



TEATRO DI PISA

L'Italiana in Algeri

Rossini 150

1793-2013 150° GIOACHINO ROSSINI





Gioachino Rossini
L'ITALIANA IN ALGERI

Pisa Teatro Verdi 10 e 11 Marzo 2018
(promozionale scuole 8 Marzo 2018)

SOMMARIO



Un capolavoro dell'assurdo nato a Venezia <i>di Michele Girardi</i>	p. 7
"L'Italiana in Algeri", o della Turcheria <i>di Carlo Majer*</i>	p. 17
Algeri, città di Barbaria <i>di Maria Valeria Della Mea</i>	p. 43
"L'Italiana in Algeri" a Pisa	p. 47
Una contagiosa ilarità generale <i>di Francesco Pasqualetti</i>	p. 51
Uno spettacolo di colore e fantasia <i>di Stefano Vizioli</i>	p. 55
Essere eclettici per occupare gli spazi del mondo <i>di Ugo Nespolo</i>	p. 57
L'argomento dell'opera	p. 61
Il libretto	p. 63

* Dal programma di sala della Stagione d'Opera 1983 del Teatro di Pisa



Angelo Anelli, autore del libretto de *L'Italiana in Algeri*;
il contralto Marietta Marcolini, prima Isabella; il basso Filippo Galli, primo Mustafà

MICHELE GIRARDI

UN CAPOLAVORO DELL'ASSURDO NATO A VENEZIA

Quando il écrivait *l'italiana in Algeri*, il était dans la fleur du génie et de la jeunesse; il ne craignait pas de se répéter; il ne cherchait pas à faire de la musique *forte*; il vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens, c'est qu'ils veulent avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionés. Ils furent servis à souhait dans *l'italiana in Algeri*; jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère ; et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens.

STENDHAL, *Vie de Rossini*

MUSTAFÀ

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

LINDORO

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

ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, II.9

Il Teatro di San Benedetto, inaugurato nel 1755, ebbe nel corso della seconda metà del secolo notevolissima importanza nella vita pubblica veneziana. Ma proprio mentre il suo primato cittadino andava consolidandosi fu aperto il Gran Teatro La Fenice. Era il 1792, e da quel momento al palcoscenico che aveva vissuto i più importanti eventi teatrali e musicali fino a quel momento sarebbe toccata la sorte di deuteragonista, con alcune punte di rilievo assoluto, come le recite dell'*italiana in Algeri*, appunto. Dal 1810 l'impresario Giovanni Gallo aveva acquistato la sala ribattezzandola col suo nome, e sotto la sua gestione le opere di Rossini furono senza dubbio le più rappresentate.

Nella stagione di Quaresima del 1813 fu dato *L'inganno felice*, farsa del San Moisè, il piccolo teatro veneziano in cui il pesarese

aveva debuttato tre anni prima. Gallo aveva inoltre programmato anche *La pietra di paragone*, recente successo scaligero, per la successiva stagione di Primavera. Non era dunque prevista un'opera nuova di Rossini, che proprio in febbraio aveva debuttato col melodramma eroico *Tancredi* al Teatro La Fenice: la nascita di uno tra i più importanti capolavori buffi di Rossini fu dunque un caso. Ritardata l'opera nuova commissionata a Carlo Coccia – *La donna selvaggia* fu pronta soltanto il 26 giugno – e trovatosi con un cast inadatto a coprire le esigenze della *Pietra del paragone*, nonostante il notevole successo personale della prima buffa Maria Marcolini, Gallo pregò il pesarese di aiutarlo a far fronte ai suoi impegni con la cittadinanza, sicuramente non prima dell'ultima decade d'aprile. Rossini iniziò a scrivere *L'italiana* probabilmente nei primi di maggio, e dovette lavorare con la necessaria rapidità, dato che il trionfale debutto avvenne il 22 di quel mese.

Poche furono le modifiche apportate al vecchio libretto di Anelli scritto per l'opera omonima di Mosca (1808), probabilmente redatte da Gaetano Rossi, su indicazioni dello stesso Rossini, dunque necessarie alle esigenze di un compositore il cui genio comico sconfinava spesso nell'assurdo, come il recentissimo *Signor Bruschino* aveva ampiamente dimostrato. Fra esse va segnalata l'aggiunta della sezione «Nella testa ho un campanello» al finale primo, che consentì al compositore di scrivere uno dei suoi *ensembles* più originali. «Din din, tac tac, crà crà, bum bum»: ce n'era abbastanza perché il primo recensore scrivesse nel «Giornale dipartimentale dell'Adriatico» che nella nuova opera «c'è molto ridicolo, ma non caratteristico», trasparente allusione alle onomatopее di quel celeberrimo concertato. Sarebbe mancata, a suo avviso, «la realtà dei propositi». Ed è un'affermazione legittima, poiché la maggiore novità dell'opera risiede nell'estrapolazione dell'elemento comico (il «ridicolo») dal contesto realistico.

Rossini dunque stava attuando una pragmatica riforma delle convenzioni operistiche italiane del tempo per ridefinirle in funzione drammatica, ma evitando scientemente ogni istanza troppo eccessivamente vincolata alla concretezza del genere buffo coevo. Della sinfonia d'apertura che nella tradizione settecentesca, salvo rarissime eccezioni, era un brano che si limitava a richiamare l'attenzione del pubblico sull'inizio dello spettacolo, egli fece un punto di forza del proprio teatro. Pur non legandola direttamente all'azione, come invece aveva fatto Gluck, rese funzionale la scrittura tematica, armonica e timbrica all'espressione di un'ironia astratta: proprio in virtù della loro elevata autonomia e della forma còlta messa al servizio di una prorompente *vis comica*, le sue sinfonie occupano tuttora un posto di rilievo nei concerti orchestrali.

È opportuno soffermarci sulla sinfonia dell'*Italiana in Algeri*, proprio perché il brano ci fornisce una chiave ermeneutica fondamentale per comprendere come Rossini pervenne a risultati autenticamente umoristici mediante il solo gioco formale, dunque valicando gli angusti limiti della parola. Potendo disporre dell'orchestra del Teatro San Benedetto, coi legni al completo e l'aggiunta di trombe e timpani, il pesarese ebbe modo di dispiegare liberamente la propria fantasia strumentale fin dall'introduzione (*Andante*), dove l'oboe espone una nobile melodia di carattere vocale che accresce per contrasto l'ironia del motivo seguente degli archi. La scintillante prima sezione tematica dell'*Allegro* in Do maggiore, affidata ai legni, è caratterizzata dal ruolo concertante degli strumenti melodici, mentre un magistrale equilibrio timbrico regna nei ripieni. Il tema alla dominante, siglato da un'impertinente figura puntata, è affidato all'oboe, cui fa eco il flauto, e finalmente l'esposizione sfocia nel tipico *crescendo* che culmina in un delizioso tutti 'alla turca' e funge da transizione alla sezione conclusiva, dove la ripresa alla tonica del secondo tema, affidata al timbro misto di oboe e ottavino, immette un ulteriore elemento buffo straniato da ogni contesto. Passaggi come questo testimoniano un avvenuto distacco fra forma e contenuto che è tratto saliente della modernità rossiniana, e la sua personale via per cogliere la comicità più travolgente.

Se la sinfonia c'introduce nel clima dell'opera per il solo tramite della musica, un altro elemento sigla questo capolavoro in modo inconfondibile, ed è il gusto della citazione, utilizzata come chiave segreta per addensare i significati latenti. Rossini, formatosi alla scuola bolognese di Padre Mattei, conosceva benissimo le partiture di Mozart – «Il fut le désespoir de ma jeunesse» ebbe spiritosamente a scrivere in tarda età. Con la musica del salisburghese intrattenne un rapporto ricco d'implicazioni, e una lista degli imprestiti – la scena del Commendatore nel finale del *Don Giovanni* utilizzata nel *Turco in Italia*, la melodia dell'*Andante* della Sinfonia concertante KV. 364 nel *Barbiere di Siviglia*, per fare due casi famosi – sarebbe lunghissima. Si guardi qui al coro d'introduzione al finale primo (n. 7),

ESEMPIO 1 a – *L'italiana in Algeri* (I.9, n. 7, bb. 34-36)

Coro



vi - va, vi - va il fla - gel del - le don - ne,

¹ A proposito di intertestualità fra Mozart e Rossini si veda MICHELE GIRARDI, *L'angelo della musica. Rossini, Mozart e l'intertestualità*, in «Cara scientia mia, musica». Studi per Maria Caraci Vela, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, Pisa, ETS, 2018, pp. 379-403 («Diverse voci», 14).

con la citazione quasi letterale della celebre aria «Non più andrai, farfallone amoroso», dalle *Nozze di Figaro*:

ESEMPIO 1 b – *Le nozze di Figaro* (I.8, n. 10, bb. 1-3)¹

Figaro



Non più an - drai far - fal - lo ne a - mo - ro - so

Inserendola in questo contesto, Rossini smentì con sottile perfidia la lode del talento amatorio di Mustafà innalzata dai suoi schiavi, prefigurandone lo smacco.

Certo era frequente allora infarcire la musica di riferimenti a capolavori, oppure a opere in voga ora dimenticate, ma Rossini lo fece, da primo dei moderni, ricreando un rapporto semantico assai preciso col testo cantato, e quasi sempre in funzione di sfogare la sua caustica ironia. Si valuti questa seconda citazione, celata ma riconoscibile:

ESEMPIO 2 a – *La Marseillaise* (bb. 1-5)



Al - lons, En - fans de la Pa - tri - e! Le jour de gloi - re est ar - ri - vé

ESEMPIO 2 b – *L'Italiana in Algeri* (II.11, n. 15, bb. 25-29)



In questo momento si stanno facendo i preparativi sulla spiaggia per partire, e il coro di schiavi (n. 15) sta cantando, su tutt'altra melodia: «Quanto vaglian [valgan] gl'Italiani | al cimento si vedrà.». Mediante l'inno di Rouget de l'Isle celato in orchestra ma riconoscibilissimo – l'anno dopo sarebbe stato celebrato il Congresso di Vienna, e la *Marseillaise* non godeva molta popolarità – Rossini pare quasi schernire senza bonomia e con un certo anticipo gl'irredentisti, e si sa quanto il suo giudizio politico lo portasse lontano dall'amore per il concetto di nazione, subito dopo pomposamente esaltato da Isabella («Pensa alla patria»).

Il sistema della citazione viene esteso alla struttura drammatica, in forma di riferimento ancora a Mozart. Alla *Entführung aus dem Serail*, oltre che un'eco melodica nel finale primo al momento della partenza di Lindoro ed Elvira («Pria di dividerci da voi, signore»), rimanda palesemente il soggetto dell'*Italiana*, per l'ambientazione turca in primo luogo, con annessi coloriti musicali (la Catuba,

vale a dire Gran Cassa e piatti), e la trama in cui la protagonista, proprio come fa Belmonte, si reca in Algeri per liberare il suo innamorato. Ma Rossini utilizza anche precisi *tòpoi*. Si consideri in questa luce la Cavatina n. 11 di Isabella nell'atto secondo, «Per lui che adoro», dove l'elegante melodia sentimentale, cantata allo scopo di sedurre il Bey d'Algeri, inganna sia Taddeo sia Lindoro, che credono alla sua civetteria – «(Furba! ... ingrata! maledetta: | come lei non vidi ancor)». Pur riproposto con minor ampiezza di sfumature, è evidente il modello drammatico dell'aria n. 27 di Susanna nell'atto quarto delle *Nozze di Figaro* («Deh vieni non tardar»).

La partitura strabocca di gesti lucidi come questo, tanto che non si può che concordare con Azevedo, fra i primi biografi del compositore, quando afferma che

il genio innovatore di Rossini non gli permetteva più di obbedire servilmente alle convenzioni tradizionali del genere buffo nell'*Italiana* [...]. Così come in [*Tancredi*] aveva riformato in gran parte il genere serio [...], nell'*Italiana* riformò fino a un certo punto lo stile consacrato della musica buffa; e certamente non si è dimostrato meno gioioso, vivo, trascinate dei suoi più illustri predecessori.²

Senza dubbio si tratta di un'affermazione impegnativa, che trova peraltro la sua puntuale verifica in un rapido esame della struttura dell'opera. Un telaio agile, di soli sedici numeri compresi gli articolati finali, nella cui disposizione si vede che la Marcolini, Isabella, doveva avere una personalità di spicco: due cavatine (nn. 4, 11) in due tempi e un ampio Rondò con coro (n. 15), un duetto (n. 5) e un quintetto (n. 12), oltre a un ruolo di primo piano nei due finali le consentono di recitare la parte della mattatrice. Del resto la virtuosa era stata la prima buffa di Rossini per antonomasia sino a quel momento (Ernestina nell'*Equivoco stravagante*, 1811, e Clarice della *Pietra di paragone*, 1812). Nella scelta del contralto, oltre che da motivi pratici, il pesarese era motivato da saldi principi estetici, ben esposti in una lettera al latinista Ferrucci:

Il contralto è la norma a cui bisogna subordinare voci e strumenti in piena composizione musicale. Se vuoi fare a meno del contralto si può spingere la prima donna assoluta fino alla luna, ed il basso profondo nel pozzo. E questo è far vedere la luna nel pozzo. Convien lavorare sulla corda di mezzo, perché ci riesca sempre intonati; sulle corde estreme quanto si guadagna di forza, tanto si perde di grazia, e per abuso si dà la paralisi di gola, raccomandandosi poi per

² ALEXIS AZEVEDO, *G. Rossini: sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1864, p. 79. La trad. è mia.

ripiego al canto declamato, cioè abbaiano e stonato. Allora nasce la necessità di dare più corpo all'istrumentatura per coprire gli eccessi delle voci, a discapito del bel colorito musicale.³

Non si tratta di mero formalismo, poiché anche in quest'opera, come sarebbe poi avvenuto nel *Barbiere*, la corda grave tratteggia meglio in un'ottica realistica un personaggio ben sicuro di sé, in grado di «domare gli uomini» in tutte le circostanze, anche le più perigliose. Come accade in «Cruda sorte» (n. 4), parodica mescolanza di stili, l'attacco da opera seria (A), la sentimentale melodia cantabile dell'*Andante* (B), e la crassa metafora vocalizzata posta al centro dell'*Allegro* (C: in quest'ultimo caso l'interprete può comunicare più efficacemente l'allusione testuale esitando sulla effe di «felicità», come faceva Marilyn Horne, grande interprete moderna di questo ruolo):

ESEMPIO 3 – *L'Italiana in Algeri* (l.11, n. 4, bb. 1-5, 10-12, 44-50)

(A)

Cru - da sor - te! A - mor ti - ran - no! Que - sto è il pre - mio di mia fé:

(B)

Per te so - lo, o mio Lin - do - ro,

(C)

Tut - ti la chie - do - no, tut - ti la bra - ma - no, tut ti - la
chie - do - no, tut - ti la bra - ma - no da va - ga fem - mi - na fe - li - ci - tà,

La coloratura è impiegata senza risparmio e con mano maestra per tratteggiare Isabella, nelle cui corde c'è un universo espressivo molto composito: ne esce una dominatrice a tutto campo, disinvoltata in ogni circostanza.

Ma anche la caratterizzazione del Bey d'Algeri è magistrale. Nella distribuzione convenzionale dei ruoli dell'opera buffa la parte è quella dello sciocco burlato, ma non si tratta di un vecchio scemo da farsa, bensì di un giovin signore. Anche qui fu determinante il

³ G. Rossini, da una lettera s.d. (scritta nel 1852 o nel 1853) al prof. Luigi Crisostomo Ferrucci, cit. in Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1981, p. 307.

primo interprete, le cui caratteristiche vocali ispirarono sicuramente Rossini. Quale Mustafà si esibì infatti uno dei più versatili bassi cantanti di quegli anni, Filippo Galli, grande primo interprete italiano dei ruoli mozartiani che si davano alla Scala e altrove in quel periodo. Egli brillava sia nel genere buffo sia in quello serio, e ne sia prova il fatto che la sua unica aria (n. 6) sia di genere ‘eroico’, dove l’effetto ironico viene ottenuto proprio dal contrasto fra la nobiltà del canto e la situazione prosaica:

ESEMPIO 4 – *L’Italiana in Algeri* (1.7, n. 6, bb. 4-8)

Mustafà

Già d'in-so-li-to ar-do-re nel pet-to a-gi-ta-re, av-vam-pa-re mi sen-to:

Gli altri personaggi principali, dal ‘cicisbeo’ Taddeo, il vero beffato dell’opera (che quindi possiede l’odiosa supponenza che manca al Bey), sino all’innamorato Lindoro, titolare peraltro di una piccola gemma sentimentale, la cavatina n. 2, «Languir per una bella», entrano nel gioco scenico senza inciderlo profondamente, ma danno vita a un collettivo che è forse il tratto più saliente del lavoro. La sproporzione nel numero di pezzi fra i due protagonisti rivela l’acume drammatico di Rossini, il quale costruì il suo dramma soprattutto sui numeri d’insieme, alcuni di questi ancora oggi perle insuperate. Si valuti che Isabella si reca ad Algeri allo scopo di ritrovare l’amato Lindoro, ma che per i due non sia riserbato neanche un duetto. Peraltro l’agnizione fra gli amanti (n. 7, Finale primo) è un magico momento di stasi a mezza voce che dura venti battute, prima che il Bey intoni l’irresistibile motivo del settimino «Confusi e stupidi», una tòrta linea vocale su cui s’innescano le reazioni di stupore dei presenti, che è la degna premessa per una delle conclusioni d’atto più famose e originali.

Rossini rispettò la convenzione narrativa, che nei primi finali buffi si fissa nel quadro di stupore, per accelerare lo scioglimento della trama nell’atto successivo – e si pensi al finale centrale delle *Nozze* (quadripartita) e a quello dell’atto primo di *Don Giovanni*. Qui la novità consiste nella manipolazione delle convenzioni, spinte all’assurdo. «L’amore metamorfosa un uomo in una bestia», avrebbe detto Sir John Falstaff nel capolavoro di Verdi e Boito. Ed è quello che fece Rossini. I due beffati divengono animali o oggetti che simboleggiano il loro carattere, Taddeo una cornacchia, Mustafà un cannone. I due confusi, Lindoro e l’eunuco Haly sentono l’effetto degli eventi come la percussione di un martello, mentre le tre donne (Isabella, Elvira e Zulma) collaborano armonio-

samente nel disegnare un campanello argentino che sovrasta la follia collettiva alla cadenza di un beffardo «din din». Il tutto all'insegna di un ritmo frenetico che sfocia in un'irresistibile stretta («Va sossopra il mio cervello»).

Anche nell'atto successivo lo sviluppo della trama è stringente, e vola rapido alla conclusione verso la beffa dei «Pappataci», lo stratagemma ideato da Isabella per guadagnare la libertà. Il realismo linguistico è stringente. Mustafà, per ingraziarsi Taddeo, lo nomina «Kaimakan» - «Vuol dir Luogotenente» gli spiega il Bey, e così è in lingua turca. Anelli, docente universitario e librettista a tempo perso, si era scrupolosamente documentato, e spiritosamente mise alla berlina le cerimonie d'iniziazione, a lui, massone deluso, ben note. S'avanza il coro dei Pappataci, (n. 16, Finale), «I Corni suonino», e i 'Frammassoni' («fratei carissimi» secondo il sultano) prescrivono a Mustafà «Getta il turbante; metti parrucca». Poi la formula:

Di veder, e non veder,
di sentir, e non sentir,
per mangiare, e per goder
di lasciare e fare e dir
io qui giuro, e poi scongiuro
Pappataci Mustafà.
Giuro inoltre all'occasione
di portar torcia, e lampion.
E se manco al giuramento
più non abbia un pel sul mento
tanto io giuro, e poi scongiuro
Pappataci Mustafà.

Il gioco funziona a meraviglia, Il turco ne esce annichilito, demotivato nel suo folle inseguire l'ardente italiana, e ben felice di riprendersi la più modesta, ma docile moglie Elvira. Parton tutti, e al coro rimane spazio per una sàpida licenza:

La bella Italiana venuta in Algeri
insegna agli amanti gelosi, ed alteri,
che a tutti, se vuole, la Donna la fà.

Saggia conclusione, che ricompone, come da convenzione, i conflitti, ma che non potrà mai cancellare l'impressione di tutta «la follia organizzata» precedente, secondo la celebre definizione di Stendhal, che riteneva quest'opera la perfezione del genere buffo:

Nessun compositore vivente merita questa lode e Rossini stesso ha presto cessato d'aspirarvi. Quando scriveva *l'Italiana in Algeri*, era nel fiore del genio e della giovinezza:

non temeva di ripetersi, non cercava di fare musica forte, viveva nella piacevole terra veneziana, la più gaia d'Italia e forse del mondo, e certamente la meno pedante.

L'attualità dell'*Italiana*, nata a contatto con la realtà dell'irreale tipica del paesaggio urbano di Venezia, fra callette e canali, avrebbe condotto a una straordinaria, quanto effimera ripresa dell'opera buffa, che nel *Barbiere di Siviglia* Rossini condusse all'apogeo. Pure all'*Italiana* resta il primato del distacco fra lo stile, impiegato per produrre una travolgente *vis comica*, e contenuto che è il tratto più caratteristico della sua sconvolgente modernità.



E. Delacroix, *Studio per "Femmes d'Alger"*, 1832, Museo del Louvre, Parigi.