

# IL TURCO IN ITALIA



**ROSSINI  
OPERA  
FESTIVAL**

**SCAVOLINI**  
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche



Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca Popolare dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2002 si attua

**con il contributo di:** Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

**con la partecipazione di:** Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico, Banca delle Marche, Peter Moores Foundation;

**con l'apporto di:** Abanet Internet Provider, Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Classicauto-Concessionaria Lancia, Ratti Abbigliamento, Schulze Pollmann, Villa Matarazzo, Vittoria & Savoy Hotels;

**collaborano** il Conservatorio di musica «G. Rossini», Confcommercio-Riviera Incoming, l'Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica.

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione  
Cassa di Risparmio  
1841 di Pesaro

BANCA POPOLARE  
DELL' ADRIATICO



Fondazione Scavolini

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



---

Presidente  
**Oriano Giovanelli**  
*Sindaco di Pesaro*

Consiglio d'amministrazione  
**Rosaria Rita Bonatti**  
**Germano Buzzi**  
**Catervo Cangioti**  
**Paolo Dal Poggetto**  
**Renato Raffaelli**  
**Rolando Tittarelli**

Collegio sindacale  
**Flavio Cavalli** (presidente)  
**Lorella Megani**  
**Renata Balestrieri**

---



---

Sovrintendente  
**Gianfranco Mariotti**

Direttore artistico  
**Alberto Zedda**

Segretario generale  
**Dario Zini**

Direzione tecnica  
**Mauro Brecciaroli**

Direzione amministrativa  
**Marco Angelozzi**

Coordinamento generale  
di Segreteria  
**Maria Rita Silvestrini**

Coordinamento tecnico  
**Claudia Falcioni**

Coordinamento artistico  
**Ludovico Bramanti**

Coordinamento di Produzione  
**Caterina de Rienzo**

Segreteria artistica  
**Sabrina Signoretti**

Direzione Teatri comunali  
**Giorgio Castellani**

Ufficio Sovrintendenza  
**Annalisa De Franchi**

Contabilità ed Economato  
**Loris Ugolini**

Pubbliche Relazioni  
**Welleda Fochesato Donovan**

Edizioni e Archivio storico  
**Carla Di Carlo**

Servizi di Biglietteria  
**Patricia Franceschini**

Archivio musicale  
**Federica Bassani**

Promozione  
**Francesca Maria Carboni**  
**Marco Cadeddu**

Ufficio Stampa  
**Simona Barabesi**  
Segreteria Ufficio Stampa  
**Giacomo Mariotti**

---

# IL TURCO IN ITALIA

## La Fondazione Rossini

---

*La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi.*

*Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.*

Rossini Opera Festival 2002

---

A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico  
del Rossini Opera Festival

---

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

Grafica  
*Dolcini Associati (Antonio Trebbi)*  
Art Direction  
*Massimo Dolcini*

Service  
*Laser & Service, Pesaro*

Stampa  
*Studiostampa, Repubblica di San Marino*  
*luglio 2002*

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio*  
*del Gruppo Cordenons spa*  
*Gruppo Cordenons*

---

## Sommario

---

Dal riso al sorriso <i>di Alberto Zedda</i>	p. 13
Smiles after laughter <i>by Alberto Zedda</i>	p. 21
La scherzosa leggerezza dell'esistente <i>di Bruno Cagli</i>	p. 29
The jocular lightness of the existing <i>by Bruno Cagli</i>	p. 37
Per una lettura de <i>Il Turco in Italia</i> <i>di Paolo Isotta</i>	p. 45
Upon reading through <i>Il Turco in Italia</i> <i>by Paolo Isotta</i>	p. 67
<i>Soggetto</i>	p. 91
<i>Story</i>	p. 95
<i>Argument</i>	p. 99
<i>Handlung</i>	p. 103
<i>Schema musicale</i>	p. 106
<i>Libretto</i>	p. 109
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 171

---

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Mégard, 1850 ca. (Collezione Cavallari, Milano)



# IL TURCO IN ITALIA

---

Dramma buffo per musica in due atti  
di **Felice Romani**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

Personaggi

---

**Selim**, Principe Turco che viaggia,  
un tempo amante di Zaida, e poi invaghito di Fiorilla  
**D. Fiorilla**, donna capricciosa, ma onesta, moglie di  
**D. Geronio**, uomo debole, e pauroso  
**D. Narciso**, cavaliere servente di D. Fiorilla,  
uomo geloso, e sentimentale  
**Prosdocimo**, Poeta, e conoscente di D. Geronio  
**Zaida**, un tempo Schiava, e promessa sposa di Selim,  
poi Zingara; donna di cuor tenero ed amante  
**Albazar**, prima confidente di Selim,  
poi Zingaro seguace ed amico di Zaida

Coro di Zingari e Zingare, Turchi, Maschere  
Comparse di Amiche di Fiorilla, Zingari, Turchi e Maschere

*La Scena è nelle vicinanze di Napoli  
in un luogo di villeggiatura, e in casa di D. Geronio*

---

*Prima rappresentazione  
Milano, Teatro alla Scala  
14 agosto 1814*

---

Ritratto di Felice Romani, autore del libretto de *Il Turco in Italia*. Litografia di M. Chardon, Stabilimento litografico F.lli Doyen (Collezione Cavallari, Milano)



## Dal riso al sorriso

La vena comica di Gioachino Rossini, che molti ancora considerano la più congeniale alla sua creatività, si rileva all'ascolto tutt'altro che omogenea e rende difficile definire in modo univoco e perentorio la natura della sua produzione buffa. Ogni sua opera giocosa, fatta eccezione per le giovanili "farse" veneziane, presenta un codice espressivo distinto e fortemente variato, anche se ciascuna di esse, senza eccezioni, consente di misurare la distanza abissale che corre fra la novità dirimente del messaggio rossiniano e il lascito della tradizione che lo precede e lo affianca.

Il percorso seguito dal prolifico operista pesarese parte da *L'equivoco stravagante*, la sua prima opera comica di lunga durata, dove l'escursione nel licenzioso predilige ancora il periodare leggero della farsa. Vi è già evidente l'insofferenza a contenere nei ristretti confini dell'atto unico l'inedito compito di raccontare il dramma del vivere con la levità del sorriso, ma i personaggi e le situazioni sono ancora lontani dal respiro della normalità e solo la fantasmagoria di virtuosismi vocali, di timbri strumentali graffianti e incisivi, di concertati indiatolati e sapienti li sottrae all'anonimato del macchietismo. La successiva *Pietra del paragone* è brillante riepilogo di temi e situazioni cari all'opera buffa italiana portati a una dimensione formale decisamente abnorme per questo genere. Con *L'Italiana in Algeri*, l'astrazione del gioco, la felicità

di una inventiva debordante di vitalità, attingono traguardi assoluti: Rossini si concede una pausa di riflessione, prima di inoltrarsi, col *Turco in Italia*, nel terreno fertile e insidioso della commedia di carattere dove sviluppare una emblematica satira di costume mescolata al divertimento della trasgressione intelligente. Nella commedia di carattere Rossini, sulle orme del suo amatissimo Mozart, ricerca il punto di fusione fra comico e serio dapprima coi vertici giocosi della stagione romana (*Barbiere*, *Cenerentola*) dove buffo, comico, larmoyant, serio, tragico si fondono in perfetta armonia determinando una inattesa cifra unitaria di straordinaria seduzione, poi col melodramma semiserio propriamente detto (*La gazza ladra*), dove i due generi convivono autonomamente. Alla fine dell'esperienza creativa, portato ad aprire col *Guillaume Tell* una breccia significativa sul nuovo che lo assedia, Rossini sente che l'inoltrarsi nel terreno del realismo potrà condurlo a tradire la specificità astratta e idealizzante della sua arte e nuovamente cerca rifugio nel genere comico, che meglio si sottrae ai condizionamenti del sentimento. Lo farà, col *Viaggio a Reims* e *Le comte Ory*, raffinatissimi esercizi di ambiguità, ritrovando il gusto per un *comique absolu* antico e moderno che lascia spazio al nonsense e alla follia, gli attributi che rendono atemporale e non catalogabile la sua musica. Punto nodale, crocevia della svolta,

è dunque *Il Turco in Italia*, la prima autentica commedia musicale con risvolti borghesi che rimandano a Hoffmann e Feydeau. Quando l'opera comica abbandona il bozzetto per la storia, quando i personaggi sostituiscono il gesto all'automatismo del tic, quando il volto assume i lineamenti del dolore e della gioia rifiutando il ghigno della maschera e l'individuo esce dall'inganno del travestimento per ritrovare la dimensione della realtà, il traguardo si fa sfuggente.

La commedia ha il compito di mediare fra la farsa e la tragedia: vi si recupera la dinamica sociale che consente all'individuo, alla coppia, alla famiglia, alla comunità la convivenza e il dialogo. Questo rapporto, tanto difficile da stabilire nella vita, è altrettanto problematico da conseguire in teatro.

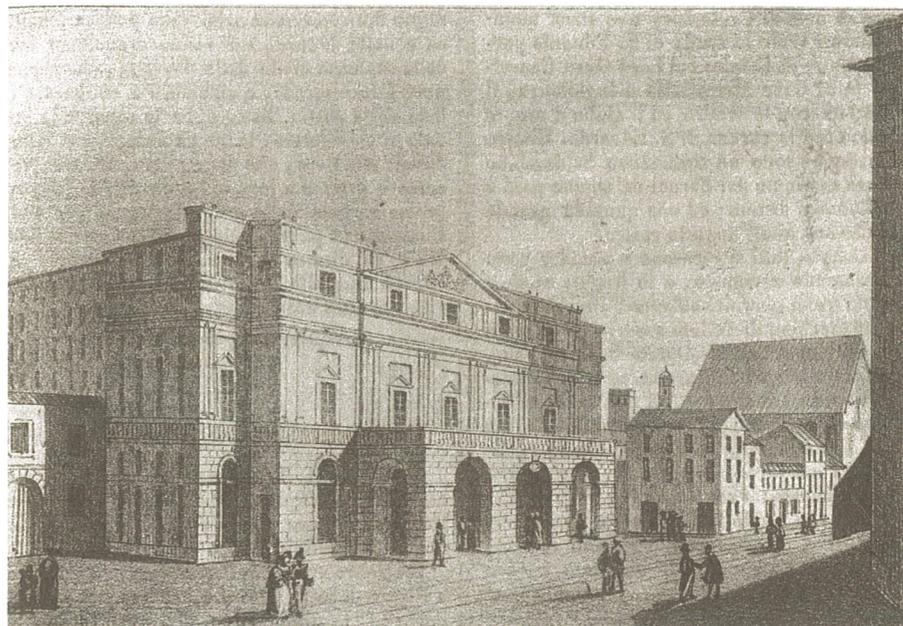
Tragedie e farse sono facili da intendere e da raccontare perché si librano nell'astrazione del sogno e non devono misurarsi col possibile, confrontarsi con la realtà, reagire ai turbamenti della coscienza, rispondere alle pretese della coerenza; nella commedia l'individuo deve assumere la responsabilità delle scelte, corrispondere a una identità, soggiacere ai chiaroscuri della ragione, reagire alle sollecitazioni dell'inconscio. La tragedia e la farsa affrontano situazioni estreme, sottratte alla logica del senso comune. Nella tragedia l'eroe coturnato si staglia superbo al di sopra di ogni giudizio e trova facilmente una dimensione ideale: il superuomo non deve rispettare il limite della morale e della legge; gli sono consentiti incesti, omicidi, crudeltà, ingiustizie. Nella farsa il buffone può irridere il potente e umiliare l'infelice.

Melodramma giocoso per antonomasia, *Il Turco in Italia*, opera chiave per indagare l'atteggiamento concettuale di Rossini nei confronti dell'opera comica, è tanto più difficile

da intendere e rappresentare dell'*Italiana in Algeri*, alla quale viene spesso accostato; per questo appare oggi incomprensibile che queste due opere, così profondamente diverse nei contenuti e nei significati ultimi, siano state abitualmente messe a confronto e giudicate con metro comune, accusando l'autore di aver voluto sfruttare il clamoroso successo dell'*Italiana* col riproporne le stesse situazioni in una lettura rovesciata.

Fu questa la causa principale dell'insuccesso che registrò l'opera al debutto scaligero del 1814 e dello scarso fervore che l'accompagnò sino a epoca recente. Vista come meccanica trasposizione speculare dell'*Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia* appariva meno spiritosa e divertente della precedente, penalizzata anche da una vena creativa non irresistibile, comunque povera di novità. Ma le ragioni della tiepida accoglienza hanno radici più profonde che provano quanto sia stata fondamentalmente incompresa la svolta impressa da Rossini all'opera buffa. Quando il discorso semplice e lineare delle prime opere giocose veneziane si aprì a sottolineature psicologiche proprie dell'opera seria ambientando le situazioni in contesti riconoscibili, cercando chiaroscuri capaci di trasformare le maschere anodine della Commedia dell'arte in personaggi autentici, il messaggio rossiniano è stato frainteso sino a consentire a capolavori di aristocratica eleganza come *Il barbiere di Siviglia* di situarsi in una tradizione interpretativa caricata e superficiale.

Nelle due opere 'turchesche', la sostanza del comico, la qualità del divertimento, l'obiettivo ideologico sono profondamente diversi e la specularità del titolo, il comune riferimento a un esotismo di maniera, del tutto casuali. *L'Italiana in Algeri* si iscrive nel genere del *comique absolu*, del quale può vantarsi campio-



Veduta del Teatro alla Scala, che ospitò la prima rappresentazione de *Il Turco in Italia*. Dal Poliorama pittoresco (Collezione Cavallari, Milano)

ne senza eguali: in nessun'altra opera lirica si pratica con tanta evidenza un divertimento sottratto a ogni ossequio alla logica, alla coerenza, al senso comune; in nessun'altra opera buffa quella *folie organisée* che Stendhal intuì qualità precipua dell'arte rossiniana esplose con altrettanta libertà creativa.

Nel *Turco in Italia* alberga largamente il *comique significatif*, che ricerca le occasioni del riso nei comportamenti quotidiani, isolando tic, difetti, diversità, vizi per ingrandirli con la lente dell'ironia e deformatarli col vetriolo del sarcasmo.

Ne *L'Italiana in Algeri* agiscono personaggi che non arrivano a configurarsi come persone appartenenti a una qualsivoglia comunità esistente: il divertimento nasce da una galleria di ritratti esilaranti, inventati e tratteggiati con fantasia e buon-gusto.

Ne *Il Turco in Italia* si riconoscono

uomini veri e identificabili, dove i tratti buffi e le sottolineature grottesche non arrivano a stravolgere i comportamenti della quotidianità. La satira frusta l'edonismo infecundo di una società in cui ci riconosciamo e la musica si fa attenta alle ragioni del sentimento.

La diversa impostazione risulta chiara alla lettura del testo. Mentre il libretto dell'*Italiana in Algeri* segue i percorsi tradizionali dell'opera buffa, allineando azioni senza curarsi della loro compatibilità coi personaggi che le agiscono, nel *Turco in Italia* sono gli attori a determinare gli accadimenti servendosi di un ingegnoso meccanismo di metateatro. Il loro arrivo sulla scena, i loro discorsi, i loro spostamenti vengono commentati da un sedicente poeta in cerca d'ispirazione per un soggetto teatrale. La trama di questo ipotetico dramma viene costruita, scena dopo scena, dagli stessi avvenimenti recitati, che il poeta si limita a registrare senza in alcun modo influenzarli. Sono dunque le parole e gli atti degli interpreti, i loro incontri e scontri, le loro emozioni a

dar corpo alla storia, che non può prescindere dalle loro connotazioni personali. Il venir osservati e giudicati concentra ulteriormente l'attenzione sui protagonisti, relegando in secondo piano l'influenza del fattore ambientale.

Isabella, la disinibita e spiritosa italiana che si dirige in Algeri alla ricerca dell'amante scortata da un facoltoso e non disinteressato sponsor, esibisce seduzioni sullo sfondo di un esotismo da cartolina illustrata; Fiorilla, priva dell'iperbolica femminilità di Isabella che la rende capace di infrangere con naturalezza ogni legge morale, è una peccatrice di stampo borghese con propensioni raffinate: l'amante del momento, Narciso, non è il rude pescatore di Castellamare, ma un cicisbeo di importazione goldoniana, e l'attrazione verso Selim è alimentata più dalla situazione inconsueta che dal fascino del maschio.

Uno scenario di pura fantasia consente alla figura gargantuesca di Mustafà di esercitare smargiassate da "terrore delle donne" senza che alcuno si domandi se un tal tipo di amante possa davvero esistere; la presenza di Selim a Napoli ha tutt'altra valenza. Il suo esser turco non arriva a evocare l'immaginario di favola che all'epoca si accompagnava alla raffigurazione di un Oriente di fantasia e il comportamento viene sfumato al punto da perdere ogni connotazione turchesca, arrivando a simboleggiare semplicemente il diverso, lo straniero che attira e incanta l'inquieta Fiorilla, tesa a ravvivare la routine dell'infedeltà col sogno della trasgressione. Il loro gioco erotico si svolge al confine del reale e le schermaglie amorose tradiscono una concretezza di obiettivi che anziché esotici profumi d'Oriente spandono un borghese olezzo di corna maritali.

Don Geronio non ha la vacuità di Taddeo né rappresenta il solito ma-

rito ingannato: il suo stupore nell'apprendere dal Poeta il tradimento della moglie non certifica la beccata credulità del babbeo, ma la disarmata buonafede dell'onesto innamorato, capace di suscitare rispetto prima ancora che rimorso e condurre al ravvedimento l'infedele. Rossini ne fa un personaggio umano e commovente, capace di amare, soffrire, disperarsi, adirarsi, perdonare. La sua presenza sposta il baricentro drammaturgico della storia, non più rassegna di paradossali situazioni pruriginose, ma spaccato di problematiche ambiziose che interessano la coppia, inedite per il genere buffo.

Zaida, la moglie ripudiata, Narciso, l'amante-oggetto e Prosdocimo, l'impotente creatore di una vicenda che si materializza in anticipo sull'immaginazione del poeta, sono cornice di una partita a tre che affronta, sotto apparenze disimpegnate, appuntamenti non banali.

In un'ambientazione realistica come quella prevista dal librettista, il comportamento di Fiorilla apparve immorale e disdicevole, laddove Isabella veniva esaltata quale campione di virtù femminili italiane. Eppure Isabella recita con ben maggior cinismo la spregiudicatezza di chi non ha remore a far mercato della bellezza, mentre Fiorilla mostra crisi e titubanze, preludio di pentimento e espiazione.

In questa disparità di giudizio si può ben cogliere un fiore emblematico dell'ipocrisia: a salvare la reputazione di Isabella, anzi a tramutarla in eroina, bastano lo sfondo di un mondo lontano dal peccato originale e il lodevole intento di recuperare l'amore del suo Lindoro: il fine giustifica il mezzo. Difficile invece assolvere una Fiorilla che persegue senza troppi sotterfugi il capriccio del desiderio, il frutto proibito del libero amore, il gioco erotico della conquista partendo dalla indifendibile po-



Ritratto di Luigi Pacini, primo interprete dell'opera nel ruolo di Geronio. Incisione di Sasso (Collezione Cavallari, Milano)

sizione di sposa. Una provocazione che il perbenismo ufficiale non può consentire neppure sotto le sembianze sfumate del divertimento. Nelle prime opere giocose prevale il *comique absolu* perché Rossini volle rifarsi alla tradizione dell'opera buffa italiana che ha privilegiato la macchietta, la figura ridanciana, la vicenda sapida e disimpegnata. Ma il Maestro sapeva bene che vocazione e ingegno lo spingevano all'am-

bizioso appuntamento con l'opera seria e presto si premura di lanciare segnali inequivocabili anche dalle pagine brillanti delle farse. Accettata di buon grado di misurarsi col comico, a cui lo predispone il carattere gioviale e l'urgenza vitalistica di una frenetica energia, ma non di relegarlo a genere minore. Anziché limitare la scrittura vocale a figurezioni praticabili anche dai cantanti di rincalzo chiamati in genere a interpretare le opere buffe, servirsi di un'orchestra ridotta all'essenziale, contenere le strutture dei pezzi chiusi in dimensioni modeste, egli applica alle farse gli attributi del



Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Selim. Incisione di De Marchi (Collezione Cavalari, Milano)

virtuosismo vocale e strumentale, le innovative invenzioni formali e lessicali che figureranno poi nella gigantesca produzione seria.

Si dovranno scritturare importanti cantanti anche per le sue opere comiche: Filippo Galli, il più grande basso dell'epoca, non solo creerà i ruoli di Mustafà e di Selim, ma eserciterà tutta la sua autorità per raccomandare Rossini alla Scala, favorendogli un invito che per un giovane compositore poco più che ventenne ha dell'eccezionale.

Può non essere casuale che Rossini, per sottolineare un'inversione di tendenza tanto importante, abbia scelto soggetti apparentemente ana-

loghi. Accostandoli egli ha forse inteso rendere tangibile la novità dei contenuti. Un segnale che pubblico e critica non hanno colto, anche se appare incredibile, oggi più di ieri, che si possa ricercare nel *Turco in Italia* la stessa frenesia giocosa che si scatena nell'*Italiana in Algeri*, senza darsi conto di trovarsi di fronte a un'opera radicalmente diversa. La ricerca di nuovi orizzonti ha spinto Rossini a sacrificare deliberatamente talune specificità del comporre che gli avrebbero assicurato una supremazia senza rivali nel campo dell'opera buffa. La più importante di esse è quella follia esaltata da Stendhal che consente di infrangere impunemente le leggi della logica, mescolando con una spregiudicatezza che rasenta il cinismo gli elementi più disparati, anche di segno opposto.

Si attenua anche la propensione all'astratto, essenza primaria del *comique absolu*, che in Rossini si coniuga con la raffinatezza del nonsense intelligente.

La sintassi rossiniana è congeniale a queste figure metaforiche, grazie alla tendenza a organizzare il discorso musicale in concise simmetrie ricorrenti, semplici e cangianti come i disegni del caleidoscopio, animate da una pulsione ritmica ideale per sottolineare i tic dei personaggi buffi. La rinuncia a sfruttare a fondo i pregi del suo vocabolario presuppone una visione convinta e profonda, accompagnata da una tensione morale adamantina e da una professionalità incompromissibile, tanto più apprezzabili quando si consideri che la drammaturgia che va perseguendo nell'opera seria si muove in controtendenza rispetto alle nuove istanze dell'opera romantica e che l'opera buffa che va riformando e abbandonando avrebbe continuato a procurargli plauso incondizionato e imperituro.

Quanto al *Turco in Italia*, se è impossibile ritrovarvi la febbrile eccitazione che percorre *L'Italiana in Algeri*, sostituita da una vena di malinconia indotta da situazioni umanamente sofferte e vissute, non è difficile cogliervi il sigillo aristocratico del genio.

Splende sovrano nel Quintetto del secondo atto, quando i protagonisti si cercano senza riconoscersi, in un girotondo insensato che assurge a emblema di alienazione; nel Duetto del secondo atto fra Selim e Don Geronio, dove il destino di Fiorilla si gioca in un divertito duello fra sopruso e diritto; nel Duetto del primo atto fra i due coniugi, dove Don Geronio tocca il fondo di un'umiliazione che aveva finto di non vedere, imprendendo attraverso il dolore dell'amore ferito e il morso della gelosia il cammino del riscatto; nelle due arie di Fiorilla che, partendo

da una fresca sortita di femminile impudenza conducono la protagonista a una drammatica presa di coscienza, degna della più eletta eroina d'opera seria; nel Finale Primo, dove il ricorso al teatro nel teatro amplia ulteriormente la consueta, sapiente monumentalità.

La punta amara che in tanti momenti dello spettacolo frena il sorriso e propizia riflessioni, sensazioni e turbamenti che non si spengono con le luci della ribalta è il segnale che avverte come l'opera buffa italiana abbia cambiato definitivamente il suo destino.

**Alberto Zedda**

#### NOTA

La versione presentata nella attuale edizione del Festival segue integralmente quella della prima rappresentazione scaligera del 1814 analizzata nel saggio di Paolo Isotta pubblicato in questo stesso volume. A tale versione sono state aggiunte, per la prima volta a Pesaro, due arie introdotte in una ripresa romana del 1815, che figurano nell'Appendice dell'edizione critica pubblicata dalla Fondazione Rossini a cura di Margaret Bent: una per Narciso (Atto primo, Scena VII), l'altra per Don Geronio (Atto secondo, Scena IX).

Ritratto di Francesca Festa Maffei, prima interprete dell'opera nel ruolo di Fiorilla. Incisione di G. Asioli su disegno di M. Bisi (Collezione Cavallari, Milano)



## Smiles after laughter

When we listen to Gioachino Rossini's comic operas, which even today many people still consider the more congenial to his creative powers, we realize that his comic vein is anything but homogeneous; it becomes difficult to define the nature of his buffo operas in any definitively univocal manner. With the exception of his youthful farse – one-act comic operas – written for Venice, each single comic opera of his presents a distinct and strongly diversified code of expression, even though each one of them, without exception, allows us to appreciate the immeasurable distance separating the overwhelming novelty of the Rossinian message from the inherited traditions of the past that precede it and run alongside it.

The road followed by the prolific Rossini leads from *L'equivoco stravagante*, his first comic opera of any length, in which the easy flowing style of the farsa gives way to a dabbling in the licentious. Here we can already sense his impatience at having to contain within the restricted confines of a one-act opera his revolutionary intention of recounting the drama of life with all the lightness of a smile, but the characters and the situations are still far away from the breath of realism, and only the phantasmagoria of vocal virtuosity, sharp and biting instrumental timbres, and brilliantly constructed and diabolically inventive ensembles save them from the anonymity of the vaudeville sketch. The following

work, *La pietra del paragone*, is a brilliant re-working of themes and situations dear to Italian opera buffa that have been wrought up into formal dimensions of an importance decidedly unusual for this type of opera. With *L'Italiana in Algeri* abstract fun and a triumphant inventive capacity, overflowing with vitality, reach unmatched heights: Rossini allows himself a pause for reflection before venturing, with *Il Turco in Italia*, into the insidious and fertile territory of the *commedia di carattere* (comedy of manners) in which he can unfold a typical social satire mingled with the amusement to be had from intelligent transgression. In the *commedia di carattere* Rossini, following in the footsteps of his beloved Mozart, tries to find the meeting point between the serious and the comic, first with the peaks of joy attained in his Roman period (*Barbiere*, *Cenerentola*) in which buffo, comic, larmoyant, serious, tragic all melt together in perfect harmony, resulting in an unprecedented mixed genre of extraordinary attractiveness, then with opera *semiseria* proper (*La gazza ladra*), in which the two genres, serious and comic, are found happily side by side. At the end of his creative life, called upon, in *Guillaume Tell*, to force a significant breach in the new musical styles that were besieging him, Rossini felt that venturing into the field of realism might lead him to betray the abstraction and idealization that typify his art, and he sought

refuge once more in the comic genre, better adapted to avoiding all the implications and limitations of deep feeling. In *Il viaggio a Reims* and *Le comte Ory*, extremely refined exercises in ambiguity, he rediscovered his delight in the comique absolu both ancient and modern, that allows room for nonsense and madness, attributes that make his music independent of the passage of time and impossible to classify.

*Il Turco in Italia* is, therefore, a crucial point, a crossroads in his development, the first authentic comedy in music with bourgeois connotations suggesting links to Hoffmann and Feydeau. When comic opera renounces the sketch in favour of the real story, when the characters replace their old mannerisms with convincing gestures, when their faces take on the semblance of sorrow and joy in place of the grimace of the old mask, and when the individual steps out of the illusion of fancy dress and finds himself in the dimension of dramatic truth, the final goal becomes vague.

Comedy's task is to mediate between farce and tragedy: in it we can rediscover the social dynamics permitting the individual, the couple, the family and the community to live together and to interact. This rapport, difficult enough to achieve in real life, is just as hard to realize on the stage.

It is easy to grasp and to explain the nature of tragedies and farces because they unfold in all the abstraction of dreams and do not have to measure themselves with the possible, confront reality, react to problems of conscience, obey demands for coherence; in comedy the individual must assume the responsibility of choice, correspond to an identity, submit to all the shadings of reason, react to the solicitations of the subconscious.

Tragedy and farce deal with extreme

plot situations, far removed from the logic of common sense. In tragedy the buskined hero rises proudly above any kind of criticism and easily reaches an ideal dimension: the super-man has no need to respect limits set by law and morality; he is permitted to commit incest, murder, cruelty and injustice. In farce the buffoon may mock the great and humiliate the poor.

A melodramma giocoso in every sense of the word, *Il Turco in Italia*, a key opera for our researches into Rossini's conceptual attitude where comic opera is concerned, is much more difficult to understand and to perform than *L'Italiana in Algeri*, with which it is often bracketed; for this reason it seems incomprehensible today that these two operas, differing so profoundly in their content and in their ultimate meanings, should have been regularly compared and judged with the same ruler, many accusing the composer of having sought to exploit the fantastic success of *L'Italiana* by reworking the same situations again, but this time upside-down.

This was the main reason why the opera did not score a more decided success on the occasion of its first performance, at La Scala in 1814, and for the scant applause that has been awarded it until fairly recent times. Considered as merely a mechanical and time-serving transposition of the basic plot situation of *L'Italiana in Algeri*, then *Il Turco in Italia* seemed less witty and amusing than its predecessor, and it suffered also from a less than irresistible creative force, and seemed lacking in novelty. But the reasons behind its lukewarm reception have deeper roots, demonstrating to what extent Rossini's revolutionary transformation of opera buffa had been fundamentally misunderstood. When he expanded the simple and traditional outlines of his first Venetian



Ritratto di Giovanni David, primo interprete dell'opera nel ruolo di Narciso. Incisione di G. Altini (Collezione Cavallari, Milano)

comic operas to make room for the psychological shadings more usually reserved for serious opera, placing the situations in recognizable contexts, seeking chiaroscuro capable of transforming the anodyne masks of the Commedia dell'arte into real characters, the Rossinian message was misunderstood even up to the point of allowing masterpieces of aristocratic elegance like *Il barbiere di Siviglia* to become bogged down in an interpretative tradition characterized by superficiality and exaggeration.

In the two "Turkish" operas, the comic stuff, the quality of the fun, and the ideological objective are profoundly different and the apparent mirror image of their titles, the reference to a mannered exoticism that they share, is quite coincidental.

*L'Italiana in Algeri* belongs to the category of comique absolu, of which it can boast of being an unrivalled example: in no other opera can we find so ostentatious a manufacture of fun for its own sake, far removed from any lip service to logic, consistency or common sense; in no other opera buffa does the folie organisée (organized madness) that Stendhal recognized as a basic quality of Rossini's art burst forth with such creative freedom.

*Il Turco in Italia* mainly features the comic significatif, which takes every opportunity to laugh at everyday behaviour, pouncing on mannerisms, defects, diversities and vices only to blow them up with the magnifying glass of irony and scarify them with the vitriol of sarcasm.

In *L'Italiana in Algeri* there are characters who cannot be classified as people belonging to any existing society whatsoever: the fun springs from a gallery of hilarious portraits, invented and depicted with imagination and taste.

In *Il Turco in Italia* we can recognize real and identifiable men, whose comic features and grotesque aspects do not go so far as to disturb the everyday nature of their behaviour. The satire scourges the barren hedonism of a society in which we can recognize ourselves, and the music obeys the rules of feeling.

Merely reading the libretto reveals very different work schemes. Whilst the libretto of *L'Italiana in Algeri* follows the traditional paths of opera buffa, setting up actions without bothering about whether or not they are compatible with the characters who perform them, in *Il Turco in Italia* it is the actors who determine the incidents involving them, availing themselves of an ingenious mechanism of meta-theatre. Their entrances on stage, their conversations, their movements are all commented on by a so-called poet in search of inspiration for a play. The plot of this hypothetical drama is built up, scene by scene, by the very events that are being played out, which the poet merely observes without being able to influence them in any way. It is therefore the words and the actions of the performers, their meetings and collisions, and their emotions that give body to the story, which cannot help but be influenced by their personal characteristics. Their being observed and judged concentrates

our attention even more closely upon the main characters, and relegates into the background any influence exerted by their surroundings.

Isabella, the uninhibited and witty Italian lady who goes to Algiers searching for her young man, accompanied by a wealthy and not disinterested sponsor, vaunts her arts of seduction against a background of postcard exoticism; Fiorilla, not boasting the hyperbolic feminine appeal of Isabella, which allows her to break every moral law with spontaneous naturalness, is a bourgeoisie sinner with refined propensities: her admirer of the moment, Narciso, is no rough fisherman from Castellamare, but a cicisbeo worthy of Goldoni, and her feelings of attraction towards Selim are due more to the piquant novelty of the situation than to any fatal appeal of the human male.

A purely imaginary setting permits the gargantuan Mustafà to boast of being "the scourge of all womenfolk" without our stopping to ask ourselves whether such a type of lover could ever really exist; the presence of Selim in Naples is on quite another plane. His Turkishness does not go so far as to evoke the fairy-tale images associated with the Orient of fantasy, and his behaviour is polished to the point of losing all semblance of Turkishness and, in the end, comes merely to symbolize difference, the foreigner who enchants and attracts the flighty Fiorilla, all ready to enliven her routine of little infidelities with a dream of transgression. Their erotic game takes place on the outskirts of reality, and their amorous skirmishes betray a concreteness in their objectives that, rather than the perfume of the Orient, spreads an odour of middle-class wife-swapping.

Don Geronio is not vacuous, like Taddeo, nor does he represent the usual deceived husband: his astonishment



Giuseppe De Begnis, primo interprete dell'opera nel ruolo di Don Geronio. Incisione di R. Cooper su disegno di F. Waldeck (Collezione Ragni, Napoli)

in learning from the poet of his wife's unfaithfulness does not brand him as an idiotically credulous buffoon, but suggests the simple good faith of the trusting, loving husband, ca-

pable of arousing respect rather than remorse and leading the errant wife to reformation. Rossini makes him into a touchingly human character, capable of love, suffering, despair, rage, forgiveness. His presence displaces the dramaturgical baricentre of the story, which, rather than a parade of paradoxical, smutty situations, becomes a vertical section

through weighty matrimonial problems, discussed here for the first time in a comic opera of the buffo type. Zaida, the repudiated wife, Narciso, the toy-boy and Prosdocimo, the impotent creator of a plot that develops all by itself well ahead of the poet's imaginative and creative powers, are the frame for a three-handed game tackling, to all outward appearances with insouciance, problems that are far from everyday.

In a realistic setting such as that envisioned by the librettist, Fiorilla's behaviour appeared immoral and deplorable, whereas Isabella was applauded as a shining example of the virtues of the Italian female. And yet Isabella acts out with far greater cynicism the audaciousness of the woman who does not scruple to cash in on her beauty, whilst Fiorilla experiences crises and moments of self-doubt that are followed by repentance and expiation.

In these two contrasting judgments we can easily see a fine representative example of hypocrisy: all that was needed to save Isabella's reputation – indeed, to transform her into a heroine – was to place her against the background of a world far removed from original sin, and endow her with the praiseworthy intention of winning back the love of her Lindoro: the end justifies the means. It is more difficult, on the other hand, to exculpate Fiorilla, who follows, without much attempt at discretion, the whims of her fancy, the forbidden fruit of free love, the erotic game of conquest, all from her indefensible position as a married woman. This was a challenge that the official moral tone of the day could not condone, even under the mask of comic entertainment.

In his first comic operas the comique absolu holds sway because Rossini wanted to follow the tradition of Italian opera buffa, which favoured the comic sketch, the figure of fun, the

sapid and uncommitted plot. But the Maestro was well aware that his vocation and his talent were urging him in the direction of an ambitious attempt at the opera seria, and soon he would take the trouble to leave an unmistakable imprint even on the riotously funny numbers in his farse. He willingly accepts the challenge of measuring himself with comic opera, for which his jovial personality and the vital urgency of his frenetic energy have predisposed him, but he refuses to treat it as a minor genre. Instead of limiting the vocal writing to figures easily performable even by the lesser singers usually called upon to sing in the buffo operas, instead of making use of an orchestra reduced to the bare bones, instead of confining the structure of the set pieces to modest proportions, he applies to the farse all the features of vocal and instrumental virtuosity and the formal and lexical innovations that would later figure in his monumental series of serious operas. It is necessary to engage important singers even for his comic operas: Filippo Galli, the greatest bass of his day, would not only create Mustafà and Selim but would exert all his influence to recommend Rossini to La Scala, securing him an invitation that was something exceptional where a young composer of scarcely more than twenty was concerned.

It may not be a coincidence that Rossini, to underline such a major change of direction, should have chosen subjects that seem at first glance somewhat similar. In placing them side by side he thought, perhaps, that he might make the novelty of the content all the more tangible. Neither audiences nor critics intercepted this signal, even if it seems incredible today, even more than yesterday, that people might expect to find the same joyous frenzy in *Il Turco in Italia* that explodes in *L'Italiana in Algeri*, not realizing that they were dealing

with an opera of a radically different type. In his search for new horizons Rossini was spurred to deliberately give up certain aspects of composition that would have guaranteed him an unrivalled supremacy in the field of opera buffa. The most important of these is that madness so praised by Stendhal, madness that allowed him to fearlessly break the rules of logic, mixing together the most disparate and even apparently opposing elements with a recklessness bordering on cynicism. The tendency towards the abstract, an element of the first importance in comique absolu, was also attenuated: in Rossini it is wedded to the refinement of intelligent nonsense.

Rossinian syntax is congenial to these metaphorical figures, thanks to his tendency to organize his musical discourse in concise, recurrent symmetries, as simple and as changeable as the patterns in a kaleidoscope, animated by a rhythmic pulsation ideal for underlining the mannerisms of his buffo characters. His giving up any idea of fully exploiting all the wonderful reserves of his vocabulary leads us to imagine that he had a deeply sincere vision, accompanied by an adamant moral tension and an uncompromisable professionalism, all the more praiseworthy when we consider that the dramaturgy that he pursued in serious opera tended in a direction opposite from what Romantic Opera was beginning to dictate, and that the opera buffa, which he would first reform and then abandon, would continue to earn him unconditional and imperishable applause. Where *Il Turco in Italia* is concerned, if we cannot find in it the febrile excitement that runs through *L'Italiana in Algeri*, but in its place a vein of melancholy arising from situations redolent of human experience and suffering, it is not hard for us to recognize in it the aristocratic seal

of genius. Above all else shines forth the second act Quintet, in which the characters all search for one another without recognizing each other, in an insane merry-go-round that reaches the point of suggesting alienation; in the second act Duet for Selim and Don Geronio, in which Fiorilla's fate is made play with in an amusing tug-of-war between forcible claims and tenaciously held rights; in the first act Duet between the married couple, in which Don Geronio grovels in a humiliation that he had pretended not to notice, choosing instead to avenge himself, spurred on by the pain of betrayed love and the bite of jealousy; in Fiorilla's two Arias which, from a fresh entrance aria redolent of feminine impudence lead the heroine towards a dramatic self-examination, worthy of the noblest opera seria heroine; in the first act Finale, where his resorting to the mechanism of "theatre within theatre" expands even more than usual his skilled, monumental architecture. The bitter thought that irons out our smiles at so many points of the performance, inducing reflections, feelings and insidious worries that will not go away when the house lights go up at the end of the show, is a signal warning us how Italian opera buffa has definitely altered its destiny.

### Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

#### NOTE

This Festival performances correspond to the first La Scala performances of 1814 (v. Paolo Isotta's article in this programme), plus two Arias, heard for the first time in Pesaro, from the Rome revival of 1815 (v. the Appendix to the critical edition): one for Narciso (Act I, scene VII), the other for Don Geronio (Act II, Scene IX).