

UN CAPOLAVORO DELL'ASSURDO NATO A VENEZIA

MICHELE GIRARDI

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

«Ma di grazia Pappataci / Che vuol poi significar?» - «A color che mai non sanno / Disgustarsi col bel sesso, / In Italia vien concesso / Questo titol singolar.» (*Italiana*, II, sc. 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 più piccolo sarebbe toccata la sorte di deuteragonista, con alcune punte di rilievo assoluto, come le recite di *Italiana in Algeri*. 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* alla Fenice. Fu dunque un caso la nascita di uno tra i più importanti capolavori buffi di Rossini. 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 colla 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, ma necessarie alle esigenze di un compositore il cui genio comico sconfinava spesso nell'assurdo, come il recentissimo *Signor Brusolino* 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 onomatopee 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 realistica. 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 colta messa al servizio di una prorompente *vis comica*, le sue sinfonie occupano tuttora un posto di rilievo nei concerti orchestrali. È necessario soffermarci sulla sinfonia de *L'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 comico 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 K. 364 nel *Barbiere*, per fare due casi famosi - sarebbe lunghissima. Si guardi qui al coro d'introduzione al finale primo (n. 7), con la citazione quasi letterale della celebre aria «Non più andrai, farfallone amoroso», dalle *Nozze di Figaro*:

Nozze di Figaro, I, n. 9

Figaro

Non più an. drai far ____ fal_ lo ____ ne a ____ mo _ ro ____ so

Italiana in Algeri, I, n. 7

Coro

vi ____ va, vi ____ va il fla_ gel del ____ le don ____ ne,

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:

La Marseillaise

Al.lons, en_ fants de la pa__ tri ____ e! Le jour de gloire est ar_ ri_ vé

Italiana in Algeri, II, n. 15

Fi, VI I

p *f*

In questo momento si stanno facendo i preparativi sulla spiaggia per partire, e il coro di schiavi (n. 15) sta cantando, su tutt'altra la melodia: «Quanto vagliano [valgano - *n.d.r.*] 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. Alla *Entführung aus dem Serail* 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 nel second'atto, «Per lui che adoro», dove l'elegante melodia sentimentale, cantata allo scopo di sedurre il Bey d'Algeri, inganna sia Taddeo che Lindoro, che credono alla sua civetteria - «(Furba! ... ingrata! maledetta: / Come lei non vidi ancor)». Pur riproposto con minor sottigliezza, forse, è evidente il modello drammatico dell'aria n. 27 di Susanna nel quarto atto 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. (*G. Rossini: sa vie et ses oeuvres*, Paris 1864, p. 79].

Senza dubbio un'affermazione impegnativa, che trova 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 Marcolini era stata la prima buffa di Rossini per antonomasia sino a quel momento, (*L'equivoco stravagante*, 1811, e Clarice de *La 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 del 1853 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 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.

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):

(A)



Cru da sor_te! Amor fi_ran ____ no! Questo 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_mano,tut_ti la chie_do_no,tut_ti la bra_mano 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. 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 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. 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:

Mustafà



Già d'inso_li.to ardo_re nel pet_to a_gi.ta_re,avvampa_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 riservato 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 tórta linea vocale su cui s'innescano le reazioni di stupore dei presenti. La degna premessa per una delle conclusioni d'atto più famose e originali. Rossini rispettò la convenzione narrativa, che nei primi finali buffi si fissava 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 del primo atto del *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 nell'opera 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 armoniosamente 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 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 quì giuro, e poi scongiuro
 Pappataci Mustafà.

Giuro inoltre 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.

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 ricomponne, 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 di Venezia, avrebbe condotto a una straordinaria, quanto effimera ripresa dell'opera buffa, che nel *Barbiere* 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.