

UNIVERSITÀ DI PAVIA
DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI



CARA SCIENTIA MIA, MUSICA
STUDI PER MARIA CARACI VELA

a cura di

ANGELA ROMAGNOLI, DANIELE SABAINO,
RODOBALDO TIBALDI E PIETRO ZAPPALÀ



EDIZIONI ETS

«Diverse voci...»

Collana del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali
Università di Pavia

Comitato scientifico

Elena Ferrari Barassi, Maria Caraci Vela, Fabrizio Della Seta, Michela Garda,
Giancarlo Prato, Daniele Sabaino

© Copyright 2018

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675180-5

ISMN M 979-0-705015-37-9



INDICE

<i>Tabula gratulatoria</i>	XIII
Giancarlo Prato <i>Prefazione</i>	XV
<i>Maria Caraci Vela – Nota biografica</i>	XVII
<i>Nota dei curatori</i>	XIX
<i>Elenco delle pubblicazioni di Maria Caraci Vela</i>	XXI
<i>Elenco delle tesi curate da Maria Caraci Vela</i>	XXIX
<i>Sigle delle biblioteche</i>	XXXV

TOMO I

TESTI

Luigi Galasso L'armonia delle sfere celesti in un frammento di Vario (157 Hollis; F 2 Schauer)	3
Sandra Martani Un esempio di notazione efonetica del sistema post-classico: il manoscritto Alex. Patr. gr. 10 (a.D. 1338)	15
Marco D'Agostino Tradition and innovation in the Greek printed book of the Renaissance: some observations	29
Vincenzo Borghetti La sovrana lettrice: Margherita d'Austria e il suo chansonnier (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms 228)	43
Francesco Molmenti Alcune considerazioni sull'organizzazione dello spazio sonoro nelle Messe di Josquin Des Prez	65

CARA SCIENTIA MIA, MUSICA

Francesco Saggio Prolegomeni all'edizione critica del <i>Secondo libro de' madrigali</i> a quattro voci di Philippe Verdelot (1534)	91
Rodobaldo Tibaldi Le due edizioni dei <i>Responsoria</i> per la Settimana Santa e per il Natale (1544 e 1564) di Paolo Aretino	133
Antonio Delfino Il mottetto <i>O Jesu Christe</i> (C139) di Giovanni Gabrieli: un <i>contrafactum</i> ?	161
Francesco Frangi <i>La partenza del figliol prodigo</i> di Francesco Cairo. Attorno a un quadro perduto (e ritrovato) delle collezioni dell'Ambrosiana	177
Carlo Bianchini <i>In ogni mestiere, la prima scienza è la cognizione dei libri:</i> i repertori bibliografici per la formazione della biblioteca della famiglia Querini nel Settecento	191
Andrés G. Locatelli <i>¿No se emendará jamás?</i> Emendamenti e fraintendimenti nella cantata spagnola di Händel	209
Angela Romagnoli La bottega di Chrysander: il <i>Giustino</i> di G. F. Handel dall'autografo del compositore all'edizione della Deutsche Händelgesellschaft	239
Marina Toffetti Il dramma per musica <i>Cook, o sia gl'Inglesi in Othaiti</i> (Napoli, 1785): appunti sulla ricezione e sulla tradizione del testo	279
Licia Sirch Sulle anacreontiche. Postille sui testi poetici per musica fra Sette e Ottocento	307
Rosa Cafiero La creazione di un paradigma: musica antica di scuola napoletana nelle collezioni di Gaspare Selvaggi (1763-1856)	343
Michele Girardi L'angelo della musica. Rossini, Mozart e l'intertestualità	421

INDICE

Federica Rovelli Progetti abbandonati, esercizi e letture beethoveniane tra il 1815 e il 1816	447
Fabrizio Della Seta Verdi musicista. Sul Preludio di <i>Un ballo in maschera</i>	461
Marco Mangani «What will the boys say now?» Strategie compositive e volontà d'autore in <i>Porgy and Bess</i>	483
Stefano la Via <i>Suzanne</i> di Leonard Cohen: dalla Poesia alla Canzone	521

TOMO II

CONTESTI

Leone Porciani Un'Artemide siracusana. Contesti religiosi e contatti orientali nella Sicilia ellenistica	583
Daniele Sabaino Ancora su ricezione ed ermeneutica delle prescrizioni 'musicali' del Concilio di Trento: nuove considerazioni a partire dall'esperienza della diocesi di Cremona	601
Daniele V. Filippi La cultura sonora del Cattolicesimo nella prima età moderna: cinque ricercatori	627
Miriam Turrini Il vescovo e la città. Cesare Speciano, le élites cittadine e un giuramento nel Seicento cremonese	647
Eleonora Rocconi Marcus Meibom e la riscoperta della teoria musicale greca nel XVII secolo	677
Artemio Focher Alla ricerca di dignità sociale e prestigio professionale: musicisti contro musicanti nel romanzo barocco tedesco	693
Giorgio Panizza Parini, Verri, De Gamerra e altri nella Milano degli anni di Mozart	709

CARA SCIENTIA MIA, MUSICA

Pietro Zappalà La fortuna editoriale di Mendelssohn in Italia (1837-1875 ca.)	727
Gianmario Borio Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio	753
Elena Mosconi “Casta” diva: Gina Lollobrigida e la costruzione del divismo nel cinema d’ambiente operistico italiano (1946-1955)	787
Luca Bagetto L’appello di un mondo. Per una filologia politica	803
PRATICHE	
Cecilia Nocilli La teoria musicale e la prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: per «aprire la virtù delo intelecto»	823
Elena Ferrari Barassi A proposito di studi sulla moresca nel ’500	835
Stefano Aresi «Udir la voce del divin Marchesi»: il <i>Pirro</i> di Zingarelli, l’arte del canto e una carrozza per Bergamo	881
Raffaella Barbierato «Le plus beau contralto»	901
Michela Garda Il riso e il grido in Wagner fra testo e <i>performance</i>	923
TRECENTO ITALIANO	
Thomas Persico «Indigent enim plausoribus» (<i>De vulgari eloquentia</i> , II III, 5): indizi di pratica esecutiva per ballate e «soni» d’inizio Trecento	953

INDICE

Stefano Campagnolo Petrarca non scrisse <i>Non al suo amante più Diana piacque</i> (RVF LII) per Jacopo da Bologna	967
Maria Sofia Lannutti Il paradiso perduto. Sull'origine e il significato dell'aura nel Canzoniere di Petrarca	991
Antonio Calvia Un dittico visionario nella veste musicale di Nicolò del Preposto	1027
Davide Checchi Per la datazione delle ballate landinane <i>Amar sì gli alti e O fanciulla giulìa</i> : ricerche su due rubriche d'occasione del ms. Chigiano L.IV.131	1067
Michele Epifani Su due ballate di Francesco Landini	1085
Davide Daolmi Il modello iconografico della miniatura di <i>Pit</i> (F-Pn, It. 568)	1121
<i>Indice dei nomi</i>	1145

TABULA GRATULATORIA

Gianluca Albergoni, Milano	Elena Ferrari Barassi, Milano
Stefano Aresi, Amsterdam	Nicolò Ferrari, Huddersfield
Luca Bagetto, Milano	Daniele V. Filippi, Milano
Raffaella Barbierato, Cremona	Artemio Focher, Cremona
Carlo Bianchini, Udine	Francesco Frangi, Milano
Lorenzo Bianconi, Bologna	Giulia Gabrielli, Bolzano
Vincenzo Borghetti, Cremona	Luigi Galasso, Milano
Gianmario Borio, Cremona	Michela Garda, Torino
Ala Botti Caselli, Roma	Giuseppe Gerbino, New York
Alessandro Bratus, Cremona	Giuliana Gialdroni, Roma
Gastone Breccia, Roma	Teresa Maria Gialdroni, Roma
Rosa Cafiero, Bologna	Michele Girardi, Venezia
Michele Calella, Vienna	Marco Gozzi, Altopiano Vigolana
Antonio Calvia, Firenze	James Grier, Detroit
Stefano Campagnolo, Cremona	Massimiliano Guido, Cremona
Lazzaro Rino Caputo, Latina	Nicoletta Guidobaldi, Ravenna
Fulvia Caruso, Cremona	Jan Herlinger, Northport
Alessandro Cecchi, Capraia F.na	Giuseppina La Face Bianconi, Bologna
Davide Checchi, Verolanuova	Stefano La Via, Cremona
Linda P. Cummins, Northport	Maria Sofia Lannutti, Firenze
Michael Scott Cuthbert, Somerville	Massimiliano Locanto, Livorno
Marco D'Agostino, Cremona	Andrés G. Locatelli, Cremona
Davide Daolmi, Milano	Francesco Luisi, Roma
Mila De Santis, Firenze	Maria Luisi, Roma
Antonio Delfino, Albisola Superiore	Laurenz Lütteken, Zurigo
Fabrizio Della Seta, Roma	Marco Mangani, Firenze
Michele Epifani, Firenze	Lucia Marchi, Chicago
Paolo Fabbri, Ravenna	Sandra Martani, Parma
Serena Facci, Roma	Maria Grazia Melucci, Martina Franca

CARA SCIENTIA MIA, MUSICA

Francesco Molmenti, Cremona
Fausto Montana, Pisa
Elena Mosconi, Cremona
Matteo Nanni, Gießen
Fiamma Nicolodi, Firenze
Cecilia Nocilli, Firenze
Lorenzo Novelli, Roma
Giorgio Panizza, Pavia
Thomas Persico, Bergamo
Leone Porciani, Modena
Giancarlo Prato, Cremona
Massimo Privitera, Bologna
Ingrid Pustijanac, Cremona
Donatella Restani, Ravenna
Federica Riva, Roma
Eleonora Rocconi, Cremona
Angela Romagnoli, Rovereto
Maria Teresa Rosa Barezzani, Comun
Nuovo

Giancarlo Rostirolla, Roma
Federica Rovelli, Bonn
Marco Ruggeri, Vescovato
Daniele Sabaino, Vigevano
Francesco Saggio, Cremona
Thomas Schmidt, York
Emanuele Senici, Cremona
Licia Sirch, Cremona
Jason Stoessel, Armidale
Tiziana Sucato, Milano
Rodobaldo Tibaldi, Cremona
Marina Toffetti, Milano
Piera Tomasoni, Brescia
Miriam Turrini, Ferrara
Luisa Zanoncelli, Milano
Pietro Zappalà, Sospiro
Agostino Ziino, Roma

Istituzioni

Casalini Libri, Fiesole
Centro Studi, Latina
Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia
XOOM Corporation, San Francisco

MICHELE GIRARDI

L'ANGELO DELLA MUSICA.
ROSSINI, MOZART E L'INTERTESTUALITÀ

Après *Tancredi* Rossini est devenu toujours plus compliqué. Il a imité Haydn et Mozart, comme Raphaël, quelques années après être sorti de l'école de Perrugin, se mit à chercher la force sur les traces de Michel-Ange. Au lieu de offrir aux hommes de la grâce et des plaisirs, il entreprit de leur faire peur.

STENDHAL

Comme Mozart, il possédait au plus haut degré le don de l'invention mélodique. Il était en outre merveilleusement secondé par son instinct de la scène et de l'expression dramatique. Que n'eût-il pas produit s'il avait reçu une éducation musicale forte et complète?

WAGNER

Le peu que je savais, je l'ai découvert dans les partitions allemandes. Un amateur de Bologne en possédait quelques-unes: la *Création*, les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée* ... Il me les prêtait, et comme je n'avais pas, à 15 ans, les moyens de me le faire venir d'Allemagne, je les copiai avec acharnement. [...]. *Mozart, l'angelo della musica*.

ROSSINI

Dite pur: questo è Rossini,
che dispiega i suoi desiri,
d'un crescendo di sospiri
il Danubio
fa la Senna rimbombar.
il Tanigi

Ho recentemente pubblicato un saggio dedicato a tre citazioni di musica altrui inserite da Puccini in *Madama Butterfly* onde creare una strategia narrativa che

accrescesse la portata concettuale del racconto scenico grazie all'intertestualità,¹ nozione che ha fra le sue componenti la citazione:² rimando alla premessa di quel testo per l'enunciazione dei principi teorici che stanno alla base anche del presente contributo.³ Per festeggiare al meglio Maria Caraci avrei piuttosto dovuto trattare

¹ Punto obbligato di riferimento per la definizione di «intertestualità», nata nell'ambito della critica letteraria, è un saggio di JULIA KRISTEVA, *Problème de la structuration du texte* in *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, pp. 297-316, e il suo volume *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969. Risulta più funzionale alle peculiarità della musica, peraltro, la definizione di «intertextualité» come primo tipo di «relation transtextuelle», proposta da GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

² Per una definizione sintetica del campo specifico si vedano le voci del *Grove Music Online* «quotation» (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2257170>) e «intertextuality» (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/52853>) di J. Peter Burkholder. Nelle pagine seguenti impiegherò il termine citazione per delimitare una componente specifica del più vasto campo dell'interestualità che, nel caso del teatro musicale, agisce su quattro sistemi: azione drammatica, libretto o testo, partitura, aspetto visivo – cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in Theater (à propos of «Aida», Act III)*, in *Themes in Drama 3: Drama, Dance and Music*, ed. by James Redmond, Cambridge University Press, Cambridge 1980, pp. 129-142: 129; e *Ancora sui «tre sistemi»: il primo atto della «Forza del destino»*, in ID., *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 137-152: 137, e FABRIZIO DELLA SETA, «O cieli azzurri»: *Exoticism and Dramatic discourse in «Aida»*, «Cambridge Opera Journal», III/1, 1991, pp. 49-62.

³ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'interestualità: un prologo, tre casi e un epilogo*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario svizzero di musicologia, Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie*, Peter Lang, Bern ecc. 2015, pp. 153-170: 153-158 1. «*Spasima l'universo*». Fra i diversi saggi dedicati a questo problema si vedano almeno: PHILIP KEPPLER JR., *Some Comments on Musical Quotation*, «The Musical Quarterly», XLII/4, 1956, pp. 473-485; ZOFIA LISSA, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, «Die Musikforschung», XIX/4, 1966, pp. 364-378; TIBOR KNEIF, *Zur Semantik des musikalischen Zitats*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXIV, 1973, pp. 3-9; GERNOT GRUBER, *Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem*, «Musicologica Austriaca», I, 1977, pp. 121-135; VLADIMIR KARBUSICKY, *Intertextualität in der Musik*, in *Dialog der Texte: Hamburg 1982*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wiener Slawistischer Almanach, Wien 1983, pp. 361-398; ROBERT HATTEN, *The Place of Intertextuality in Music Studies*, «American Journal of Semiotics», III/4, 1985, pp. 69-82; KEVIN KORSYN, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*, in *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 55-72. Per un sguardo divulgativo in lingua italiana,

di problemi intertestuali nei suoi secoli prediletti (XIV e XV soprattutto), come ha fatto brillantemente la studiosa in ripetute circostanze,⁴ ma, essendo più a mio agio in tempi meno remoti, proporrò la discussione di alcuni casi in cui Rossini cita in maniera chiara Mozart nell'arco temporale di otto anni, dal 1812 al 1820, alimentando il contesto degli studi specifici riguardanti la citazione per come è stata impiegata da singoli autori e titoli,⁵ e/o ad aspetti problematici legati al giudizio della critica dell'epoca. Su questi ultimi ha puntato di recente la sua attenzione Anthony Newcomb, in particolare sulla valutazione tendenzialmente negativa che nei primi dell'Ottocento musicisti e critici davano della citazione, o del riuso di musica propria e altrui, valutati come attestato di un'ispirazione carente.⁶

per quanto sommario e discutibile, cfr. EMANUELE FERRARI, *La citazione musicale: elementi del problema*, «Leitmotiv», II, 2002, pp. 97-107 (online: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>).

⁴ Valga per tutti un solo esempio: MARIA CARACI VELA, *Intertestualità allusiva e tecniche ipertestuali nelle messe «L'homme armé» del secolo XV*, in *Liber amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Brepols, Turnhout 2002, pp. 21-72.

⁵ Una breve lista di contributi su autori dei secoli XIX e XX in ordine cronologico, senza pretesa di completezza, comprende: FERENC BÓNIS, *Quotations in Bartók's Music. A Contribution to Bartók's Psychology of Composition*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», V, 1963, *Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók / Report of the Second International Musicological Conference, 1961*, Akadémiai Kiadó, Budapest, pp. 355-382; FRITS NOSKE, *Musical Quotation as a Dramatic Device: The Fourth Act of Le Nozze di Figaro*, «The Musical Quarterly», LIV/2, 1968, pp. 185-198 (trad. it. «Le nozze di Figaro»: la citazione musicale, in ID., *Dentro l'opera*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 17-31); DILLON PARMER, *Brahms, Song Quotation, and Secret Programs*, «19th-Century Music», XIX/2, 1995, pp. 161-190; EGON VOSS, *Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik*, «Die Musikforschung», XLIX/4, 1996, pp. 403-406; GISELHER SCHUBERT, *Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust. Das Zitat einer jüdischen Weise im „Flieder-Requiem“*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLIX/3, 1998, *Von Klezmerim und Anderen*, pp. 44-48; JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Intertextualité*, in ID., *Manon de Jules Massenet ou Le crépuscule de l'opéra comique*, Editions Serpenoise, Metz 1999, pp. 217-221; ANDREA MALVANO, *Robert Schumann e l'arte della citazione*, De Sono - EDT, Torino 2003; TOBIAS JANZ, *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Metzler, Stuttgart 2010, pp. 140-153; THOMAS BETZWIESER, *Editing musical quotations: the paradigm of Antonio Salieri's «Prima la musica e poi le parole» (1786)*, «Philomusica on-line», IX/2, 2010, pp. 245-259, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/919>.

⁶ ANTHONY NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze*, «Il Saggiatore musicale», X, 2003,

Rossini, tuttavia, non temeva il giudizio del pubblico né quello degli esperti, e ne dette prova fin dagli anni dei primi successi veneziani. Nel *Signor Bruschino*, ad esempio, un intenso recitativo accompagnato («Ah voi condur volete | alla disperazione una figliola») trasporta per qualche attimo lo spettatore in un clima d'opera seria, ma quando il corno inglese introduce l'aria della protagonista («Ah donate il caro sposo») con un assolo struggente, il clima cambia di colpo:

Es. 1. *Il signor Bruschino* (sc. 9, n. 5, bb. 16-20)⁷



Questa melodia proietta lo spettatore in un clima romantico, ribadito nel dialogo

pp. 63-88; lo studioso si occupa in particolare della critica tedesca a partire dagli anni Trenta, e di Brahms. Meno drastica appare la critica italiana nei confronti di Rossini, che riutilizzava per prassi, e in maniera intensiva, interi brani di proprie composizioni, senza che la sua reputazione subisse danni particolari; cfr. EMANUELE SENICI, «*Ferrea e tenace memoria*». *La pratica rossiniana dell'autoimprestito nel discorso dei contemporanei*, «Philomusica on-line», IX/1, 2010, pp. 69-99, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/09-01-SG04>.

⁷ Gli esempi sono trascritti in suoni reali; quelli rossiniani sono tratti da *Il signor Bruschino*, a cura di Arrigo Gazzaniga, nell'*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini, Pesaro), sez. I, vol. 10 (1986), pp. 236-237 (es. 1), *L'italiana in Algeri*, 2 voll., a cura di Azio Corghi, vol. 13 (1984), I, p. 125 (es. 2), 203 (es. 9), II, pp. 493-494 (es. 11), *Il barbiere di Siviglia*, 2 voll., a cura di Alberto Zedda, vol. 18 (2009), I, p. 193 (es. 4), *L'occasione fa il ladro*, a cura di Giovanni Carli Ballola, Patricia Brauner, Philip Gossett, vol. 8 (1994), pp. 26-27 (es. 6), *Il turco in Italia*, 2 voll., a cura di Margaret Bent, vol. 13 (1988), I, pp. 190-192 (es. 7), *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo*, 2 voll., a cura di Alberto Zedda, vol. 20 (1998), II, app. II. *Roma 1820*, pp. 1072-1115: 1072 (es. 13); i brani mozartiani provengono dalla Sinfonia concertante per violino e viola KV. 364, a cura di Christoph-Hellmut Mahling, nella *Neue Mozart Ausgabe* (Bärenreiter, Kassel-Basel etc.), serie 5, XIV, vol. 2 (1975), p. 91 (es. 3), *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* KV 527, 2 voll., a cura di Wolfgang Plath, serie 2, V, vol. 17 (1968), pp. 425-426 (es. 5), pp. 405-406 (es. 14), *Le nozze di Figaro* KV 492, 2 voll., a cura di Ludwig Finscher, serie 2, V, vol. 16 (1973), I, p. 146 (es. 8), *Die Zauberflöte* KV 620, 2 voll., a cura di Gernot Gruber e Alfred Orel, serie 2, V, vol. 19 (1970), p. 6 (es. 12); l'*incipit* della *Marsigliese* (es. 10) è tratto dal *Chante de guerre pour l'Armée du Rhin*, chez Rignon, à Paris [1792].

tra la voce e lo strumento. Sofia, promessa sposa per contratto a un uomo che non ama, si erge poi imperiosa nell'*Allegro* («Se crudele persistete»), scordando la finzione (vuol far credere a Bruschino padre che l'amato Dorvil è Bruschino figlio, il quale dovrebbe impalmarla), anche perché in gioco, al di là dell'identità fittizia, c'è proprio il suo amore. Rossini si rese conto della forza della melodia strumentale, tanto che la passò direttamente a Isabella, protagonista dell'*Italiana in Algeri*, la quale si perde in maniera struggente nella sua cavatina, abbandonandosi per qualche istante al languore, prima di riscuotersi nella cabaletta:

Es. 2. *L'italiana in Algeri* (I, n. 4, bb. 56-60)

Isabella

Per te so - lo, o mio Lin-do-ro, io mi tro-vo in tal _____ pe - ri - glio. Da chi spe-ro,

Il musicista (anche perché a corto di tempo, come sempre) non temeva dunque di intonare lo stesso tema nella stessa città, passando dal teatro Giustiniani di San Moisè a quello di San Benedetto, a meno di quattro mesi di distanza (da febbraio a maggio del 1813), e qualcuno a Venezia certamente lo poteva ricordare (ma nessuno lo notò a quanto sembra, compreso il recensore, peraltro attentissimo).

Escluderò dal breve *excursus* successivo una discussione sulla pratica dell'auto-impresito,⁸ alla quale Emanuele Senici ha già dedicato una disamina puntuale,⁹ ma mi sembra pure utile fornire, onde chiudere questa breve premessa, un esempio di citazione (o, meglio, allusione) apparentemente priva dell'«intenzione consapevole da parte del compositore»,¹⁰ riferita a un capolavoro strumentale di Mozart già piuttosto diffuso nell'editoria dell'epoca (es. 3):¹¹

⁸ J. PETER BURKHOLDER, *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», second series, L/3, 1994, pp. 851-870 (si considerino le appendici dove s'inquadra la tipologia degli impresiti, pp. 867-870).

⁹ SENICI, «*Ferrea e tenace memoria*».

¹⁰ NEWCOMB, *La caccia alle reminiscenze*, pp. 65-66.

¹¹ La sinfonia di Mozart (insieme a dieci parti d'orchestra) era stata pubblicata agli inizi dell'Ottocento (Johann André, Offenbach am Main 1802; Breitkopf & Härtel, Leipzig; anche in

Es. 3. Sinfonia concertante KV. 364 (II, bb. 1-5)

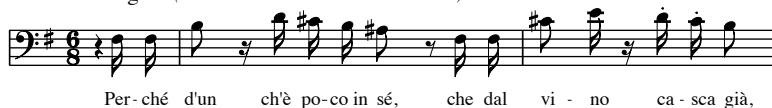


Non trovo un solo motivo plausibile per collegare questo riferimento a una connotazione dell'azione di Figaro, che sta introducendo Almaviva nel mondo della sua arguzia, trascendente la dimensione scenica:

Es. 4. *Il barbiere di Siviglia* (I.4, n. 4, bb. 108-110)

Andante

Figaro (*imitando moderatamente i moti d'un ubriaco*)



Ma l'indubitabile parentela fra le due melodie può almeno contribuire a dimostrare quanto radicata nella memoria di Rossini fosse la musica di Mozart.¹²

Nelle pagine seguenti mi prefiggo di mettere in più chiara luce l'istinto di Rossini verso il nucleo del dramma, di cui seppe cogliere le potenzialità nel rapporto fra testo e musica ben al di là delle critiche che gli vennero mosse per via della sua presunta infedeltà al libretto,¹³ rimanendo sempre nei confini della sua poetica e sostenendo il

I-Bc); cfr. GALLIANO CILIBERTI, *Mozart e l'editoria musicale italiana*, in *Mozart e gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari, LIM, Lucca 1994, pp. 153-177.

¹² Mi sembra un ricordo melodico inconscio (come quello che cito agli ess. 3-4) anche l'evo- cazione del duetto n. 2 fra Donna Anna e Don Ottavio in *Don Giovanni*, segnalata nel duetto finale di *Ermione* («Che giuramento o Dei» al verso «O maggior d'ogni altra belva»), da SAVERIO LAMACCHIA, *L'aria in quattro tempi nel primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI/1-2, 1999, pp. 119-144: 131-132 (nota 19).

¹³ Il giudizio non potrebbe essere meglio sintetizzato da un rilievo come questo, dovuto alla penna di un filosofo che fu l'anima del romanticismo tedesco: «anche troppo spesso Rossini è infedele al testo, cosicché si ha allora la scelta se restare nell'argomento ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda più, oppure rinunciare al contenuto, e senza impedimenti ri- crearsi alla libere invenzioni del compositore e godere con l'anima la musica che vi è in esse»,

principio di un'«arte musicale italiana [...] tutta “ideale ed espressiva”, mai “imitativa”» perché «i sentimenti del cuore si esprimono e non si imitano».¹⁴ Dopo l'esame di questi casi risulterà più difficile mettere in dubbio che Rossini non conoscesse a menadito le partiture di Mozart.¹⁵ Il compositore si era formato tra il 1806 e il 1810 al Liceo musicale di Bologna, la città del celebre padre Martini: quest'ultimo, oltre a essere un difensore a oltranza degli studi musicali più severi, era stato anche l'uomo che aveva corretto un'antifona di Mozart scritta per l'aggregazione all'Accademia filarmonica. A quel tempo il Liceo era un centro di studi musicali fra i più fiorenti e dotti, ma Rossini cercò personalmente il contatto con la musica d'oltralpe, copiando le partiture di Haydn e Mozart, e guadagnandosi per questo il soprannome di 'tedeschino' dal padre Mattei, prestigioso docente di contrappunto.¹⁶ L'ottima conoscenza della musica del genio di Salisburgo, che Rossini dimostra fin dai suoi esordi, deriva dunque proprio da una sua inclinazione specifica. È del resto molto nota la professione di devozione a Mozart da parte del pesarese, che formulò una sintesi magistrale di atteggiamenti nei confronti del modello da rileggere e tenere presente:

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica* [*Ästhetik*, 1885], 2 voll., a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino 1997, II, p. 1061. In Germania, Rossini veniva soprattutto tacciato di «mancanza di drammaticità» e «indifferenza al testo», come ha fatto notare SIEGHART DÖHRING, *Rossini nel giudizio del mondo tedesco*, in *Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 1992, a cura di Paolo Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 93-104: 98.

¹⁴ Cito dalla lettera di Rossini a Filippo Filippi, celebre critico musicale e sostenitore della 'musica dell'avvenire', da Passy de Paris del 26 agosto 1868, ripresa in LUIGI ROGNONI, *Gioachino Rossini*, nuova ed. riveduta e aggiornata, Einaudi, Torino 1977, pp. 333-336: 335; un sunto in forma di dialogo della poetica del compositore sul cosiddetto 'bello ideale' si può leggere in ANTONIO ZANOLINI, *Una passeggiata in compagnia di Rossini* [1836], ivi, pp. 375-381.

¹⁵ Il rapporto fra Rossini e il 'classicismo' viennese viene opportunamente chiamato in causa nella tesi di dottorato di FEDERICO GON, *Le influenze su Rossini della musica di Haydn*, Università degli studi di Padova, 2013. Quest'ultima ricerca ribadisce inoltre l'importanza di Bologna e Venezia come centri d'interesse verso il mondo musicale di lingua tedesca, vero e proprio crocevia fra la musica dei viennesi e quella di Rossini e, ma in misura assai minore, dei suoi colleghi.

¹⁶ Traggio utili nozioni biografiche da GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, Tivoli 1927-1929, I, *passim*. Oltre a cantare, Rossini suonava violino e viola, gli strumenti prediletti da Mozart, e venne affiliato alla prestigiosa Accademia filarmonica di Bologna il 24 giugno 1806.

Il fut l'admiration [*Mozart a fait la joie*] de ma jeunesse, le désespoir de mon âge mûr; il est la consolation de ma vieillesse [*de mes vieux jours*].¹⁷

1. *Il castigo dei libertini: da Don Giovanni all'Occasione fa il ladro fino al Turco in Italia*

Quando il sipario si alza sull'*Occasione fa il ladro* (1812) terza delle cinque farse per il San Moisè, vediamo un uomo seduto a tavola, intento a mangiare con gusto, e un altro, in disparte, «che approfitta dei di lui avanzi». Non ricorda qualcosa?

Ma se la memoria fallisse, ci pensa Rossini a far chiaro, con ironia mista a profondo affetto e stima, che il riferimento intertestuale per questa situazione è il tragicomico banchetto di Don Giovanni, nel quadro finale del capolavoro di Mozart. Il riferimento si appalesa non solo perché il servo Martino, a dialogo col padrone che sta consumando il pasto principale, viene terrorizzato dalla rabbia degli elementi – pur sempre un timore ‘superstizioso’ come quello del soprannaturale, che squassa Leporello – e si rivolge alle saette spaventato – «lasciatemi mangiar!», invitato che il libertino mozartiano aveva rivolto a Elvira –, venendo confortato da Don Parmenione che lo invita a saziarsi in maniera spensierata («Tieni e mangia allegramente. | [...] Se anche vedi il ciel cascar, | mangia, bevi e non badar»), ma anche e soprattutto perché il basso esordisce (es. 6) con un passaggio melodico che allude con una certa precisione (ma in modo maggiore), al momento in cui la statua del Commendatore fa il suo ingresso in *Don Giovanni* (es. 5):¹⁸

¹⁷ Riporto il pensiero rossiniano, e la variante più diffusa in corsivo tra quadre, com'è attestata in HENRI PRUNIÈRES, *Le salon de Rossini*, «La revue musicale», II, 1921, pp. 145-151: 149.

¹⁸ *Leditio princeps* della riduzione per canto e pianoforte del *Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* era disponibile fin dal 1793 (Schott, Mainz), e certamente conosciuta negli ambienti musicali frequentati da Rossini. Negli anni di formazione del compositore (fino al 1810) erano stati pubblicati anche gli spartiti delle *Nozze di Figaro* (Simrock, Bonn 1796) e della *Zauberflöte* (Artaria, Wien 1792, Kozeluch, Wien [1793]), vantata come prima edizione completa). Sulla diffusione italiana del teatro musicale di Mozart e la sua ricezione, cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Don Giovanni in Italia e il suo influsso*, in *Colloquium "Mozart und Italien"* (Rom 1974), *Bericht*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Volk Verlag, Köln 1978 (Analecta musicologica, 18), pp. 30-51; MARCO BEGHELLI, *Rilettura delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia*, «Nuova Rivista

Es. 5. *Don Giovanni* (II.15, n. 24, bb. 436-443)

Il Commendatore



Es. 6. *L'occasione fa il ladro* (sc. 1, n. 1, bb. 156-163)

Don Parmenione



Se ci si richiama alla confessione sincera d'autore e alla variante sopra citata, il riferimento intertestuale a Mozart, attuato mediante la citazione, può implicare sia l'*admiration* sia la *joie* che un talento ventenne prova per il suo modello, ma in ogni caso testimonia il genio moderno e la profonda cultura del giovane Rossini, che s'impegna in un gesto ironico e affettivo al tempo stesso. La tragedia del seduttore viene qui vista dalla parte del servo, e si tramuta in una sorta d'invito a non prendere sul serio anche gli eventi più tremendi.

Il fantasma del libertino punito ricompare in modo minore (Mi), un tono sopra l'originale, quando il talento di Rossini è già esploso a Venezia nel memorabile 1813, con *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*. Se in quest'ultimo titolo Isabella sbarca sulle coste africane vittima d'un fortunale, nel *Turco in Italia* (Milano, Teatro alla Scala, 14 agosto 1814) il pascià Selim Damelec viene a visitare il paese dove «Tutto ride e parla al cuor» (I.6), ma anch'egli è costretto da una tempesta a calare le ancore, al largo di una spiaggia solitaria nei dintorni di Napoli. Quando la scialuppa si avvia verso la riva (es. 7), la moglie capricciosa di Geronio, donna Fiorilla, reduce da una passeggiata con le amiche, scorge il naviglio, che desta la sua curiosità e accende la

Musicale Italiana», XXVII/2, 1993, pp. 173-193 e XXVII/3, 1993, pp. 387-410, e ID., *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, in *Mozart e gli orientamenti della critica moderna*, pp. 179-224. Non risulta sinora provato, peraltro, che Rossini avesse mai visto in teatro *Don Giovanni*, almeno fino alla ripresa scaligera del 1814 (vedi *infra*, nota 20).

fiamma dei desideri – «(Che bel turco!)», I.6 – poco prima dichiarati nell’aria («Non si da follia maggiore | dell’amare un solo oggetto: | noia arreca e non diletto | il piacere d’ogni dì», I.5). Accompagna le voci ostinato implacabile di crome scolpito dai violini che ondeggia come il mare agitato e al tempo stesso contribuisce a stringere un rapporto vieppiù stretto con il modello, visto che pure Mozart, poco dopo l’ingresso dell’«uom di sasso», mette in enfasi la risposta del libertino («Non l’avrei giammai creduto») facendo partire un ostinato implacabile dei violini II, segnale d’una sorte inesorabile.¹⁹

Es. 7. *Il Turco in Italia* (I.5, n. 3 ii, bb. 9-17)

Coro (T e B)

Vo - ga, vo - ga, a - ter - ra a - ter - ra

VI I e II
Vlc 8va

Fl, Ob
Cl
Fag, Vlc
Cb

fp

¹⁹ La citazione di cui mi occupo è stata individuata da BRUNO CAGLI, *Il Turco, o del rovesciamento*, in *Il turco in Italia di Gioachino Rossini*, Teatro dell’opera, Roma 1982-1983, pp. 509-516 (p.d.s.), e in seguito è stata discussa da THOMAS BETZWIESER, *A propos de l’exotisme musical de Rossini*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, pp. 105-126; la segnala anche FIAMMA NICOLodi, *Da Mazzolà a Romani (e Rossini)*, in *Il turco in Italia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Fondazione Rossini, Pesaro 2002, pp. IX-LIX («I libretti di Rossini», 10), la quale riprende il medesimo argomento in «*Il turco in Italia*»: una riserva di memorie, in *Affetti musicali: studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 155-167: 163-164.

Donna Fiorilla

Un na - vi - glio! Tur - co pa - re.

Nel passo citato, inoltre, Rossini percorre gli stessi gradi armonici dell'originale, aggiungendo una settima alla triade di dominante in primo rivolto e se Mozart ripete la frase iniziale e cadenza alla tonica («m'invitasti, e son venuto»), il pesarese amplia la melodia con una quinta e una sesta ascendente.²⁰

Fin qui il clima del *Turco* era brillante, come si conviene a un «dramma buffo per musica», ora l'ostinato di violini, viole e violoncelli, piomba come un macigno sulla vicenda, accentuando considerevolmente il peso del riferimento volto

²⁰ Singolari coincidenze: l'opera di Rossini era il «primo spettacolo dell'autunno», come recita il libretto: il compositore non poteva probabilmente ignorare che nella stessa stagione proprio *Don Giovanni* avrebbe debuttato alla Scala (17 ottobre), rendendo possibile l'eventuale identificazione a posteriori del motivo al pubblico milanese. La parte del protagonista e del suo servo Leporello vennero sostenute dagli interpreti della medesima compagnia, rispettivamente Filippo Galli (Selim), e Luigi Pacini (Geronio), già prime parti nel *Turco*. Precedette *Il turco*, come ultima opera della stagione di primavera, *La scuola degli amanti* [*Così fan tutte*] che venne dato alla Scala dal 31 maggio 1814, e anche qui figurano interpreti condivisi: Francesca Maffei Festa (Fiordiligi, la futura Fiorilla di Rossini) e ancora Galli (Guglielmo).

all'attimo in cui inizia la tragedia del nobiluomo mozartiano: si vira improvvisamente verso un'atmosfera tragica, lanciando un presentimento di malasorte verso il finale.²¹ Torna così alla ribalta l'ironia caustica di Rossini, che imprime il suo sigillo su una trama che sta prendendo forma. All'attacco della peripezia, dopo che Zaida, promessa sposa abbandonata da Selim, e Don Geronio, marito anziano e scornato, hanno esposto le loro miserevoli vicende amorose (I.1-4), Donna Fiorilla, l'immoralista volubile, sbandiera la sua volontà seduttrice nei confronti dei maschi e del nuovo arrivato, ma cadrà vittima della sua supponenza, abbandonata da tutti e con lo spettro dell'antica povertà che le danza davanti agli occhi (II.16). Nel frattempo era passata dal gioco seduttivo alla realtà di un sentimento così potente da perderla, inducendola a fuggire con Selim.

Scelte come questa di ricreare in maniera inquietante il presagio di sciagura che aleggia nell'ultima cena del libertino, condizionano pesantemente la ricezione dell'opera, tanto che la sbrigativa ricomposizione degli affetti (che apprendiamo dallo zingaro Albazar in poche battute di recitativo), suona falsa e artefatta.²² Con

²¹ «Un ritorno all'ordine a cui si aderisce con scarso entusiasmo e spontaneità, e senza dubbio con mal celato rimpianto», secondo ENZO CONTI, «*Il turco in Italia: tradizione e rinnovamento nell'opera buffa del Settecento*», «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLV/1, 2011, pp. 5-42: 42. Sono grato a Marco Beghelli per la stimolante discussione su questo sbarco turco in Occidente, per nulla chiassoso e nient'affatto esotico. Che si tratti d'una scelta deliberata lo attestano le 'turcherie' dell'*Italiana in Algeri* (1813) che era stata composta poco più di un anno prima del *Turco*.

²² BETHWIESER (*A propos de l'exotisme musical*, p. 117-119) manca il bersaglio, scrivendo che «Dans *Il Turco in Italia* il est étonnant que Rossini ait renoncé à une description du protagoniste dans l'idiome 'alla turca'. La sémantique de cet intertexte nous présente le Turc sous un nouvel aspect: por un court instant, Rossini laisse apparaître le caractère de l'étranger ambivalent et inquiétant», visto che l'oggetto del monito rossiniano sembra piuttosto la libertina Fiorilla, intesa come nodo della trama. Per Fiamma Nicolodi (*Da Mazzolà a Romani*, p. LVI) invece, tale «citazione [...] genera, agli occhi di Fiorilla, "in disparte ad osservare" e soprattutto a quelli del pubblico, l'impressione di uno sbarco di 'alieni', di gente di un altro mondo, così come era stata per Don Giovanni, l'apparizione del convitato di pietra» (anche in «*Il turco in Italia*», pp. 163-164). Io ho individuato il riferimento a orecchio (tant'è chiaro), ascoltando una registrazione dell'opera diretta da Riccardo Chailly nel 1981 (Fonit Cetra, LROD 1001): da allora non ho avuto mai dubbi riguardo al carattere di citazione di questo passo, come degli altri presi in esame in questo saggio. La mia convinzione si è rafforzata quando ho studiato *L'occasione fa il ladro* e pubblicato

questa citazione²³ il compositore aggiunge inoltre un ulteriore tocco di complessità in un capolavoro metateatrale del genere buffo le cui vicende sono condizionate dall'azione di un poeta geniale, Felice Romani, che entra in scena nei panni di Prodocimo e preordina gli eventi, fino alla soluzione positiva («lieve è l'error | se sorge da quello | più bello l'amor.», II.ultima), con il ricongiungimento finale delle coppie, turca e italiana (Fiorilla e Geronio, «Olmo caro / Cara vite», II.19-20), sancita prima del finale (II.17):

Che dramma! Son contento:
 un miglior argomento
 trovar non si potea, né in miglior modo
 avviluppar si cercherebbe un nodo.²⁴

un'edizione del libretto, localizzando il riferimento messo a fuoco nell'es. 6 (cfr. «*L'occasione fa il ladro*», *libretto e guida all'opera*, a cura di Michele Girardi, in *Gioacchino Rossini, «L'occasione fa il ladro*», Teatro la Fenice, Venezia 2012, pp. 23-52).

²³ Non ho invece percepito come citazione del motto di *Così fan tutte* le battute d'apertura del terzetto n. 5 («Un marito scimunito», cfr. NICOLodi, «*Il turco in Italia*», pp. 165-167), che mi sembrano una semplice cadenza perfetta senza malizie semantiche. A riprova di una natura assai meno connotabile di quest'ultimo passo viene il parere di Paolo Isotta (*Per una lettura de «Il Turco in Italia»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIX/2, 1985, pp. 227-253: 234-235) che individua nel medesimo punto una citazione del «Consummatum est» dalle *Sette parole di Cristo sulla Croce* di Haydn, ma menziona anche il Quartetto KV. 387, e arriva con grande disinvoltura fino a prefigurare una relazione fra il passo rossiniano e il motto declamato dalla piena orchestra nelle prime battute di *Turandot*. In compenso non si accorge affatto della presenza di *Don Giovanni!*

²⁴ IL TURCO / IN ITALIA / *dramma buffo / per musica / in due atti / da rappresentarsi / nel / R. TEATRO ALLA SCALA / per primo spettacolo / dell'Autunno 1814 / Milano / dalle stampe di Giacomo Pirola*, p. 55. «Felice Romani [...] ha in più un'idea geniale: l'autore stesso come personaggio che crea la vicenda, conferendo alla commedia un'impostazione quasi, oggi diremmo, "pirandelliana"» (ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, p. 54); «in più» si riferisce al libretto della precedente *Italiana in Algeri* del letterato e giurista Angelo Anelli. In realtà Romani non inventò nulla, visto che la paternità della componente metateatrale nell'opera si deve a Caterino Mazzolà, autore del libretto del *Turco in Italia* di Franz Seydelmann (1788), oltre che della revisione della *Clemenza di Tito* per Mozart; ne scrisse per primo BRUNO CAGLI, *Il risveglio magnetico e il sonno della ragione. Variazioni sulla calamita, l'oppio e il sonnambulismo*, «Studi musicali», XIV/1, 1985, pp. 157-170: 161-162; cfr. inoltre MARGARET BENT, *Prefazione a Il turco in Italia*, pp. XXI-XXXV: XXII; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca 1996, p. 136; NICOLodi,

2. *La débacle di un farfallone amoroso:*

Le nozze di Figaro *nell'Italiana* in Algeri

Rossini aveva a disposizione più d'un modello per elaborare una tecnica intertextuale ispirandosi a Mozart, che dal canto suo chiamò spesso in causa opere altrui e proprie. In un caso fra i più famosi nella storia della citazione musicale, egli rimandò a se stesso. Praga era nel 1787 una città mozartiana, avendo accolto con entusiasmo la ripresa delle *Nozze di Figaro*, che i viennesi non avevano mostrato di gradire particolarmente l'anno prima. La ripresa del «Non più andrai, farfallone amoroso» nel finale ultimo di *Don Giovanni* alla *première* del 1787, da parte dell'orchestrina intenta a eseguire brani allora di successo, viene prontamente identificata da Leporello («Questa poi la conosco purtroppo», es. 14) e può essere interpretata sia come omaggio al gusto dominante allora in musica a Praga (là dove Mozart era protagonista assoluto), sia come un monito dell'autore, che ricorda scherzosamente a Leporello, il quale fruisce di nascosto della tavola del signore, di non essere altro che un servo. Può tuttavia essere recepita anche come una prolessi della fine del seduttore Don Giovanni, una sorta di *understatement* buffo prima che la tragedia si scateni.

Nell'*Italiana in Algeri* (1813) Rossini a sua volta sfruttò la fama – semanticamente arricchita dallo stesso Mozart – dell'aria che chiude l'atto primo delle *Nozze di Figaro* in quest'ultima direzione, virando verso la farsa. Quando Mustafà, Bey d'Algeri, apprende che l'italiana tanto bramata («una di quelle Signorine, | che dan martello a tanti cicisbei», I.2) è sbarcata sulle coste del suo regno, si lancia con impeto in un'aria travolgente («Già d'insolito ardore nel petto | agitare, avvampare mi sento», I.8, n. 6), che attesta con eloquenza la sua condizione, e la certezza dell'esito grazie alle proprie doti di seduttore («Questo caro trionfo novello | quanto dolce a quest'alma sarà»).

Certezza che si fa proclama servile nel coro d'introduzione al finale primo (I.10, n. 7), quando gli eunuchi intonano un inno al sovrano irresistibile *tombeur de femmes*:

Da Mazzolà a Romani, pp. 155-156; entra più in dettaglio, confrontando i libretti e le soluzioni musicali di Rossini, CONTI, «*Il turco in Italia*».

Viva, viva il flagel delle donne,
che di tigri le cangia in agnelle.
Chi non sa soggiogar queste belle
venga a scuola dal gran Mustafà.²⁵

Inno che nella seconda sezione reca in sé uno sberleffo rivolto alle virtù amatorie del celebrato, visto che il farfallone amoroso dileggiato da Figaro (es. 8),

Es. 8. *Le nozze di Figaro* (1.8, n. 10, bb. 1-3)

Figaro



fa capolino fra gli encomi degli adulatori:

Es. 9. *L'italiana in Algeri* (1.9, n. 7, bb. 34-36)

Coro



Il paragone associa le sorti di Cherubino a quelle di Mustafà, dunque il «Flagel delle donne» mussulmano non ruberà più il riposo del gentil sesso, e la conquista dell'italiana sarà destinata a fallire: pochi istanti riescono a creare un autentico cortocircuito nella memoria dell'ascoltatore attento, che inquadra il 'turco' sciocco e supponente al centro di un nido di vipere.

I riferimenti intertestuali a Mozart si allargano al soggetto e alla struttura drammatica. Alla *Entführung aus dem Serail* rimanda l'argomento dell'*Italiana*, per l'ambientazione 'turca' in primo luogo, con annessi coloriti musicali specifici,

²⁵ L'ITALIANA IN ALGERI / *dramma giocoso* / per musica / da rappresentarsi / nel TEATRO A SAN BENEDETTO / la Primavera dell'anno 1813 / Musica del Signor GIOVACCHINO ROSSINI di Pesaro / Venezia / Tipografia Casali, p. 23.

particolarmente affidati a percussioni e ance,²⁶ e la trama in cui la protagonista, proprio come fa Belmonte con la sua Konstanze, si reca in Algeri sperando di trovarvi il suo innamorato. Rossini chiama peraltro in causa anche *tòpoi* mozartiani che emergono per la posizione che occupano nello sviluppo della trama. 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, inganna sia Taddeo che Lindoro, che credono alla sua civetteria – «(Furba! ... ingrata! maledetta: | come lei non vidi ancor)». Pur riproposto con sovrana leggerezza, risulta evidente il modello drammatico dall'aria n. 27 di Susanna nell'atto IV delle *Nozze di Figaro* («Deh vieni non tardar»).

L'intertestualità nell'*Italiana* non viene riservata al solo Mozart, ma è praticata in altre direzioni, su una delle quali vale la pena di soffermarsi brevemente. Si valuti questa seconda citazione, celata ma riconoscibile:

Es. 10. *La Marseillaise* (bb. 1-5)

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

Es. 11. *L'Italiana in Algeri* (II,11, n. 15, bb. 25-29)

Fl, VI I

In questo scorcio dell'opera Lindoro, amante di Isabella, Elvira, moglie ripudiata del Bey, e il mesto corteo di italiani stanno facendo i preparativi sulla spiaggia per partire, e il coro di schiavi (n. 15) sta cantando, su tutt'altra linea, la melodia: «Quanto vaglian [valgan] gl'Italiani | al cimento si vedrà». Mediante l'inno attribui-

²⁶ Rossini intendeva utilizzare una «gran banda turca» nel finale I, cfr. AZIO CORGHI, *Prefazione a L'italiana in Algeri*, pp. XXXVII-XXXVIII.

to a Rouget de l'Isle, celato in orchestra ma riconoscibilissimo (qui prevale un carattere di allusione, piuttosto)²⁷ – l'anno dopo sarebbe stato celebrato il Congresso di Vienna, e la *Marseillaise* non godeva molta popolarità in Europa – Rossini pare quasi schernire, sia pure con un po' di bonomia e con un certo anticipo i giacobini nostrani in veste irridentista. E si sa quanto il suo giudizio politico lo tenesse a distanza dalle rivoluzioni, tanto che nell'aria patriottica di Isabella immediatamente successiva l'amor di patria viene tanto pomposamente celebrato («Pensa alla patria»), che l'esaltazione suona velleitaria.²⁸

3. *Il mago e le logge: dalla Zauberflöte alla Cenerentola*

Nelle vicende intertestuali dell'*Italiana in Algeri* occupa un posto anche la massoneria. Anelli, docente universitario a Pavia e librettista di successo, era assai ben documentato, e mise spiritosamente alla berlina le cerimonie d'iniziazione,²⁹ a lui ben

²⁷ CHRISTOPHER ALAN REYNOLDS, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Harvard University Press, Cambridge 2003, p. 6. È scoperta recente, ancora da confermare in sede scientifica (e in ogni caso convincente), che Rouget de l'Isle abbia intonato i suoi versi sulla melodia dell'*Andante con variazioni* in Do maggiore (1781) di Giambattista Viotti (cfr. RICCARDO LENZI, *La Marsigliese? È di un italiano*, «L'espresso», 9 maggio 2013). Per ironia della sorte il compositore vercellese, massone schierato per la restaurazione, era amico dei monarchi di Francia, paese che lasciò nel 1792 giusto per fuggire dagli sviluppi della *Révolution*.

²⁸ Proprio il contrario di quanto fece Schumann che, inserendo nel suo *Faschingschwank aus Wien* op. 26 (1839) una citazione di quello che sarebbe poi divenuto l'inno nazionale francese, intendeva portare a Vienna un po' di rivoluzione e ironizzare sui censori imperiali di allora. Cfr. JUDITH CHERNAIK, *Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited*, «The Musical Times», CLII, n. 1917, 2011, pp. 45-55: 46; su questa e sulle altre citazioni dell'inno rivoluzionario (nel *Lied Die Beiden Grenadiere* e nell'ouverture *Hermann und Dorothea*) si esprime esaustivamente MALVANO, *Robert Schumann*, pp. 151-156.

²⁹ Nel n. 16, finale, s'avanza il coro dei Pappataci (il mangiar bene *vs* «mal mangiare e mal dormir») istituisce una relazione con *Don Giovanni* di cui Rossini, ovviamente, non è responsabile, «I Corni suonino» (II.13), e i 'Frammassoni' prescrivono a Mustafà «Getta il turbante; metti parrucca». Poi la formula declamata da Taddeo e ripetuta pedissequamente dal sultano, i due sciocchi dell'opera: «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

note.³⁰ Non sappiamo con certezza se Rossini, figlio di padre giacobino, avesse aderito alla massoneria, ma lo ritengo improbabile. Fratello, vicino all'ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Malta, era peraltro Niccolò Isouard, che intonò *Cédrillon, opéra féerie* di Charles Guillaume Etienne (1810), primo titolo importante tratto dalla fiaba di Perrault – *Cédrillon ou la petite pantoufle* (1697)³¹ – al quale andrebbe ascritta l'interpretazione in chiave massonica del soggetto, visto che non ci sono fonti che attestino un'eventuale affiliazione di Ferretti, di cui è nota solo la decisa inclinazione verso la fazione progressista nella Roma d'allora.³² Ritengo che l'ultima citazione di cui tratterò vada comunque interpretata in relazione ai Francs-Maçons, esprimendo un'ironia rivolta alle convinzioni vigenti nelle logge assai più garbata di quella di Anelli, e certo mista a stima per gl'ideali dell'associazione, se non altro in tema di giustizia sociale.

Nell'avvertenza premessa ai versi e rivolta *Ai miei cortesi fratelli drammatici*, Jacopo Ferretti scrive che

all'occasion | 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» (II.14).

³⁰ L'affiliazione massonica di Anelli è attestata in una lettera dello scrittore a Vincenzo Monti, al quale si rivolge «siccome amico e F.[ratello]» per ottenere informazioni «sotto secreto M.[assonico]»; cfr. LEONE VICCHI, *Saggio di un libro intitolato Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (triennio 1791-1793)*, Conti, Faenza 1879, pp. 96-98; si veda anche GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini, l'uomo, la musica*, Bompiani, Milano 2009, p. 144: «Come Monti (con il quale, nonostante la comune fratellanza, ebbe vivaci contrasti) e come la quasi totalità degli intellettuali organici al regime napoleonico, anche Anelli era massone». Ringrazio Giovanni Guanti, per le puntuali verifiche su questioni nel rapporto tra massoneria e arte.

³¹ Per quanto si apprende dai repertori, la prima intonazione della fiaba è quella di Jean-Louis Laruelle: *CENDRILLON / OPÉRA / COMIQUE / EN UN ACTE / Représenté sur le théâtre de la Foire S.^t Germain, le 20 / Février 1759 et remis à la comédie italienne / le 14 Juillet 1762. / Mis en musique par M.^r de Laruelle / Comédien italien ordinaire du Roi. / Les paroles sont de M.^r Anséaume. [...] / À Paris / Chez le Ménu [1762]. Qui la magia, in linea con la fonte, è opera della regolamentare *Fée*.*

³² Cfr. ALBERTO CAMETTI, *Un poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti*, Ricordi, Milano 1937, *passim*; il librettista era arcade col nome di Leocrito Erminiano fin dal 1803, cfr. ARRIGO QUATTROCCHI, *Ceciliano e tiberino: Ferretti e le Accademie Romane*, in *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo*, atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996, a cura di Annalisa Bini e Franco Onorati, Skira, Milano 1999, pp. 237-253: 238.

La mia povera *Cenerentola*, figlia inaspettata, e lavoro di pochi giorni, vuol essere a voi raccomandata, perché balzando fuori dal cenere del focolare dimanda un Tutore, e non sa trovarlo meglio che in voi.³³

Ma la covacenera ha già un tutore ideale nell'opera, ed è la singolare figura del precettore del principe Ramiro, che guida il discepolo verso la bontà, dunque verso la protagonista che la rappresenta: Alidoro, un mago (un uomo, che dunque si troverebbe più a suo agio di una donna nel tempio della sapienza), rimpiazza la fata della fiaba di Perrault e si prende a cuore la sorte della povera orfanella, maltrattata dal patrigno Don Magnifico, nobile decaduto sino ai livelli più pedestri, e dalle sorellastre.

Rossini non si era inventato questo personaggio, perché Alidoro compare già nelle due fonti che Ferretti, a corto di tempo come di regola capitava al compositore, aveva preso a modello: in *Cédrillon* di Isouard e soprattutto in *Agatina, o La virtù premiata* di Francesco Fiorini per Stefano Pavesi (1814), che a sua volta deriva strettamente dalla fonte francese fin dall'elenco dei personaggi, che venne trasferito paro paro nel capolavoro rossiniano. *Agatina*, certo nota anche al pesarese, fu modello osservato molto da vicino da Ferretti anche nella struttura del dramma, a partire dal duetto delle sorellastre per seguitare con l'arietta «C'era una volta un Re, bello e garbato» (I.1). In una serie di versi espunti del libretto di Fiorini, Alidoro viene descritto dal Barone di Montefiascone come un'«arca di scienza | [...] | un filosofo insigne | un astrologo e un mago» (I.4), e se non intona un'aria solistica compie pur sempre una magia che origina una scena spettacolare sviluppata a cavaliere fra gli atti e con un tocco di bacchetta magica trasforma il masso su cui *Agatina* si è addormentata, «in un carro, tirato da due alati draghi, che rapidamente trasportano *Agatina* e il Mago» (I.13) nella «Gran sala del palazzo reale, magnificamente addobbata a festa» (II.1).³⁴

³³ LA / CENERENTOLA / ossia / LA BONTÀ IN TRIONFO / dramma giocoso / Poesia di GIACOMO FERRETTI / ROMANO / rappresentata / nel TEATRO VALLE / degli illustrissimi Sig. Capranica / nel carnevale dell'anno 1817 / con musica del Maestro / GIOACHINO ROSSINI PESARESE / Roma / Pel Mordacchini. L'avvertenza scompare poi dai libretti degli allestimenti successivi.

³⁴ AGATINA, o LA VIRTÙ PREMIATA / dramma semiserio / per musica / in due atti / di / F.F. / da rappresentarsi / nel / R. TEATRO ALLA SCALA / Nella Primavera del 1814 / Milano / dalle stampe di Giacomo Pirola, pp. 15-16 e 35-36. Al tempo della prima dell'opera di Pavesi Rossini si trovava a Milano per la ripresa dell'*Italiana in Algeri* al Teatro Re e per il debutto del *Turco* alla Scala, ed è

Nella scena settima dell'atto primo alla *première* romana della *Cenerentola* (Teatro Valle, 25 gennaio 1817) Alidoro si manifesta alla protagonista celando sotto gli abiti del pellegrino (un mendicante nei lavori di Isouard e di Pavesi) quelli del filosofo, per rivelare improvvisamente la sua vera identità, declamando il recitativo «Grazie, vezzi, beltà scontrar potrai» seguito dall'aria n. 6 «Il mondo è un gran teatro», intonata su versi piuttosto convenzionali.³⁵ Lo smascheramento di Alidoro, da pellegrino a filosofo, annuncia la vittoria dell'innocenza e della bontà («al tenero lamento | succederà il sorriso») ed è allegoria del trionfo della luce sulle tenebre, ideale precipuo di un Frammassone. Rossini non musicò allora questa scena, come annota lo stesso Ferretti:

Scrissi i versi in ventidue giorni, e Rossini in ventiquattro la musica, e notate, o signori, che tranne l'aria del pellegrino [Alidoro], e l'introduzione dell'atto secondo, e l'aria di Clorinda che vennero affidate al maestro Luca Agolini detto Luchetto lo zoppo, il resto fu tutto scritto dal Rossini.³⁶

Ma quello scorcio della trama gli rimase in mente, e quando si presentò l'occasione Rossini ci tornò sopra. Accadde nella stagione di carnevale 1820-1821 in occasione della ripresa della *Cenerentola* al Teatro Apollo di Roma (26 dicembre 1820), come spiega il librettista:

Quando l'avolo dell'attuale re di Napoli si recò a Roma in forma pubblica io spontaneamente corressi in gran parte la trivialità di parecchi recitativi di quell'ope-

dunque probabile, come ipotizza ALBERTO ZEDDA (*Prefazione a La Cenerentola*, I, p. XXV) che sia stato lui stesso a suggerire il soggetto a Ferretti. Anche questa scena di magia trattata da Fiorini, come tanti altri spunti del libretto, è modellata fedelmente (per non dire tradotta dal francese) sulla *Cendrillon* di Etienne.

³⁵ Nella copia della partitura per un'importante ripresa al Teatro del Fondo di Napoli, 1818 (I-Nc), f. 170r, si legge «segue aria Alidoro», ma il pezzo manca all'appello e in occasione di numerose riprese successive venne omesso, scomparendo anche dal libretto rispettivo.

³⁶ JACOPO FERRETTI, *Alcune pagine della mia vita. Delle vicende della poesia melodrammatica in Roma. Memoria seconda*, a cura di Francesco Paolo Russo, «Recercare», VIII, 1996, pp. 157-192: 186. «Nel teatro del gran mondo», ad esempio, canta Gaudenzio Strappapuppole, tutore di Sofia, nel *Signor Bruschino* (sc. 4), metateatro è *Il turco in Italia*, ecc.

ra che venne data nel gran teatro Apollo [...];³⁷ quando poi il Vestris fu malaugurato impresario di quel teatro per esporre in scena l'esordiente basso Moncada fornito di bellissima voce ed a cui venne affidata la picciola parte di *Alidoro*, io per lui scrissi una grand'aria morale di cui Rossini firmò un capolavoro di musica, ma che non venne più cantata in quel melodramma perché gli altri Alidori non passavano mai la sconsolatissima linea della mediocrità, e quell'aria non è per mediocri, ché per sostenere il globo ci vogliono le salde groppe o di Atlante o di Alcide. Il celebre Niccola Cartoni la cantò in Londra e vi eccitò fanatismo.³⁸

Qualunque istanza fosse all'origine di quest'aria rinnovata (Gioachino Moncada era un *protégé* di Giovanni Raimondo Torlonia, Duca di Bracciano, banchiere, collezionista, mecenate e impresario papalino, ma d'origine francese), la prospettiva riaccese l'interesse di Rossini per questo personaggio, e di conseguenza per il *côté* magico, per non dire iniziatico, dell'opera: divenuto il brano solistico più lungo e complesso dell'intera *Cenerentola*, questo assolo scaraventa letteralmente Alidoro sotto il fuoco dei riflettori, e ne legittima le aspirazioni a rivestire il ruolo di *deus ex machina* dell'intera vicenda. Il confronto tra la prima parte dell'aria musicata da Agolini (*Allegro maestoso*, tre strofe di settenari, a sinistra) e da Rossini (due strofe di decasillabi, a destra) è molto eloquente, perché sparisce il teatro lasciando il posto a un grande architetto dell'universo, una sorta di Grande Maestro che tutela i valori migliori e difende l'innocenza, e anche qui non sarebbe difficile scorgere riferimenti a Sarastro e al mondo della *Zauberflöte*:

³⁷ Nell'autografo (I-Baf) venne rilegata un'aria di autore ignoto, «Fa silenzio, odi un rumore»; il brano sostituì l'aria di Agolini nel ciclo di recite al Teatro Valle del settembre 1818 (cfr. ZEDDA, *Prefazione*, pp. XXXIV-XXXVII), che precedette la ripresa al Teatro Apollo alla quale si riferisce Ferretti.

³⁸ FERRETTI, *Alcune pagine*, pp. 188-89. Il poeta sembra dunque ben conscio dei motivi per i quali la gran scena di Alidoro non potesse circolare. Sulla storia di questo assolo e la sua mancata fortuna, fino alle riprese più recenti della *Cenerentola*, cfr. ZEDDA (*Prefazione*, pp. XXXVII-XXXVIII). Nella prima registrazione dell'opera basata sull'edizione critica (Deutsche Grammophon 2709039, 1971) Claudio Abbado eseguì quest'aria.

La Cenerentola, 1817, I.7

Il mondo è un gran teatro.
Siam tutti commedianti.
Si può fra brevi istanti
carattere cangiar.
Quel ch'oggi è un Arlecchino
battuto dal padrone,
domani è un signorone,
un uomo d'alto affar.
Tra misteriose nuvole
che l'occhio uman non penetra
sta scritto quel carattere
che devi recitar.

La Cenerentola, 1820, I.7

Là del ciel nell'arcano profondo,
del poter sull'altissimo Trono
veglia un Nume, signore del mondo,
al cui piè basso mormora il tuono.
Tutto sa, tutto vede, e non lascia
nell'ambascia perir la bontà.
Fra la cenere, il pianto, l'affanno,
ei ti vede, o fanciulla innocente,
e cangiando il tuo stato tiranno,
fra l'orror vibra un lampo innocente.
Non temer, si è cambiata la scena:
la tua pena cangiando già va.

Ma già all'inizio del nuovo recitativo Rossini aveva suggerito – accogliendo una sollecitazione proveniente dalla riscrittura di Ferretti, ancor più mirata ai «fratelli drammatici» della prima –, che dietro al mago ci fosse ben altro, citando le misure iniziali della *Zauberflöte* (es. 12), l'opera iniziatica per eccellenza, e splendido omaggio, fra l'altro, alla loro istituzione da parte di due liberi muratori dichiarati come Schikaneder e Mozart.³⁹ Forse il compositore intendeva esprimere l'ammirazione per la *consolation de sa vieillesse* onorando le sue convinzioni? «Sì, tutto cangerà» (es. 13) è il messaggio di Alidoro in versione 'massonica', che seguita a rincuorare la protagonista, scrollandosi di dosso i cenci che ne velavano i poteri («per te dall'Alto|m'ispira un Nume a cui non crolla il trono. |E se dubiti ancor, mira chi sono!»):

³⁹ La riduzione per pianoforte della sinfonia della *Zauberflöte* era del resto correntemente disponibile fin dagli inizi dell'Ottocento, stampata da parecchi editori, fra i quali Artaria (Vienna) e Girard (Napoli), oltre che in partitura (da Breitkopf & Härtel, Leipzig 1814). La prima italiana del capolavoro ultimo di Mozart andò in scena al Teatro alla Scala nella stagione di primavera del 1816 in forma di opera italiana, cioè valendosi dei recitativi composti da Johann Baptist Kucharz per il *Flauto* italiano, rappresentato (nella traduzione di De Gamerra) a Praga e Dresda nel 1794; nel *cast* scaligero figurava ancora Filippo Galli (Papageno).

L'ANGELO DELLA MUSICA. ROSSINI, MOZART E L'INTERTESTUALITÀ

Es. 12. *Die Zauberflöte* (Overture, bb. 16-19)

Allegro

VI II

Es. 13. *La Cenerentola* (I.7, n. 6a, bb. 7-10)

Allegro

VI

Alidoro

Si tut-to can-ge-rà

Naturalmente Angiolina saprà fare buon uso degli insegnamenti di Alidoro, come metterà in mostra nell'atto successivo dopo l'incontro con il principe, ancora nei panni del cameriere, imponendo a Ramiro una prova,⁴⁰ prima di affidargli uno smaniglio («Cercami; e alla mia destra | il compagno vedrai. | E allor... se non ti spiaccio... allor m'avrai», II.2) – ed è questo un oggetto ben diverso dal *soulier vert* che calzerà la sorella francese per dimostrare la sua identità, o dalla rosa che basta ad Agatina per tornare a vestire i fasti della principessa non più ignota. Nella dichiarazione d'intenti resa da Angiolina nell'ultima scena, prima di intonare il grande rondò finale, si coronerà la vicenda morale dell'opera, ed è bello che sia una donna, novella Pamina vincitrice in una prova difficile, a farlo:

Le antiche ingiurie
mi svanir dalla mente.
Sul trono io salgo, e voglio
starvi maggior del trono.
e sarà mia vendetta il lor perdono.

⁴⁰ «CENERENTOLA | Mio fasto è la virtù, ricchezza è amore. | RAMIRO | Dunque saresti mia? | CENERENTOLA | Piano, tu devi pria | ricercarmi, conoscermi, vedermi, | esaminar la mia fortuna», II.2.

Questo messaggio positivo, e portatore di nobiltà etica contrapposta a quella di ceto, deve una parte considerevole della sua forza alla nuova posizione di Alidoro e dunque anche alla citazione mozartiana, dove ironia e affetto, come nelle altre circostanze che abbiamo esaminato, si mescolano armoniosamente.

4. Questa poi la conosco purtroppo

Es. 14. *Don Giovanni* (II.13, n. 24, bb. 162-166)

Leporello

Que - sta poi la co - no - sco pur - trop - po...

Cl I
Cr

Fg I
Fg II

Cl II
Vlc

La densissima autocitazione che si legge sopra par quasi un irresistibile invito a nozze (o alle *Nozze*?) che *Don Giovanni* porge a Rossini, il quale indossa i panni di Figaro, servo intelligente e ricco d'iniziativa, per il tramite di Leporello, realizzando un omaggio al quadrato rivolto a Mozart, «angelo della musica».

Ritengo che la drammaturgia delle opere che ho preso in esame tragga un notevole vantaggio da queste e altre citazioni che ne popolano i pentagrammi, e che ne risulti arricchita d'implicazioni – anche se pochi fra i pubblici di allora (per non parlare di quelli odierni) potevano percepire il farfallone amoroso che allude allo

scorno di un cicisbeo turco, gonzo maschilista, o intuire che si punirà una donna volubile prospettando le sorti tragiche del più famoso tra i personaggi libertini, piuttosto che una nobiltà squattrinata *d'antan* riceva una lezione in nome di un valore come la bontà, che abbatte vetusti pregiudizi sociali.

Ma sono sicuro che Maria Caraci sia fra coloro che capiscono e apprezzano le manifestazioni di un genio così duttile e potente come quello di Rossini, tanto italiano quanto internazionale al tempo stesso. Un artista sommo che con le sue partiture seppe affermare la circolazione delle idee nell'Europa del secolo XIX al di là di qualsivoglia steccato nazionale, impartendo lezioni sapide a geni 'pangermanisti' e presuntuosi col sorriso sulle labbra. E spero che Maria possa così apprezzare anche il dono di queste pagine, che le porgo in un omaggio alla sua figura di amica e studiosa, dettato dall'affetto e dalla stima.

