni suo pezzo e particolarmente nella sua Polacca la quale cantò veramente a perfezione. Il Tenore Bozetti ha avuto in quest'opera un successo maggiore che nelle altre precedenti attesoché la parte di Arturo si atpeggia meglio alla sua voce ed al suo genere di canto. Il basso Mitrovich (Sir Giorgio) si è mostrato anche in questa parte un bravo artista e nebbè applausi come cantante e come attore. A dire il vero egli è in molta simpatia presso il pubblico per ~~disimpegnato~~ essersi adoperato con grande ingegno al tempo in cui Corsi era infermo anche in parti che non gli spettavano onde il teatro non si chiudesse.

La sera del 17 ebbe luogo il beneficio della prima Donna signora Lotti. Si volle incoraggiare nei più solenni modi la giovane artista e darle prova non equivoca della simpatia universale ch'ella ha saputo meritarsi pei suoi talenti artistici e per la sua bontà personale. Quindi vi furono versi, ritratti, fiori, corone ed applausi senza fine; anzi forse più di quel che non si conveniva. Poiché sia l'agitazione, sia il vedersi festeggiare in modo veramente oltre modo lusinghiero, sia che i pezzi di serata sono sempre mancanti delle necessarie prove, il fatto è che la signora Lotti in quella sera si mostrò minore di se stessa, eccettoché nella Cavatina dell'Antonina nel Belisario che espresse con molta potenza di voce ed effetto. Fra gli altri pezzi emerse notevolmente il Duetto del Belisario nel quale il valentissimo Corsi agì e cantò in maniera tale da far venire le lagrime sugli occhi a buona parte degli ascoltatori. Intanto la giovane artista non insuperbisca di questa apoteosi in maniera che credendosi di già grande e perfetta artista abbandoni gli studi. Ella ha certamente tutti i mezzi per divenir tale e noi di vero cuore glielo auguriamo. Ma qui vengono a proposito i versi del Tasso = Chi non suda, non gela e non s'estolle = Dalle vie del piacer là non perviene.

Per potersi sollevare al Signore della mediocrità non bastano i doni della natura; e' fa' duopo di molti studi e non mica di quegli che si fanno a scuola e durano un anno o due, ma si bene di quegli altri che non finiscono se non colla vita. Ella è

già stata incaminata con ottimi principi nella via dell'arte; resta che non si stanchi giammai dal coltivarsi da se medesima e si può ben presagirla un lietissimo e luminoso avvenire.

Ora si sta provando il Poliuto di Donizetti

M<sup>o</sup> M.

P. S.

Moretti non ha ancora ricevuto la musica che dice d'averle ordinato già da gran tempo e ciò gli reca molta pena. Io pure sono privo di sue care nuove da due mesi. Spero che non sarà più sé avaro di un suo scritto. Sono occupatissimo dalla mattina alla Sera con questo benedetto Teatro che non mi lascia un momento di requiem.

Tanti saluti a tutta la sua cara famiglia ed in attesa di sua lettera ho il bene di ripetermi

Il suo Affmo Amico

Angelo Mariani

P. S. Naum la saluta caramente

39.

Caro Signor Giovanni.

Costantinopoli 22 Marzo 1851

A questi ultimi giorni si è andato in iscena col Poliuto di Donizetti. Non istarò qui a fare l'analisi di questa musica la quale è già conosciuta in quasi tutti i principali teatri d'Italia, e molti eruditi ne ragionarono con accuratezza di esame e non indulgente rettitudine di giudizio. L'esecuzione in generale fu commendevole; senonché in alcune parti lasciò qualcosa a desiderare. La Signora Penco eseguì la parte di Paolina: essa sarà sempre una graziosissima cantante in opere di mezzo carattere, ma in musiche drammatiche, o vogliam dire di genere grave, non dispiacerà mai, ma non desterà né anche entusiasmo, dappoiché la sua voce non ha quel timbro vibrato e di slancio che si converrebbe; sebbene alcuni passi di agilità nella cabatella per volerli eseguire con troppa prestezza le riuscissero alquanto barocchi. Ebbe altri momenti felici e le fu fatto replicare la cabaletta dell'ultimo duetto (Il suon dell'Arpe angeliche). Cabaletta che per se stessa, anche senza essere eseguita con tutto lo slancio e l'anima che farebbe mestieri, è di effetto sicuro, e pel suo brio e la sua popolare melodia strappa all'uditorio in volontari gli applausi. Pel Tenore Prudenza se per lo passati vi ho detto che era freddo, in questa opera è insopportabilmente gelato, di guisa che bisogna pur confessare che la parte di Poliuto non è stata eseguita. La parte di Severo è affidata al baritono Corsi il quale la disimpegnò da quel valente artista che egli è. Mi duole che la sua cavatina di sortita è un po' bassa per le sue corde vocali il che gli ha tolto una parte dell'effetto che avrebbe potuto produrre. L'Opera è montata magnificamente e le scene del Pittore Merlo sono senza esagerazione stupende. Si stà provando il Mosè nuovo dell'immenso Rossini e fra non molti giorni andrà in iscena.

A. M.

Caro Signor Giovanni

Costantinopoli 22 Marzo 1851

Ho ricevuto le copie dell'Inno. Veramente magnifica edizione! Io ne sono rimasto meravigliato come pure i signori ai quali le mostrai. Io ho già cominciato a fare i miei passi perché sia presentato al sultano. Spero che nel venturo mese se ne avrà qualche risultato.

Ho ricevuto parimenti le copie della Fidanzata del Guerriero e le mie romanze. Questi ringraziamenti le ne debbo fare!

Mi spiace che non potrà più ricevere la Gazzetta come ritraggo dall'ultimo avviso inserito N° 9 spero però che di quando in quando troverà qualche mezzo per farmela avere.

Vorrei comprare il Dizionario della Musica di Lichtental. Mi faccia il piacere di acquistarme una copia per mio conto e di tenerlo presso di sé sino a mio ordine.

Scrivo come vede in fretta questa lettera.

Mi scusi e mi creda sempre

Il suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

12/9 21

Al Pregiatissimo Signore  
Il Singnor Giovanni Ricordi  
Eidtore di Musica in  
Milano

Col Vapore del Lloyd Austriaco

40.

Caro Signor Ricordi

Costantinopoli 17 Maggio 1851

Colgo l'occasione che la brava Signora Lotti parte per Milano per dirle che per alcuni affari che hanno fin ora occupato questa nobile famiglia Titoff non si è ancora presentato le copie dell'Inno a Sua Maestà ma che sicurissimamente entro la settimana sarà fatto.

Col prossimo Vapore le scriverò e spero che tutto riuscirà bene. Dal canto mio può bene immaginare che nulla trascurerò onde sua maestà agradisca questo suo dono.

Mi saluti Tito, e tutta la famiglia. Mi ami e mi creda

Il suo Amico  
Angelo Mariani

[Mano di Ricordi]

17 Maggio 51

Mariani

R° 2 Giugno

41.

Caro Signor Giovanni

Buyuk=Derè di Costantinopoli 27 Giugno 1851

Non ebbi appena ricevuto la grata sua delli 2 cor:te che mandai l'incluso a questo Signor Ronzevalle il quale mi rispose con la lettera che troverà qui unita dalla quale potrà rilevare quali sono le intenzioni sue. Non contento di quella risposta ieri mi portai a Pera espressamente, ma ahimè!, dopo a tutto quello che mi disse credei cosa prudentissima di non ritirare la musica, ed invece attendere un di Lei pronto riscontro nel quale mi dia un esatto rendiconto di quanto li

deve, altrimenti, a sentirla lui solo, sembra che non le sia debitore che di pochi franchi. Credo oltreciò che abbia già venduto una parte di quella musica: basta mi dica Lei cosa devo fare che tutto farò. Il buon Moretti era pronto ad accettare la musica in questione, nel caso che assolutamente si debba visitare, sono sicuro che non cambierà parola. Passiamo a noi. Sono pure possessore della gentilissima e carissima sua lettera delli 27 Mag: Le sono oltremodo grato dell'interesse che prende per la mia salute. La leggiera indisposizione è passata e grazia a Dio sto bene. Non le avevo scritto fin'ora perché nulla di positivo, intorno al nostro affare, avevo a dirle. Finalmente A ali Pascià è tornato dalla sua cura dei bagni di Brussa. Prima della sua venuta era impossibile agire; ora la cosa pare già combinata, ed ecco come. L'altra sera mi trovavo con sua Eccellenza dall'Ambasciatore d'Inghilterra dove vi era stato un pranzo Diplomatico e che vi aveva assistito i primi ministri. Quell'Angelo di sua Eccellenza Monsieur Titoff parlò dell'affare in mia presenza A ali Pascià ministro degli affari esteri il quale, con mio gran piacere promise di far giungere gli esemplari ai piedi del trono di sua maestà e rimanemmo d'accordo che io dovessi andare con gli esemplari da Lui entro la settimana ventura, cosa che farò con tanto piacere e non mancherò di fare, dire, interessare, comprare, insomma gettarmi a suoi piedi onde la cosa riesca decorosa per Lei quale il mio cuore desidera. Dio volesse che desse quello che io penso, credo che per Lei non vi sarebbe cosa più grada. Dio lo voglia Amen. Farà capitare la qui acclusa all'amico Muzio. Un bacio a Tito e a tutta la famiglia. Tanti saluti al professor Mazzucato. Se avrà occasione o per Ronzevalle o per Moretti mi mandi la copia del Dizionario di Lichtenthal che mi farà più bene.

27 Giugno 51  
Mariani  
R° 9 Luglio

[Mano di Ricordi]

Al Pregiatissimo Signore  
Il Signor Giovanni Ricordi  
Editore di Musica in  
Milano

Mi dimenticavo di dirle che fra le copie dell'Inno ne trovai una in seta verde dove vi è due fogli in seta verde legati al rovescio. Non fa nulla perché la terrò per me. Mi ami quanto io l'amo e baciandola caramente mi creda sempre

Il suo Affmo Amico  
Angelo Mariani

42.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 31 Ottobre 1851

Per mezzo del Signor Ronzevalle ho ricevuto la sua lettera delli 27 Agosto non che il Dizionario di Lichtenthal. Non Le scrissi prima perché speravo da un giorno all'altro ricevere una risposta del suo affare.

Saranno già arrivati a Milano Madama e Monsieur Diran persone riguardevoli di questa Capitale ai quali diedi mia lettera di raccomandazione per Lei. Madama gli avrà parlato intorno al suo Affare pendente coi Turchi, e Le avrà pure spiegato da che deriva quel loro lungo silenzio.

Ieri fui espressamente dal Signor Argiropolo, primo Dragomanno di Prussia, per Dimandarle informazione su ciò. Lo trovai molto ben disposto, ma però mi disse che per qualche giorno ancora crede cosa prudente di non farne parola,

perché trovandosi il governo turco alquanto sbilanciato nelle finanze, ed i ministri occupatissimi per affare di alta importanza, temerebbe, facendone parola in questo momento, di ricevere una risposta pulita sì, ma non come lui ed io desidero. Insomma (internos) io ho fatto di tutto e non trascurerò nulla onde farle avere una decorazione; ma, mio Dio, pare che tutti gl'intrighi venghino espressamente per guastare i miei progetti sia certo che da parte di questi signori sarà fatto ogni possibile onde la cosa riesca a sua soddisfazione.

La buona Signora prima di partire fu la cosa che di più raccomando al Sig Argiropolo il quali mi disse (ricordandogli quella raccomandazione) è vero che per ora non ho ancora adempito al mio dovere, ma lo farà sicuramente. Ora vado a scrivere anche alla Signora onde con sua lettera rinnova la sua raccomandazione per quello che io desidero, che credo dovrà far piacere a Lei pure.

Io resterò quà fino a tutto Novembre, come pure sua Eccellenza non partirà che verso alla fine di Dicembre. Vede dunque che ci resta tempo per operare. Nel caso poi che prima di quell'epoca non si avesse una risposta positiva farò in modo che quando sua Eccellenza va dal Ministro per congedarsi, ne parli egli stesso, così la cosa non potrà mancare. Già a quest'ora tutto sarebbe finito se non ci fosse stato di mezzo un certo affare che preoccupò la mente di tutti gli alti personaggi. Le ripeto sia tranquillo perché non trascurerò nulla onde farlo contento.

Moretti mi disse di avergli già mandato i franchi 292. che Ella mi parla nella sua lettera su indicata.

Col prossimo Vapore, se non trovo un'occasione per Milano, manderò alla Vedova Vicentini di Trieste quattro mie Romanze e due Polke Mazurke per trasmetterglielle. Veramente quelle Romanze dovevano far parte di un album composto di sei Romanze, due Canzoni e quattro Duetti, ma volendo cambiare nelle altre qualche cosa Le mando intanto quelle acciocché le stampi, avendole dedicate a persone che potranno, nel caso, dare una spinta al nostro affare. La prego di non mandare per ora la Gazzetta Musicale diretta a sua Eccellenza perché partendo io sui primi di Dicembre mi dispiacerebbe che andasse perduta. Prima di partire, oppure da Messina, Le scriverò dove me la deve mandare.

Troverà qui unito un articolo intorno al nostro Teatro il quale feci coraggiosamente e che spero l'onorerà coll'inserirlo nella famosa Gazzetta Musicale.

Mad. Diran mi disse prima di partire che avrebbe pagato essa stessa l'abbonamento della Gazzetta di quest'anno al suo arrivo in Milano. Il Sig Caleya, ed il Sig Guerrieri lo pagheranno a Moretti.

Mi voglia bene e nella speranza di darle presto una buona notizia mi creda

Il suo Angelo Mariani

44.

Caro Signor Giovanni!

Costantinopoli 3 Dicembre 1851

Le scrivo scrivo due righe in fretta essendo proprio sul punto di partire per Messina dove sarò tempo permettendo fra otto giorni. Mi farebbe somma grazia ad annunciare sulla sua Gazzetta che sono andato in Messina a Dirigere lo spettacolo d'apertura del nuovo Real Teatro S. Elisabetta.

Dopo finito il mio impegno colà, che sarà li 15 Aprile probabilmente farò una scorsa a Milano. Se trovo in Italia un buon posto vi resterò; senno torno qui a Costantinopoli: Per questo Ella potrà molto agiovarmi.

Ieri nell'andare a prender congedo dal Sig Argyrupulo primo Dragomanno, incaricato del vostro affare, egli mi assicurò che al primo momento propizio non mancherà di farlo venire a conclusione. Sua Eccellenza ancora il Signor Titoff che non parte più mi ha dato la medesima assicurazione. Creda pure che il suo affare è in buone mani, e che se fin'ora non venne a termine è stato (in tutta segretezza) per la quistione del Santo Sepolcro e perché le finanze Turche erano a secco.

Ho consegnato a Moretti accioché mandi alla Ved Vicentina di Trieste la quale le rimetterà a Lei quattro romanze, La Zingarella, Il Canto dell'Esule, Ernani, e Abbandono; più due Polke Mazurke per piano. Spero che si degnerà pubblicarle subito tanto più che essendo dedicate a persone qui dell'ambasciata possono dare una qualche spinta al nostro affare.

Quando saranno stampate il modo di farle giungere a Costantinopoli glielo indicherò io da Messina.

Moretti Le pagherà l'abbonamento alla Gazzetta musicale del Sig Dottor Caleya Di Guerrieri, e quello di sua Eccellenza. Da ora in poi se la posta non è molto cara questa Gazzetta di sua Eccellenza la prego mandarmela in Messina.

Ho ricevuto fino al numero 45 inclusivi: Dunque mi manderà dal 46 in poi.

Io naturalmente non posso più scrivervi. Intorno al Teatro: ma pensando di farle cosa grata ho incaricato il Sig Tondi di farle delle relazioni per la sua Gazzetta.

Anzi essendo stato sopra un venduto giornale di costi attaccato il mio amico maestro Guatelli credo che egli voglia fare due righe di risposta che le saranno rimesse nelle corrispondenza di Tondi.

Mi farà cosa gratissima e Le sarò molto obbligato se si degnerà d'inserirle nella Gazzetta.

Io riceverò ogni ordinario lettera da questi Signori ed appena saprò qualche cosa intorno al nostro affare mi affretterò di comunicargliela.

Nella romanza del Canto dell'Esule Poesia di Achille Tondi non meterà sul frontespizio il nome del poeta perché parrebbe che la dedica fosse fatta in comune tra il poeta e me; basta che il nome lo metta come il consueto di dentro.

La saluto caramente e la prego conservarmi la sua stimabile amicizia

Suo Sin~ Amico

Angelo Mariani

## Trascrizione e riordino del Diario Autobiografico di Angelo Mariani a Costantinopoli<sup>324</sup>

[Da sabato 31 maggio 1851 a 3 luglio]  
venerdì 21 novembre 1851]<sup>325</sup>

«59»

Sabato 31. Mad: Oseroff, Mad Timoseff, Il Sig Oseroff, Grot, Staal, il Principino sono andati a Belgrado. Sua Eccellenza partirà alle quattro per recarsi al Palazzo dal Sultano per il gran pranzo che sua Maestà da al Principe d'Oldenburgo.

Il Sig Kalergi è da tre giorni in città. Io restai in casa. Alle sette i signori son tornati. Tutti abiam pranzato dal Signor Oseroff. Dopo pranzo si è fatto musica si è ballato e si stette in gran allegria. A mezza notte si ritirassimo in caserma. Restammo ancora due ore a guardare la carta geografica e misurare coi calcoli ad un di presso dove si poteva trovare la nostra Signora. Ad un ora abbiam sentito il vapore a ritornare con Sua Eccellenza.

Domenica 1 Giugno. Siamo stati in chiesa. Ho ringraziato Iddio nella speranza che la Signora sia già arrivata a Trieste. Nessun foresto a pranzo. La stagione è alquanto fredda e ventilata. La sera siamo stati tutti a prendere il Thè dal Sig Oseroff vi era anche Sua Eccellenza.

Lunedì 2. Oggi abbiamo avuto festa alla capella perché è San Costantino. Festa grande in casa il Giorno onomastico della nostra Signora. Fummo tutti in chiesa. Vi erano a Pranzo la Signora Oseroff. La Contessa Jakan Mad Timoseff nonché il padre Arciprete il Sig Oseroff, il Conte Jakan il Capitan [Gogarin] e nessuno mancava dei Signori

«60»

Pioveva a dirotto e faceva un gran vento al quanto freddo. Pareva che il cielo piangesse la lontananza della nostra festeggiata. A tavola si fecero degli evviva alla Signora cominciati da Sua Eccellenza poi a Mimi e a Baby. Poi Sua Eccellenza bevette al felice ritorno della Signora. Il pranzo in generale fu molto allegro.

Dopo tutti dissendessimo nella biblioteca e si eseguì musica Sacra e profana. Il [pnce Mivaretani] cominciò l'accademia, poi cantò Mad Oseroff alcune canzoni Russe e un piccolo duettino con madama Timoseff poi Sua Eccellenza (onde far piacere al padre Arciprete) mi fece cantare alcuni pezzi dello Stabat di Rossini del quale ne abbiamo suonati alcuni pezzi a quattro mani con Mad: Oseroff. Poi vari dello Stabat di Pergolesi cantai io.

Ero veramente in vena e Sua Eccellenza non ché il padre Arciprete e tutti i Signori rimasero contenti. Suonai della nostra musica così passammo deliziosamente un giorno tanto caro per noi ad onta che il cielo non cessava mai di mandare lagrime per lontananza della nostra festeggiata.

La sera Sua Eccellenza rimase a

«51»

scrivere ma tutti i Signori vennero dal Sig Oseroff. Colà composi una gotica romanzetta sopra parole allusive alla mia circostanza dal Sig Oseroff la quale incontrò l'approvazione generale.

---

<sup>324</sup> Il punto di partenza per la datazione del Diario è stata un'informazione che ho notato a pagina p. «44» seguendo la numerazione a matita, che era presente anche nell'epistolario e nella lettera datata 27 giugno 1851, si tratta della lettera di raccomandazione che Mariani scrive a Ricordi in occasione della partenza per Milano del Signor e della Signora Diran, ciò mi ha permesso, di risalire a tutta la sequenza cronologica delle giornate, come ho già spiegato nel terzo capitolo al paragrafo 3. 7.

eccetto 4 giornate mancanti (dal 4 al 8 luglio).



Verso le dieci il Capitanereschi rischiarò il suo vapore con molti fuochi del bengala e il regalo dei fuochi d'artificio graziosissimo ed alquanto rimbombanti tutto ciò per festeggiare la nostra brava e buona Signora. Il Signor Oseroff gridò più volte Urrà ma però devo confessare che in mezzo a tanta festa il mio cuore era tristissimo come il cielo che non cessava mai di bagnare del suo pianto la terra.

Martedì 3. Sua Eccellenza questa mattina è stato al Palazzo Inglese ed è ritornato per il pranzo alle 3½. Nessun forestiero a Tavola. Dopo pranzo siamo stati a cavallo con Mad: M. Oseroff Sua Eccellenza ha scritto. I signori sono stati un poco dal Sig Oseroff e poi hanno scritto ed io rimasi tutta la sera a Studiare.

«52»

Mercoledì 4. Sua Eccellenza è stato questa mattina a Pera col Vapore per congedarmi dal Principe d'Oldenburgo all'ora Solita abbiamo pranzato, ho mandato via il primo numero del mio giornale. Abbiamo passeggiato sul quai con Mad e Monsieur Oseroff Sua Eccellenza ed il Principino. Io mi ritirai prima di loro per studiare un poco sopra il piano di Mad Oseroff. La sera non abbiamo visto Sua Eccellenza perché dimani è giorno di posta.

Prendemmo il Thé dagli Sig Oseroff e vi restammo fino a mezza notte.

Mercoledì 5. Giorno di posta. La mattina fui a Maslak per visitare Madama Diran la quale trovai col piede fasciato perché gli avevano levato sangue la Mattina. Pranzammo alle ore Sette della sera poi fummo tutti a prendere il Thé da Monsieur Argiropulo dove vi fu per un istante anche Sua Eccellenza. Si fece Musica

«53»

si cantò e si passò la serata alquanto allegra.

Venerdì 6. Fui a Pera. Ricevetti la lettera di Catara da Messina dove m'invitava di andare direttore della musica per l'inaugurazione del nuovo Teatro S. Elisabetta.

La sera incontrai Sua Eccellenza con Monsieur e Mad: Oseroff che tornavano da Maslak. Rimasi molto tempo sopra il quai col concertista di Violino Vigoureux Arnestrian di Prest. Poi fui a pranzo da Abrami ove poi passai la serata facendo Musica col concertista ed il Signor Piacenti di Milano giovane dilettante di Piano.

Sabato 7. Niente di nuovo a pranzo dopo fui un poco da Abrami. La sera fui dal Sig Oseroff ove vi era Sua Eccellenza. Si fece Musica.

Domenica 8. Pentecoste siamo stati tutti in Chiesa la quale era tutta adorna di verdura. Vi era a pranzo il padre Arciprete due capitani Sua Eccellenza ed io. Dopo sono

«54»

Stato con Sua Eccellenza a passeggiare sulla montagna e nel giardino.

La sera fummo tutti dal Signor Oseroff a prendere il Thé. Si ballò si cantò, si fecero i quadri plastici, e si passò la serata allegramente.

Lunedì 9. Festa in Chiesa. Non sono stato in Chiesa. Nulla di Nuovo a pranzo. Dopo siamo stati a Cavallo Sua Eccellenza, Mad: Monsieur Oseroff, Mad: Monsieur Timoseff, e il capitano siamo andati per il giardino sulla montagna fino a Belesikoi Armeno poi Mad: Oseroff Monsieur Oseroff ed il Capitano andarono fino alle acque Dotti e Sua Eccellenza Mad: Monsieur Timoseff siamo tornati per le praterie che era sera. La sera si prese il Thé dalla Contessa Jackan ove vi era anche Sua Eccellenza di poco buon umore perché non aveva ricevuto lettera dalla Signora. Il Sig Staal rimase in casa perché era malato.

Martedì 10. La mattina fui al Maslak ritornai per il Pranzo alle quattro. Sua eccellenza fu questa mane

«55»

a far visita a Ali Pascià poi al Palazzo Inglese e ritornò a Cavallo.

Nulla di nuovo a pranzo e subito tutti sono a scrivere. Sua Eccellenza rimase anche la Sera a Scrivere e noi fummo tutti da mad: Timoseff a prendere il Thé.

Mercoledì 11. Nessuna novità a pranzo. Dopo pranzo sono stato con Mounsier e Mad Oseroff a far visita a Lady Canning colla Scialuppa. La sera passeggiài con Tondi e poi fummo da Mad: Oseroff a prendere il Thé. Sua Eccellenza dopo pranzo è andato a cavallo e la sera è restato in casa. Mad. Timoseff mi ha detto che ha il pesce

per Sua Eccellenza Mad: Titoff. Mad: Oseroff sta bene della sua mano e speriamo che non sarà più beccata dagli insetti

«56»

Giovedì 12. Vi fu a pranzo il violinista Franchestei il quale venne raccomandato a Sua Eccellenza vi erano il Conte Ludoff il Signor Venera ed il Signor Franchini. Dopo pranzo venne la Signora Oseroff Mad: Timoseff. Mad [Franchestei] e Mad: Complitta. Il concertista suonò alcuni pezzi. La sua abilità non è di prima forza, ma pure è concertista di merito è giovane e si farà ancora di più. Dopo pranzo Sua Eccellenza fu a cavallo con le Signore e la sera lo fui a visitare poi fummo tutti a prendere il Thè da Mad: Oseroff. Il Concertista suonò due andanti. Poi si ballò vi erano anche le Signore su dette.

Venerdì 13. Oggi postai la lettera per Sicilia. Fui a Pera la mattina col vapore e ritornai a cavallo. Mi fermai a Maslak dove diedi lezione a Mad: Devet. Madam Diran cantò la sera tornai a Buyuk:Deré pranzai

«57»

da Abrami e poi mi ritirai in casa col Signor Staal. Incontrai Mad: Diran a Cavallo Sua Eccellenza e gli altri signori tutti furono da Mad: Timoseff a prendere il Thè.

Sabato 14. Faceva gran vento nessuna novità a pranzo. Sua Eccellenza sortì un poco verso sera per passeggiare.

Tutti furono a prendere il Thè da Mad: Oseroff.

Gran vento. Si pranzò Abasso. Passeggiai il quai col Signor Franchini.

Domenica 15. Siamo stati in Chiesa poi nella stanza del Principino.

Vi era a pranzo il Capitanzechi. Dopo Sua Eccellenza fu a cavallo con tutte le signore ed i Signori io restai in casa a scrivere. La sera fui a prendere il Thè dal Signor Oseroff. Sua eccellenza restò a Scrivere perché dimani giorno di posta. Fui anche da Abrami.

Lunedì 16. Giorno di posta. Questa mane sono stato a Pera col Vapore. Dopo aver dato le solite Lezioni incontrai il Signor Diran il quale m'invitò di andare con Lui a Maslak. Partimmo alle cinque. Al gran campo vedemmo la finta battaglia. Sua maestà con tutto il suo Seguito. Ci arrestammo per lasciarlo passare e poi passando in mezzo alle truppe potemmo proseguire il nostro cammino.

«58»

Questa mattina alle 7½ il capitano della corvetta Russa Signor Martini si è tagliato la gola. Non lasciò nessuno scritto onde desse a conoscere per qual cagione si diede la morte. Arrivò a Maslak alle sei. Si attendeva a pranzo Mad: e Monsieur Oseroff. Mad: e M Timoseff ed il Principino Gagarin. Finalmente dopo averli aspettati per lungo pezzo arrivarono alle 9½ e subito si pranzò. La morte del capitano può turbare la nostra Allegria. Dopo pranzo sono già le undici i signori ritornarono a Buyuk:Deré ed io non avendo cavalcatura fui costretto a rimanere a Maslak: Diedi la lezione a Mad: Devet.

Martedì 17. Mi alzai alle otto diedi un'altra Lezione a Mad Devet alle dieci non trovando occasione per Buyuk:Deré ritornai a Pera col Signor Diran. Arrivai nel momento che seppellivano il povero Capitano. Colà vidi M. A. Fui un pezzo dal dottor Bandoli poi la sera ritornai a Buyuk:Deré col Vapore inglese. Pranzai da Abrami poi andai con tutti questi Signori da Lady Cuning ove vi fu pranzo

«61»

Diplomatico. Vi erano anche Ali Pascià Fuat Efendi, Akmeet Refik Effendi.

Sua Eccellenza il quale aveva pranzato colà. Parlò in mia presenza a Ali Pascià riguardo all'Inno stampato da Ricordi. E già combinò che io dovessi andare con quelle copie in casa di Ali Pascià accompagnato dal primo Dragommano Signor Argiropulo. Fui molto contento di questo nuovo beneficio predicatomi da Sua Eccellenza Monsieur Titoff. Ritornammo a casa alle 12. Con Mad: Oseroff. Sua Eccellenza mi disse che aveva ricevuto lettere dalla Signora la quale aveva fatto felicissimo viaggio e che si trovava benissimo.

Mercoledì Nessuna novità a pranzo. Dopo Sua Eccellenza andò col Principino ed il Sig Staal a passeggiare sulla montagna. La sera fui un poco da Mad: Timoseff. Da Abrami dove vi era Marinovic. Poi col Principino dal Sig Argiropulo ed in fine dal Sig Oseroff si prese il Thè e che vi era anche Sua Eccellenza

«62»

Giovedì 19. Giorno del Corpus Domine fui a Pera. Entrai in Santa Maria a dare le mie Lezioni. Fui a visitare il Dottor Bandoli. Ritornai la sera col Brussaro Vapore, pranzai da Abrami poi si prese il Thè dalla Sig Oseroff ove vi era anche Sua Eccellenza il quale si compiacque di leggere la lettera che la Signora le aveva scritto come pure Mad: Oseroff mi diede a leggere quello che la Signora aveva a Lei scritto. Ah: com'è dolce il cuore il vedere i caratteri e sentire la notizia della persona che mi ha più beneficiato in questa terra. Iddio li conceda a Lei ed a tutta la Sua Famiglia eterno bene e tutto ciò che desidera.

Oggi Sua Eccellenza e col Principino furono Terapià, ma li sorprese una pioggia grandissima che li accompagnò per lungo cammino ed arrivarono a casa bagnati da capo a piedi.

«45»

Lunedì 23. Fui a Pera diedi le Lezioni nel Collegio. Poi fui a farmi medicare il dito dal mio dottor compatriota Bondoli. La sera tornai col Gerid Vapore pranzai da Abrami poi passeggiài sul quai. Vi erano i falò per la vigilia di S. Giovanni. Restai molto tempo a parlare con Mad: Aleons e Mad: Stipovic. Non vidi Sua Eccellenza. Alle undici e mezza rientrai.

Trovai alla posta la lettera del Sig Gritti e del Sig Ricordi.

Martedì 24. Giorno di S. Giovanni questa mattina è arrivato il Sig Kociubey

Nessuna novità a pranzo. La sera si prese il Thè da Sua Eccellenza vie era la principessa Dolguruchi. La quale cantò una canzone Napolitana con pochissima voce quasi insensibile e poco gusto di canto.

Mercoledì 25. Questa mattina è venuto da Pera il Caro Kociubey siamo rimasti insieme un ora in

«46»

Caserma poi siamo stati insieme a Cavallo fino a Maslak. Colà diedi la lezione a Mad. Devlet poi ritornai per il Pranzo. Vie era Logotelli. Dopo dopo sono stato in casa a far musica. Poi fui a visitare Mad: Alleons, passeggiài sul quai. E presi il mio solito latte dal Sig Argiropulo.

Giovedì 26. Fui a Pera col vapore Brussar. Visitai Kociubei che lo trovai in letto. Diedi le solite lezioni al Collegio. Poi ritornai col Vapore postale Russo. Vi era a Bordo la Principessa Dolguruchi il Signor Argiropulo. Timoseff e Zuleman. Pranzammo alle 6 ½. Con i Kociubey i quali vennero abbitare a Buyuk:Dere per qualche giorno. La sera si fece musica e si passò allegramente.

Venerdì 27. Pranzammo soli con il Signor Kociubei, mad: Kocibey il sig. Staal e Zuleman.

«47»

Sua Eccellenza fu a pranzo col Principe Gagarin al Palazzo di Francia. La sera scrissi a Ricordi ed a Muzio poi fui da Argiropulo.

Dopo pranzo fui a Cavallo.

Sabato 28. Sua Eccellenza è stato a Pera in kaik. Fui a Maslak. Diedi la lezione a Mad: Devlet e a Mad: Diran. Ritornai per il pranzo alle 6. Dopo restai in mia camera fino alle 10 poi andai in biblioteca feci musica col Signor Kociubey e poi fui a prendere il Thè dal Signor Oseroff dove vi era anche Sua Eccellenza il Sig Argiropulo, il Sig Kociubey e li altri Signori.

Domenica 29. Piove a torrenti. Siamo stati in chiesa poi tutti dal Principino Gagarin. Vi era a pranzo il Signor Bueldiù Kociubey e la sua Sua signora si pranzo sopra perché faceva freddo. La sera fummo tutti dal Sig Argiropulo perché era il suo giorno onomastico Sant Emanuele.

Lunedì 30 Fui a Pera a cavallo. Diedi le solite Lezioni al collegio. Poi fui dal

«48»

Dottore per prendere le erbe da far la cura presi la pomata poi ritornai a cavallo. Mi fermai a Maslak diedi Lezione a Mad: Diran. Mad. Devlet non era in casa. La sera pranzai da Abrami. Poi fui in caserma dal Principino tutto il giorno.

Martedì primo luglio. Cominciasti la cura. Nessuna novità a pranzo. Dopo restai un poco in casa poi passeggiasti sul quai. Presi il Thè con Sua Eccellenza il Principino Gogarin ed il Sig Kociubey. Poi fui un poco dal Sig Argiropulo.

Giovedì 3. Fui a cavallo la mattina a Pera. Diedi colà le solite Lezioni al Coleggio. Pranzai alla Trattoria del Bosforo poi ritornai. Mi arestai a Maslak: Diedi la Lezione a Mad Devlet ed a Mad: Diran. Poi ritornai. Trovai la lettera di

[Mancano dal 4 all'8 luglio]

«79»

Mercoledì 9. La mattina restai in casa con Tondi a scrivere le lettere fino alle 6 della sera. Pranzai da Abrami. Passeggiasti un poco sul quai poi incontrai Sua Eccellenza che ritornava dal Pranzo e passeggiata dagli Inglesi e andammo insieme dal Sig Argiropulo. Tutti i Signori oggi pranzano chi da una parte chi dall'altra.

Giovedì 10. Fui a Pera a Cavallo per la Strada incontrai il Signor Testa col quale feci il viaggio fino a Pera. Arrivato colà diedi le solite Lezioni al Coleggio. Poi fui a visitare il Dottor Bondoli. Diedi Lezione alla figlie di Mad: Giacob. Poi fui al Palazzo onde vedere se vi era il Sig Staal. Ritornai a Cavallo dietro alla carrozza del Sig Diran sulla quale vi era il Sig Staal il Sig Diran e Suo cugino. Arrivammo a Maslak alle sette. Diedi la Lezione Mad: Devlet. Pranzai da Mad Diran la quale era molto indisposta. Alle 10 della notte ci ponemmo in Viaggio col Sig Staal per Buyuk:Dere. Vidi Sua Eccellenza col quale passeggiasti un poco il quai. Diedi la buona notte ai Sig Oseroff poi mi coricai.

«80»

Venerdì 11 Restai in casa tutta la mattina fui dal Sig Alleon a mezzo giorno per dirli che avevo trovato la musica. Sua Eccellenza parti insieme al Principino col Vapore del Ministero Inglese il quale si recò alle Isole in partita di Piacere.

Vi erano a Bordo tutte le Signore e Signori Inglesi. Il Ministro di Spagna e la Sua Signora. Mi fu detto che si ballò e che si passò il tempo allegramente. La sera pranzai da Abrami. Poi fui a passeggiare sul quai e restai a sedere vicino alla casa del signor Alleon con Sua figlia e moglie. Ritornò Sua Eccellenza ed il Principino alle undici.

Sabato 12. Ricevetti la Lettera di Laudare da Messina e quella di Parisini da Atene. Pranzai in casa all'ora solita. Nessuna novità. La sera Restai in casa a scrivere lettere fino alle 9 poi fui dal Sig Oseroff. Vi era temporale mentre scrivevo.

Dom: 13. Fui nel Villaggio per prendere il tabacco. Poi dal Signor Franchini. Alle ore 1½ si pranzò vi erano tutti i Capitani e l'Arciprete

«81»

Era la festa di Nascita dell'Imperatore. Piove a torrenti.

La sera Restai in casa a scrivere lettere. Poi venne il Principino il Sig Kalergi, ed il Sig Staal e restammo a parlare fino a un ora dopo mezza notte.

Questa mattina il Principino con Sua Eccellenza sono stati al Palazzo di Francia per fare visite. A Cavallo.

Lunedì 14. Piove assai. Fui a Pera col Vapore postale Russo Odessa. Diedi le solite Lezioni al Coleggio.

Impostai alla posta francese le lettere per Messina dirette a Laudamo a Catara. Visitai il Dottore. Fui alla prova del concerto. Regalai al Dottore Bandoli la Catena d'Oro. Vidi il Raccomandato di Laudano il Professore di

Tromba Lidolf. Tornai col Vapore Inglese. Pranzai da Abrami. La sera scrissi un'altra volta a Laudamo e Catara per mezzo di Sua Eccellenza ed il Console di Malta.

Martedì Fui a Maslak. Mad. Diran Partiva per la Città dove andava per curarsi della sua malattia. Diedi la Lezione a Mad

«82»

Develt poi ritornai per l'ora del Pranzo. Mi fa molta pena lo stato cattivo di salute della buona Mad: Diran. Nessuna novità a pranzo la sera fui dal Sig Oseroff a prendere il Thè.

Mercoledì giorno di posta. Restai in casa fino alle 5. Passeggiai sul quai poi fui a salutare Mad Oseroff perché partiva per Odessa. Si pranzò alle otto. Poi Sua Eccellenza il Sig Staal, il Principino e Mon Oseroff accompagnarono fino a Fenearachi Mad: Oseroff. Io visitai il Sig Argiropulo. Poi poi combinai per la musica.

17 Giovedì Scrissi alla Signora Titoff. Fui a Pera a Cavallo. Appena arrivato colà fui per i suonatori. Sentii la prova, visitai l'amico Bondoli, e restai fino un'ora da Mad: Diran la quale stava un poco meglio. Diedi le Lezioni al Colleggio, poi fui un'altra volta da Mad: Diran. Tornai a cavallo. Perdetti il fazolletto. Diedi in Maslak la Lezione a Mad: Develt poi ritornai in Buyuk:Dere alle nove. Pranzai in Pera alla Trattoria del Bosforo. Questa sera cominciò la musica sul quai.

Venerdì 18. Pranzammo all'ora solita ragionammo intorno all'eclisse che venne il giorno 28 corrente poi rientrai in casa dormii fino alle nove. Presi

«37»

il Thè dal Signor Ghirs. Ci venne sua Eccellenza e li altri Signori. Il giorno scrissi al Sig Ricordi e Gritti in Milano.

La mattina mi sentii poco bene e alquanto costipato.

Sabato 19. Fui a Pera con Sua Eccellenza in Kaik. Lungo il viaggio parlammo di astronomia. Appena arrivato impostai le mie lettere per Milano, poi fui a visitare Mad Diran e l'amico Bondoli. Ritornai da Mad Diran e presi colà un poco di latte e biscotti. Ritornai in Kaik col il Sig Paleolog che ritornava da Beirut amalato per trasferirsi in Russia per la sua guarigione. Sua Eccellenza ritornò a cavallo. Si pranzò alle 7. Col Sig Staal. Il Principino ed il Sig Kalergi. Sua Eccellenza era di buono umore. Dopo mi ritirai in caserma la sera passeggiài sul quai, vi era musica vicino alla casa Alleon. Fui a prendere il Thè dal Sig Ghirs.

Domenica 20. Questa Mattina si è battezzato un franco nella Chiesa Greca di questo palazzo. Fui alla messa. Si pranzò alle ore solite. Dopo si parlò d'astronomia e si pose il Telescopio a punto. Restai un poco in casa a suonare. Poi passeggiài sul quai Col Signor Franchini, il Dottore Luciani e Abrami. Presi il Thè dal Signor Ghirs. Guardai col telescopio la stella Polare e si vedeva

«38»

va benissimo anche l'altra polare vicina.

Ero triste assai.

Lunedì 21. Fui a Pera col Vapore turco diedi le solite Lezioni al Colleggio. Visitai Mad: Diran che stava assai meglio. Fui dal Dottore Bondoli. Risposi alla lettera di Catara con Tondi. Ritornai col Vapore Inglese. Pranzai da Abrami. La sera fui in casa. Sua Eccellenza Oggi ha fatto delle visite sul Bosforo.

Martedì 22 Diedi Lezione la Mattina, alle nipoti del Signor Argiropulo. Si pranzò alle 6½. Vi erano a Pranzo il colonello Inglese Sig Ros. Il primo Segretario della Legazione francese Sign. Il Conte e la Contessa Jakan, Monsieur e Mad Ghirs. Il capitano del Vapore stazionario di Francia, il luogotenente del Vapore stazionario Russo e Tutti i Signori dell'ambasciata. Vi era anche il Sig Rebello. Ed il conte Gutvoven il primo Ministro del Portogallo ed il Secondo Segretario della Legazione austriaca.

Dopo restai un pezzo col Signor Rebello, poi passeggiài sul quai

«39»

La musica ha suonato questa sera dirimpetto al Palazzo di Spagna la stazione è assai ventilata e poco buona.

333

Mercoledì 23. Fui la mattina dal Sig Boldieu incaricato d'affari del Belgio il quale mi diede 200 piastre per la musica. Fui da Sua Eccellenza perché voleva saper informazioni dal Dottor Greci di S. Agata Salterna. Si pranzò alle 9½ vi era il Sig Staal, il Sig Grot, io e Sua Eccellenza il resto erano dal Sig Ghirs perché è la festa di S. Olga per compleanno della sua Signora. Come pure di Mad Oseroff. Visitai quelle due Famiglie. Poi dopo pranzo restai in casa a fare il pacco per mandare la musica in regalo all'accademia di Ravenna. La sera fui dal Signor Ghirs

«40»

Giovedì 24. Fui a Pera a Cavallo. Diedi a Maslak la Lezione a Mad: Devlet. Visitai madama Diran. Impostai la lettera per Messina diretta a Cattara la quale serviva per mia Scrittura. Pranzai da Moretti dove vi era anche il maestro Guatelli. Fui per salutare nuovamente Mad: Diran ma la trovai che stava per sortire a Cavallo con i polacchi. L'incontrai pure alla fine del Gran Campo ma spronai il cavallo per non salutarla. La sera arrivai a Buyuk:Dere alle otto e mezza presi il Thè dal Signor Ghirs. Vi era musica sul quai.

Venerdì 25. Diedi Lezione a Mad Argiropulo, e feci cantare anche Mad Ottoni. Si pranzò all'ora solita. Vi era a pranzo il chirurgo inglese Sig Palmer. Dopo restai in casa scrivere a Ricordi al quale mandai per mezzo del Sig Naum due composizioni per piano Forte di ? onde le

«20»

Composi la polka Mazurka malinconica. Venne il Sig Blondel ministro del Belgio col quale si fece musica. Si pranzò alle quattro. Vi era il Sig Blondel, il Sig Roseberg incaricato d'affari di Perugia. Il Sig Melinger Dottor, il Sig Hemenlene Eder segretari della missione d'austria ed anche il Conte Gutenot. Non mancavano nessuno dei nostri signori. Dopo pranzo tornai in camera per finire la polka. Poi fui dal professor Caleyra per farla suonare alla Virginia Ottoni. Restai tutto il tempo del suo pranzo poi me la suonò benissimo. Passeggiai sul Quai con loro ed anche con Abrami il quale vuole pure sentire quella polka che la trovò bella e ben suonata. La musica era dal Sig Aleons

«18»

Lunedì 28. Fummo a Pera. Si partì alle due dopo mezzo giorno a bordo della Maria Vapore del Ministro. Arrivammo alle 3½. Subito si andò sulla terrazza del Palazzo per osservare l'eclisse solare. Alle 4.34~ cominciò. Peccato che il cielo era alquanto ofuscato e non ci lasciava intravedere bene il sole. Però fino alle 5 ½ che si trovava l'eclisse a Suo compimento lo vedemmo abbastanza bene. Poi il resto non lo vidi perché non potevo resistere al gran vento che faceva. Fui a farmi tozare da Drei. Poi visitai madama Diran. Pranzai con Rota alla locanda d'Italia e la sera la passai da Mad: Diran. Improvisai colà una polka Mazurka che scrissi sopra un suo libro.

Alle undici ritornai in casa. Dormii sopra un sofà dal Signor Kalergi. Lessi la sera il codice dei Gesuiti.

Martedì 29. Fui a visitare Mad: Diran. [\*] Finii la polka. Diedi le Lezioni al Coleggio. Sua Eccellenza

«19»

partì ad un ora. Io col vapore Brussar. Pranzai da Abrami. La sera fui dalle Signore Franchini poi passeggiài il quai. Vi era musica. Entrai in casa alle ore 11. Suonai un poco poi andai a letto.

30. Mercoledì. Restai in casa tutta la mattina fino alle due. Fui a dare Lezioni alle Damigelle Argiropulo; poi visitai il Signor Franchini. Alle tre e mezzo si pranzò. Dopo andammo con sua Eccellenza il Sig Staal, ed il Principino a visitare il Signor Oseroff il quale Stava meglio del suo piede. Andammo sulla montagna con Sua Eccellenza. Sotto il pergolo mi lesse la lettera della Signora. Arrivammo alla casa del Guardia Boschi per visitare il bambino del contadino.

Dissendessimo alle 7.½ . Sua Eccellenza si fece male ad un piede con uno spino. La sera Restai in casa a suonare il Piano. Poi passeggiài il quai col Sig Vecetera e Sua Eccellenza. Poi alle 11 ½ presi il thè dal Sig Ghirs.

Giovedì 31. La mattina alle nove fui a Maslak con cavallo della Signora Oseroff. Diedi Lezione a Mad Devlet ritornai a mezzo giorno.

«21»

1<sup>mo</sup> Agosto

Venerdì. Fui a Pera col Vapore Brussar. Vi era a Bordo La Signora Ottoni. Appena arrivato fui alla posta ma era ancora fermata. Diedi le solite Lezioni al Collegio. Fui a Salutare l'amico Dottor Bondoli e l'aspettai più di due ore perché non era in casa. Fui a visitare Mad: e Monsieur Diran. La Signora stava bene. Pranzai con Tondi alla locanda d'Italia. Fui a Salutare il mio Dottore dopo e li pagai 150 piastre per le 5 visite che mi fece in primavera. Ritornai col Vapore Inglese. Appena ritornato mi fermai dalla famiglia Franchini, dove fui anche la Sera, poi con Settimio.

Sabato 2. Restai in Casa tutta la mattina, Pranzai col solo Sig Kalergi. Sua Eccellenza era invitato con Principino da Lady Canning. Dopo Pranzo fui Dal Sig Ghirs. Suonai in Pianoforte di Sua Eccellenza e passai quasi tutto l'Elisir d'amore di Donizetti. La sera fui dal Sig Oseroff. Passeggiai il quai. Poi fui un poco dal Sig Settimo Franchini. La musica suonava da Aleons.

«22»

Domenica 3. Fui alle otto del mattino a sentire la prova di musicanti. Si provò anche il mio coro degl'Esuli che faceva un discreto effetto. Fui alla messa nella Chiesa armena. Poi dal Signor Franchini. Entrai in casa; copiai la polka poi fui a visitare la famiglia Argiropulo. Si pranzò alle 3½. Vi erano a pranzo i due Capitani ed il Violinista Franchestei. Dopo pranzo fui a dar Lezione alle Signore Argiropulo. Poi passeggiar col Pittore Luchini di Milano e Biaggi.

Fui col Pittore da Abrami, vi era il Signor Marinovich ex agente dei Vapori ed Loyd Austriaco. Si fece musica: suonò il Violinista Franchestei poi passeggiar sul quai.

La musica suonava d'irimpetto al Palazzo Russo. Presi il thè dal Sig Ghirs. Suonai con il [Pnce Minaretami].

Oggi il Sig Staal ricevette una lettera dal Principe

«23»

Franchescay nella quale si ricordava caramente di me. Visitai il Sig Oseroff fui dal Sig Franchini, e passeggiar il quai anche con le Sue Signore.

Lunedì 4. Fui a Maslak col cavallo del Signor Oseroff. Diedi la Lezione a Mad: Devlet.

Ritornai alle 11½. Si pranzò alle 3½. Fui verso sera a Sedere vicino alla porta di Franchini con le Signore. Dopo fui dal Sig Argiropulo a dar Lezione alla Sua nipote. Presi il Thè dal Sig Ghirs.

Martedì 5. Fui a Pera. Restai molto Tempo nella bottega del Paruchier Drei. Fui molto tempo da Mad: Diran.

Diedi Le Lezioni a Collegio. Presi la carta da Moretti. Poi ritornai col vapore Postale Russo. Pranzai in casa alle 8½. Dopo vi era Musica vicino al Palazzo. Andai a Dormire alle 10½.

Mercoledì 6. Restai in casa tutta la mattina a scrivere la polka per Sua Eccellenza e la mandai. All'ora solita si pranzò. Restai in casa a suonare il piano. Poi passeggiar col Principino e col Sig Franchini.

«24»

Poi fui in sua Casa a passeggiare la Sera. Diedi la Buona notte al Sig Ghirs dandole l'istanza di Tenco per Sua Eccellenza. Sua Eccellenza è stata la sera a Cavallo con Mad Timoseff ed il Sig Staal.

Giovedì 7. Fui a Maslak: Diedi Lezione a Mad: Devlet fui sulla montagna con Sua Eccellenza. La sera fui dalle Signore Argiropulo si fece musica. Fui dal Signor Caleya la Virginia suonò.

Fui anche dal Sig Franchini.

8 Venerdì fui a Pera col Vapore Brussar. Diedi le Lezioni al Colleggio. Scrissi la polka. Pranzai alla Locanda Italiana. Visitai la Giovannina. Presi la musica da Ottoni per la Virginia. La mattina restai alla cancelleria Austriaca col Signor. Vecera.

Ritornai col Brussar. Vicino a terapia si fermò il Vapore per prendere il Sig Timoseff, la Sua Signora ed il Suo Bambino che si trovavano in preda alle onde: Mad: Timoseff provò una grande emozione ma grazie a Dio nulla accadde di sinistro lungo il viaggio. Restai sempre col Sig. Vecetera. Appena arrivato incontrai il Sig Franchini co quale passeggiavi sul quei.

«25»

Portai la musica alla Sig Virginia Ottoni poi fui a Vestirmi quindi a passare la sera dai Signori Franchini dove feci musica.

Sabato 9. Restai in casa tutto il giorno. Si pranzò all'ora solita. Poi fui con Sua Eccellenza ed il Principino nella terrazza della Rosa. Poi a Cavallo una lunga passeggiata.

Vidi il bellissimo riserbatoi d'acqua nominato Validé, passammo dal acque dotto di Bel Grado e ritornammo per le quattro strade. La Musica suonava vicino a Sig Aleons. Mancava il Corno di [Iassan]. Fui a Prendere il Thè dal Sig Franchini col Principino.

Domenica 10. Restai in Casa tutta la mattina fino ad un ora [ma vi copiai molti d'istrumenti d'insieme] poi fui dal Signor Caley a fare Musica col la Sig Virginia Ottoni. Vi era colà il Dottor Luciani ed il Nipote di Ottoni, fui col primo dal Signor Franchini prima di pranzo. All'ora solita si pranzò vi erano i due capitani Russi. Poi fui ai prati col Principino. La Sera presi Thè dal Sig Franchini. La musica suonava vicino al nostro Palazzo. Sua Eccellenza era irritato perché non aveva ricevuto lettere dalla Signora.

«26»

Lunedì 11. Fui a cavallo. Mentre andavo a Maslak incontrai il Servo di Mad: Devlet il quale mi disse che la Signora non era in casa. Passeggiai nei prati per mano il cavallino del Signor Oseroff. Un poco anche sul quai dove mi fermai col Sig Franchini mentre la Sua Sorella suonava la mia polka Mazurka. Si pranzò all'ora solita poi fui dal Sig Franchini. Dal Sig Argiropulo per far cantare le sue nipoti. Poi a parlare con Signor Franchini sul quai. Accompagnai a casa mad: Kirico.

Il principino un poco indisposto.

Martedì 12. Fui a Pera. Col Vapore Vittoria Inglese. Passai dalla posta austriaca e non trovai nulla. Fui a dire un Pater noster in Santa Maria. Presi la musica da Moretti dalla Dogana. Ritornai col Vapore della Mattina. La sera fui dal Sig Franchini poi presi il Thè dal Sig Ghirs. Vi era musica vicino al Palazzo. Ricevei il Dizionario di Lictental da Milano per mezzo del Ricordi. Comprai il Decamerone di Boccaccio.

Mercoledì 13 Restai in casa tutto il giorno. Dopo pranzo Sua Eccellenza è

«27»

andato a Pera col Kaik per ritonare a cavallo. Fu da me il dopo pranzo Guiret. La sera fui da Abrami poi passeggiavi il quai colla Sig Ottoni.

Giovedì 14. Fui a Maslak. Diedi la Lezione a Mad: Devlet. Restai in casa fin all'ora di pranzo. La sera fui a dare Lezioni alle Signore Argyropulo. La musica da Alleon

Venerdì. 15 Fui a Pera entrai in S. Maria per fare una preghiera. Era il giorno della Madonna sentii un poco della messa cantata. Firmai la scrittura di Musica e la mandai. Diedi le Lezioni al Coleggio. Fui da Mad Diran vi era il Sig Ottoni Ritornai col Vapore Inglese vi era a bordo quella Signora Francese.

La sera fui dal Sig Franchini.

Sabato 16. Giorno di posta. La mattina fui dal Sig Franchini. Suonai in poco il piano del Signore poi fui a dar Lezione a Mad. Argiropulo. Si pranzò alle otto ½. Vi era la Sig. Titoff di Moska. La musica del Sig Aleons.

Domenica 17. Fui a provare i miei Esuli, poi da Abrami e da Franchini. Si pranzò alle 4½. Vi erano i due capitani Sig Oseroff, Sig Timaseff e Mad.Titoff. Dopo fui ai prati



«28»

con tutti quei signori. Ritornai a piedi col principino. Pagai quattro mille piastre ai musicanti a conto del Secondo mese. La musica vicino al Palazzo, si prese il Thè nel vestibolo. Un poco passeggiài col Sig Franchini ed il Dottor Luciani. Fa vento e umido.

Lunedì 18. Fui a Maslak: col cavallino del Sig Oseroff. Diedi La Lezione a Mad: Devet. Si pranzò alle sette ½. Oggi partì per Pera Mad Titoff.

Martedì 19. Fui a Pera diedi la Lezione al Coleggio. Vidi Franchestei Violinista col quale presi un gelato. Tornai col Vapore Vittoria. Pranzai da Abrami poi fui dal sig Franchini.

La musica era vicino al Palazzo. La mattina fui nella chiesa dello Spirito Santo al Gran Campo la più bella Chiesa cattolica di Costantinopoli. Vi era messa da morto in musica per il povero Pietro Santi professore di Violoncello adetto al Teatro morto repentinamente per un colpo di sole.

«29»

La musica era del Signor Sacchini mancava di carattere, d'unità di pensiero, di dignità e l'esecuzione fu assai mediocre, anzi alquanto stonata.

Mercoledì 20. Fui la mattina da mad. Argiropulo per Farla cantare. Si pranzò all'ora solita poi fui sul quai. Dal Dottor Naum. Dal Sig Argiropulo con sua Eccellenza poi a prendere il Thè da Mad: Timoseff.

Giovedì 21. Piove assai e fa gran vento, fui a Maslak: col cavallino del Sig Oseroff. Ritornai in casa di Mad: Devlet il Dottore armeno ed il Prete col quale ritornai a gra Galoppo. Arrivai all'ora del pranzo alle 6. Si aspettò molto il Sig Luaz. Che arrivò poi a metà del pranzo. Vi era la sorella del di Argiropulo, il Sig Ralli greco sapiente il Sig Fren e la Sua signora. La sera feci musica suonai quasi tutta la Sonnambula per far piacere a Mad Ghirs. E la Contessa Jackan con Sua Eccellenza era di buon umore

«30»

22 Venerdì fui a Pera col Vapore a Elisse. Trovai a bordo il Sig Flori e Guinet. Diedi Le Lezioni al Colleggio. Restai al Caffè a parlare con Tondi e quel Veneziano. Pranzai al Bosforò. Ritornai col Vapore Brussar vi era a Bordo il Sig Vectera, il Sig Dupyan, ed il Sig Flori.

Vidi anche Albrami il quale mi invitò di andare a Pranzo da Lui. Non vi fui perché mi sentivo poco bene. La sera fui dal Sig. Franchini ritornando a casa mi sentii poco bene. La sera la musica non seguì a suonare perché faceva troppo vento.

Sabato 23. Gran vento. Restai in casa tutta la mattina. Fui da Mad. Ottoni. Scrisi per la Virginia la Polka Mazurka e restai colà fino al ora di pranzo. Dopo Fui a Scrivere la Polka del Sig Argiropulo, in casa. Poi ancora dal Sig Argiropulo e dal Franchini. Oggi mi sentivo meglio. La musica: dal Sig Alleon.

«31»

Domenica 24. Fu da me Tenco e [Molly]. Sortii per dare Le Lezioni alle Sig. Argiropulo. Fui un poco dal Caley vi era il Signor Pietrino. Si pranzò alle 3 ½ vi era il Semiot ritornato da Odessa in perfetta Salute, ed il Sig Paleologo pure ristabilito che per la prima volta pranzava alla tavola del Ministro. Dopo pranzo restai dal Sig Kalergi con Semiot a parlare di Musica dove venne pure il Sig Speridion Baltazzi ed Alessandro Cavatendori. La sera fui da Mad: Argiropulo per dire Addio a Madoma Fanos. Passeggiài sul quai vi era musica vicino al Palazzo. Lunedì 25. Fui a Maslak diedi la Lezione a Mad: Devlet era giorno della sua Festa del giorno onomastico. Restai con Lei a fare colazione vi erano quelle giovani armene mi piacque molto quella mattina. Si pranzò all'ora solita dopo pranzo fui a cavallo col Sig Oseroff ed il Principino. Poi la sera restai

«32»

un poco da Mad: Nanò e vidi anche Mad: Alenos. Poi mi ritirai.

Martedì 26. Fui a Pera Trovai alla posta austriaca la lettera di Toni corrispondente di Milano. Diedi La Lezione al Coleggio. Fui da Mad: Diran e restai molto tempo con Tondi. Ritornai col Vapore Russo postale. Pranzammo alle

337

7½ Sua Eccellenza li doleva il capo ed era stanco della posta d'oggi. La musica suonava vicino al Palazzo. Buona sera dolce. Fui dal Sig Franchini a prendere il Thè

Mercoledì 27. Oggi Tenco mi regalò la cartina Festa della Madonna alla Greca. Giorno onomastico di Mimi Titoff. Vi erano a pranzo il signor Conte Pitoski le sue figlie, altre due Signorine le sue governanti. Ed un artista che viaggia con Sig Conte egli si dice Maestro di Capella dell'orchestra del Conte e Professore

«33»

di Violoncello. Esegui alcuni pezzi di mia composizione sul piano che per dire la verità non è molto forte. Alle 5 partirono tutti. Vi erano anche i Capitani a pranzo ed il Sig Oseroff. La sera Fui un poco dall'amico Abrami il Dottor Luciani e Viganò passai nella sala delle Signorine ove feci musica e rallegrai tutta la società. Rientrai alle 10¾.

Giovedì 28. Fui a Maslak col Cavallo del Principino. Diedi La Lezione a Mad: Devlet. Ritornai alle tre Sua Eccellenza era andato a cavallo al Palazzo di Francia. Si pranzò alle 5½. Vi era il Sig Grot ed il Sig Staal Sua Eccellenza ed io. Dopo fui col Sig Staal da Mad. Nanò poi da Abrami, era la festa di Guinet. Feci musica, poi fui a salutare il Sig Franchini, feci un giro sul quai vi era la Musica vicino Aleon.

«34»

29 Venerdì. Fui a Pera. Col vapore Vittoria Ingelse. Diedi la Lez. Fui al Collegio ma non vi erano scolare perché sono alla campagna. Restai colla direttrice un poco.

Fui a visitare Mad: Diran che stava alquanto meglio di salute era sul punto di partire col Sig Diran in Carozza per andare ad Arnaukiovi. Restai con Tondi molto tempo. Comprai il vocabolario dal libraio per 25 piastre poi ritornai col Brussar. Appena arrivato il principino mi portò per parte di Sua Eccellenza una lettera della buona mia benefattrice Sig Titoff. Pranzai da Abrami. Fui a visitare il Sig e la Sig Argiropulo poi ritornai in casa a prendere il Thè. Vi era il Sig Conte Patoski con le sue figlie le sue governanti e tutte le Signore e Signori della Missione. Feci un poco di Musica e alle undici si sciolse la comitiva. Oggi risposi al Sig Torri agente Teatrale

«35»

di Milano.

30. Sabato restai in casa tutto il giorno. Si pranzò all'ora solita. Verso sera restai sulla porta di Mad: Testa a parlare con quelle Signorine. Vi era Musica dal Sig Aleons. Passeggiai il quai col Sig Franchini. Poi presi il thè. Da lui. Oggi arrivò la nuova da parte della Sorella del sig Grot.

31 Domenica. Sortii la mattina alle 10½ per andare alla messa ma arrivai tardi. Feci una piccola preghiera. Restai un poco a parlare coi musicanti, poi fui da Abrami a mangiare i maccheroni. Si pranzò alle tre. Vi erano i capitani. Dopo fui col cavallo del Principino a passeggiare alle Praterie. La sera restai in casa a scrivere la polka nuova per Mad Franchini. Vi era la musica vicino al palazzo. Sortii alle 10½. Vi era molta gente sul quai. Fui a dare la buona notte al Sig. Franchini, poi mi fermai a dire due parole al Sig Kirico poi a letto.

«36»

1 Settembre.

Fui a Maslak: col cavallino del Principino. Tornai a Mezzo giorno. Sua Eccellenza il Sig Oseroff, il Conte Jackan ed il S. Argiropulo sono andati da Resit Pascià per congratularsi seco lui del matrimonio che farà suo figlio maggiore colla figlia del fra Sultano.

Sua Eccellenza di La è andato a Pera. Restai in casa per copiare la Polka. E suonai col Principino la Beatrice. Si pranzò alle 7 poi la sera ricevetti la Lettera di mia madre fui contento. Poi fui dalle Sig Franchini.

Martedì 2 fui a Pera col Vapore turco. Feci visita a Mad: Rota fui da Mad: Diran. Poi da Mad: Giacob che mi pagò piastre quattrocento che dovevo avere. Ritornai col Vapore Brussar. Fui a visitare anche la Giovannina Mignani. Pranzai da Abrami. Poi

«41»

fui la sera da Franchini poi passeggiavi con Sua Eccellenza il quale mi disse che presto partirà per l'Italia. Restai un poco in casa col Sig Oseroff ed il Principino. Oggi il Sig Staal ha pranzato da Lady Canning.

Sabato 6. Restai in casa tutta la mattina si pranzò all'ora solita vi era anche il Sig Muchin. Dopo fummo dal Sig Franchini col Principino ma non lo trovammo. L'incontrammo per strada andammo ai prati. Poi passeggiavi sul quai col Principino. Arrivò il Vapore Inglese carico di persone vi era a bordo anche Mad: Diran la sera fui a visitarla da Karakiei vi era il Sig Staal ed il Principino. Poi passeggiavi con essa ed anche il Sig Titoff. La musica era vicino al Sig Aleons. Vidi Parmigiani

Domenica 7. Fui nella chiesa armena poi dal Sig. Franchini in casa mia e dalla Virginia Ottoni. Dopo pranzo fui col cavallino di Mad: Oseroff a Jenicovi incontrai il Sig Ros colonello

«42»

Inglese e primo segretario della missione col quale andai fino a Jenicovi. Ritornai la sera ad un ora di notte.

Restai in casa col Sig Staal. Poi passeggiavi il quai. Presi il thè dal Sig Franchini. Fui dal Sig Argiropulo e dal Sig Ghirs. Questa sera partì il Vapore Maria ed il Capitanzechi. La musica era vicina al nostro palazzo.

Lunedì 8. La mattina fui a Maslak col cavallo del Principino. Diedi la lezione a Mad: Devlet e mi pagò le quattro mesate che avevo avere. Ritornai alle due dopo mezzo giorno. Venne Tenco e mi portò la cambiale per mia madre. All'ora solita si pranzò. Dopo fui in Kaik a Jenicovi per visitare Mad: Baltazzi ritornata da Londra la trovai più bella. Mi fece sentire una sonata di Beethoven per pianoforte e trovai che si è più perfezionata. Fui benissimo.

«43»

Ritornai alle otto e mezza fui dalle Signore Franchini. Suonai con Mad: Kirico le sette parole di Hadyn ridotte a quattro mani. Cantai molti pezzi e poi presi il Thè col Sig Settimio. Ritornando a casa vidi Mad: Devlet

Martedì 9. Fui a Pera col Vapore Brussar salirono a bordo le Signore Ottoni e le accompagnai alla sua casa. Fui dalla Giovannina. Poi al collegio. Pranzai da Moretti con Tondi. Fui da Mad: Diran. Ritornai col Vapore Vittoria. Una giovane cadde nell'acqua. La sera fui dalle Sig Franchini dal Sig Argiropulo. E poi in casa perché si aspettava Lady Canning. La musica era vicino al Palazzo.

Mercoledì 10. Piove a torrenti. Si pranzò all'ora solita. Dopo feci musica col Principino ed anche con Sua Eccellenza cantai molto. La sera presi il Thè con Sua Eccellenza poi fui a prenderlo col Sig Franchini. Ritornai a casa scrissi la Romanza la Zingarella e feci sentire delle mie composizioni al Principino. Dal Sig Franchini venne anche Abrami e Viganò

«44»

Giovedì 11. Fui a Pera. Restai un poco da Ottoni in sua Farmacia poi fui a scrivere la lettera di raccomandazione per Mad: Diran. Piove e fa freddo. Dopo fui da Mad: Diran vi diedi la lettera per Ricordi. Fui al collegio e poi tornai a dare un Addio a Mad: Diran perché parte sabato per l'Italia. Ritournerà il mese d'Aprile. Fui al falantzer per prendere l'olio di Manna e ritornai col Vapore Inglese. Pranzai da Abrami poi rientrai e la sera la passai da Mad: Timoseff. Vi era Sua Eccellenza il Sig Oseroff oggi è la festa onomastica di suo figlio Alessandro.

Passeggiavi sul quai con Sua Eccellenza. La strada era cattiva ma la notte era bella. La musica non potè suonare a motivo del tempo cattivo. Oggi Tenco mi diede le cambiali a due mesi date

Venerdì 12. Tempo cattivo. Oggi arrivò i due fratelli e la sorella di Franchini. Pericles. Sta sempre in uno stato deplorabile. Restai in casa a scrivere a Mad: La Contessa Zinanni ed a Mia Madre per inviarle la cambiale. La sera sortii per prendere il tabacco mi bagnai e mi si ruppe il stivale. La sera fui da Franchini

«5»

Era tristissimo. Finii la lettera e andai a letto ad un ora.

Sabato 13. La mattina a piovuto. Mandai la Lettera per mia madre a Franchini la quale fece impostare all'ufficio del Vapore del Loyd. Oggi è partita Mad. Diran suo Marito ed il piccolo Gion.

Dopo pranzo. Fui da Mad: Oseroff la quale è ritornata questa mane da Odessa. Fui col principino a passeggiare sul quai. Poi da Abrami. Dal Sig Franchini con Abrami ove conobbi anche l'altro fratello poi mi ritirai in casa e restai a leggere col principino. Questa sera vi fu festa da ballo al Palazzo austriaco. Domenica 14 Fui la mattina nella chiesa catolica del vilaggio vi erano le quaranta ore. Suonai con Abrami i duetti di Rolla poi mi accompagnò a casa il Dottor Luciani mi sentivo poco bene. Dopo pranzo fui a Cavallo col Sig Staal fino a Kereburnu poi ritornando mi fermai dal Dottor Naum. Poi fui da Caley. Da Franchini pagai Duecento piastre alla musica che suonava vicino a Karachija e poi scrissi alla mia Madre mandondoci la seconda di cambio delle 1200 zvanziche

«6»

Lunedì 15. Fui a Maslak. Mi fermai prima di partire alla Chiesa, vi erano le quaranta ore. Fui col cavallo del Seragy. Diedi la Lezione a Mad: Devlet. Ritornai alle tre. Mi fermai col Sig Kirico sulla sua porta. Si pranzò all'ora solita. Fui un poco da Caley la musica era vicino a Karachiaja. Poi fui dal Sig Franchini ove vi era Vigoraus ed Abrami. Mi sentivo poco bene.

Martedì 16 Fui a Pera col Vapore Vittoria vi era Tenco a bordo. Presi dal Falanzer tutte le mie carte fui dal calzolaio, poi dedi la Lezione al coleggio. Mi feci prestare da Guinet 200 piastre. Fui dal Barbiere Drei. Comprai la lente la sera tornai col Vapore postale D'Odessa. Al palazzo pranzavano perché arrivò tardi il Vapore e fui da Mad: Timoseff, vi era a Bordo Ma Keller. La sera fui da Franchini vi era Vigoraus la musica suonava vicino al Palazzo Russo. Mi sento poco

«9»

bene. Nel rientrare trovai il Principino con Mad: Alleons. Mad Stipovitc, e Monsieur e Mad Kirico.

Martedì 17. Restai in casa fino alle 5. Venne Carlo Vezzana per prendere la moneta per la musica. Restò molto tempo. Poi partimmo e andammo dal Sig Kirico per prendere le 100 piastre. Passeggiai sul quai poi alle 6 si pranzò. Vi era a Pranzo Monsieur Oseroff e la Sua Signora il Padre di Mad Oseroff Mad e Monsieur Timoseff. Due ufficiali del Vapore. Monsieur Muhin e tutti i signori la sera si fece musica e cantai molto bene. Questa sera fu l'ultima della musica sul Quai.

Giovedì 18. Fui a Maslak colla cavalla del Sig Staal. Si pranzò alle 6 ½ ero solo a pranzo col Sig Staal. Sua Eccellenza Monsieur Staal ed il Principino sono a cavallo sino a Belgrad: La sera il Signore ed il Principino pranzano da Lady Canning. Fui da Franchini ed anche dalle sue signore. Ricevetti le lettera della Zia di Faenza

«10»

Venerdì 19. Fui a Pera nel Vapore di stazione del Ministro. Poco dormii la notte perché scrissi sino alle due poi non mi potevo adormentare. La mattina mi alzai alle 8 ½. Presi il salepo vi era il conte Gutenov. Si parti alle 10. Vi fu un magnifico dijonet a bordo dato dagli uffizziali. Arrivammo alle undici montai a Pera con Sua Eccellenza entrai un poco nel palazzo. Fui dal Calzolajo. Diedi la Lezione al Coleggio. Comprai la cordella per la lente. Incontrai Ronzoni Col quale dissesi a Galata per impostare la lettera alla Zia di là passai a Tophané e mi fermai (sempre collo stesso Ronzoni) al caffè Turco. Si parti alle quattro e mezza arrivammo a Buyukdere alle 7 ½. Si pranzò in casa. Fui con Sua Eccellenza dal Sig Ghirs a prendere il Thè vi era anche Mad: e Mon Argiropulo. Poi fui un poco da Franchini.

«11»

Sabato 20. restai in casa sino alle 6. Scrissi la Zingarella, poi sortii alle 6 ½ per passeggiare. Sua Eccellenza era invitato al palazzo di Francia a pranzo. Io e Mon Staal fummo al palazzo Inglese. Pranzammo colà. Dopo, Ma Baltazzi suonò sul piano Forte il Carnevale si Venezia io cantai molti pezzi colla sodisfazione di tutti alle 11 venne Sua Eccellenza dal Palazzo di Francia col quale poi ritornammo a Buyuk:Dere. Incontrammo sul [...] il Principino il quale non aveva mangiato. Restammo a conversare fino alle due in nostra stanza.

Domenica 21. arrivò Lanzoni da Milano dove fui per formarvici la compagnia di canto. Restai in casa tutto il giorno per finire la Zingarella. Sortii alle 5 ½ fui in Kaik ai prati. Trovai là la famiglia Caley, e Tenco. Questo

fu da me anche la mattina. Tutti i signori di Buyuk:Dere oggi sono andati a belergiochiovì a farvi una festa vi era anche il Principino ed il sig Staal. Si pranzò alle sei poi feci un poco di musica per Sua Eccellenza. La sera fui da Mad: Oseroff. Suonai il violino cantai e si esegui la Zingarella.

«12»

Lunedì 22 fui a Pera col Vapore Brussar vi erano a Bordo il Sig Argiropulo Timoseff ed il Sig Vettura. Trovai il suonatore di Piano Forte Sig Coradi e l'invitai di venire dimani a suonare al Palazzo. Diedi la Lezione al collegio fui da Lanzoni. Parlai col Sig Angeli di Imola e Tondi.

Tornai collo stesso Vapore vi erano pure a Bordo i stessi Signori della Mattina. Appena arrivato incontrai Sua Eccellenza che mi fece scrivere al suonatore di Piano per farlo venire assolutamente. Oggi comprai i quanti per il Principino. Si pranzò sopra poi suonai il Piano che fui trasportato sopra. Poi fui da Sig Franchini e dalle sue Signore: vi era anche Viganò. Feci un bagno di piedi. Caldo.

Martedì 23. Fui a Maslak col cavallino del Principino. Nel tornare incontrai in Tulica Mad e Mad Rafaelli ed un'altra signorina. Diedi la Lezione

«83»

a Mad: Develt. La sera in Palazzo vi fu Gran Pranzo. Vi era il Sig Blondel Ministro del Belgio. Monsieur Rosenberg Ministro di Prussia. Mon Sig Ros Primo Segretario della Missione Inglese. Mons. Benedetti primo Segretario della Missione di Francia il Sig Rosatti console Toscano in Egitto. Lord Bath il Dottore Melinger, il Sig Alessandro Carateadori il Conte Rudolf segretario della Missione d'Austria. Dopo si ballò fino alle tre dopo mezza notte e venne tutte le Signore e i Signori di Pera. Anche Lady Canning. La festa fu molto brillante.

Mercoledì 24. Restai in casa tutto il giorno e scrissi il canto dell'esule di Tondi. Vi era a Pranzo l'inglese Palmer. dopo fui un poco dal Sig Franchini. poi dalla contessa Jackan ove restai pochissimo e quindi incontrai Viganò col quale passeggiavi il quai poi conobbi una donna.

«84»

Giovedì 25. Fui a Pera col Vapore a Elisse vi era a Bordo il Signor Flori, il sig Caley e la piccola Ottoni. Restai al caffè a parlare con Guatelli. Diedi due Lezioni a Collegio poi ritornai col Vapore Brussar. Sua Eccellenza ed i Signori sono a Belgrad a far colazione dal Sig Bondeel. Pranzai poco col Sig Calergy. Dopo passeggiavi il quai con Mad Gan?? Aleon e sua sorella entrammo in sua casa col Sig Franchini e poi fui a prendere il thè da quest'ultimo. Alle tre dopo mezza notte finii la Romanza il Canto dell'Esule.

Venerdì 26 restai in casa tutto il giorno per scrivere la nuova Romanza. Si pranzò all'ora solita vi era anche Zuleman. Si esegui la Romanza dell'Esule vi erano tutti i Signori della Missione ed anche Sua Eccellenza. Era in cogeno dal Padre di Mad: Oseroff.

Sabato 27. Restai in casa tutto il giorno per scrivere la nuova Romanza. All'ora solita si pranzò poi fui dal Sig Franchini prima dalle sue signore poi da esso. Oggi parti per Trieste il Padre di Mad: Oseroff.

«85»

Domenica 28. Sortii la mattina alle 11½ fui da Abrami a suonare i duetti con lui. Feci anche colazione colà. Fui dal sig Franchini col quale passeggiavi tutto il lungo di Buyuk:Dere. Visitai il Sig Caley. Poi rientrai alle 3 ½ terminai la Romanza. La sera fui dal Sig Oseroff. Vi era Mad Alleons e Mad Stipovich ballarono vi erano anche i segretari Austriaci. Dopo restammo soli ad eseguire la mia Romanza. Non pranzai sto bene grazie a Dio. Lunedì 29. restai in casa fino alle due poi fui a Maslak. Col cavallino del principino. Mad Devlet non prese Lezione perché aveva visita. Suonai alcune cose per mio piacere e per far ballare delle bellissime armene. Ritornando ed andando mi sentii poco bene. Si pranzò alle 6 ½. Vi erano tutti i Signori e le Signore della missione per dare il pranzo d'addio a Mad: e Monsieur Girs i quali partono dimani per Pera per partire poi

venerdì per Galaz di la a Iassi ove fu nominato console Generale Russo. Dopo pranzo si fece musica e cantai molto.

Martedì [30] questa Mattina ebbi molta tosse prima d'alzarmi fui a pera col Vapore a Elisse. Parlai a bordo col Dottor Melinger. Si vendevano degli oggetti di [?] diedi la Lezione al Coleggio. Fui da Moretti. Suonai comprai un pezzo di musica. Poi fui a visitare Ottoni il quale si trova in letto indisposto. Gli attccavano delle [illegibile] alla gola

«86»

Ritornai col vapore di Brussar col Signor Franchini. Giocammo una partita a Bordo. Egli smontò a Terapià poi passeggiamo. Pranzò da Abrami.

Il principino ed il Sig. Staal sono andati [...] con [l'Inglese].

Ricevitti una lettera di Ricordi per Mezzo di Ronzavalle .

Il Pmo Ottobre. Mi attaccarono delle mignatte all'anno questa mattina alle 6. Restai in casa tutto il giorno. Si pranzò la sera alle 6½. Vi era Mad. Oseroff. Il Sig Roseberg doveva venire a pranzo la Sig [Met Sival] ma non venne. Dopo restai a casa poi fui dal Sig Franchini .

Il 2 .Giovedì Restai in casa. La mattina fui a far musica con Mad: Oseroff. Dopo questa sorti a cavallo con Mad: Timoseff il Sig Staal ed il Sig Principino fui a felicitare il Sig Titoff perché oggi è il giorno i nascita di mimi. Dopo fummo insieme da piccoli dal Sig Oseroff. Passeggiai il Quai. Si pranzò alle 6 ½. vi era il padre arciprete e tre capitani di Marina. Si bevette alla salute di mimi. Dopo fui dal sig Oseroff vi erano a pranzo il Sig Roseberg il Sig [Timoseff]

«13»

Conte, il Sig Staal. Feci visita a Mad: Argyropulo vi era il Sig Zuleman. Fui dal Sig Franchini. Poi sortii con Viganò. E rientrai passai dal Sig Oseroff dove si balava. Quindi vennero il Principino e Sua Eccellenza che ritornavano dal palazzo di Francia alquanto annoiati.

Venerdì. 3 Fui a Pera col Vapore Turco. Vi erano a bordo tutte le Signore ed i Signori Russi. Appena arrivato fui a salutare il Sig Gires e la sua Signora che oggi partivano col Vapore di Galaz e di la poi si trasferirà a Jossi ove fu nominato console Generale Russo. Vi erano la tutti i Signori Russi per salutarlo. Diedi le Lezioni al Colleggio. Ritornai con sua Eccellenza in Kaik. Si pranzò alle 6½. Dopo venne il Sig Franchini per Salutare Sua Eccellenza. Fui la sera da Lui. Poi passeggiar il quai con Mad Pisani e Mad: Stipovich.

Sabato 4. Fui a Maslak con il cavallo del Seragi. Diedi la Lezione a Mad: Devlet. La Mattina fui da Mad: Oseroff e feci musica. Incontrai ritornando da Maslak Mad Oseroff Mad Timoseff il Sig Principino ed il Sig Staal a cavallo i quali pranzavano da Mad Timoseff all'ora solita si pranzò dopo feci musica per Sua Eccellenza. Fui a passeggiare il quai con Mad: e Messier Argiropulo. Poi fui a passare la sera da Mad Aleons Giorvent.

«18»

Domenica 5. Questa mattina arrivò tutta la compagnia del Teatro Naum. Sortii la mattina incontrai il Sig Franchini col quale fui a fare visita a Mad: Aleons poi fui da Lui. Rientrai in casa. Si pranzò all'ora solita. Dopo fui da Giuseppe Naum. Poi dal Sig Argiropulo.

Lunedì 6. Restai in casa tutto il giorno e scrissi la lettera per il Conte Gessi di Faenza e per mia Madre. Si pranzò all'ora solita. Dopo fui dalla famiglia Franchini e anche da Settimo. Passeggiai il quai con Sua Eccellenza e col Sig Contessa e Conte Jackan ed il Sig Argiropulo al quale ricordai l'affare di Ricordi. Dopo fui con il Sig Jackan dal Sig Muchin a rinfrescarci.

Martedì 7. Fui a Pera col Omnibus. Vi era anche il Sig Massignach ed il Sig Naum. Fui a trovare dalla Baratta. Vidi tutti gli artisti dell'opera. Fui a dare la Lezione al Coleggio e mentre mi trovavo colà venne il Sig Martinetti di Ravenna a trovarmi. Ebbi gran piacere nel rivederlo. Mi condusse dalla Sua Signora, che è molto bella e ben educata. Vennero con me la sera in Buyuk:Dere

«15»

col Vapore a Elisse. Li condussi in palazzo poi Fummo a pranzo da Ravotti. Dopo si suonò il piano. Dormirono colà. Ricevetti una lettera di Raccomandazione da Lanzoni per Ruivaggi professore d'oboe.  
Mercoledì 8. Mi alzai alle nove fui a prendere il mio amico Martinetti e la sua Signora Li condussi nel nostro Giardino. Poi ritornammo in Kaik alla Locanda fecemmo colazione, si suonò ancora il piano. Poi alle due e mezza ritornavano il Tulica a Pera. Io li accompagnai fino a Maslak poi restai colà. Diedi la Lezione a Mad: Devlet. Dopo restai anche a pranzo perché non trovai per ritornare. Finalmente la sera alle otto trovai una tulica. Suonai in casa di Mad: Devlet molte suonate. Oggi è partito l'amico Franchini per Solag. Mi spiace di non averlo veduto prima

«16»

Giovedì 9. Restai in casa tutto il giorno sino ad ora di pranzo. Finii le Romanze. Arrivò il fratello del Principino il Sig Gregorio. La sera fui con tutti i signori al Gran Ballo di Lady Canning. Ritornai alla Mezza notte con Sua Eccellenza.

Venerdì 10. Fui a Pera col Vapore a Elisse. Vi era a Bordo il figlio di Marinich. Fui a trovare l'amico Martinetti. Diedi Le Lezioni al coleggio. Restai al Caffè con Dalla Baratta. Feci vedere il Palazzo Russo alla Signora e al Sig Martinetti. Pranzai con loro alle Ville de Paris. Restai tutta la sera con loro. Dormii dal Sig Semiot dragomanno di Russia

Sabato 11. Oggi è il giorno onomastico di Baby Sig Venceslao Titoff. Mi alzai alle otto. Fui dalla Virginia Ottoni per farle provare le mie Romanze. Poi fui dall'amico Martinetti. Ieri sera li consegnai una corona di spighe d'oro ed argento poi piantammo

«17»

una tenda che avevano fatto i capitani poi alle sette e mezza si ritornò. I Matlò<sup>326</sup> dei bastimenti da Guerra Gridarono più volte Urrà anche essi mentre pranzavano. Una parte dei Signori e delle Signore andiedero a vedere il nuovo palazzo del Sultano che si sta fabbricando; ed una parte partirono prima; Fra questi vi era io pure. Alle otto e mezza tutti eravamo ritornati. La Sera il Vapore Maria era illuminato graziosamente e sopra alla ruota vi era l'arma del Sig Titoff con un N° sopra a le due bandiere russe l'una di bastimento da Guerra e l'altra di Ministro.

Vi fu poi tanti fuochi d'artificio e la musica suonava continuamente. I marinai anche cantavano molti cori nassionali insomma la sera era animatissima e Gran popolo vi era sul quai.

Parlai molto con Mad.selle Franchini

«8»

Feci prendere ai musici i posti primi invece dei secondi. Restai un poco con loro. Poi ritornai dopo un addio alquanto dolente col Principino Gogarín a Bordo del Vapore Brussar poi ritornammo a Buyuk:Dere. Pranzai in casa. Ricevetti un regalo di un ressimio per la tavoletta ed un anello da Mad: Rota perché do Lezioni nel suo coleggio. Oggi è il mio giorno di riuscita. Passeggiai il quai con Sua Eccellenza fino a mezza notte.

Domenica 12. Restai in casa tutto il giorno per studiare la Luisa Miller di Verdi. Si pranzò all'ora solita. Prima passeggiài un poco il quai con Mad: Aleons, Mad: Stipovich, e Mad<sup>lle</sup> Scaber.

Dopo pranzo restai a parlare con Sua Eccellenza poi Sortii sul quai dove incontrai i fratelli Naum gente di Mille facce come le concubine

«49»

Lunedì 13. Fui a Maslak diedi la Lezione a Mad: Devlet. Il cavallo del seray era cativo. Ritornai alle quattro. Incontrai sul quai tutte le Signore ed i Signori Russi che andavano a far visita in Turapia. Passò il Principino. Sua Eccellenza fu a pranzo al palazzo inglese. Pranzai da Abrami dopo fui da Mad: Oseroff. Vi era Madamigella Melingue. Si ballò. Studiai molto.

---

<sup>326</sup> [mottò?]

Martedì 14. Fui a Pera col Vapore a Elisse. Sbarcai a Topkana col Sig Vectura. Montai la salita di Pera a cavallo. Fui dal barbiere Drei, al coleggio per dare Lezioni. Dopo al caffè ove venne Naum a fare le sue scuse per certe ciance. Fui a fare visita a Mad Ottoni. Ritornai col Vapore di Brussar vi era a Bordo il Sig Vectura ed il Sig Staal. Pranzai in casa. Dopo restai in mia camera per leggere la Gazzetta Musicale. Fui da il Sig Oseroff ove trovai il Sig Calergy il quale si divertì alle mie spalle e per una cosa che mi fa gran pena. Basta sia fatta la volontà di Dio. Amen

«50»

Mercoledì 15. Restai in casa tutto il giorno. La mattina venne alla caserma la Signora Ottavia violinista Russa. Restai in casa tutto il giorno per Studiare la Sinfonia di Foroni. Si pranzò all'ora solita. Dopo feci musica. Fui da Mad: Aleons Giovanni suonai il piano forte. Poi finì la Sera da Monsieur Oseroff

Giovedì 16. Fui a Maslak: col cavallo del Seragy. Ritornai per il pranzo. Incontrai il Sig Flori ed il Sig Masinac in Buyukdere

Giorno di posta. Si pranzò alle otto e mezza. Dopo fui con Sua Eccellenza da Mad: la Contessa Jackan Venerdì fui a Pera col Vapore Brussar. Vi era a Bordo il Sig Vectura. Diedi le Lezioni al Collegio. Restai un poco nel caffè con Dalla Baratta e con qualche artista, un poco con Naum. Mad Rota mi regalò un passa tempo Turco. Presi da Ottoni le pillole. Ritornai col Vapore Inglese Vittoria. Vidi Domenico Dusi di Ravenna il quale mi raccontò tante belle cose e che voleva prendere

«1»

moglie. Mi pregò d'interessarmi per lui presso i suoi parenti a Ravenna ed a Cesenatico onde fargli avere le sue carte necessarie per il matrimonio. La sera restai in Casa per scrivere all'amico Martinetti in Ravenna e alla mia Cara Madre.

Ho messo poi i piedi sull'acqua perché mi sono raffreddato di Testa.

Sabato restai in casa tutto il giorno. Questa mattina ho mandato la lettera per mia Madre entro alla quale vi era quella per l'amico Martinetti, ad impostare per Domenico Dusi alla posta del Vapore del Loyd austriaco. Passeggiai il quai prima di pranzo, ed ho aspettato il vapore Vittoria per dimandare se aveva impostata la lettera. Tutti fu fatto a dovere. Pranzammo alle 6½ dopo feci musica per Sua Eccellenza. E poi fui da Mad. Oseroff fino ad un ora ½ dopo mezza notte.

Prima sera dell'Opera a Pera si è dato i Masnadieri di Verdi

«2»

Domenica 19 fui a Maslak con un cavallo del Serayy. Diedi la Lezione a Mad. Devlet. Ritornai alle 2. Restai in casa. Venne da me Domenico Dusi. Si pranzò alle 6½ vi era il padre Arciprete e due Capitani. Dopo fui da Mad: Oseroff studiai gli Ugonotti di Meyerbeer. Mi fu detto che gli artisti del Teatro hanno poco in contratto.

Lunedì 20. La mattina ebbi qualche parola col Sig Kalergi. Fui alle tre da Mad: Oseroff ma non la trovai in casa. Restai là fino alle 6 a studiare. Si pranzò all'ora solita. Poi tornai da Mad: Oseroff la feci cantare [?] Gli Ugonotti e lo Stabat di Rossini poi rientrai in casa.

Martedì 21. Fui a Pera col Vapore Brussar appena arrivato fui da Drusi. Vi era il Sig Ottoni. Dopo fui a visitare le Signore Ottoni e diedi le miei Romanze Fui col Sig Oseroff e Mad [Timoseff] a suonare il piano

«63»

alla Virginia per [l'operina]. Diedi le Lezioni al collegio. Restai la sera in Città per sentire l'opera. Pranzai da Ottoni. Dormii da Tenco il quale mi regalò gli occhiali.

L'opera mi piacque (I Masnadieri di Verdi) ma i cantanti sono un poco deboli. Vidi il dottor Pendo.

Mercoledì 22 mi alzai alle 8½ fui al caffè dell'Europa per prendere un caffè e latte trovai la Guerrini. Dopo fui da Virginia Ottoni e la feci cantare. Restai a fare colazione con loro. Dopo fui a visitare Mad: Rota poi andiedi a cavallo al Maslak. Diedi la Lezione a Mad Devlet poi ritornai a Buyuk:Dere in Omnibus vi erano dei musicisti

344



armeni che facevano una musica da cani. La mattina fui dal dottor Pendo il quale mi visitò. Ieri ricevetti la lettera da Siyra da Mad Martinetti. Presi le pilole da Ottoni e l'inchiostro e La sera fui dal Sig Oseroff. Suonai la Norma colla Sua Signora. Pranzai in casa. Mandai la lettera alla Signora Muraschi arpista

«64»

Giovedì 23. Restai in casa tutto il giorno. Pranzai in casa dopo feci musica per Sua Eccellenza fino alle 9½. Fui dal Sig Oseroff. Vi era Mad: Timoseff ed il suo marito i miei compagni. Restammo allegri. Ricevetti Risposta da Moretti il quale m'inviò una lettera della Contessa Zinoni la quale arrivò col corriere di Vienna. Mi disse di aver dato la lettera di suo padre a Mad: Muraschi arpista.

Venerdì 24. Fui a Pera col Vapore Brussar mi sentivo poco bene. Fui a dare le Lezioni al collegio. Visitai Mad: Devlet che oggi è tornata dalla campagna in città. Fui a far cantare Virginia Ottoni poi tornai con il Vapore Inglese Vittoria. Restai nella camera del capitano. Parlai con Domenico Dusi per le lettere da mandare alla sua famiglia.

«65»

Pranzai in casa. Dopo fui da Mad: Oseroff. Vi era anche Mad: Timoseff. Rientrai in casa per scrivere le lettere per Domenico Dusi.

Sabato 25. Questa mattina non è venuto a prendere le lettere Dusi. Restai in casa tutto il giorno. Si pranzò all'ora solita. Il Principino ed il Sig Staal hanno pranzato da Mad Oseroff perché è il suo giorno di uscita. La sera fui la anch'io. Si suonò la Norma a quattro mani poi venne il Sig Rosemberg il Contessa e il Conte Jackan.

Domenica 26. Venne da me la mattina Abrami: sortii con lui mangiai ancora alla sua colazione poi dopo suonammo dei duetti di Rolla per violino e viola. Tornai in casa scrissi. All'ora solita si pranzò poi restai a far molta musica con Sua Eccellenza poi fui dai Franchini e dal Sig Argyropulo.

«66»

Lunedì 27. restai in casa fino alle quattro poi sortii e fui da Ravotti passeggiando. Parlai con la Signora Ravotti poi tornai con Vigoureux.

Li alle 6 ½ vi era il Sig Bonduel Ministro del Belgio. Il chirurgo Belgio Sig Seten, il Sig Rosemberg Ministro di Prussia. Il Conte Gutnov. Il Capitano della Corvetta austriaca Conte Cabet. Il Capitano Unchuschi Driani di Sua Maestà l'Imperatore di tutte le Russie. Dopo venne Mad: e Messier Oseroff e Mad: e Messier Argyrpulo Mad: Aleons ed il Sig Aleons e Mad: Stipovich. Li fei ballare un giro di polka poi cantai alcuni pezzi.

Martedì fui a Pera diedi le Lezioni al Collegio e Mad: Devlet poi tornai col Vapore Crescent vi era a Bordo Paspali. Sua Eccellenza è stato a Bel=

«67»

grado. Si pranzò all'ora solita dopo restai con Sua Eccellenza fino alle 9. Poi andai dal Sig Oseroff ove venne pure Sua Eccellenza.

Mercoledì 29. Restai in casa tutto il giorno e lessi la Tour de Nesle. Si pranzò all'ora solita poi feci musica e andai da Mad Oseroff. Vi erano Mad Aleons e Mad Stiepovich.

Giovedì 30 Fui a Pera col Principino nel Vapore Brussar. Appena arrivati fummo a cercare il Sig Timoni dal Sig Aleons ma non trovammo. Dopo fui dalla Giovannina poi con Tondi al caffè alla locanda del Netuno. Molto restai con Guatelli. Pranzai con Madam Timoseff dopo fui al Teatro prima recita della Gemma di Vergi del Donizetti. Fui dopo da Ottoni per darci la buona sera ed anche vi fui la sera alle cinque per far cantare Virginia. Dormii da Tenco.

Venerdì 31. Fui con Tondi a scrivere l'articolo del Teatro da Paolo. Dopo fui a dare le Lezioni

«68»

al collegio e a Mad Devlet. Ritornai in Buyuk:Dere col Sig Michele Naum in Tulika. Pranzai in casa dopo scrissi al Sig Ricordi ed a Mia Madre mandandole le lettere di Domenico Dusi.

345

Sabbato I Novembre restai in casa tutta la Mattina Sortii alle quattro e mezza passeggiavi il quai col Signor Argiropulo. Fui da Mad Abrami ma non c'era.

Si pranzò all'ora solita. Oggi cascò un marinaio del Suner Russo mentre lavorava in un albero del Bastimento. Dopo il pranzo guardai col telescopio Saturno. Fui da Mad Oseroff la feci cantare ed eseguire molti pezzi dello Stabat Mater di Rossini anche col Sig Staal.

Il Principino fu a Belgrad colla Sig Contessa Jackan ed il conte ritornò tardi.

«69»

Domenica 2 La mattina mi svegliò il Sig Oseroff. Studiai un poco il piano poi sortii. Incontrai Domenico Dusi col quale fui al Caffè. Rientrai in casa con lui e vi rientrai fino ad ora di pranzo. Pranzai dal Sig Oseroff vi era anche il Sig Staal. Dopo suonai colla Sig Tutto lo Stabat di Rossini ridotto per piano a quattro mani. Tornai in camera alle 9½ suonai un poco il violino lessi e poi buona notte.

Lunedì 3. Giorno dei morti. Sortii alle 2. Fui da Ravotti restai molto a parlare colla Signora Sua. Mi raccontò quel Capitano la storia della peste di Costantinopoli. Ritornai per il pranzo. Restai a parlare con Mad: Testa. Dopo pranzo sortii con Principino e parlammo molto tempo nella porta della Signora Testa con Vigoureux e il Sig Kirico. Poi venne la Signora figlia di Mad: Testa per invitarmi di entra=

«70»

re in casa ma poi non vi fui. Dopo rientrai da me e mi andiedi a letto.

Martedì 4. Fui a Pera col Vapore Vittoria montai a cavallo. Mi feci tagliare i capelli da Drei. Poi fui a dare le Lezioni al collegio e a mad Devlet. Tornai collo stesso Vapore. Dopo pranzo fui dalla signora Franchini per salutare poi restai molto da Abrami con Vigoureux ed Erian. Sortii con Vigoureux il quale mi accompagnò a casa.

Mercoledì 5 restai in casa tutto il giorno e feci il baullo della della musica oggi mi sentivo poco bene. La sera parlai con Sua Eccellenza dell'Inno di Ricordi. Feci molta musica poi fui con Sua Eccellenza dalla Contessa Jackan. Passeggiai sul quai

«71»

Giovedì 6 restai in casa tutto il giorno. Scrisse un poco della lettera alla contessa Zinoni questa mattina partì il mio pianoforte per Pera. La sera fui da mad: Oseroff suonai lo Stabat di Rossini. Passeggiai il quai col Vigoureux ed il Sig Masignach poi ritornai da Mad: Oseroff e vi era anche Sua Eccellenza. Ancora passeggiavi il quai e mi ritirai.

Venerdì 7. Fui a Pera col Vapore Crescent Inglese. Vi era Abrami ma sortì per prendere il tabarro. Arrivato a Pera feci montare il piano e venire l'armeno per vederlo. Poi fui al collegio ma le ragazze non vi erano perché festa di S. Dimitri alla Greca. Dopo fui a dare la lezione a Mad: Devlet. Sortii di la e restai un poco al Caffè. Fui dal dottore poi con Guatelli alla libreria. La mattina feci suonare la Virginia Pranzai da Ottoni dopo

«72»

suonai il violino con Pietrino e la Virginia. Si suonò il Gran duo per Violino e Piano di De Beriot, il mio andante per violoncello e altre riduzioni d'opera da unire al flauto e piano. Venne mad: Cipriani col Suo nipote maestro Filigeni gli feci intendere delle mie Romanze ed egli mi fece intendere qualche sua composizione. Dormii da Tenco il quale mi regalò il il Dizionario Francese di [Buafts].

Sabato 8. Appena alzato fui al Caffè del Europa. Poi da Ottoni. Aspettai la Virginia fino alle undici. Feci colazione la dopo studiò la Virginia.

Mi feci dare in Farmacia le pillole che ieri mi ordinò il Dottore. Fui da Mad Devlet ma non era in casa Regalai a Tenco un [illegibile]

«73»

Ritornai col Vapore Vittoria. Pranzai da Abrami. Oggi Il ministro Inglese diede una partita di piacere a Bordo del suo Bastimento a Vapore il quale andò fino al Mare Nero. Vi erano invitati Sua Eccellenza il Principino ed il Sig Staal. Scrisi un poco in casa dopo fui dal Sig Oseroff.

Domenica 9. La mattina fui alla caccia col Principino in Giardino ed ammazai un uccello. Dopo restai in casa a scrivere. Visitai Abrami. Poi pranzai in Casa e vi era Pranzo diplomatico.

Restai la sera in casa [ ? ] poi fui dal Sig Oseroff e feci musica.

«74»

Lunedì 10. Restai in casa tutto il giorno. La sera vi era a Pranzo Mad: Titoff il Sig Rosemberg ed il Sig Timoseff. Dopo venne Mad: Oseroff e Mad Timoseff. Si fece musica con molti pezzi della Sonnanbula. La sera dormii al Falanzer il Sig Timoseff.

Martedì 11. Fui a Pera. Diedi le Lezioni al Collegio. Mad Rota comprò il mio Piano Forte e lo pagò 2500 piastre. Diedi la Lezione a Mad: Devlet. Poi ritornai col Vapore Vittoria come pure andiedi la mattina. La sera vi era a pranzo Mad: Titoff. Dopo si fece musica. Fui a dare la buona notte a Mad: Oseroff. Monsieur Oseroff è malato. Mercoledì restai in casa tutto il giorno finii la lettera per la Zinanni. La sera si pranzò all'ora solita vi era Mad: Titoff e Monsieur e Mad Argiropulo.

«75»

Poco suonai e alle undici rientrai perché diedi la lettera alla Sig Zinnani.

Giovedì 13. La mattina mi alzai presto. Lessi. Suonai e scrissi. Fui dal Sig Kirico per farci visita poi con Abrami da Vetzera da Mad: Oseroff. Il Signore sta meglio. Restai da Vetzera molte ore suonammo molte sinfonie di Rossini a quattro mani. La sera nulla di nuovo a pranzo. Dopo fui da Mad: Argyropulo perché dimani verrà a Pera poi fui da Mad: Oseroff.

Venerdì 14. Fui a Pera Col Vapore Vittoria appena arrivato fui a parlare con Carlo per Domenico Dusi il quale vuol sposare sua figlia. Fui nel magazzino del Capitano del Porto poi in quello di Misiri col quale fui a comprare il baullo di cuoio inglese e lo pagai piastre Turche 300. In quel magazzino incontrai Vigoureux che comprava un Gibano. Montai in Pera fui per far fare la coperta al baullo che mi costò piastre 100. Fui un poco da Drei. Poi diedi

«76»

le lezioni al collegio. Dopo fui per i biglietti di Visita. Fui dal medico col quale restai molto. Pranzai dal Sig Ottoni. Dal quale pure feci colazione la mattina. La sera restai in casa sua a far musica venne quel giovane pianista francese [Massenet]

Dormii da Tenco.

Sabato 15. Scrisi a Messina per dare avviso del mio arrivo. Poi fui a veder il baullo. Dalla Virginia per farla cantare. Feci colazione da Ottoni poi fui da Mad: Devlet. Dopo presi i biglietti di Visita, il baullo e ritornai a Buyukdere colla Vittoria. Mi accompagnò a bordo Achille Rampini il quale mi pregò d'interessarmi presso il Ministro per Lui onde avere un passo per Valesia. La sera pranzai in casa.

«77»

Vi era mad: Titoff. Mad Oseroff un arciprete. Vidi quella Musica del Russo. Dopo suonai poi alle dieci rientrai e cominciai a fare il baullo. Restai sul quai con Mad: Kirico.

Domenica 16. Venne da me Abrami e Vigoureux. Sortii con lui. Feci colazione da Abrami dopo. Fui in Casa del Sig Kirico Dragommano di Russia. Suonai il Violino il Piano e Cantai vi restai quattro ore. Dopo tornai da Abrami vi trovai il Dottor Luciani. La sera pranzai in Casa dopo feci musica e Sua Eccellenza era di buonissimo umore. Il resto della sera fui dal Sig Oseroff e si stava benissimo

Lunedì 17. Restai in casa tutto il giorno. Accomodai le mie carte. Pioveva. Venne prima di pranzo il Sig Lazaroff Russo compositore di musica

347

Dopo pranzo restai a suonare il Cebalo poi rientrai col Principino.

Scrissi un poco la Romanza la Zingarella poi tornai dal Principino a parlare fino dopo mezza notte.

Martedì 18. Fui a Pera col Vapore Brussar vi era a Bordo Abrami. Appena arrivato montai a Pera dopo aver cercato un ombrello da Bassano che non trovai a mio gusto. Al campetto vi era un Greco ammazzato. La mattina nel partire da Buyuk:Dere mi disse il Capitano della Goletta austriaca che furono ritrovati due marinai anegati sulla spiaggia di Ravotti.

Diedi le Lezioni al Collegio e a Mad: Devlet. Restai per sentire l'opera Saffo. Feci suonare la Virginia. Pranzai da Ottoni. Dopo fui al Teatro. L'esecuzione del Opera non poteva essere più pessima. Dormii da Tenco. Mi doleva il dente.

La mattina comprai l'ombrello da Mad Melvielle e lo pagai 100 piastre.

«3»

Prima di andare a dormire fummo con Tenco dal Dottor Pendo per prendere una lettera che aveva per me di Martinetti.

Mercoledì 19. Mi alzai alle 10. Presi il caffè all'Europa andai con Pusso Vassa a darci informazione del Teatro.

Feci cantare la Virginia. Feci colazione la. Fui da Mad: Devlet a dargli Lezione poi al Collegio dove feci suonare Mad<sup>le</sup> Melinger. Vidi Lanzoni poi tornai col Vapore Vittoria dove fino ad Arnavuchiovi restai con Lanzoni.

Pranzai in casa. Dopo suonai molto il Piano. Presi il The da Sua Eccellenza. Poi si fece un giro sul quai col Principino ed il Sig Staal. Oggi tornò in città il Sig Oseroff

«4»

Giovedì 20. Sortii la mattina alle 2 fui a Turapia per congedarmi da Lady Cuning la trovai che stava per andare in Asia ad una partita di piacere. Fui dal Sig Alison vi erano dei Turchi. Poi fui col Principino ad un Caffè Greco a fumare il Cibuch e bere limonata Gassosa. Ritornai in Buyuk:Dere col Vapore Brussar vi era a bordo il signore Vitore Franchini e Cocitti. Mi fermai sulla porta di Madam Testa e vi era anche la Signora Franchini oggi è il giorno onomastico di Ottavia e ieri fu quello di sua madre. Dopo pranzo fui dal Signor Franchini suonai li facemmo giochi e si passò la sera allegramente.

Venerdì 21. Sortii alle 3½ e fui dal Sig Kirico per regalare una copia dell'Inno a Sua figlia restai

[le annotazioni della pagina n. 7 non trovano consequenzialità con le altre probabilmente perché alcune pagine sono andate perdute, quindi la si riporta qui di seguito.]

«7»

mia Madre. Una copia dell'Inno Turco, una copia del quartetto del Macbeth, alcune mie Romanze con lettera per portare all'accademia filarmonica di Ravenna. Li diedi pure, il Flavio, ed alcuni ritratti di Maestri di Musica per portare a Ravenna che mi restituirà a mia richiesta. Regalai alla Sua Signora una grilanda di Piume che mi fu gettata in Teatro. Che la tenghi per mia memoria. Di più le diedi una copia della Polka Baby ed una Mazurka mano scritta.

Restai con loro tutto il giorno. Scrissi una lettera a mia madre e li diedi una lettera per il Conte Gessi di Faenza.

Presi il Lavas Akmet e lo mandai a portare la sua roba al Vapore. Li accompagnai fino colà. Ove vi era il Principino col suo fratello che partirà pure per Trieste.

## 6. 4. APPENDICE CAPITOLO QUARTO.

TRASCRIZIONI DEI TESTI PER MUSICA D'ASCENDENZA ITALIANA (DONIZETTI - EREMIAN).

### 6. 4. 1. *Trascrizioni dei testi per musica di Donizetti come da autografo*

CANSONE MUSSULMANA

(C. M.)

*Meschenū Saalȳ ggedȳdin mermenet evzaola  
Peichiū fetū nūsret amet sciudide sūbū mesa  
Eile baalȳni Kūmayōuni sūrourē ittichia  
Padisciakm sembou nevsakil sèradè sūr safà  
tābipachim ghiūl ghibi osum insciade daȳma*

INNO PER SUA MAESTÀ IMPERIALE IL SULTANO ABDŪL MEDGID

(Inno I)

*Ei Padisciahi pūr atà adlin virir dehre zià  
Saiende alem pūr safà sultan Abdul medgid binler binler iascià*

PER IL RITORNO DEL SULTANO ABDULMEGID PAROLE DI HAIRY EFENDI,

(Inno II)

*Gheurdiler didarini manendi nūr  
oldȳ dillarda sūrur ander sūrur  
Makdeminle itdi alem chefkū sūr,  
İzzū chevketghiahe Hünkiar̄ym bujur bujur.*

INNO DI S. A. I. IL SULTANO ABDULMEGID

(Inno III)

*Ei Padisciahi membeī ihsanu mekremet  
Veī fahri asrou ziveri dihimī saltanat dihimī saltanat*

*Ghelmisc deil nasirȳn adimūl adil sin  
Devrinde bouldȳ kiari gihan hūsnī temsciet*

5 *Evsafu zat pakini tarif eilemek  
Mümkin deildir itsa gihan sarfu makteret*

*İtmisc tegessüm hilkati zatinde' giumlè  
Hilmu nezaketu keremu adlu merhamet.*

*Ihjai milku millet tejdi din ilè*

10 *Eslafe eïledin hele pek ciok mussabakat.*

*Cesmi felek bu mertebede emnu rahati*

*Hic bir vakette görmedi eï kianu madelet*

*Durdukce âlem eïleje hak zaty pakini*

*Pirajeï erikeï iglal u saltanat.*

INNO DI S. A. I. VALIDE SULTANA

(Inno IV)

*Gihan eltafena memnum*

*Serâpa feizine makrun*

*Nihadin giudile meschun*

*Ola ümrün sceha efzun*

5 *İdinge fasla saz aghaz*

*Olur hanendeler dem saz*

*İdüp hosc gusc sözü saz*

*Ola ümrün sceha efzun*

*Olup bin sceuvkile meg'bur*

10 *Nevaler eïlessün sentur*

*İscittikge olup mesrur*

*Ola ümrün sceha efzun.*

*Nihali gülsцени naz sün*

*Gihande sciahi mumtazsün*

20 *Inajette ser firaz sün*

*Ola ümrün sceha efzun.*

*Dissün Faik kulun sciarki*

*Boulassün nuzhetu sceuvki*

*Idup devletle haer zeuvki*

25 *Ola ümrün sceha efzun.*

CANZONE POPOLARE TURCA

(C. P. T.)

*Kan Abdul medgiddin ychqui ylé*

*vathan vé dévlétimis cherquy ylé*

*djumlenim halqui terfiqui ylé*

*ghäiret idup iléruyé guidelím*

- 5 *Djungki îmandan imich haubb-ul-vathan*  
*bouilè sevguidé bulunalim dèrsin*  
*hep àhalari bir sevsin*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*
- Vathanylé chaha guérék hizmet vé fadaïdzan*
- 10 *bou dur nushap kuttub dinyádá ámr yizdan*  
*ál-nedjatu fî sedqui kelami-yle izaán*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*
- Núhr idup bizlerá maalumati*  
*yūridup adlylé tanzimati*
- 15 *virupde milkiné taalimati*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*
- Musulmanler ylé christianler*  
*sevichoup ulfat itmeli-dirler*  
*chan insaniatá alich-sounler*
- 20 *ghairet idup, ileruyé guidelim*
- Kanimis canlery bouyourdu Omer*  
*hep rāya vé musulman yekser*  
*bir vudzut olmali yma-ýler*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*
- 25 *Milki māamur idelim birlechem*  
*Hep guenul birliki-ylé tchalichalim*  
*Bir birimisi sevup kotchaclachalim*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*
- Dzumlemis bir vathan oghlouleris*
- 30 *mouadelet-kiar chahin kouleri-is*  
*bahdzéi merhametin kouleriüs*  
*ghairet idup, ileruyé guidelim*

6. 4. 2. *Trascrizione dall'armeno al turco in caratteri lati di Metastasio tradotti da Giovanni Eremian*

6. 4. 2. 1. *İsahag efendimizin Yisusun örneyi*

İSAHAG  
EFENDİMİZ YİSUSUN  
ÖRNEYİ

SÖYLEŞENLER:

ABRAHAM

İSAHAG

SARAY

QAMAR *Isahagın ayakdaş.*

HİZMETKYAR VE ÇOBAN TAQIMI

İSAHAG  
EFENDİMİZ YİSUSUN  
ÖRNEYİ

İLK FASL

ABRAHAM İLE İSAHAGI

ABRAHAM

ANĞLADIN mı áy oğul?

Bu gécelik bu qadar

El verir: qalq yatalım.

Sen öyrenmek arzusunda,

Ben öyretmek sevdasında.

Géce géçmiş, duymamışız.

Qalq bir uyqu késtirelim:

O da ílazım kişiyé.

Birdé daha baqısın

Naql eder anğlatırım.

56

İSAHAG

İLK

Serencamın á baba,

Bana sen naql etdikce,

Bu olan hikmetlere

Qalbimin sevincinde,

Gyozüme şey gyorünmez:

Ne uyqu ve ne rahat,



Ne usanmak bilirim:  
Qalbim aşqa aldırır,  
Ben kəndimden g ecerim.  
Naql etdin hikmetl erle  
Beni  oyl e aldırдын ki,  
K e ki ben de beraber  
Bulunu  olaydım.  
Vatanımı daxi terk   
Allahın emri  zr e  
Iraq ovalarından  
 zaq gitdiyin zaman,  
Ben de bile im gibi,  
Diyarbekir ve Qudsun  
  l nde ormanında  
Bilence gurbet  ek r,  
Naql etdiyin qıtlıqda,  
Bilence idim gibi,  
Senin ve validemin  
Gyor p g e irdiyiniz

57

FASL

Tehlikelere,  
Ha a titireyorum.  
Lakin  rd m  ayında  
Zorba h k mdarları  
Ben seninle beraber  
Yenmi im sanıyorum.  
Bu naqlının arasında,  
Allahın sana vadı,  
Seninle olan ahdi

Hikmetini gyosterib,  
Nutqunun manalari  
Gyoz m  n ne gelir,  
Y reyim titredir  
Senin  mr n n devri  
Bana azim bir ders dir.  
Ah, senin fiillerin!  
Bana b y k  rnekdir.  
Hikmetli ve a aib  
Bu serencamlarında,  
Allahın qaderinin

Sırı olan tariqlerin  
Aşikyar gyorüyörüm.  
Bu azim hikmetleri,  
Ve sana ğani ğani  
Verdiyi kèrimleri  
Azametin gyosterir.

3\*

58

ILK

Ah! sevgülü pederim:  
Allahın sana olan  
Muhabbeti ölçüsüz:  
Ben o muhabbetinden  
Bilsen ki nelér neler  
Anğlayıb duyayorum.

ABRAHAM

Bilirim, bilirim:  
Ben sana sohbetim  
Bereketli toprağa  
Toxum ekèr gibi im.  
Lakin gèce gèçdi, qalq  
Yatalım...

İSAHAG

Amán baba,

Bir de şunu söyle de,  
Songra varır yatırım.  
Misafirin sözüne  
Validem gülümsedi:  
Ondan songra ne oldu?

ABRAHAM

Ondan songra az günde  
Dediyi icra olub,  
Saray hamile qaldı.

İSAHAG

Ondan doğan ben mi im?

FASL

59

ABRAHAM

Béli ođul, sen dođdun  
Senin dođuşun  
Bir hikmet dir ki,  
Tabiat hükmü  
Yolun şaşırıb,  
Quru kütükden  
Bir nazıq meyvè  
Sen hasil oldun.

İSAHAG

Ya vad atdiyi yerler

ABRAHAM

Onların da icrası  
Óđul, sana maxsus dur.  
Haía ğurbet çekdiyin  
Bu yabancı diyarlar  
Hep senden dođanların  
Bir ğün milki olacaq:  
Nilden Fúrat suyunadek  
Xaracların alacaq.

İSAHAG

Öyle ise evladlarım...

ABRAHAM

Gyoyün da yıldızlarından  
Deryanın da qumundan  
Çoq ziyade olacaq.

60

Sevgülü cemaatım  
Deyib Allah onlara,  
Xatırları için de  
Mucizatlar qılacaq.  
Neslimizden dünyaye  
Beyler ve padişalar,  
Ve sayısız dođan halq  
Bizim sebebimizle

ILK

Hep qutlu oqunacaq.

İSAHAG

Ah! Áh bu né devletdir.

Mutlú bana...

ABRAHAM

Yóq, ógul:

Devlete pek sevinme:

Hatta ziyade sevinç

Çoq defa günah olür:

Qalbde sevinc deyerek,

Kibir yılanı yatır:

Feleyin kérémleri

Kişiyə haram olur.

İSAHAG

Háşa, háşa: qalbmde

O yılanın yeri yoq.

Yoqtur, amma, kimseler

Këndiyi tanıyamaz:

61

FASL

Olmaya ki kéndimî

Ben de ğafil aldadam.

Péder sen bu dersinle

Bana qorqu verirsin.

ABRAHAM

(Ah! mübarek qorqu áh:

Her ilmin sen temeli sin).

İSAHAG

Tinmadın a, yá peder:

Eyer yanıldım isa,

Amán tövbeler olsun:

Ah! beni acıyıb da

Sen irşad etmelisin.

Ayakların öpeyim...

## ABRAHAM

Qorqma ógúl, qorqma qalq:  
Benim sana etdiyim  
Tazir deyil, nasihat dır.  
Senin de bu, vesveseñ  
Bana büyük meserret dir.  
Vár oğul vár, bütün ömrün  
Bu günün gibi olsun.

## İSAHAG

Bu günahsız canımı beñ  
Qarartdığım gyürsen,  
Péder, beni tédib eyle,

62

## ILK

Tutacağım yolu söyle,  
Gér canımı seversen.  
Bana ölmek çoq iyi dir  
O töhmetli ömürden.  
Doğuşuma sen sebep sin,  
Atalığı xatm edersin  
O tarz ömrüm kərsen.

## ABRAHAM, SONĞRA MELEK

## ABRAHAM

Ah! yá Rabbi, ben sana  
Né can ıla, né dilile  
Teşekkürler edeyim.  
Bu pir çağımda  
Bana bir evlad  
Verdiyin kərem  
Azim hikmet dir.  
Lakin böyle bir evlad ,  
Hem nazık, hem müdaqqıq,  
Bu sinnimde bana yar...  
Ne der bu györünen işiq?

Güneş mi doğayor ola?

FASL

63

Xáyır, güneşin nuru  
Böyle kèskin olamaz.  
Ah! anğladım, anğladım,  
O nur ula gèlenì  
Şefağından tanıdım.

MELEK

Yá Abraham, Abraham.

ABRAHAM

Leppe, leppe: bundayım.

MELEK

Émri haq dır, Abraham.  
Ol bir dane evladın,  
Sevgülün İsağagì  
Al gèl yüksek dağlara,  
Onda kèndi elinde  
Boğazla qurban eyle.  
Émri mutlaq böyle dir.  
Bu qurbanın şerefè  
Hangi dağa qısmet ise,  
Ben bir nişan gyosterir,  
Sana beyan ederim.

Bi günah ve bi hemta,  
Sevdiyın evladınì  
Allah senden qurban ister.  
Haqqa evladın qanı  
Ömrünü veren ata

64

ILK

Eli ile döksün der.

ABRAHAM

Állah. Bu né garib şeydir  
Bu né örflü hüküm dür.

Evladımın qatlinè  
Hem elimden istersin,  
Hem döner de medhinè  
Bana bir bir edersin:  
Muhabbetin artıracaq  
Hallerini söylersin.  
Xoş şimdi xoş: sen emr etdin,  
Emrin başım üstüne,  
Evladımı qatl ederim.  
Lakin o öldükten songra,  
Ümidimiz nerde qalır?  
O evvelki vadlerinè  
Bu emrine zıdd olmaz mı?  
Olmaz, hâşa, zıdd olmaz.  
Zira sende xilaf yoq dur.  
Bana da lâzım olañ  
Ancaq sana itaat dır.  
Qaderinden şübhe etmek,  
Hikmetini teftiş etmek,  
Bana külli qabahat dır.  
İmanında qusur etmem:  
Ümidimi senden kèsmem:

65

FASL

Emrin icra ederim.  
Lakin o dar vaqıtta  
Qolum titirer ise,  
Yá Reb, bana quvvet var  
Çün insan im, hem ata,  
Şayed yüreyim qalqa,  
Qalqarım dayanamayım,  
Buçaq elimden düşe.  
Kim var şunda, uşaqqlar?

QAMAR, ÇOBANLAR,  
VE ABRAHAM

QAMAR

Leppe.

ABRAHAM

Varım İsağat

Åh, uyandım.

Bir merkeb hazırlayın:

Sizden de iki kiři

Bilemce glin.

QAMAR

Pek xoř.

66

ABRAHAM

Amma dinleyin.

QAMAR

Buyur.

ABRAHAM

Saray duymasın:

Uykusun haram etmen.

ABRAHAM, ÇOBANLAR,  
SONĞRA SARAY

ABRAHAM

Anasına duyurmayım,

Yüreyini acıtmayım.

Sonğra... işte geliyor:

Sorarsa ne söyleyim?

SARAY

Böyle erkn qalqmıřın,

sebeb ne dir Abraham?

ABRAHAM

Bu gn ben Allaha

Leksiz bir qurban



Késib sunacađım.

Yanacaq odunları

67

FASL

Kéndim toplayacađım.

Gêç kalmayım: xoşca qal.

SARAY

Ya ben, ya ben gèlmeyim mi?

ABRAHAM

Bu kèrre sen gèlme, qal.

SARAY

Her derdinde, her safanda

Bilence olur udum.

Bu ibadet sevabından

Ben de hisse gyormeyim mi?

ABRAHAM

(Haqqı var dır, né deyim:

Mahrum etmek haq deyil.

Sirri şimdi vereyim).

Uçaklar siz gèri durun.

(Allah bana kuvvet ver).

SARAY

(Deyeceyi né ola).

ABRAHAM

Saray, sen yaradanın

Sayısız kèremlerin

Unutmuş deyilsin a.

SARAY

Unudulur şeyler mi dir?

ABRAHAM

Şükürünü bilir misin?

SARAY

Qalbini Allah bilir.

ABRAHAM

Ya bu şükürüne senin  
Gêr bir isbat ister ise.

SARAY

Her ne olsa baş üstüne.  
Ömrüm daxi fida olsun,  
Eyer öyle emr ederse.

ABRAHAM

Oğlunu da ister ise.

SARAY

Sahagı mı?

ABRAHAM

Sahagı

SARAY

Gêrçi acı duyarım.  
Lakin bana verene  
Ben de pişkêş sunarım.

ABRAHAM

Gêl ver imdi öyle ise.

SARAY

İstiyor mu?

FASL

69

ABRAHAM

İstiyor.

Bu gün ben elimile  
Kèsib qurban edecéyim.  
Émir bu dur, isteyor.

SARAY

Ne söylersen Abraham.  
Sayısız insanlara  
Ata olacaq deyi,  
Hem öyüb, beyenib,  
Bize kèrem etdiyi  
Evladı mi istiyor?  
Nece olur, sebab nedir?

ABRAHAM

Sebebini bilmem ne dir?  
Bana émir bu qadar dır.  
Bize düşen itaat dır:  
Allah bir şey emr edince,  
Sebeb sormaq qabahat dır.

SARAY

Öyle ise bir azdan  
Isahagı ölecekdir

ABRAHAM

Béli, qurban yerinde  
Bütün qanın dökécekdir.

70

ILK

SARAY

Babasının eli ile...

## ABRAHAM

Béli, béli, babası  
Eli ile késecek dir.  
Sen de Saray, bu sevbadan  
Hisse almaq ister isen,  
Bile olmak lazım deyil:  
Ona benim rizamda yoq.  
Validelik aşqı ilê .  
Qurbanı sen qalbından sun.  
Bir gidelim, sen xoşca qal.  
İsahaga sen hiç tınma,  
Sırrı ona ben açarım  
Ya sen ağláyorsun a:  
Gyözün yaşı né sel oldu.  
Etme Saray, etme gél,  
Kéndin böyle aldıra.  
Sen Allaha mütü sün,  
Her emrine razı sın:  
Lakın riza yetişmez,  
Gyonül alçaqlığıyla  
Qalbde metanet gerek.  
Saray, sana gyoreyim.  
Candan, pişkêş edersen sen,  
Kêrim Allah İutfun verir

## FASL

71

O İutf sana sevab olur.  
Bize eyi ve fenayî ,  
Allah bizden eyi bilir.  
Evlad, ömür, şeref ve mal  
Hep kéndinin kèrimi  
Bizim ona verdiyimiz  
Telef olmaz' bilirmisin?  
Yureyini qaldırma,  
Qadire riza gyoster:  
Her qurbandan ziyadê  
Allah itaat ister.  
Allaha qurban kèsen  
Elin qanını sunar.  
Emrine riza veren  
Kéndi qalbini sunar.

SARAY, SONĖRA İSAHAG  
ONDAN SONĖRA QAMAR,  
VE ÇOBANLAR

SARAY

Öyle ise çoĖa varmaz,  
Ey acıqlı sefil ana,  
Analıqdan ıqacaqsın.

72

İLK

Ah! o haqıqatlı yürek  
Günahsız qanını bütün  
Qurban edib dökecek mi?  
Ah! o buaq, o buaq  
Qalbime şimdiden deydi  
Qurban benden başlayor.  
Yá sen rahim peder ullah,  
Acımı sen qabul eyle.  
Zira benim bu acım  
Senin o istediysin  
Qandan eksik deyil dir.

İSAHAG

Á valide.

SARAY

(Yaman isim).

İSAHAG

Peder nerede, bilirmisin?  
Varayım tez arayım.

SARAY

Dinle beni: gitme, dur.  
(Állah, bana quvvət ver)

İSAHAG

Duymamışsın deymede:  
Bu gün qurbanımız var:  
Ben de qurban yerində  
Bile bulunacağım:

FASL

73

SARAY

Duydum, duydum, bilirim.

QAMAR

Ne durursun İsağag?  
Baban sana bekliyor.

İSAHAG

Vardım, vardım, birader.  
Válide sen xosca qal.

SARAY

Beni böyle braqma, dur.  
(Dayanamam ölürüm).

İSAHAG

Bu telaşın aslı ne:  
Ne için ağlayorsun?

SARAY

Sen gidersen áy oğul,  
Ben evladsız qalırım.

İSAHAG

İlk gitdiyim deyíl a:  
Songra döner gəlirim.

SARAY

Öyle amma, bu kërre...  
Ah! bu acıma benzer  
Acı var mı dünyade?

ISAHAG

Ne var Qamar: ne var bu?

4

74

İLK

Babamın emri ile  
Anamın bu elemi  
Yüreyimi ikiye  
Böler gibi oluyor.  
Gitsem mi: yoq, dursam mı?  
Amán Qamar azizim,  
Benden sen bu anedek  
Çoq muhabbet gyormüşün,  
Hatta başımı bile  
Şu gyoksüme qomuşsun,  
Şimdi beni yerime  
Sen de anamı qayır:  
Ben bunda deyil ikén,  
Fiilen ve lisanen  
Sen idare eyle baq.  
Valide, ta ben gélince,  
İşte senin evladın.

SARAY

Bu né muhabbet dir, ah!  
Senin bana bu qaydın.

ISAHAG

Sen yine ağlayorsun:  
Daha ben ne yapayım?  
Pederimin emri dir:  
Bilirisin ki...

75

FASL

## SARAY

Var ođul,  
Emrini icra eyle:  
Ben de onu isterim.  
Qo ben acı çekeyim.  
Var... dinle... Amán: ah!  
Gél bir öpeyim de git.

## İSAHAG

Ađlaman, qorqman,  
Valide, dostum:  
Ben sizi braqmam:  
Uzaq da gitsem,  
Sizin ile im.  
Pedere gider,  
Yine gelirim.  
Pederin sö[z]u  
Bende dir, bilin:  
Emr eden o dur,  
Sözune onun  
İtaat edin.  
Bir azdan sizi  
Bilemce alır  
Olduđum yere  
Ben getiririm.

76

## İLK

## SARAY, QAMAR, VE ÇOBANLAR

## QAMAR

Gél izin ver sen bana,  
Sana valide deyim.  
Á valide ne dir bu ?  
Senin derdin telaşın.

## SARAY

Ah! ođul áh, derdimi  
Ne anđlata bilirim,



Ne anđlaya bilirsin:  
Sana ben anđlatmaq için  
Acım eksik olmalı:  
Ben de anđlatmaq için,  
Kèndin ana olmalı.

#### QAMAR

Allaha da bu telaş  
Hiç maqbul olmamalı.

#### SARAY

Allah qalbimi bilir:  
Benim böyle telaşimè  
Kèndi emrine qarşı  
Muxalifet deyil dir.

77

#### FASL

Ben ah u vah ederim,  
Ahımı da kèndiye:  
Vahımı da sunarım  
Gyozümnden yaş dkèrkèn,  
Aziz ismin medh eder,  
Candan dilden anarım.

Bèli, derdim né çoq olsa,  
Yine sana şükr ederim.  
Senden her ne geliyor,  
Áşqla qabul ederim.  
Bundan da ziyade elem  
eke bilsem ben çekèrim.  
Zira itaatımla,  
Ecirler kèsb ederim.

#### QAMAR VE ÇOBANLAR

#### QAMAR

Úşaqqlar, obanlar:  
Qalqın biz de gidelim  
Varalım qadını  
Tesella edelim.

Canım siz de mi  
Ağlayorsunuz?

78

ILK

Xoş tabiat olanların  
Latif yüreyine salt  
Bağıb benzemek yetmez:  
Faziletine daxi  
Uymaq gèrek qardaşlar.  
Gyordüyünüz bu muhabbet,  
Gyonülsüzlük ve itaaf  
Hep Allahın sesi dir.  
Mutlú bize, gèr anglarsaq:  
Váy halimize bizim,  
Eyer qulaq vurmazsaq.

Fırtınalar içinde

Bi çare yolcular ız:  
Yıldızımız onlar dır,  
Biz onlara baqarız.

Öyle qlağuz olduqca,

Yolu biz şaşırmayız:  
Öyle nurlar var ikèn,  
Qaranlıqda qalmayız.

ÇOBANLAR

Edna gyonül mahsulu  
Faziletler yamağı,  
Yá mubarek itaat,  
Canları qutlu eder  
Senaen gayri var mıdır?  
Bizim sevdalarımız

79

FASL

Yabani ağac gibi:  
Pic şahların sen qırarsın  
Ve Allahın muradın  
Qalbimize açlarsın:  
Böyle dağı kütüyü  
Bir nev fidan yaparsın.  
Allah da İutfun verir,

Lutfun quvveti ile  
Allahın muradın`  
Qalbimizin muradı  
eder, bizi bağlarsın.

## İLK FASLEN SONU

80

## İKİNCİ FASL

### SARAY SONĞRA ÇOBANLAR

#### SARAY

Ah! evladım evladım.  
Evladımdan bir xaber,  
Aceb kimden soráydım?  
Ardı sıra çobanlar  
Hizmetkyarlar gyonderdim,  
Hiç biri gyorünmeyor.  
Ah! acımı bilirler,  
Her kës beni acıyıb`  
Gyorünmek istemeyor.  
Ah! bi günah quzucuq,  
Belki belki bu saat  
Pederinin önunde  
Canın teslim edeyor.  
Aman Állah. Aman, ah!...  
Beni teselli eder  
Kimseler bulunmayor.

81

Gyozlerimin nurunú  
Dökdüyüm yaş késeyor.  
Qalbim derdler deryasında  
Ĝarq olmuş çalqanıyor.  
Ah! ben kime varayım?  
Kimden imdad arayım?  
Şen adamlar bir zaman`  
Evimi şenledirdi.  
Söndü şimdi, yasa girdi.  
Soqaqlara varınca`  
Tenha qaldı ağlayor.

Qoyunların sürüsü  
İtirmiş çobanın arar:  
Çobanları vurulmuş,  
Quzu yolun şaşırması,  
Her biri bir yanda meler:  
Sürü bütün dağılmış.  
Bári şu gyonderdiyim  
Adamların biri gelse.  
İşte biri geliyor.  
Ne yapayım: sorayım mı?...  
Qorqarım... Çóbanlar...  
Ah! ne cevap verecekler?  
Neyi mahsun gëldiniz?  
Háni ehlem Abraham:  
Ne gyordünüz? Söyleyin...

4\*

82

## İKİNCİ

Cánım, söylesenizne.

Söyleyin, sus durman:

Derdimi gizleyib,  
Acımı artırman.  
Anladım, soylemen.  
Evladım, qatl oldu  
Deyib de, amánın,  
Celladım siz olman.

Evladım ölmüşdür.

Ah! o qan, o qurban  
Xayalım önünde:  
Öldüren o buçaq  
Yüreyim içinde:  
Onlar dır benim de  
Canıma bu qıyan.

## QAMAR İLA MEZKYÖRLER

QAMAR

Gëç kaldığım afv eyle,  
Qabahat benim deyil...

SARAY

Xoş imdi: anladım.

Ah! Qamar: Sahagım

83

FASL

Öldü, ha!...

QAMAR

Kim demiş?

Dağın eteyinde ben  
Şimdi gyordüm durúrdú.

SARAY

Nice: ölmüş değil mi?  
Saqın yanılmayasın.

QAMAR

Şimdi gyorür anğlarsın.

SARAY

Subhán Allah: acaba  
Benim gyozumün yaşı  
Kêremine íayık olub  
Emrini mi deyişdi.  
Ya ne qurban kêsildi?

QAMAR

Qurban şimdi kêsilmiş dir:  
Zira ben gëlib ikën,  
Kêsilmiş deyildi.

SARAY

Ya dağın eteyinde  
Abraham ne bekledi?

QAMAR

Bende anğlayamadım:

Ve yaklaşıb sormaga

84

Cesaret edemedim.  
Belki gyokden bir nişan  
Bekler idi sanrım.  
Zıra heman oradan  
Dağa doğru yürüdü.

SARAY

Vah! Vah!...

QAMAR

Heman ovada

Uşaqları hep braqdı,  
Ateşi bir elinde,  
Buçağı obirinde,  
Tepeye doğru çıqdı.

SARAY

Ya Isahag?

QAMAR

Isahag

Ardı sıra qul gibi  
Oduunu yüklenmiş,  
İnleyib soluyaraq  
Dağa doğru çıqdılar.

SARAY

Ah! ölüüm, söyleme.

QAMAR

Gêrçek, ben de efendimi  
Öyle yüklü ve yorgun

85

FASL

374

İnlediyin gyorünce,  
Yüreyim paralandı.

O yükün altında  
Düşecek sandım  
Atım aldıqca.  
Yükün ağırlığı  
Bende dir sandım,  
Ona baqdıqca.  
Acımdań hele ben  
Souq ter dökdüm,  
O soluduqca.

SARAY

Amán artıq söyleme:  
Derdlerim tazelenir  
Sen onları andıqca.

QAMAR

Abrahama baq gèliyor.

SARAY

Ey vah! ey vah! öyle ise,  
Qurbanı tekmil etmiş.

QAMAR

Buçak qanlı gyorünyor,  
Sanırım tekmil etmiş.

SARAY

Braq ben gideyim:  
Amán gyormeyim.

86

İKİNCİ

ABRAHAM, İSAHAG, VE  
EVVELKİLER

İSAHAG

Válide.

ABRAHAM

Saray hú.

ISAHAG

Nereye gidersin?

ABRAHAM

Gél kimden qaçarsın?

SARAY

Sahagım, sen mi sin?

Yoksa dúş mü xayaı mı?

ISAHAG

Ben im, ben im, valide.

Sana uğur gétirdim

SARAY

Canım... Sen... Sağ sın ha?

ISAHAG

Béli, ságım, valide.

Allah kèrem xazinesin

Açdı bize ihsan etdi.

FASL

87

SARAY

Ah! evladım...

ISAHAG

Amán:

Ne dir: n-oluyorsun?



SARAY

Amán... öldüm...

ISAHAG

Amán: amán. Ölüyor mu?

Souq bir ter döküyor.

ABRAHAM

Qorqma, qorqma, şaşırma:

Ĝafil olan sevincden

Öyle olur, áy oĝul.

Bir az nefeslenirse,

Yine kèndi bulur.

İSAHAG

Ya bin derde dayanan`

Bir sevince böyle m-olur?

ABRAHAM

Hey! Oĝul hey! Biz derdi

Alıřıĝız, meřqli iz:

Sevinc bize misafir dir,

Ona alıřamayız.

88 – İKİNCİ

Dünyaye gelir insan,

Düşer derd deryasına.

Daha qundaqda ikèn,

Alıřır cefasına:

İqbal` öyle az dır ki,

Sefaye alıřamaz:

Bir cüz`i eylik gyorse,

Sevince dayanamaz.

QAMAR

İşte gyozün açıyor.

SARAY

Abraham... İsağ,  
Sen mi sin?

İSAHAG

Ben im ben, valide:  
Qucağında sın.

SARAY

Ah! Allah, sana  
Şükürler olsun.  
Nice oldu, Abraham?

ABRAHAM

Naql edeyim. Dinle de,  
Yaradana şükr eyle.  
Qurbana kèsecek dağî  
Allah bana gyosterince  
Heman İsağı aldım,

89 FASL

Dağa doğru revan oldum.  
O arada düşün beni.  
O acımın arasındâ  
Dönüb İsağ banâ  
Hani qurban demesin mi?  
Hiç yüzüne baqmayaraq,  
Allah kèrim dir dedim.  
Qurban yerin hazırladım:  
Dunlarını çatdım:  
Sahagın da qolların  
Ah! çevirib bağladım.

SARAY

Ah! o zaman anğlamışdır.  
Barı teslim oldu mu?

ABRAHAM

Günasız quzu gibi  
Ne tındı, ne çabaladı.

SARAY

Ah! Abraham, o arada  
Senin halin düşündükçe,  
Benim qanım kuruyor.

ABRAHAM

Yoq Saray, yoq, o arada  
Allah quvvet veriyor.  
Allahın azim İutfi  
Tabiati yeneyor.

90 İKİNCİ

O saatda hele ben  
Ne insándım, ne ata.  
İnsan aqlına sığmaz ,  
Bir nur gélđi fikrime,  
Ođlumun qurbaniyla,  
Allahın vadlerini  
Bir birine uydurdum.  
Qalbimi, din, ümid, ve aşq  
Öyle alevlendirdi ki,  
Allah ıla teklifsiz  
Söyleşiyorum sandım.  
İsahagı çökütdüm,  
Sol elime başını  
Tutmuş gyoye bakarım,  
Sađ elimle buçađı ,  
Heman, heman basáyorken...

SARAY

Amán. Aman. Söyleme.

ABRAHAM

Gyokde bir nur gyoründü:  
Nurun içinden bir ses  
“Dur, Abraham, qıyma” dedi:

“Allahdan sen ne qadar  
Qorquduğunu angladı:  
Çünkü kəndi xatrı için,  
Sen bir dane evladını

FASL 91

Esirgəmez qıyayorsun,  
O da bundan ziyadə  
Senden qurban istemez”.

SARAY

Oh!

ABRAHAM

O ses, o ses, ah, Saray,  
Yüreyimi qaldırdı:  
İşte ben o saatda  
İnsan oldum, hem ata.  
O ses beni bağladı:  
Bana insanlığımı,  
Unutduran fikirləri ,  
Hep birden tebdil etdi.  
Yine insan sevdaları  
Birden qalbimi sardı:  
Hem taaccüb, hem teşekkür  
Ferah, qorqu ve ibadet,  
Birden qalbimi basdı.  
Şükr edeyim dedikce,  
Nutqum dilim bağlandı.  
İbtidası gayrétlə  
Sahagı bağladığım ip  
Songraki acelemdən  
Çözülmez oldu.

92 İKİNCİ

Sevincimden ağlarım:  
İsahaga sarılmış,  
Sever, oqşar, öperim.  
Bir şey söyleyim derim,  
İşqırıq söyletmez oldu.  
İşte yine naqlinde,

Sahag, yüreyim qalqdı,  
Kusurun sen naql eyle.

### İSAHAG

Çünkü bize késecek  
Qurbanımız qalmadı:  
Orada Allah bize  
Pederim umduğu gibì  
Bir qurban tedarik etdi.  
Çalılar arasında  
bir xışırtı işitdik,  
Baqdıq bir beyaz qoyunı  
Boynuzundan tutulmuş,  
Qurtulmağa çabalar.  
Heman benim ipim ile  
O qoyunu bağladıq.  
Ah! qismetle qoyun ah:  
Onu benim yerimè  
Kèsib qurban eyledik:  
Hazır olan ateşde  
O yandı, ben qızqandım.

### FASL 93

Ah! O ip, o siyaset,  
Öyle ölüm, o devlet,  
Ömrünü kèsen buçaq,  
Hazırlanmış ıdı hep,  
Hep benim için.  
Senin için ölmemì  
Yá Reb, çün istemedin,  
Lütfini ver bari ki,  
Bundan sonğra yaşayım  
Hep senin için.

### QAMAR

Mutlú sana Abraham,  
Çoq isbatdır gyosterdin  
Olan sadaqatına.

### SARAY

Abrahamın mutluluğu

Ondan deyil á Qamar:  
Allah onun qalbini  
Onsuz da bilir idi.  
Ancaq kèndi quvvetin  
Abraham bilmez idi,  
Bu tecrübe ile Allah  
Kèndiye de bildirdi.  
Ve onun itaatì  
Aleme bir ebedi  
Haq sadaqat örneyi

#### 94 İKİNCİ

Olsun için etdirdi.  
Biz de bu örneklerden  
İbret alib, qalbimizde  
Böyle qurban kèselim.  
Yüreyimiz ateş,  
Sevdalarımız qurban,  
O dur Allaha pişkêş.  
Çün oransız sevdaları  
Fida etmek yürekden,  
Ziyade maqbuí olur  
Evlad qurban etmekden.

#### ABRAHAM

Súsun: gyoler açılıyor.

#### Melek

Yine gèldim Abraham:  
Sana Allahdan  
Müžde gètirdim  
Sadaqatına  
Etdiyin isbat  
Xoşuna gèldi.  
Gèçen vadlerin  
Tekrar yeniler:  
Şimdi rahmetin  
Sana gyonderdi:

#### FASL 95

Bir gün de yine

Neslin yüzünden  
Alem dünyaya  
Xayr duasın  
Gyonderecek dir.  
Senin neslin Abraham,  
Gyoler yıldızı gibi,  
Deryanın qumu qadar  
Artıb çoğalacaq dır.

Ol uğurlu günlerdè  
Doğacaq neslin senin  
Dünyalara hükm edib,  
Yenecek düşmenlerin.  
Bu vadi sana eden  
Sahibi dir alemin:  
Bu gün yemine ile  
Tekrarlar ol vadlerin,

SARAY

İşitdin mi Abraham?

ISAHAG

Peder, hú.. işitmeyor.

SARAY

Yüzüne baq, né parlayor.

ABRAHAM

Yá hikmetler sahibi,  
Yá qadır Allah:

96 İKİNCİ

Bu gün bana sen yá Reb,  
Ne lisan söyleyorsun?  
Bir dane evladın  
Peder kèndi sunayor.  
Bi günah evladı daxi  
Hiç sünnü mustahaqı  
Olmadıđı cezayè  
Candan riza veriyor.  
Siyaset alátların

Niçin kèndi yüklenmiş?  
Bunca dağlar içindè  
Niçin bu dağ seçilmiş?  
Ya qurbanın başına  
Dikèn niçin dolanmış.  
Ah! xayalim atdı beni  
Gèlecek vaqıtlara.  
Ben o dağın başında  
Dökülen qanì  
Başqa qan gyorüyorum.  
Qurban başını eğib,  
Pederinin qucağınà  
Canımı teslim eder  
Başqa evlad gyorüyorum.  
Daşlar qırlar sarsılıb,  
Mezarlar açılıyor:  
Ve gyok yüzünè gece gibì

FASL 97

Qaranlıq gyorüyorum.  
Bildim, bildim, angladım:  
Şükürler olsun sana  
Yá merhamet sahibi.  
İşte bu o gün dür ki.  
İşte bu o qan dır ki,  
Sayısız günahlarà  
Ölçüsü yoq bir bedel,  
Allahın hem adaletin,  
Hem ebedi merhametin  
Ödeyecek qurban dır.  
Siyasetli ölümü  
Ölmez ömrün qapusun  
Bir gün bize açan dır.  
O né gün dür, né ölüm dür,  
Ah! né qurban, ve né ölüm dür.

#### XANENDELER

Béni ademin  
Selametinè  
Bunca seneler  
Muqaddeminden  
Meyer tedarik  
Gyorülür ümüş.  
Béni ademin



Azadeliyè

5

98

Qadır Allahâ  
Böyle bahalı  
Male mi olmuş?  
Gêlin qardaşlar,  
Qiymet bilelim:  
Bu teqayyüdün  
Sevab hissesin  
Fenaye telef  
Etdirmeyelim.

İKİNCİ FASLEN SONU

6. 4. 2. 2. *Yisusun efemendimizin siyaseti*

YISUS EFENDİMİZİN  
SIYASETİ

## SÖYLEŞENLER

BÈDROS ABAKYAL  
YOHANNES AVEDARNİÇ  
MARİAM MAQDELENATSİ  
YOVSEP AREMATATSI  
YISUSUN ARDI SIRA GIDENLER

149

YİSUS EFENDİMİZİN  
SİYASETİ

BÈDROS

N-OLDU bana İlahi:  
Gitsem, yoksa dursam mı?  
Ah, Né haí oldu bana!  
Ben günaha düşeli  
Rahatımı itirdim.  
Artıq insana yüzüne  
Çıqıb asla gülmeyim.  
Qalbimi zimmet dürter,  
Ben merhamet umarım:  
Merhamet umduğum yerde,  
Vesveseye düşerim.  
Qalbimin qorqusundan,

150

Yüzümün qarasından,  
Utanır hem titirerim.  
Gyokde her quş ötdükce,  
Horoz öter sanırım,  
Günahımı ğamz edib  
Xaber verir duyarım.  
Eylik bilmez namkyor Bédros,  
Efendini sorsána biz.  
Nérde qaldı, nice oldu,  
Oldümü, yoksa sağ mı dır,  
Zelzelenin bu sarsması,  
Bu dağların yığılması,  
Tevekkéli olmayor.  
Ah! Her şeyden qorqarım,

Ve pek çok şey umarım,  
Hiç birinden haberim yoq,  
Qalbim rahat durmıyor.

Ey! Biçare namkyor yurek,  
Titireyib ne durursun?  
Eri bari içerimde,  
Sel ol da aq gyozerimden.  
Ağla gyozerim ağla,  
Ağlayaca vaqıt dır.  
Bari gunahım qadar  
Acı çekmiş olam ben.

151

Şu gèlen yaşlılar kimdi?  
Efendimden haber sorsam:  
Qorqarım ki sorarkèn,  
Öldüyün işitmeyim.

YİSUS ARDI SIRA  
GİDENLER

Mürüvvetsiz xain insan,  
Günahını tanırmasın,  
Ağırlığın bilirmisin.

BİR QAŞI

Senin için á zalim,  
Efendinin çekdiyi`  
Taşları da ağlatıyor:  
Sen hiç acıalmazmısın?

HEPİSİ

Mürüvvetsiz xain insan,  
Günahını tanırmısın?  
Ağırlığın bilirmisin?

152

BÈDROS

Vay, dostlarım siz mi siniz:  
Ah Yohannes, Yovsep, Mariam

Efendimden ne haber var:  
Ság mı, ság mı, qurtuldu mu:  
Yoqsa ha... qorqarım!  
Eziyötler dibinde...  
Váy siz ağlayorsunuz,  
Pek çoq ağlamışsınız:  
Ah! Anğladım, anğladım,  
Söylemeye hacet yoq:  
İtirmişim efendim,  
Bu gün bana qara gün dür.

#### MARİAM

Bédros, derdim söylemeye`  
Sözler ağzıma gèlir,  
Tekrar dilim ucundan  
Qayar içime girir,  
Evvelkinden çok beter`  
Şedid acılar verir:  
Ben söyleyim dedikce,  
Ah! Nefesim kesilir.

#### YOHANNES

Mutlu sana yá Bédros,  
Sen onda bulunmadın:

153

Efendime olanı`  
Eyi ki sen gyormedin.  
Merhametsiz Celladlar,  
Çekib çekiştirerek,  
Efendimi tutdular,  
Zor hakimler önünde,  
Soyub çıblaq bağladılar:  
Kimi qamış, kimi deynek,  
Kimi de dikênler ile  
Nazik tenin döye döye`  
Parelerin ayrdılar:  
Dikênli bir halqa büküb,  
Başına tac deyerek,  
Zor ola giydirdiler:  
Gyovdesi yare pare,  
Başında yuz bin delik:

Ve bir qırmızı çaput  
Arqasına örttduler  
Padıřah sını deyerek:  
Namkyör Sina evladları  
Etrafını quřadıb,  
Diř bileyib, el çalaraq,  
Yüz bin rezalet ile  
Masqaraya aldılar.

HOVSEP

Öldürmeye gyotürürkən,

154

Qoğqotaya çızdığında  
Olub da gyormeli idin:  
Omuzunda bir ağır xaç,  
Azız qanın dökə dökə,  
Damarında qan qalmamıř:  
Dizleri titreyerek,  
Düşer qalqar, yine düşer,  
Yürüyecek hali yoq.  
Ah, acıma anğlatamam.  
Acırım, ağlarım,  
İřittiremem:  
Dolařır, dönerim,  
İmdad edemem.

Denizin fırtınası  
Ölcunun fiğanını  
İřitmek qabil.  
Çöllerin canavarı,  
Á zalım Erusağem,  
Sen qadar deyil.

BÈDROS

Bèdros, bu da řey deyil,

155

Dinle songra olanı

YOHANNES

Yanımda oláydın,

O dağın başında  
Olanı gyoréydin.  
Kimi rubasın soyar,  
Qurumuş yarelerden  
Zorlar çekér qoparır.  
Kimi vurur muştalar,  
Yıqar xaça yatırır:  
Biri qolunu gyrer,  
Biri ayağın çekér,  
Xaçın üstüne serer:  
Kimi enkser gétirir,  
Kimi kèser` kèrpetin:  
Biri mıxlar, biri söker,  
Eyri büyrü enkserleri  
Obiri tekrar mıxlar.  
Seyirciler soyularaq,  
Hizmetciler terleyerek,  
Efendimin gül yüzüne`  
Murdar terin dökèrleri

Böyle zalim siyasete`  
felek nice sabır eyledin.  
Yıldırımıla yağdırıb da:  
Yardan ın qurtarmadın?

156

Ah! anğladim, qadır Allah,  
Bu babde de hikmetini:  
Günahlere denk olacaq`  
Taqdirini bozmadın.

BÈDROS

O arada, birader,  
Validesi ne söyler.

YOHANNES

Ah, sefil validesi.

BÈDROS

Çoq döndü, çoq dolaşır,  
Yanına varamadı,  
Taki xaçı dıkdiler:

Ellerinden asılı`  
Evladını gyorünce,  
Artıq dayanamadı.  
Yardım edecek gibi,  
Hem ağlar fiğan eder,  
Hem qollarını açmış`  
Seyirdir xaçı sarar,  
Qucaqlar xaçı öper,  
Döner yüzünü sürer:  
Gyozlerinden aqan yaş`  
Evladının qanıyla  
Sel olmuş` yere aqar.  
    Mariamın gyoz yaşı

157

    Taşları da eridirdi:  
Yısunun aqan qanı  
    Merhamete gətirirdi:  
    O zalimler gyordukce,  
    Daha beter esirirdi.

BÉDROS

Bundan beter daha ne var?  
Xayın gaddar çifitlar:  
Xıyanetin icrasına`  
Bundan beter ne buldular.

YOHANNES

Beli, bundan beteri var.  
Evladı can üstünde,  
Validesi xaçı tutmuş  
Ağlayıb döyünürkən,  
Çekib çekiştirirler,  
Xaçdan zórla ayırırlar:  
Ağlayıb feryad ederek  
Döner evladına baqar,  
İniltisin işidir,  
Hiç bir imdad edemez:  
Evladı asılı yerde`  
Validesin baqar.  
Vay o sesler, o baqışlar!

BÈDROS

Yisus nè der, hiç tınmaz mı?

158

YOHANNES

Celladların arasında,  
Ben ve azız validesi  
Gyordü ki ağlayoz:  
Braqdı kèndi derdini,  
Bizi qayıрмаğa düşdü:  
Kime sèsle, kime qâşla,  
Beni ona evladı etdi,  
Onu bana valide.

BÈDROS

Bu acımın arasında  
Yine sen mutlusun ki,  
Allaha valide olan`  
Sana evladı deyecek.  
İqbalini ben qızkanmam:  
Salt günahım ağlarım:  
Zira bende liaqat yoq`  
ona nail edecek.

YOHANNES

Böyle muhabbet gyorüb,  
Bunca kèremden songra,  
Düşün benim acımı:  
Susuz um der su ister:  
Bu yerine ne verdiler:  
Keskin sirkè ve acı öd  
Qarıştırıb emdirdiler.

159

Yisus datınca bunu,  
Temam oldu deyib durdu:  
Ve bir kerre hayqırıb,  
Şenesin gyoksune qoyub,  
Aziz canın teslim etdi.



BÈDROS

Ey vah! Ey vah: duyayorum:

Qalbim beni örseleyor:

Hep kèndi eksikliyim dir.

MARĪAM

Zimmetim xaber veriyor:

Hep benim eksikliyim dir.

BÈDROS

Sebeb benim günahım dir.

MARĪAM

Hep kèndi eksikliyim dir.

İKİSİ BERABER

Seni bu xaca gèren,

Bana siyaset eden

Hep kèndi esikliyim\* dir.<sup>327</sup>

Senin bu siyasetine

Ay ve güneş kararıyor.

BÈDROS

Ben daha yaşarmıyım?

MARĪAM

Ben daha ölmezmiyim.

160

İKİSİ BERABER

Yüreyimin acısı

Heman bu kadar mı dır?

---

<sup>327</sup> Errore di stampa. Forma corretta eksikliyim.

## XANENDELER

Baq şimdi insan oğlu,  
Senin murdar qanını  
Pakleyib yayqamağa`  
Bak nè qanlar gèreyimiş.  
Bu kerème qarşılıq`  
Saqın ol, kibirlenme.  
Qıyımətın bil, şükr eyle:  
Namkyorün qabahati`  
Kèremden hesab olur:  
Gèr Yisusun ölmesi`  
Salihlere ömr ise,  
Namkyore ğazab olur.

## İLK FASLIN SONU

## İKİNCİ FASL

161

## BÈDROS

Vah! Efendim benim, vâh!  
Gyomdünüz mü siz bari.

## HOVSEP

Vardım ben gömdüm béli:  
Bir mubarek taşçıne  
Qapandım ben tenini.

## BÈDROS

Ölmüş tenine olun,  
Varam bir secde qılam.

## MARİAM

Gitme Bédros; gitme dur.  
Gün artıq aqşam oldu:  
Yarın iş günü deyil:  
Bilmez deyilsin a.

## YOHANNES

Gitsek daxi boş olur:

BÈDROS

Niçin qardaş, boş olsun?

162

YOHANNES

Mezarın etrafına

Qulluq ta'yin<sup>328</sup> etdiler:

Yahudiler qorqar ki,

Ölüsünü çalarız,

Dirilirim dediyin`

Ġafil tasdiq ederiz.

Ey imansız çiftılar,

elbet yine dirilir,

Size nisbet dirilir,

Ve aranızda gelir.

Gélir amma, sanman ki

Ovsanna oqunaraq,

Yeşil yapraq dokèrek,

Mahcub ve mazlım gélir.

Bir gun de dacardan sizi

Döyib qovduđu gibi

Ġazab vermeye gélir.

HOVSEP

Á zalim Èrusağem,

Başına gèleceyi`

Heman oluyor gibi`

Gyoz önünde gyorüyorum.

Á namkyör Èrusağem,

Húkmi qader yanılmaz.

Qulelerin devrilmış,

163

Bidenleri yıqılmış,

---

<sup>328</sup> Թալեհին

Evlerin sarayların  
Yer ile yeksan olmuş  
Gyorüyorum sanırım.  
Dacar yanmış kül olmuş,  
Kahanalar perişan.  
Qızların gəlinlerin  
Düşmen elinde esir.  
Yollarda soqaqlarda  
Sel olmuş aqan qanlar.  
Evlerde meydanlarda  
Ehali ağlar sıqlar:  
Feryadının sedası  
Qulağında öteyor.  
Bir yanda ateş,  
Bir yanda qılıç,  
Bunca senelik  
Bu azim şehir  
Nabedid olmuş.  
Dost olanları`  
Qorqu qaçırımış:  
Olan musibet`  
Ecel aratr.  
Çaresiz acılıq`  
Ac analara  
Tatlı evladı

164

Nafaqa etmiş.

Başına gelecek nekbet,  
Çekəcəyin bin felakət,  
Qorqub titireyorum.  
Sende ise böyle gəflet,  
Ne tövben var ne nedamet,  
Belanı sen arandıqca,  
Bulacaqsın gyorüyorum.

BÈDROS

Dini olmayanlar  
Allahı saymaz.  
Allahın bir dane  
Evladı Yisus  
Mèsia oldüğün`  
Yahud milleti

Bilmek istemez.  
Suyu çarab etdiyın,  
Kyorün gyozüñ açdıgım,  
Dilsizi söyletdiyın,  
Suda quru gèzdiyin,  
Hep gyordüler, çahid dirler.  
Beş ekmeğ` iki balıq`  
Binlerce can döyürdü,  
Dört günlük ölmüş Ğazar`  
Mezarında dırıldı.

165

Hep gyordünüz, çahid siziz,  
Yine bilmek istemezsiniz.  
Bunca mücizatdan songra,  
Daha irşad olmazsan,  
Işığa gyoğ yumub da  
Qaranlıqda sayıqlarsan,  
Nimeti inkyar edib,  
Á divane namkyor millet,  
Kyor deyəmem, kyafir siziz.

Sen güneşə bakmazsın,  
Güneşə qabahat yoğ,  
İllet senin gyozüñde dir.  
Eksikliyi elde gyoğüb,  
Kèndininkin gyormemek,  
O gyozüñ kyorlüyüñde dir.

MARİAM

Hatta böyle azim güñde`  
Dini olmayanlar bile`  
mana gèlmeli idi.

YOHANNES

Bunca senelerden beri  
Eleme esrar olan  
Bu gün aşikyar oldu.  
Yisusun ölmesiden,  
Dacarın mihrab perdesi  
Yırtıldığın aslı var.

166

Çölde ġarib ġezen xalqa`  
Gecelerde ışık verib,  
Çöl gösteren nur bu dur.  
Qayalardan su çıxaran  
Mücizatlı asa bu dur.  
Ecelile ömürün  
arasını bulan bu dur  
İşte bu dur dabanak,  
Sesi ile Èrikovu  
Xarab eden bu soru dur.  
Yorđananın ötesinden  
ġarib yahudilere`  
Yüz bin zahmetden songra,  
Vad olan vilayeti`  
Qlağuz olub gösteren  
Sahih Yésu işte bu dur:  
    Ne yana dönsem,  
    Ne yana baksam,  
    Yá qadır Allah,  
    Seni gyorürüm.  
Gerek kéndimde,  
    Gerek ellerde,  
    Qudretin gyorür  
    Hayran olurum:  
Yerler ve gyoyler,  
    Engin deryaler,

167

Senin qudretin  
Söyler, anğlarız:  
    Sen her yerde sin,  
    Her dem hazır sın,  
        Biz de, yá Rabbi,  
        Sende yaşarız

MARİAM

Ah! Yohannes bilirim,  
efendimiz her yerde dir:  
Lakin şimdi nerede dir:  
Gyözümüzden uzaq qaldı.  
Bizi teselli eden yüzü,  
Bize nasihat veren dili,

Nice oldu, nerde qaldı.  
Müciizat dağıdan eli,  
Pür muhabbet gyozeri,  
Öldü, bizden uzaq qaldı.  
Ah! İtirdik itirdik,  
Elimizden uçurduk.  
Merahametsiz milletin  
Biz zalim elinde qaldıq.

Zalimler arasında`

Biz sahibsiz öksüz olduq.  
Yıldızlar bile bizden  
Qaçıb yüzün saklayor:  
Biz yarı oldu qaldıq

168

Qlağuzsuz yolcu gibi.  
ve çobansız qoyun gibi  
Şaşırdıq perişan oşduq.

BÈDROS

Yoq Mariam, yoq söyleme,  
Qlağuzsuz deyiliz biz.  
Efendimiz bunda ikèn,  
Yolumuzu gyosterdi:  
Öldüyü zaman bile`  
Niçe ibretler verdi.  
Başının yaraları  
Şeytani tamaa qarşı,  
Bize delil ve örnek dir.  
Ol içdiyi acı öd`  
Layıqsız zevke sefaye  
Tazir dir hem nasihat.  
Dünya derdlerine qarşı`  
Sabr öyredir surb xacı.  
Ne xayr amel, ne sevab`!  
İste[r]sen` öyrenilmez:  
Her sözü işareti  
birer kyamil nasihatdir.  
Efendimden ders isteyen  
Dinsiz ise` dine gèlir,

169

Qızqanc` alicenab olur,  
Qorqaq ısa ğayret alır,  
Rabutasız rabta girir.  
Bize öyretdiyi dersin  
Şimdi meyvesin saqladığı`  
Ah! tecrube için dir.  
Eyer biz ümide  
Şübhe qatarsaq,  
Eyer Faziletde  
Qusur ederse,  
Qorqma, qorqma Mariam,  
O yine ğelir,  
Ğelir yine yardım eder.  
Yüzmeye başlayan çocuq`  
    Dalgalardan el uzadır,  
    Ğöksun tutar qaldırır  
Ondan yine qoyverir,  
    Kendi uzaqdan baqar,  
    Çocuq qorqu gyosterirdikce  
    Qorqma deyi darılır.

MARİAM

Ah! şu mezardan bari`  
Bir de evvel çıqaydı.

(8)

170

çıqar, çıqar, dirilir:  
Bizim de gyoz yaşımız  
Elbet bir ğün silinir.  
Bu acıqlı qalbimiz  
Bir ğün elbet sevinir.

BÈDROS

Hay háá: bir ğün ğelecek ki:  
Azız xaçın ol ağacı  
Dındarlara quvvet olub:  
Cehennemi titiredib,  
Cenneti şaz edecek.

MARIAM



Ol ağacın meyveleri  
Her bir cana ömür verib,  
ebeden besleyecek.

BÈDROS

İşbu azim nişan ıla  
Padışahlar feth edib:  
Düşmenlerin yenecek.

171

YOHANNES

Selamete çıkan canlar`  
Bu bayrağın ardı sıra`  
Cennete naql edecek.

YİSUSUN ARDI SIRA  
GIDENLERİ

Éy aziz ümidimiz,  
Allahın kérémlerin  
Alı veren` bize sen sin:  
Qalbimize muhabbet,  
Sı[c]aqımıza taqviyet  
Her qorqudan emniyet  
Alı veren` bize sen sin.  
Gyozümüzün yaşını sil,  
Ve bu meşkyuk halimizde,  
Braqma bizi böyle defil:  
Allahın kérémine  
Sızınıb durmaq için,  
Sen ol Bize haq delil.

İKİNCİ FASLI SONU

## 7. BIBLIOGRAFIA

Maria Grazia Accorsi, *Le azioni sacre di Metastasio: il razionalismo cristiano*, in «Mozart, Padova e la «Betulia liberata». Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700», Atti del convegno internazionale di studi, Padova 28-30 settembre 1989, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 24) a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olshki, 1991.

Lucina Agbabian Hubbard, *The Musical world of Armenian in Constantinople*, in Hovannesian, Payaslian (a cura di), «*Armenian Constantinople*». Costa mesa, California, Mazda Publishers, 2010, Metin And, *La scena Italiana in Turchia, La Turchia sulla scena Italiana*. Ankara, Italian Culture Institute, 2004.

Giambattista Albrizzi, *Storia del mondo ovvero lo stato presente di tuti i paesi e popoli del mondo*, VII, Venezia, Giambattista Albrizzi Q. Gir., 1739.

Metin And, *La scena Italiana in Turchia, La Turchia sulla scena Italiana*, Ankara, Italian Culture Institute 2004

Metin And, *Şair Evlenmesi'sinden Önceki ilk Türkçe Oyunlar* [I primi drammi in lingua turca precedenti al “Matrimonio del Poeta”], Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972.

Metin And, *Tanzimat ve istibat döneminde türk tiyatrosu (1839-1908)*, Ankara, Türkiye iş bankası kültür yayınları 1972.

Hans Christian Andersen, *Il bazar di un poeta*, Giunti, 2005.

Emre Aracı, *Donizetti Paşa. Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Emre Aracı, *From Napoleon to Mahmud: The Chequered Career of the Other Donizetti*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010.

Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu. 19 Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Ruhi Ayangil, *Wester Notation: a debatable matter in Turkish makam music contributed to Giuseppe Donizetti Pasha*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010.

Antonio Bacolla *La Musique en Turquie et Quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha*, Constantinople, Levand Herald, 1911.

Candam Baden, *The ottomana Crimean war 1853-56*, Boston - Leiden, Brill, 2010

Antonio Baratta, *Costantinopoli nel 1831: ossia, Notizie esatte e recentissime intorno a questa capitale ed agli usi e costumi de' suoi abitanti pubblicate dal Cav. Avv. Antonio Baratta*, Genova, Tipografia Pellas, 1831.

Giampiero Bellingeri, *Non solo Ashiq-Kerib. Quale altro Ashuq?*, in «Quaderni del Dipartimento di Studi eurasiatici, Ashik Kerib, Università degli Studi di Venezia» a cura di G. Scarcia, vol. 28, pp. 17-105.

Bruno Bertoli, *Rilettura biblica della «Passione» di Pietro Metastasio*, «Musica e Storia» IX/1 2001. (Atti del seminario dedicato alla Passione di Gesù Cristo indetto dalla Fondazione Ugo e Olga Levi) Bologna, Il Mulino, 2001, 55-74.

Angelo Bigoni, *Il Mechitarista difeso dalle calunnie degli anonimi di Costantinopoli. Esame analitico corredato di molti documenti già pubblicati a Parigi ed a Venezia Opera del Rev.mo P. Maestro Bigoni, ex generale de' Rr. Pp. minori conventuali*. Venezia, Lorenzo Gaspari, 1851.

Carmela Bongiovanni, «*Rimenbranze del Bosforo*»: *the conductor Angelo Mariani (1821-1873) Between Genoa and Constantinople*. in «Musicult», İstanbul, Dakam, 2015, p. 15.

Alessio Bombaci, *Una lettera turca in caratteri latini del dragomanno ottomano Ibrāhīm al veneziano Michele Membrè (1567)*, Krakow: Nakladem Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego, 1948.

Emine Bora (Hazırlayan), *Klasik Osmanlı Müziğinde ve Emreni Bestekarlar*, İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları. 2010.

Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998.

Ivano Calvallini, *La musica turca nelle testimonianze dei viaggiatori e nella trattatista del Sei-Settecento*, «Rivista italiana di musicologia» XXI/1, 1986.

S. Peter Cowe, *Islamic influences on armenian Verse*, in «Orentalia Lovaniensia Analecta, redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the rise of Islam», a cura di J.J. Van Ginkel, H.L. Murre - Van Den Berg, T.M. Van Lint, Louvain, Peeters Publishers, 2004.

Maurizio Costanza, *La Mezzaluna sul filo – La riforma ottomana di Mahmûd II*. Venezia, Marcianum Press, 2010.

Ali Budak, *Osmanlı Sınırları Dışında ilk Türkçe Tercümeler* [Le prime traduzioni turche al di fuori dei confini ottomani], Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler, Aralık 2008.

Murat Cankara, *Rethinking ottoman Cross-Cultural Encounters: Turks and the Armenian Alphabet*, in «Middle Eastern Studies», Vol. 51 No. 1, 2015, pp.1-16.

Saro Dadyan, *Gaspare Fossati a Beyoğlu. Costruire la vita sociale del quartiere attraverso l'architettura*, in «Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storie, immagini e documenti d'archivio», Claudio Monge; Pedomne Silvia (a cura di), Firenze, Edizione Nerbini, 2017.

Saro Dadyan, *Osmanlı ermenilerinin tarihindeki en büyük filântrop Kazaz Artin Amira Bezciyan*, in «Toplumsal Tarihi» 225, luglio 2012.

Pietro Dalla Valle, *Viaggi di Pietro Dalla Valle il Pellegrino descritti da lui medesimo*, Brighton, Garcia. 1614.

Angelico Da Smirne, *Nuovo dizionario turco-italiano*, Reggio Emilia, Libreria editrice “Frate Francesco”, 1955. Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-türkçe sözlük*, İnkilab ve aka kitabevleri, İstanbul, 1965.

Gérard De Nerval, *Viaggio in Oriente*, Bruno Nacci (A cura di), Torino, G. Einaudi, 1997.

Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti fra Oriente e Occidente*, con un saggio di Kudsi Erguner. Milano, Ricordi, 2010.

Giovanni Battista Donà, *Della letteratura de' Turchi. Osseruationi fatte da Gio. Battista Donado senator veneto, fù bailo in Costantinopoli*. Venetia, per Andrea Poletti. all'insegna dell'Italia, à San Marco. 1688.

Giuseppe Donizetti, *Inno di S. A. I. il Sultano Abdulmegid*, Costantinopoli 1846

Giuseppe Donizetti, *Inno di S. A. I. Valide Sultana*, Costantinopoli 1846.

Giuseppe Donizetti, *Silistria*, Costantinopoli 1854, I-Nc Fondo Donizetti.

Charles Dowsett, *Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: a Biographical and Literary Study*, Lovanio, Peeters, 1996, pp. 13-14.

Sergio Durante, *Nabucco al Guado: dal mito alla storia*, Libretto di Sala, Padova Stagione Lirica 2012, P.R.P Padova 2012.

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB, 1996.

Giulio Ferroni, Le «Azione sacre», in *Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Atti n. 65), 1985.

Federico Fornoni, *Le lettere di Giuseppe Donizetti nell'archivio storico della Fondazione Donizetti*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra

Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010.

Francesco Gabrieli, *L'Islam nella storia*. Bari, Dedalo, 1966.

Antonio Ghislanzoni, *Libro Serio*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda 1879, p.12.

Matthias Kappler, *An unedited sketch of Turkish grammar (1711) by the Venetian giovane di lingua Pietr'Antonio Rizzi*. *Turkic Languages* 18, 104-127.

Aldo Gallotta, *Le caratteristiche fonetiche della Grammatica della lingua turca di Giovambattista Montalbano*, Napoli: Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 1995.

Fabio L. Grassi, *Garibaldi e Garibaldini a Costantinopoli e nell'Impero ottomano: conoscenze attuali, piste per future ricerche*. in «Garibaldi fuori d'Europa». II tavola rotonda - Atti del LXIII congresso di storia del Risorgimento italiano, Cagliari 11-15 ottobre 2006. Giuseppe Monsagrati (a cura di), Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 2008.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Istanbul, Remzi K., 1943, pp. 415-416 (n. LXXXV).

Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre. Il libro dei consigli e le poesie*, (a cura di) Fulvio Bertuccelli, Roma, Sandro Teti Editore, 2018.

Hagop Barsoumian, *The Dual Role of the Armenian Amira Class within the Ottoman Government and the Armenian Millet (1750-1850)*, in «Christian and Jewish in the Ottoman Empire. The Function of the Plural Society» a cura di, Benjamin Braude e Bernard Lewis, I, New York Holmes and Meier Publishers, 1982.

Yahya Kemal, *Nostra celeste cupola*, trad. a cura di G. Bellingeri, Milano, Ariele, 2005.

Aram Kerovpyan e Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* [La musica classica ottomana e gli armeni], İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 2010.

Albrecht Krafft, *Türkische Werke aus der Druckeren der Mechitaristen auf S. Lazzaro bei Venedig*, in «Jahrbücher der Literatur», 96, Vienna, C. Gerold, 1841, pp. 13-31.

Tito Lacchia, *I Fossati architetti del sultano di Turchia*. Roma, Edizione del Giornale di politica e di letteratura, 1943.

Alphonse De Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un Voyage en Orient (1832-1833), ou notes d'un voyageur*. III, Paris, Typographie de Firmin Didot freres, 1849.

Oliver Leaman, a cura di, *The Biographical Encyclopedia of Islamic Philosophy*, Bloomsbury, 2014.  
Karl Richard Lepsius, *Standard Alphabet for Reducing Unwritten Languages and Foreign Graphic Systems to a Uniform Orthography in European Letters*, London William and Norgate, Berlin W. Hertz, 1863.

Geoffrey Lewis, *The Turkish Language Reform. A Catastrophic success*, Oxford University Press, New York, 1999.

*Libri armeni e turchi*, in «Bibliografia italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero», III, Ant. Fort. Stella e Figli, Milano, 1837.

*Libri turchi*, in «Bibliografia italiana, ossia elenco generale delle opere d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane stampate all'estero», V, Vedova di A. F. Stella e Giacomo Figlio, Milano, 1839.

Nevra Ünver-Lischewski, *Planning the languages of Turkey*, De Gruyter, 2018.

Luca, *Libro I*, vv. 16-17.

Xavier Luffin, *Le passage de l'alphabet arabe à l'alphabet latin: quelques cas au-delà de la réforme de Mustafa Kemal Atatürk*, «Diversitate si Identitate Culturala in Europa» Vol 13/2, Iss 2016.

Yerevant Baret Manok, *Doğu ile Batı arasında San Lazzaro Sahnesi. Ermeni Mikhitarist Manastırı ve ilk Tyatro oyunları* [La scena di San Lazzaro tra Oriente e Occidente. Il monastero armeno mechtarista e le prime rappresentazioni teatrali], Bgst yayınları, 2013.

Angelo Mariani, *Autobiografia e Documenti* [lettere a vari corrispondenti 1852-1871], Amedeo Potito (a cura di) Rimini, Bruno Ghigi Editore 1985.

Angelo Mariani, *Inno Nazionale*, Milano, Giovanni Ricordi, 1850, I-Vnm, misc. Mus 4780.

Angelo Mariani, *Rimembranze del Bosforo*, Milano, Giovanni Ricordi, 1852, I-Vnm, misc. Mus 10996-10999.

Angelo Mariani, *Matilde o La Fidanzata del Guerriero*, Milano, Giovanni Ricordi, 1850, I-Vnm, misc. Mus. 10996-10999.

Adam Mestyan “*A garden with mellow fruits of refinement*”. *Music Theaters and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867-1892*. [ETD. Collection]. Budapest, CEU editore, 2011.

Adam Mestyan, *Sound, military music, and opera in Egypt during the rule of Mehmet Ali Pasha r. (1805–1848)* Michael Hüttler; Hans Ernst Weidinger (eds.). «Ottoman Empire and European Theatre. Vol. II, The time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730–1839)» Proceeding of the Don Juan Archive Symposium (Wien 24 April 2009) Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag. 2014.

Pietro Metastasio, *Oratori Sacri*, a cura di S. Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996.

Pietro Metastasio, *Şairin Teliflerinden Bir Kaç Ruhani Kasideler Tercümeleri dir*, [Traduzioni di alcuni drammi sacri dal repertorio del poeta Metastasio] (Trad. a cura di) Yohannes Yeremian, Venezia San Lazzaro, 1839.

Laurent Mignon, *The Literati and the letters: few words on the Turkish alphabet reform*, «Journal of the Royal Asiatic Society» vol. 20 no. 1 pp. 11-24, 2010, London, Cambridge University Press.

Giovanni Molino, *Dittionario della lingua italiano turchesca*, Antonio Maria Gioisi, Roma. 1641. «Musica e Storia», IX/1, Atti del seminario dedicato alla Passione di Gesù Cristo organizzato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, Bologna, Il Mulino, 2001.



John Morgan O'Connel, *Alabanda: Brass band and musical methods in Turkey*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010.

Özaydın Zuhâl, *Tanzimat Devri Hekimi Hayrullah Efendi'nin hayatı ve eserleri*, Doktora Tezi, İstanbul Üniverisitesi 1990.

Isabella Palumbo Fossati Casa, *La straordinaria avventura in Turchia dei fratelli Fossati, architetti e pittori*, Concina, Ennio (a cura di), «Venezia e Istanbul, incontri, confronti e scambi». Udine, Forum Editore, 2006.

Maria Pia Pedani, *Breve storia dell'Impero ottomano*, Roma, Aracne editrice, 2006,

*Mozart, Padova e la «Betulia liberta»*. *Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova 28-30 settembre 1989, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 24) a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olshki, 1991.

Kevork Pamukciyan, *Ermeni Harfli Türkçe Metinler*, Istanbul, Aras Yayıncılık, 2002.

Paolo Preto, *Cappelletti Giuseppe*, in «Dizionario Biografico degli Italiani» Vol. XVIII, 1975. Disponibile al sito [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cappelletti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cappelletti_(Dizionario-Biografico)/).

*New Redhouse Turkish English Dictionary*, V. Bahadır Alkım, Nazime Antel, Robert Avery, Janos Eckmann, Sofi Huri, Fahir İz Mecdud Mensurolu and Andreas Tietze (eds). Istanbul, Redhouse Yayınevi 1968.

Luciano Rocchi, *Il lessico turco dell'opera di Bernardino Pianzola*, Trieste, EUT, 2009.

Luciano Rocchi, *I repertori lessicali turco-ottomani di Giovambattista Montalbano (1630 ca.)*  
Trieste, EUT, 2009.

Felice Romani, *Donizetti in Costantinopoli. Frammenti di un viaggio inedito in Oriente*. «Gazzetta Piemontese» Torino, Stamperia Favese, 1834; *Miscellanee del Cavalier Felice Romani tratte dalla Gazzetta Piemontese*. Torino, Tipografia Favale, 1837.

Ettore Rossi, *Manuale di lingua turca*, Roma, Istituto per l'oriente, 1963.

Paul Rycaut, *Istoria dello stato presente dell'impero ottomano*, Costantin Belli (tr. it. a cura di),  
Venezia, Combi & La Nos 1672.

Angelo Russi, *Due lettere inedite di Achille Tondi a Giulio Minervini conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana* in «Archaeologiae Research by Foreign Missions in Italy», 7(1-2), 53-123, 2009.

Ayşe Saraçgil, *La lingua turca tra riforma e rivoluzione*. Annali Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. 50, 1990, pp. 249-252.

Crescenzo Sangilio, *Le Danze tradizionali nella Grecia contemporanea*, «[rivistaetnie.com](http://rivistaetnie.com)» 1/8/19.

Avedis K. Sanjian e Andreas Tietze (a cura di), *Eremya Chelebi Kōmürjian's Armeno-Turkish Poem "The Jewish Bride"*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1981.

Leyla Saz, *The Imperial Harem of the Sultans. Daily Life at the Çırağan Palace during the 19th Century*, (tr. fr. Landon Thomas), Istanbul, Peva, 1994.

Suna Suner, *The Earliest Opera Performances in the Ottoman World and the Role of Diplomacy: A Remapping from the Fifteenth to the Twentieth Century*, in «Ottoman Empire and European Theatre, vol. I. «The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)»», Proceedings of the Don Juan Archive Symposium Michael Hüttler; Hans Ernst Weidinger (eds.) (Istanbul, 5-6 June 2008) Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013.

Hasmik. A Stepanyan, *Bibliographie des livres et de la presse armeno-turque 1727-1968*, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2005. Hasmik. A Stepanyan, *Turkish Literature in Armenian Letters and Armenian-turkish Literary Relations in the Ottoman Empire in the XIXth century*. (n.p.).

Johann Strauss, *Is Karamanli Literature Part of a 'Christian-Turkish (Turco-Christian) Literature'?* Balta, Evangelia and Kappler Matthias (eds.), «Crisis and Whispers in Karamanlidika Books» Atti del primo convegno internazionale sugli studi karamanlidici a cura di Evangelia Balta e Matthias Kappler (Nicosia 11- 13 settembre 2008) Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010, pp.154-200.

Tietz, Frederich, *Bunte skizzen aus Ost und Süd. Entworfen und gesammelt in Preussen, Russland, Türkei, Grichenland, auf den ionischen Inseln und Italien*. Leipzig: J.U. Brodhause. 1838.

Andreas Tietze, *Nuovi dati sui primordi dell'opera in Turchia*, in «Il Veltro: rivista della civiltà italiana» trad. di Luigi Ferrara degli Uberti, 23, 2-4, 1979.

Andreas Tietze, *Kain und Abel (Die armeno türkische Übersetzung eines Oratorium von Metastasio)*. «Rocznik orientalistyczny» 29 (2). 1994.

Andreas Tietze, *Kain und Abel (Die armeno türkische Übersetzung eines Oratorium von Metastasio)*. «Rocznik orientalistyczny» 29 (2). 1994, pp. 190-217.

Claudio Toscani, *Mamma li turchi! Percorsi esotici nell'opera italiana di primo Ottocento*, in «Giuseppe Donizetti Pashà Traiettorie Musicali e Storiche tra Italia e Turchia» Atti del convegno internazionale, Giuseppe Donizetti Pascià: una vita Levantina. Traiettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul (Bergamo 4 Dicembre 2007), Federico Spinetti (a cura di), Ranica, Maggioni Lino Srl, 2010.

Namık Sinan Turan, Komşuoğlu Ayşegül Komşuoğlu, *From Empire to the Republic: the Western music tradition and the perception of opera*, «International Journal of Turcologia», 2, 3. Paris, Stapany Melek, 2007.

Frances Trix, *The Stamboul Alphabet of Shemseddin Sami Bey: Precursor to Turkish Script Reform*, «International Journal of Middle East Studies», Vol. 31, No. 2 (May, 1999), London, Cambridge University Press.

Emine Türk, *Il contributo degli esuli italiani alla modernizzazione dello stato ottomano*. in «Gli italiani di Istanbul. Figure comunità e istituzioni dalle riforme alla repubblica 1839-1923» De Gasperis, Attilio; Ferazza, Roberta (a cura di), Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 287-90.

Theo M. van Lint, *The gift of poetry: Khidr and the Baptist as patron Saints of Muslim and Armenian 'Āṣīqs - Aṣuls*, in «Orentalia Lovaniensia Analecta, redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the rise of Islam», a cura di J.J. Van Ginkel, H.L. Murre - Van Den Berg, T.M. Van Lint, Louvain, Peeters Publishers, 2004.

Hovsep Vartanian , *Akabi hikayesi*, Andreas Tietze (Hazırlayan) Istanbul, Eren Yayıncılık, 1991.

Frank Walker, *L'uomo Verdi*, Mursia, 1964.

Kathryn Woodard, *Music in the Ottoman Imperial Harem and the Life of Composer Leyla Saz (1850-1936)*, Sonic Crossroads, 2011,

Etem Ruhi Üngör, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*. İstanbul, Eren Yayınları, 1981.

Rauf Yekta Bey, *La musique turque*, in «Encyclopédie de la musique», V, Delagarve, Paris, 1922.

Guido Zavadini, *Donizetti - Vita Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1948.

Umberto Zoppi, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

Erik Jan Zürcher, *Turkey: A modern History*. New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 1994.

James Redhouse, *New Redhouse Turkish English Dictionary*. V. Bahadır Alkım, Nazime Antel, Robert Avery, Janos Eckmann, Sofi Huri, Fahir İz Mecdud Mensurolu and Andreas Tietze (Eds). Istanbul, Redhouse Yayınevi, 1968; 2014

## SITOGRAFIA

«Archivio Storico Ricordi» <https://www.archivioricordi.com>.

«Beyitlerden seçmeler». Yavuz Çınar, <https://books.google.it/books?id=bB9pBAAAQBAJ&pg=PA296&dq=İsmi+sübhan+virdin+mi+var?&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj9aC1srHkAhVSNOWKHQ7DBjMQ6AEIKTAA#v=onepage&q=İsmi%20sübhan%20virdin%20mi%20var%3F&f=false>.

«Biyografya beta» *Hayrullah Efendi*. <https://www.biyografya.com/biyografi/10881>.

«Dilbeyti» <https://dilbeyti.com/besteler/57>.

«Encyclopedia Britannica» online <https://www.britannica.com/biography/Mehmed-Fuad-Pasa#ref7258>

«Internet Culturale» <http://www.internetculturale.it>.

«Neyzen» [https://www.neyzen.com/nota\\_arsivi/02\\_klasik\\_eserler/053\\_mahur/saki\\_getir\\_ney.pdf](https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/053_mahur/saki_getir_ney.pdf).

«Österreichische Nationalbibliothek» <https://www.onb.ac.at>.

«Rivistaetnie» <https://www.rivistaetnie.com/grecia-danze-tradizionali-109099/>.

«Treccani» <http://www.treccani.it>.

## MANOSCRITTI

Giuseppe Donizetti

- I-Nc. Raccolta di diversi Pezzi di Musica composti da Giuseppe Donizetti per musica militare e ridotti per piano forte dall'autore. IT-NA0059 20.7.3@10.

- I-Nc. Inno di Sua Maestà Imperiale il Sultano Abdul Medgid. Partitura per musica militare. Fondo Giuseppe Donizetti, 63653, 63655, 63686.
- I-Nc, Inno per Sua Maestà il Sultano Abdul Medgid. Musica per canto e pianoforte, Fondo Donizetti, 63654.
- I-Nc, Inno Popolare di Sua Maestà il Sultano Abdul Medgid Han. Partitura per orchestra. Fondo Donizetti, 63763.
- I-Nc, Per il ritorno del Sultano Abdul Medgid. Parole di Hairy Efendi. Fondo Donizetti, 63649.
- I-Nc, Canzone Popolare Turca. Fondo Donizetti, 63761.
- I-Nc, Melodie turche notate da Giuseppe Donizetti. 63595.
- I-Baf, Piangistero turco. DONIGI MUS 0169401

#### Angelo Mariani

- I-Mr, Corrispondenza da, PIV2\_01a-007 a PIV2\_01a-055.
- I-Ms, Diario autobiografico di Angelo Mariani, (Dono M.º Carlo Gatti) 1940, 20494

#### RIVISTE / PERIODICI

Achille Tondi, in «Gazzetta Musicale», maggio 1850, pp. 89-90;

Gazzetta Musicale, 11 gennaio 1851, pp. 18-19.

«Gazzetta Musicale» annate 1842-1860.

«Journal de Constantinople» 19 Octobre 1849, n°193.

«La France Musicale» 1 ottobre 1854, p. 323.

«La fama» Giovedì 5 settembre 1850 N. 69

«Il Pirata» 27 dicembre 1848, n° 25

«Revue et Gazette Musicale de Paris» Dicembre 1851, XVIII / 49.