

SAVERIO LAMACCHIA

UN CRESCENDO DI CAPRICCI:  
IL TURCO IN ITALIA E LA TRADIZIONE  
SETTECENTESCA DELLE MOGLI CAPRICCIOSE

ABSTRACT

Il N. 3 del *Turco in Italia* di Rossini, la «Cavatina Fiorilla, Coro, Cavatina Selim e Duettino» è un *unicum* da un punto di vista morfologico e drammatico-musicale: il peculiare impiego del «crescendo rossiniano» enfatizza la licenziosità «dell'amore a prima vista» tra donna Fiorilla (moglie infedele di Don Geronio) e il suo amante turco Selim. Il triangolo «moglie capricciosa» / «marito scimunito» / amante esotico e/o cicisbeo non è nuovo nell'opera italiana, ma l'adulterio esaltato dalla musica sì: è quanto si vuol mostrare nel confronto, musicale e storico-culturale, tra *Il turco in Italia* e alcuni precedenti settecenteschi su analogo soggetto (*Il marito indolente* di Schuster, 1782, *La moglie capricciosa* di Gazzaniga, 1785, *La capricciosa corretta* di Martín y Soler, 1795, nonché *Il turco in Italia* di Seydelmann, 1788, fonte diretta del libretto di Romani per Rossini); soggetto che non a caso è in estinzione nell'Ottocento, insieme al mondo dei cicisbei e delle libertine maritate.

PAROLE CHIAVE Rossini, crescendo, Seydelmann, Schuster, Gazzaniga, Martín y Soler

SUMMARY

No. 3 of Rossini's *Il turco in Italia*, the «Cavatina Fiorilla, Coro, Cavatina Selim e Duettino» is very peculiar from a morphological, dramaturgical, and musical points of view: the peculiar use of the «Rossinian crescendo» emphasizes the licentiousness of «love at first sight» between donna Fiorilla (Don Geronio's unfaithful wife) and her Turkish lover Selim. The triangle among a capricious wife, a foolish husband, and an exotic lover and/or a cicisbeo is not new in Italian opera, but adultery exalted by music is instead something new: this is what I intend to demonstrate through the musical and historical-cultural comparison between *Il turco in Italia* and some eighteenth-century precedents on a similar subject (*Il marito indolente* by Schuster, 1782, *La moglie capricciosa* by Gazzaniga, 1785, *La capricciosa corretta* by Martín y Soler, 1795, as well as *Il turco in Italia* by Seydelmann, 1788, the direct source of Romani's libretto for Rossini). Unsurprisingly, this kind of subject disappeared in the nineteenth century, together with the world of cicisbei and married libertines.

KEYWORDS Rossini, crescendo, Seydelmann, Schuster, Gazzaniga, Martín y Soler



Una donna vana, capricciosa, infedele, che ha un amante segreto, un amico palese, e un marito imbecille, forma il nodo di questo moralissimo dramma; e credete per avventura che questa donna e questi uomini sieno tartari o chinesi? no signori, sono italiani; i forastieri almeno riconosceranno che non vogliamo adularci.<sup>1</sup>

È palese l'acido campanilismo dei recensori della 'prima' del *Turco in Italia* di Felice Romani e Gioachino Rossini (Milano, teatro alla Scala, 14 agosto 1814); al «Corriere milanese» appena citato fece eco quattro giorni dopo il «Corriere delle dame», parlando di «un transunto di rancio libretto, scritto a Dresda per mettere in ridicolo i costumi degli amanti e de' mariti italiani».<sup>2</sup> Come ha fatto notare Margaret Bent, «in ambedue è comune un tema che resterà ricorrente nelle critiche successive, quello moralistico che trovava biasimevole mostrare una donna italiana di carattere leggero, pronta a tenere testa non solo al marito ma anche ad un cicisbeo e perfino ad un Turco».<sup>3</sup> E infatti, pochi mesi dopo, un altro recensore è sulla stessa lunghezza d'onda:

Consiglieremo però il signor Rossini a pensare un poco più italianamente e non iscrivere in musica versi che oltraggino il carattere italiano come il presente, da cui *Saggia matrona vergognando parte*<sup>4</sup> e da cui restar dee sensibilmente offeso il cuore dei veri italiani. Una Fiorilla formar non dee il disonore d'una nazione in cui i mariti, se non chiudono più le mogli ne' castelli, sanno difendere i loro diritti ed allontanar gl'importuni.<sup>5</sup>

Soffermarci sulle origini, italiane o oltremontane, del soggetto dell'opera può farci comprendere meglio i termini della questione. *Il turco in Italia* di Romani/Rossini è un rifacimento dell'omonimo «dramma giocoso» di Caterino Mazzola per Franz Seydelmann, rappresentato a Dresda, nel teatro di S.A.E. di Sassonia, il 22 gennaio 1788 (sappiamo inoltre che fu il libretto della ripresa al teatro di corte di Vienna, il 28 aprile 1789, a giungere sul tavolo di Romani).<sup>6</sup> Tuttavia, come ho mostrato altrove, *Il turco in Italia* è, a sua volta, una rielaborazione di un altro dramma giocoso, *Il bon ton vinto dal buon sen-*

1. «Corriere milanese», 16 agosto 1814, cit. in ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, p. XXV.
2. «Corriere delle dame», 20 agosto 1814 (*ibid.*).
3. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, p. XXVI.
4. Il riferimento è all'ode di Giuseppe Parini, *La recita de' versi* (1783).
5. *Biblioteca teatrale o sia Raccolta di scenici componimenti originali, e tradotti che godono presentemente il più alto favore su i Teatri italiani, Corredata di discorsi, e notizie storico critiche*, vol. 11, Roma, Puccinelli, 1815, in ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, p. XXVIII, che si riferisce alla prima ripresa assoluta dell'opera nel teatro Valle di Roma (autunno 1815).
6. Cfr. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Nicolodi, p. XXIII; il volume include, tra l'altro, le edizioni anastatiche di tale edizione viennese e, ovviamente, la *princeps* romaniana, da cui trarrò le successive citazioni.

so, rappresentato nel teatro Giustiniani in San Moisè di Venezia il carnevale del 1780, anch'esso (almeno in parte) di Mazzolà, messo in musica da Joseph Schuster; e anche qui mogli e mariti italiani non fanno una gran figura, essendo infedeli entrambi.<sup>7</sup> Dunque il «Corriere delle dame» aveva informazioni solo parziali; non è così pacifico che a Dresda, e poi a Vienna, si volesse scientemente «mettere in ridicolo i costumi degli amanti e de' mariti italiani»: o meglio, lo si faceva pure in Italia, prima di Rossini, ad opera di veneti che lavorarono in terre germanofone (Mazzolà) e, al contrario, di sassoni che operarono in Italia (Schuster, nato proprio a Dresda). Del resto, i melodrammi comici italiani da sempre sono ambientati in Italia, per lo più; e, a detta di Fiamma Nicolodi, «contro i tratti “assoluti”, trans-nazionali dei personaggi dell'opera buffa le armi dello sciovinismo risultano spuntate».<sup>8</sup>

Ma è ancor più importante notare che il soggetto della 'moglie capricciosa' godette di un certo successo a ridosso degli anni 1780 (evidentemente il decennio prediletto degli incostanti in amore, se si pensa al, anzi ai, *Don Giovanni*),<sup>9</sup> a Venezia come a Dresda (e altrove): *Il turco in Italia* infatti non era il primo libretto di Mazzolà sul tema, in quanto a lui si deve *Il marito indolente*, rappresentato nel carnevale 1778 al San Moisè di Venezia, con musica di Alfonso Santi (nell'autunno dello stesso anno lo mise in musica anche Gennaro Astarita nel teatro Zagnoni di Bologna),<sup>10</sup> protagonista femminile Metilde, definita «dama capricciosa» nell'elenco degli «attori» del libretto; nello stesso teatro veneziano nell'autunno 1785 andò in scena *La moglie capricciosa*, libretto di Filippo Livigni e musica di Giuseppe Gazzaniga, protagonista Madama Chiaretta, capricciosa fin nel titolo (di più: nell'elenco dei «personaggi» è definita «donna capricciosa e bizzarra»). *Il marito indolente* fu messo in musica da Schuster il 9 marzo 1782 a Dresda, dove il 17 maggio 1786 si riprese *La moglie capricciosa* di Livigni e Gazzaniga.<sup>11</sup> Dette opere circolarono ampiamente (*La moglie capricciosa* almeno fino al 1804), in misura anche maggiore del pur for-

7. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del “Turco in Italia”*.

8. *Il turco in Italia*, ed. Nicolodi, p. x. La critica feroce al matrimonio italiano era endogena quanto esogena; basti pensare all'invettiva con la quale Vittorio Alfieri chiude *Il divorzio* (1800): «Maraviglia fia / che in Italia il divorzio non si adoperi, / se il matrimonio italico è un divorzio?», o alle ben note riflessioni di Madame de Staël: «l'infidélité même est plus morale en Angleterre, que le mariage en Italie» (in STAËL, p. 277). Fonte meno illustre, ma anche più significativa per quanto argomento qui, è *La moglie capricciosa* di Filippo Livigni e Giuseppe Gazzaniga, di cui parleremo: alla fine di I,2 il personaggio Paf fornisce la ragione per la quale le opere con le 'mogli capricciose' sono ambientate in Italia: «Qui gli uomini e le donne / altra cura non han che amoreggiare, / perdersi in debolezze e dissipare». Cfr. DE GIORGIO, *Raccontare un matrimonio moderno*, pp. 139-143 e 321.

9. Da Vincenzo Righini a Giacomo Tritto a Giuseppe Gazzaniga a Wolfgang Amadé Mozart: cfr. PIRROTTA, *Don Giovanni in musica*.

10. Non sopravvivono le partiture complete di Santi e Astarita.

11. Le date delle prime rappresentazioni le desumo da HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*, pp. 68, 71. I rapporti operistici tra Venezia e Dresda negli anni 1770-80 sono ampiamente documentati; Schuster e Mazzolà lavorarono in entrambe le piazze e collaborarono spesso nella città sassone (cfr. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del “Turco in Italia”*, p. 288).

tunato *Turco in Italia* di Mazzolà e Seydelmann. Infine, enorme successo ebbe *La capricciosa corretta* (*La scola de' maritati*) di Lorenzo da Ponte e Vicente Martín y Soler (Londra, King's Theatre, 27 gennaio 1795, ma poi subito al San Moisè nell'autunno 1795; circolò almeno fino al 1819); l'anno successivo fu rappresentata anche a Dresda e in molte altre città italiane, presumibilmente per volontà della sua prima protagonista, Anna Morichelli Bosello.<sup>12</sup>

Chi è una donna 'capricciosa' nelle opere di questo periodo? L'aggettivo indica una infedele, arrogante, dissipatrice; se non si legge nel titolo, esso compare nell'elenco dei personaggi, come abbiamo visto. La capricciosa, inoltre, può essere sposata o nubile. Com'è comprensibile, numerose sono le opere con capricciose nubili, mentre ben poche sono quelle con capricciose coniugate, qualche decina *vs* poche unità<sup>13</sup> (le coniugate sono, in sostanza, quelle prima citate, di cui mi occuperò nella seconda parte del presente saggio); anche nel secolo dei libertini e delle libertine se, nella finzione del dramma buffo, è socialmente tollerabile il rovesciamento paradossale della donna che comanda sull'uomo o lo raggira (innumerevoli i casi, dalla *Serva padrona* di Federico e Pergolesi al *Mondo alla roversa*, ossia *Le donne che comandano* di Goldoni e Galuppi),<sup>14</sup> risulta scabroso quello della moglie che si prende gioco del marito e lo tradisce, con cavalier serventi o altri amanti, persino turchi, che provengono cioè da un altro mondo (le recensioni sopra citate ne sono una piccola dimostrazione).<sup>15</sup> Il finale di questo soggetto è già scritto, a volte già nel titolo, come abbiamo visto. La capricciosa alla fine viene 'corretta', reudenta; dopo varie vicende e diverse peripezie comiche immorali, il finale deve

12. Cfr. l'Introduzione storica all'edizione della partitura (comprende anche un'edizione del libretto): MARTÍN Y SOLER, *La capricciosa corretta, o sia La scuola dei maritati*, ed. Rousset, p. xx (è disponibile anche una riduzione per canto e pianoforte: MARTÍN Y SOLER, ed. Waisman). Sulla circolazione delle opere citate, un rapido riscontro lo fornisce *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (<http://corago.unibo.it/>).
13. Ho interrogato, di nuovo, il sistema informativo <http://corago.unibo.it/opere>, che consente una ricerca per 'qualifica personaggio': ad esempio, 'capricciosa', 'vana', 'infedele', 'bizzarra' ecc., come qualsiasi altra parola che compaia nell'elenco dei personaggi.
14. Che il genere della commedia si basi sul 'rovesciamento carnevalesco' della realtà, sulla rappresentazione del mondo alla rovescia, è la tesi del classico BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*: solo nella commedia, e non certo nel mondo reale, le donne prevalgono sugli uomini, i giovani sui vecchi, i servi sui padroni. Quanto a Goldoni, la sua non era un'idea originale: si veda ad esempio la *Mascherata del mondo che va alla riversa* («Vogliono le donne diventar mariti, / cercan portar le brache, e dominare [...] perch'ogni cosa si fa alla riversa»), in *Tutti i trionfi, carri, mascherate*, p. 531 (1750 che peraltro è l'anno del *Mondo alla roversa* di Goldoni; cfr. anche DE GIORGIO – KLAPISCH-ZUBER, cur., *Storia del matrimonio*, p. 184).
15. È pacifica la condanna incomparabilmente maggiore dell'adulterio femminile su quello maschile; tant'è vero, e *contrario*, che solo l'adulterio femminile è fonte di comicità, non pure quello maschile: di conseguenza, esiste il cornuto, non la cornuta (cfr. DAUMAS, *Adulteri e cornuti*, in particolare pp. 9 e 27).

essere morale: la libertina si riconcilia col marito, vittima designata nel corso dell'opera, spesso sciocco e scervellato ma talvolta libertino anch'egli.<sup>16</sup>

La Fiorilla rossiniana, dunque, da un lato è la continuatrice di una tradizione precedente; dall'altro, sul piano della drammaturgia musicale, si può considerare la campionessa delle capricciose. In quale senso, lo si vedrà nelle pagine seguenti, soffermandosi innanzitutto sul suo indimenticabile ingresso in scena.

### La peculiarità morfologica

Il N. 3 della partitura è composito e presenta alcune peculiarità morfologico-strutturali, in parte suggerite già dal titolo: Cavatina Fiorilla (prima interprete: Francesca Festa Maffei, soprano), Coro, Cavatina Selim (Filippo Galli, basso)<sup>17</sup> e Duettino.<sup>18</sup> Riporto il testo:

16. Sul finale morale cfr. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia"*, pp. 316-318: la 'redenzione' di Fiorilla nel *Turco in Italia* e della Marchesa Adelaide nel *Bon ton vinto dal buon senso*, e le motivazioni di tale redenzione, sono del tutto analoghe a quelle delle altre capricciose qui prese in esame.
17. Com'è noto, Galli fu uno dei cantanti più importanti del primo Ottocento; Rossini creò per lui e con lui otto personaggi, seri e comici, compreso Selim (cfr. MIOLI, *Duce di tanti eroi*). Festa Maffei, pur non essendo una superstar, fu una cantante di rilievo; Rossini creò per lei la sola parte di Fiorilla. Napoletana, sorella di Giuseppe Festa, celebre violinista e direttore d'orchestra del teatro di San Carlo di Napoli, moglie dell'impresario teatrale Raffaele Maffei (cfr. ROSSINI, *Lettere e documenti*, ed. Cagli – Ragni, p. 641), nel 1814 aveva 36 anni, qualcuno in più del suo amante sul palcoscenico (Galli ne aveva 31). Festa Maffei aveva debuttato alla Scala nel 1805 e vi cantò con continuità per molti anni; pochi mesi prima del debutto come Fiorilla s'era esibita nelle vesti di Fiordiligi in *Così fan tutte* (maggio, giugno), pochi mesi dopo (ottobre) interpretò Donna Anna nel *Don Giovanni* (sono gli anni della relativa fortuna di Mozart alla Scala: cfr. BEGHELLI, *Rilettura delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia*). Sulla sua arte di belcantista mi sembra significativa la seguente recensione: «La più brava Attrice d'Italia. Impegno a' suoi doveri: non v'è sera, in cui ella non si affatichi a far risplendere la sua bella voce, ed a procacciarsi il contento del pubblico. E somma perizia nell'arte: essa quasi sempre varia ne' suoi stessi pezzi di musica, e la sua voce scorre precisa, e dettagliata ancora nelle più picciole e nelle più difficili cose. La sua cavatina n'è un esempio: noi l'abbiamo sentita sempre più bella, e le sue variazioni sono state sempre più sorprendenti» («Gazzetta dei teatri d'Italia, Notizie dei teatri di Roma», x, primavera 1806, p. vi, che si riferisce a *La burla fortuna, ossia Li due prigionieri* di Vincenzo Pucitta).
18. Tale titolo, posto alla fine del recitativo precedente, non è di Rossini (nell'autografo manca la cavatina di Fiorilla, in testa alla quale, verosimilmente, egli vergò in origine il titolo del pezzo), ma di mano d'un ignoto collaboratore, al quale il Pesarese affidò la composizione dei recitativi secchi e di alcuni numeri dell'opera: la Cavatina di Don Geronio N. 2, l'Aria di Albazar N. 12 e il Finale Secondo N. 16 (cfr. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Commento critico*, p. 75). Altre fonti distinguono quanto alla denominazione tra la «Cavatina» di Fiorilla e la «Sortita» di Selim, presumibilmente perché quest'ultima è più breve della prima (ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, p. xiv). Cfr. anche CONTI, «*Il turco in Italia*», pp. 19-20.

I,5

*Fiorilla accompagnata da varie sue amiche, come chi ritorna da una passeggiata, ecc.*

Fior. Non si dà follia maggiore  
dell'amare un solo oggetto:  
noia arrega, e non diletto,  
il piacere d'ogni dì.  
Sempre un sol fior non amano  
l'ape, l'auretta, il rio;  
di genio e cor volubile  
amar così vogl'io,  
voglio cangiar così.

*Intanto si vedrà passare una nave, la quale gittato in mare un battello si fermerà sull'ancora. Il battello si avvicina a terra recando Selim accompagnato da molti Turchi.*

Tur. Voga, voga, a terra, a terra.  
Fior. Un naviglio! Turco pare.  
Tur. Dal travaglio avuto in mare  
riposar potremo qua.  
Fior. In disparte ad osservare  
noi starem chi approderà.

*Fiorilla si ritira. Intanto approda il battello, e sbarca Selim.*

Tur. E scordare il ciel d'Italia  
ogni pena ci farà.

I,6

Sel. Cara Italia, alfin ti miro.  
Vi saluto, amiche sponde;  
l'aria, il suolo, i fiori e l'onde,  
tutto ride e parla al cor.  
Ah! del cielo e della terra,  
bella Italia, sei l'amor.

*Intanto Fiorilla si sarà fatta vedere colla sua compagnia.*

Fior. (Che bel turco! avviciniamoci.)  
Sel. (Quante amabili donzelle!)  
Fior. (Anche i turchi non mi spiacciono.)  
Sel. (L'italiane son pur belle.)  
Fior. (Vo' parlargli.)  
Sel. (Vo' accostarmi.)  
a 2 (E mi voglio divertir.)  
Fior. Serva...  
Sel. Servo.  
Fior. (È assai garbato.)  
Sel. (Oh! che amabile visetto!)  
Son davvero fortunato  
d'incontrar sì vago oggetto.  
Fior. Anzi è mio tutto il favore  
d'incontrare un gran signore  
così pien di civiltà.

Sel. (Son sorpreso.)  
 Fior. (È già ferito.)  
 Sel. (Che avvenenza!)  
 Fior. (È nella rete.)  
 Sel. Voi, signora, mi piacete.  
 Fior. Non mi burli...  
 Sel. In verità.  
 Fior. (Con un poco di modestia  
 io so ben quel che si fa.)  
 Sel. (Quell'amabile modestia  
 più gentil sembrar la fa.)  
 Fior. Addio, signor...  
 Sel. Partite?  
 Fior. Vo passeggiando un poco.  
 Sel. Che venga anch'io gradite?  
 Fior. È troppo onor.  
 Sel. (Che foco!)  
 Carina!... – sospirate?  
 Fior. Voi pure.  
 Sel. Anch'io.  
 a 2 Perché?  
 Perché una fiamma insolita  
 sento che avvampa in me.  
 Sel. Deh! la mano a me porgete.  
 Fior. Della man che far volete?  
 Sel. Non vi voglio più lasciar.

*Fiorilla gli porge la mano, che Selim stringe teneramente: allora Fiorilla corrisponde alla tenerezza di Selim.*

a 2 Cara man, al sen ti premo,  
 sempre meco avrai da star.  
 (Non è poi così difficile  
 questi turchi/queste donne a conquistar.)

*Partono dandosi il braccio.*

Che un'aria sfoci in un duetto d'amore non è di per sé singolare nella sceneggiatura di un melodramma coevo, comico o serio che sia. I melomani rossiniani penseranno d'acchito all'aria di Mathilde e al duetto con Arnold nel second'atto del *Guillaume Tell*, con tutte le differenze che ci sono: Arnold non ha cavatina, e manca il coro, trattandosi di un incontro semiclandestino; quello tra Fiorilla e Selim, al contrario, si realizza in un porto di mare (Napoli), Selim giunge accompagnato *da molti Turchi*, Fiorilla *da varie sue amiche*.

Guardando al Rossini italiano, si possono menzionare altri numeri che si avvicinano alla struttura di quello del *Turco* qui in oggetto. Nella *Pietra del paragone* il N. 3 è la Cavatina di Clarice, «Quel dirmi, oh Dio! non t'amo», con pertichini 'in eco' del conte Asdrubale nascosto (Clarice dichiara il suo amore ad Asdrubale, che però si burla di lei ripetendo alcune parole chiave, *sento - bramo - amor - mento*: ultime due sillabe di *tormento*, che diventano però, in

bocca ad Asdrubale, allusione al verbo mentire, cioè ‘mentire sull’amore’: ovvero, ‘tu mi ami, ma io no’); segue il recitativo e la Cavatina di Asdrubale N. 4 «Se di certo io non sapessi», con Clarice – stavolta – nascosta ad ascoltarlo, e senza intervenire con pertichini (Asdrubale si chiede se Clarice possa davvero essere un’araba fenice, cioè una donna fedele e costante in amore, ribadendo infine la sua misoginia). Indi altro recitativo e Duetto N. 5 «Conte mio, se l’eco avesse», che sancisce il loro, momentaneo, allontanamento; ci vorrà tutta l’opera affinché ci possa essere il definitivo riavvicinamento (esattamente il contrario di quanto avviene nel *Turco in Italia*, come vedremo: uniti, anzi avvinti, nel Duetto N. 3, Fiorilla e Selim si separeranno per sempre alla fine dell’opera). Ancora, in *Eduardo e Cristina* la successione è N. 2, Coro e Cavatina Eduardo «Serti intrecciar le vergini – Vinsi, ché fui d’eroi», N. 3 Coro e Cavatina Cristina «O ritiro, che soggiorno – È svanita ogni speranza», N. 4 Scena e Duetto Cristina e Eduardo «In que’ soavi sguardi»; anche in questo caso, numeri ben separati dal recitativo. In *Sigismondo* alla Cavatina del protagonista N. 2 «Non seguirmi... omai t’invola...» segue quella di Aldimira N. 3 «Oggetto amabile», ma stavolta non anche il duetto tra i due; in più, le cavatine sono separate non solo dal recitativo, ma persino da un cambio di scena, come anche in *Bianca e Falliero*, tra il Coro e Cavatina Falliero N. 2 «Viva Fallier! – Se per l’Adria il ferro strinsi» e il Coro e Cavatina di Bianca N. 3 «Negli orti di Flora – Della rosa il bel vermiglio».

Questi esempi evidenziano, per contrasto, in che senso e in che misura il N. 3 del *Turco in Italia* è peculiare. Dall’edizione critica apprendiamo che «Rossini concepì tutta questa sezione dell’opera come un unico grande numero», in quanto «l’organizzazione stessa del manoscritto fa pensare che il tutto fosse considerato come un pezzo solo». <sup>19</sup> Rossini infatti numerò i bifolii, a partire dalla Cavatina di Fiorilla fino alla fine del Duetto, in ordine progressivo, come abitualmente faceva per ciascun numero chiuso. Altro indizio nella medesima direzione è la chiusura tonale, consueta (anzi: pressoché obbligatoria) nei numeri chiusi di primo Ottocento: Cavatina Fiorilla in La maggiore – Coro in Mi minore – Cavatina Selim in Mi maggiore – Duetto in La maggiore.

Tali rilievi filologici confermano quanto emerge dal libretto: mancando i versi sciolti tra le quattro sezioni suddette, non può esserci dubbio che Romani (presumibilmente di concerto con Rossini) abbia concepito sin dal principio un blocco composito ma unitario, intenzionale quanto singolare. Pare trattarsi, anzi, di un caso unico: come s’è mostrato, in nessun’altra opera Rossini presenta in modo così ravvicinato la prima donna e l’amoroso (qui l’amante), con due cavatine consecutive senza recitativo in mezzo, cavatine che culminano direttamente nel duetto erotico. Considerazione che induce a cercare la motivazione drammatica di tale peculiarità.

19. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Commento critico*, p. 75. Paolo Fabbri parla di «cavatine a catena di Fiorilla e Selim [...], un nuovo caso di ‘numero’ architettato ben più variamente rispetto al consueto assetto morfologico» (FABBRI, *Come un baleno rapido*, p. 152).

Nella cavatina, Fiorilla proclama la sua filosofia dongiovannese; per così dire, è persino metricamente volubile: canta non due strofe di uguale lunghezza, bensì una quartina più una quintina, di ottonari la prima, di settenari la seconda. E dalla filosofia passa in men che non si dica all'azione, perché in quel mentre sbarca a Napoli Selim, che annusa la frizzante aria italica, foriera d'imminenti piaceri.<sup>20</sup> Segue l'incontro tra i due, che si piacciono a prima vista e, dopo brevi scambi di affettato pudore e falsa timidezza, si stringono in un amplesso canoro *a 2*: «Non è poi così difficile / questi turchi/donne a conquistar». Detta altrimenti, l'insolito numero è congegnato in modo da render chiaro che Fiorilla e Selim partono in quarta e bruciano le tappe dell'approccio: sortiscono in scena, si guardano, si piacciono, e lo fanno (in musica, s'intende). Una drammaturgia spiccia, per così dire, senza recitativi ritardanti, che aderisce alla 'sbrigatività' di Fiorilla e Selim e la rappresenta con efficacia, senza che entrambi s'attardino in sofisticate arti seduttive.

Anche soffermandosi sul solo duetto, non è agevole trovarne uno di uguale soggetto in Rossini: ovvero un'altra donna (sposata) che si fonda in un duetto erotico non col marito, ma con l'amante, per di più esotico e musulmano. Sarà utile rilevare che nel numero precedente lo spettatore ha visto in azione il marito di Fiorilla, Don Geronio: nella sua cavatina N. 2 «Vado in traccia d'una zingara» egli si era lamentato, in sostanza, delle sue corna, e per questo era stato deriso da un gruppetto di zingare. Nel N. 3 lo spettatore vede subito con i suoi occhi, e ascolta con le sue orecchie, quanto le lamentele di Don Geronio fossero fondate. Ma è la musica ciò che più conta e che rende davvero singolare il brano.

## La peculiarità drammatico-musicale

Tra le caratteristiche più fulgide della musica rossiniana, i contemporanei ne coglievano la *verve* irresistibile, la rapidità, il movimento perpetuo:

Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart.<sup>21</sup>

One of the most obvious and characteristic features in the composi-

20. «Selim esercita per suo conto una sorta di turismo sessuale in un'Italia che reputa generosa e accondiscendente». D'altro canto, «l'istituto matrimoniale vacilla di fronte alla curiosità destata in Fiorilla dal principe esotico» (CHEGAI, *Rossini*, pp. 129 e 131).
21. STENDHAL, *Vie de Rossini*, nel capitolo XL, *Du style de Rossini*, p. 513 («Il primo carattere della musica di Rossini è una rapidità che allontana dall'anima tutte le emozioni cupe così potentemente ridestate nelle profondità della nostra anima dalle note lente di Mozart»: *Vita di Rossini*, p. 244); Stendhal aveva già impiegato parole simili nell'articolo intitolato *Rossini*, pubblicato in inglese, a firma Alceste, nel «Paris Monthly Review», gennaio 1822, pp. 90-105 (cfr. SENICI, *Music in the Present Tense*, p. 78).

tions of Rossini, and perhaps that which has most contributed to their rapid and universal popularity, is no doubt the vivacity, the unceasing and inexhaustible flow of animal spirits, which prevail in all his writings [...] Rossini's music breathes a life, a stirring, and a bustle, not to be met with in the works of any other composer. [...] "Keep moving", is his great motto. [...] That the vivacious and animated nature of our bard would ensure him triumphant success in compositions of a lively cast, and in buffosongs, must at once be self-evident.<sup>22</sup>

Un critico tedesco, nel deplorare, come innumerevoli altri, la rumorosità della musica di Rossini, ne sottolineava la voluttà e la sensualità:

Denn das neue welsche Geklingel muss nothwendig nach und nach den Haufen ermatten und erschlaffen und den Geschmack an dem Ernsteren, Würdigeren schwächen oder gar tilgen, weil es an reizenden, graziösen, ja oft, ich möchte sagen, wollüstigen Melodien überreich, nur durch Sinnenreiz und Sinnengenuss fesselt.<sup>23</sup>

Il simbolo sonoro principe della vivacità rossiniana è il 'crescendo', che nel N. 3 del *Turco in Italia* ha un impiego singolare. Il *climax* dell'ardore erotico è amplificato alla fine del Duettino da un tema già ascoltato in precedenza. E non un tema qualsiasi, ma un 'crescendo rossiniano'. E non un crescendo qualsiasi, ma quello già ascoltato nella sinfonia. Il crescendo rossiniano, col suo metro pendolare, con la sua accelerazione armonica e la sua intensificazione dinamica ben si presta, tra l'altro, ad effigiare un momento di eccitazione, di scatenamento sensoriale. A detta di Lorenzo Bianconi, esso si basa su un principio fisico.<sup>24</sup> Fiorilla e Selim inseguono il mero divertimento, la mera

22. G.L.E., *The Characteristics of Rossini's Compositions*, «The New Monthly Magazine and Literary Journal», 26 (1829), part II, pp. 538 e 540; il lungo articolo continuò nel volume 28 (1830), part I, pp. 55-62 e 121-125, l'autore è identificabile in Gottlieb Lewis Engelbach secondo HOUGHTON – HOUGHTON, *The Wellesley Index to Victorian Periodicals*, pp. 209-210 e 773 (ringrazio Marco Beghelli per l'accertamento bibliografico). Indizio dell'importanza dell'articolo è la sua immediata traduzione in italiano: *Dell'indole delle composizioni di Rossini*, «Indicatore lombardo. Belle Arti», tomo 5, dicembre 1830, pp. 273-311: «Una delle più evidenti e distintive fattezze delle composizioni di Rossini, e forse quella che ha più contribuito al loro rapido e generale gradimento, è senza dubbio la vivacità, l'incessante ed inesauribile scorrevolezza di spiriti (p. 275) [...] La musica di Rossini spira una vita, un movimento, un fragore che non s'incontrano nelle opere di verun altro compositore [...] *Mantenete il movimento* è la sua gran sentenza (p. 276) [...] Che la natura vivace ed animata del nostro bardo lo faccia trionfalmente riuscire nelle composizioni di tempra festosa e burlesca, ella è cosa di per sé evidente» (p. 279).
23. «Allgemeine musikalische Zeitung», 21 (29 settembre 1819), n. 39, col. 654, a proposito di diverse opere rossiniane rappresentate a Weimar; trad. it. in LOSCHELDER, *Figura e deformazione di Rossini nella Rivista Generale di Musica di Lipsia*, p. 45 («lo scampanio barbaro finisce con lo stancare e saziare la massa e con l'indebolire il gusto del serio e del degno, in quanto si limita all'incanto e ad un'attrazione di natura sessuale, straricco com'è di melodie stimolanti, piacevoli ed oserei dire addirittura voluttuose»).
24. BIANCONI, «*Confusi e stupidi*». Nel crescendo, la concezione del periodo musicale è

avventura fisica; un rapporto meccanico, per così dire.<sup>25</sup> In questo caso il crescendo assume la funzione di segnale sonoro, se non proprio di espediente narrativo: una strizzata d'occhio e un ammiccamento di Rossini<sup>26</sup> rivolto a Fiorilla e Selim, ovvero al pubblico, nel momento in cui 'crescono' gli ardori erotici.<sup>27</sup> Rossini ci dice in musica che Fiorilla è una donna facile, perché 'fa

«crudamente materiale: come il pendolo, va e viene, come l'elica tùrbina [...] [in fisica] il periodo viene avvertito come movimento iterativo che soggiace ad una temporalità ciclica» (pp. 138-139). A detta di Scott Burnham, «The foreshortened alternation of T and D first in the crescendo and then in the final series of cadences gives the entire closing process a 'downhill' effect, gathering speed as well as sound: the tightening of the spiral has an inexorability to it, like the force of gravity. Rossini's endings are thus marked in no uncertain terms as endings [...] The crescendo may remind us of the comic acceleration, the wind-up, of events in a farce» (BURNHAM, *Making Overtures*, pp. 201 e 206). Sono parole che trovano una certa corrispondenza nel citato saggio di Engelbach, che allude appunto a un ordigno (*engine*): «The *Crescendos* form a powerful and favorite engine of effect in Rossini's compositions. They make their appearance as regularly and invariably in his overtures and finale as horse-radish with a joint of roast beef. Some simple phrase, of four bars or so, founded on an alternation of the tonic and dominant harmonies, is selected to serve as a peg to hang on the darling crescendo»: G.L.E., *The Characteristics of Rossini's Compositions*, 28 (1830), p. 57; «I *crescendo* formano un poderoso e favorito ordigno dell'effetto che producono le composizioni di Rossini. Essi fanno la loro regolare ed invariabil mostra nelle sue sinfonie e finali, come grattugiate striscie di rafani qua e là sparse in un bel pezzo di arrosto. Qualche semplice frase di quattro battute o cosa simile, fondata sopra una alternativa delle armonie toniche e dominanti, è scelta per servire a guisa di pivolo, onde sostenere il suo diletto *crescendo*» (*Dell'indole delle composizioni di Rossini*, p. 291). Il meccanicismo del congegno principe della musica di Rossini era spesso aspramente criticato; ad esempio è indicativo il titolo di BERTON, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*: nel primo aggettivo è palese il riferimento a Rossini, pur mai nominato. Berton avrebbe denominato Rossini «Monsieur Crescendo», come lo stesso Pesarese riferì anni dopo a Ferdinand Hiller (*Plaudereien mit Rossini – Chiacchierando con Rossini*, pp. 106-107). Secondo i detrattori, tra l'altro, Rossini non sarebbe stato neanche così originale: «la stretta di tre pezzi concertati [della *Cenerentola*], oltre essere presso a poco la stessa, trae la sua origine dal *crescendo* del così detto *waltz di Mosca*, che fu imitato da un *crescendo* di Generali, il quale lo copiò dal *crescendo* d'una canzone fiorentina, che sarà probabilmente desunta da un altro *crescendo*, e che di *crescendo* in *crescendo* ha finito coll'essere registrato in tutti gli organi che girano per la città, il cui numero va crescendo in proporzione che cresce la nostra noja di udirli» («Gazzetta di Milano», 23 agosto 1817, 11/239, p. 956, cit. in BEGHELLI, *Dall'autoimprestito alla 'tinta'*, pp. 81-82). Ma, a proposito dell'originalità, si può concordare con CASTILBLAZE, *L'opéra-italien de 1548 à 1856*, p. 369: «Le *crescendo*, épée de chevet du pauvre Mosca, [...] devint le Joyeuse, le Durandal de Rossini».

25. «La cavatina di Fiorilla [...] cui fa seguito il duettino con Selim [...] disattende l'approfondimento della dimensione individuale a vantaggio di una reciproca seduzione, istantanea e superficialissima» (CHEGAI, *Rossini*, p. 130).
26. Credo siano calzanti, *mutatis mutandis*, le parole di Bianconi sul concertato di stupore dell'*Italiana in Algeri*: «Ad azionare i comandi c'è un burattinaio, ed è il compositore, ch'è portatore d'un paradosso (ben noto ai cultori della narratologia operistica): discreto e dissimulato quando agli attori dà la parola in frasi canori distese, quando cioè presta loro un'intensa simpatia emotiva, fa sentire invadentissima la sua 'presenza estetica' nei momenti di allibito sconcerto [...] è lui a scatenare [...] l'esilarante girotondo sonoro» (BIANCONI, «*Confusi e stupidi*», p. 148).
27. Cfr. ISOTTA, *Per una lettura del "Turco in Italia"*, p. 233.

Esempio 1a. G. Rossini, *Il turco in Italia*, Sinfonia (crescendo)

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 132-135) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 136-139) features a crescendo (*cresc.*) followed by a fortissimo (*a*) dynamic, then a *poco* marking, and another fortissimo (*a*) dynamic, followed by another *poco* marking. The third system (measures 140-143) includes the dynamic marking *ecc.* (eccrescendo).

il crescendo' con uno sconosciuto, per di più esotico e musulmano, uno che viene da un altro mondo, anche sonoro (Esempi 1 a-b).<sup>28</sup>

Essenziale nella percezione di tale crescendo come segnale sonoro, nel senso suddetto, è proprio la circostanza che si tratta del crescendo della sinfonia, il quale però torna in modo inopinato: troppo presto. Per comprendere in che senso 'troppo presto', occorre allargare lo sguardo alle abitudini compositive di Rossini (e non solo sue).

Il riutilizzo di un tema della sinfonia in un numero successivo (senza trasformazioni o quasi, dunque ben riconoscibile) non è un'idea originale del Pesarese. Ognuno può pensare a *Don Giovanni* e allo spaventoso inizio dell'Overture, che alla fine si rivelerà il tema della statua del Commendatore. Meno noti sono altri casi tardo-settecenteschi: *La vendetta di Nino* di Francesco Bianchi (1790), *I giuochi d'Agrigento* di Paisiello (1792), *Rossane* di Paer (1795), *La capricciosa corretta* di Martín y Soler dello stesso anno, già citata e sulla quale torneremo.<sup>29</sup> Tale riutilizzo non sempre ha un significato drammatico chiaro; pare avere, piuttosto, la generica funzione di rimarcare sonoramente un momento *clou*, una situazione importante se non decisiva dell'opera: il

28. A proposito del coro «Voga, voga» che accompagna Selim, si ha «l'impressione dello sbarco di 'alieni', di gente di un altro mondo, così come era stata per Don Giovanni l'apparizione a cena del convitato di pietra» (NICOLODI, "Il turco in Italia": una riserva di memorie, p. 163). Quanto al parallelismo col *Don Giovanni*, si veda qui la nota 42.

29. Sono sagacemente segnalati da MATTEI, *Musica e dramma nel 'dramma per musica'*, p. 538 nota 13.

Esempio 1b. G. Rossini, *Il turco in Italia*, Duettino N. 3

183 Fiorilla  
(Non è poi co-si dif - fi - ci - le que-sti Tur-chi a con-qui-

187 Selim  
- star, Non è poi co-si dif - fi - ci - le l'I-tal-lia-ne a con-qui-

191 Fiorilla  
non è poi co-si dif - fi - cil que - sti Tur - chi a  
- star, Selim  
non è poi co-si dif - fi - cil l'I - ta - lia - ne a  
ecc.

quale momento *clou*, comprensibilmente, compare di solito verso la fine (in prossimità, o in coincidenza, dello scioglimento), o tutt'al più a metà (in coincidenza del nodo, ovvero il Finale intermedio). E infatti in tutti i casi succitati il tema della sinfonia si riascolta, se non proprio nella scena finale, in quella immediatamente antecedente; *mai* all'inizio dell'opera, o poco dopo.

Così anche in Rossini: escluso *Il turco in Italia*, solitaria eccezione. Secondo Philip Gossett, Rossini considerava importanti le interrelazioni tra sinfonia e opera.<sup>30</sup> Il Pesarese riutilizza il crescendo della sinfonia nella stretta del Finale

30. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, p. 48.

primo in *Aureliano in Palmira*, *Sigismondo*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*,<sup>31</sup> *La Cenerentola*. Per alcuni ascoltatori coevi sembra essere un mero effetto esteriore, simbolo dello strepito ad ogni costo della sua musica: ad esempio, il recensore del «Journal de Paris» a proposito dell'*Elisabetta* rappresentata al Théâtre Italien:

Lorsqu'il arrive à la fin d'un morceau, il la prépare presque toujours avec un *crescendo* tremblé d'instruments. Ce petit stratagème a pu étonner la première fois, mais la répétition constante en est insupportable, surtout lorsqu'on la compare à l'admirable variété de Mozart [...] La *finale* du premier acte manque d'expression ; le musicien a pris pour motif principal la *stretta* de son ouverture, mais il n'a pas su prêter à chaque personnage le langage que réclamait sa situation.<sup>32</sup>

Ma per Castil-Blaze la sinfonia in *Elisabetta* funziona meglio che nel *Barbieri* proprio grazie alla ripresa del tema del crescendo dalla sinfonia al Finale primo:

*Le Barbier de Séville* pouvait être privé de son ouverture puisqu'elle lui est *absolument* étrangère; *Elisabetta* réclamait au contraire impérieusement une symphonie dont les principaux motifs forment le péroraison de son premier *finale*.<sup>33</sup>

Un'unica volta il ritorno del crescendo della sinfonia pare avere un percepibile significato drammatico. Nella *Gazza ladra* si riascolta nel ponte della cabaletta dell'aria del Podestà «Sì per voi pupille amate», nell'atto secondo: è il suono del tamburo, così connaturato alla 'tinta' militare di quest'opera, in coincidenza della didascalia *In questo punto s'ode da lontano il suono de' tamburi cui s'annunzia al popolo che s'apre la sessione del Tribunale*. Il coro infatti esclama «Udiste? - È questo l'avviso», con il Podestà che risponde «Vi seguio». Ma il crescendo effigia sonoramente anche l'ansia per la risposta di Ninetta, che preferisce morire («Ho deciso») piuttosto che mettere a rischio la vita del padre e resta inamovibile nel suo proposito (prima il Podestà aveva esplicitamente minacciato: «Ma la morte?», avendo come risposta da Ninetta «Non la temo»).

Nell'*Italiana in Algeri* il crescendo della sinfonia torna nell'aria di Taddeo dell'atto secondo («Ho un gran peso sulla testa»). In *Semiramide*, opera dove tutto è 'al quadrato', anche il crescendo della sinfonia si sdoppia: il primo segmento lo si ritrova nel ponte della cabaletta («Sì: vendicato») dell'aria di

31. *Aureliano* e *Elisabetta* condividono la medesima sinfonia che, com'è noto, fu riutilizzata una terza volta, nel *Barbieri di Siviglia*; ma in quest'ultimo Rossini non ritenne di ripetere il crescendo del pezzo d'apertura nel Finale primo.
32. La recensione è del 12 settembre 1822, e si legge in MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831)*, vol. 5, p. 148.
33. *Ibid.*, p. 153. L'articolo è firmato xxx, sigla di Castil-Blaze.

Arsace nel second'atto («In sì barbara sciagura»), il secondo nel ponte e nelle cadenze finali della cabaletta («Alle più care immagini») del Duettino tra Semiramide e Arsace «Serbami ognor sì fido», a ridosso del Finale primo; e anche in quest'ultimo caso, dunque, considerate le proporzioni spropositate di *Semiramide*, è confermata la consuetudine della riapparizione del tema a considerevole distanza dall'inizio. Talvolta Rossini riprende il primo o il secondo tema della sinfonia, non il solo crescendo: ma sempre verso la fine dell'opera.<sup>34</sup>

Ecco spiegato il 'troppo presto' cui alludevo in precedenza. Ciò che rende davvero singolare il ritorno del crescendo della sinfonia del *Turco in Italia* è la sua posizione. Rossini 'deroga' in un certo senso da questa condivisa convenzione drammatico-musicale proprio perché 'anticipa' il momento *clou*; ovvero, suggerisce all'ascoltatore attento che *quello* è il momento *clou*, riprendendo il suo marchio di fabbrica, l'emblema del rossinismo. In più – posto che nella sinfonia la sezione del crescendo è, dal punto di vista strutturale e fonico, il punto di arrivo, nella quale culminano le sezioni con i due temi contrastanti –, questo motivo del crescendo è *insolitamente* ricorrente all'interno della sinfonia, in quanto presenta evidenti legami (il doppio punto, quanto al ritmo; la triade di tonica discendente, dal punto di vista diastematico) con l'introduzione lenta, col secondo tema e con la coda della stessa sinfonia.<sup>35</sup> Si direbbe una 'idée fixe à la manière de Rossini': così scattante e fremente, funziona a meraviglia nel rappresentare l'idea fissa che hanno in testa Fiorilla e Selim (Esempi 2 a-b-c).

Ultima considerazione che si può aggiungere, per corroborare l'ipotesi dell'intenzionalità dell'effetto voluto da Rossini, è che la sinfonia del *Turco in Italia* viene riutilizzata altre due volte, in *Sigismondo* (1814) e in *Otello* (1816). Ma solo in parte e con significative modifiche: in queste due opere il tema del crescendo mai ritorna in un numero successivo come nel *Turco in Italia*; in più, l'idea fissa suddetta cessa di essere ricorrente all'interno della sinfonia.<sup>36</sup>

La musica rafforza una carica erotica già presente nel testo romaniano, che non a caso ebbe problemi con la censura. Come ha fatto notare Fiamma Nicolodi, da alcune «modifiche di tipo censorio apportate alle rappresentazioni del *Turco* in alcune città (Torino, Roma) si direbbe che all'occhio e all'orecchio del pubblico primo ottocentesco questo episodio doveva risultare piccante».<sup>37</sup>

34. Cfr. GOSSETT, *Le sinfonie*, p. 49. Non abbiamo sufficienti informazioni per stabilire con precisione a quale livello del processo compositivo Rossini impostasse queste relazioni tematiche; in generale, sappiamo che «meno urgente era la preparazione dell'ouverture, naturalmente, perché non richiedeva prove di scena [...]. Non fa meraviglia che in tutta la storia dell'opera l'ouverture fosse invariabilmente l'ultima sezione a essere portata a termine, e non si contano i racconti di compositori che arrivavano la notte della prima con le parti orchestrali ancora fresche d'inchiostro né di ouvertures eseguite senza prove» (GOSSETT, *Dive e maestri*, p. 85). Ciò che conta, comunque, è l'effetto finale delle relazioni tematiche sull'ascoltatore, certamente voluto e non casuale.

35. «L'unità tematica è così onnipresente da essere oppressiva» (GOSSETT, *Le sinfonie*, p. 53).

36. *Ibid.*, pp. 19-20 e 50-55: 54.

37. O anche: «i due seduttori hanno fatto appena in tempo a incontrarsi che già dimostrano una conoscenza consolidata, traboccante sensualità» (ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Nicolodi, pp. CII-CVI: CIII).

Esempio 2a. G. Rossini, *Il turco in Italia*, Sinfonia (Adagio)

Esempio 2b. G. Rossini, *Il turco in Italia*, Sinfonia (secondo tema)

Esempio 2c. G. Rossini, *Il turco in Italia*, Sinfonia (coda)

Non a caso furono emendati alcuni versi della stretta *a 2*: così la ‘fiamma che avvampa’ diventa ‘una gioja che brilla’ («Perché una gioja insolita / sento brillarmi in sen»), e furono banditi i riferimenti alla mano galeotta premuta sul seno, a favore di un ‘dolce puro amore’: «Deh! la mano a me porgete (Selim) – Della man che far volete?» (Fiorilla) muta in «Quanto è dolce un puro amore! (Selim) – È sensibile il mio cuore» (Fiorilla); ancora, «Cara man, al sen ti premo / sempre meco avrai da star» diventa «Se all’amor s’unisce ’l merto / chi resister mai potrà?».<sup>38</sup> Ma naturalmente in casi come questi vengono mo-

38. Così nel libretto stampato per le rappresentazioni al teatro Carignano di Torino nell’autunno 1816. Al teatro Valle di Roma, nell’autunno 1819, il capolavoro rossiniano

dificate le parole, non la musica: a partire da «Perché una fiamma insolita» Rossini prescrive «Più mosso»; inoltre l'unico passo ripetuto per intero del finale del Duetto è proprio il crescendo: ulteriore sottolineatura musicale dell'evento *clou*.

La natura gaudente di Fiorilla emerge al massimo in questo numero 3; ma anche dopo non è da meno. Ad esempio nel Quartetto N. 5 «Siete turchi: non vi credo», dove s'incontrano (e scontrano) Don Geronio, Selim (invitato da Fiorilla a casa a prendere il caffè) e Don Narciso, *cavaliere servente di D. Fiorilla, uomo geloso e sentimentale* (così nell'elenco dei personaggi; primo interprete, il giovane Giovanni David, che poi diventerà il più celebre tenore contraltino rossiniano): dunque marito, moglie e ben due amanti di lei, analogamente al *Bon ton vinto dal buon senso* (dove c'è Selim più il cicisbeo), diversamente dal *Turco in Italia* del 1788 (dove manca il cicisbeo).<sup>39</sup> Narciso è il classico ruolo da tenore mezzocarattere sospirioso: all'opposto di Selim, incarna l'amante sfortunato, e infatti non imbastisce con Fiorilla neppure un duetto; viene appena gratificato con un'aria amorosa nel secondo atto, N. 11, «Tu seconda il mio disegno»: solo in scena, senza altri personaggi, coro o perichini. Fiorilla e Selim invece cantano un altro duetto nel secondo atto, «Credete alle femmine»: dopo un bisticcio iniziale alla fine si scambiano promesse d'amore, in un ravvicinato e palpitante *a 2*. Un duetto interessante per quanto più convenzionale rispetto al primo.

Nel Quartetto suddetto la primadonna conferma la sua alterigia e arroganza: per nulla imbarazzata dalla situazione, *costringe il marito a baciare la vesta del Turco*. Alla fine del pezzo Fiorilla e Selim vanno via insieme e si danno appuntamento, ancora una volta, in riva al mar; Geronio si rode il fegato per il dispetto, Narciso per la gelosia. Non meno prepotente è Fiorilla nel Duetto con Geronio «Per piacere alla signora», N. 6: il marito, che all'inizio cerca di opporsi alle pazzie della consorte, arrivando addirittura a minacciarla, alla fine cede dopo la *finta tenerezza* e le minacce, molto più verosimili, di Fiorilla («Per punirvi aver vogl'io / mille amanti ognor d'intorno / far la pazza notte e giorno / divertirmi in libertà»). Don Geronio soccombe anche musicalmente nella cabaletta «Con un marito di tal fatta», essendo questa imperniata sulla melodia fiorita di Fiorilla, che domina; Geronio può opporre solo il suo cicaleccio da basso buffo: ben diversamente da Selim, basso cantante, che canta sempre alla pari con la primadonna, rimbalzandosi le medesime melodie.<sup>40</sup>

Il destino di Fiorilla, e la sua condotta drammatica e musicale, si ribaltano nell'Aria N. 15 «Squallida veste e bruna», penultimo della partitura, laddove ella prende coscienza di aver perso tutto: Selim ha deciso di ripartire per la

andò in scena col medesimo titolo dell'opera di Martín y Soler, *La capricciosa corretta*; nella città del Papa non stupiscono altri interventi censorii volti ad attenuare gli oltraggi al vincolo matrimoniale (ad esempio, «Maledetto l'amore e il matrimonio» diventa «Ho in bocca il fiele, l'assenzio e l'antimonio»: *ibid.*, p. cv). In verità anche a Napoli: al teatro Nuovo nella primavera del 1820 Don Geronio da marito diventa semplice tutore di Fiorilla (ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, p. xxx).

39. Cfr. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia"*, p. 294.

40. Cfr. l'analisi di questo duetto ad opera di CHEGAI, *Rossini*, pp. 131-132.

Turchia non con lei ma con Zaida, *un tempo schiava e promessa sposa di Selim*; Don Geronio la mette letteralmente alla porta, facendole trovare fuori di casa i suoi cenci. In realtà, su suggerimento del Poeta (personaggio metateatrale, che scrive il suo dramma nel momento in cui lo vive come personaggio), Don Geronio sta fingendo, ma lo fa in modo convincente, tanto che Fiorilla ci crede e cede di schianto: la capricciosa si pente, si autocommisera, quasi si autoflagella (le parole chiave, sottolineate dalla musica di Rossini, sono «pentimento», «disprezzata», «infelice»). Il rondò penitenziale assume un significato drammatico oppositivo rispetto al N. 3: tanto più si è comportata da civetta durante il primo approccio con l'amante, e poi nel corso dell'opera, tanto più rovinosa e umiliante viene a essere la sua capitolazione finale. È questa la morale della storia; dopodiché, s'intende, non può mancare la riappacificazione col marito. La svolta sentimentale, se non proprio patetica, sembra inevitabile in questo soggetto: dopo il cinismo del tradimento ci vuole la melensa riconciliazione.

Stilisticamente il N. 15 è un'aria seria in tutto e per tutto: preceduta da un recitativo accompagnato, è di grande scrittura virtuosistica, con coro e peritichini.<sup>41</sup> Fiorilla viene a essere la 'dissoluta punita' di Rossini, il quale, forse non a caso, nel Coro incluso nel N. 3 «Voga, voga» aveva alluso al tema del Commendatore nel *Don Giovanni*: neanche a dirlo in una tonalità cupa (mi minore), contrastante al massimo tanto con la musica precedente quanto con quella successiva. Si può ipotizzare un'analogia funzione da Mozart a Rossini, cioè che il Coro sonorizzi un oscuro presagio.<sup>42</sup>

L'aria di Fiorilla si fa notare anche perché *Il turco in Italia* è l'unica opera comica di Rossini nella quale il rondò della primadonna sancisce la sua rovinosa sconfitta (anzi, umiliazione), piuttosto che la sua vittoria schiacciante nel *plot* (da «Pensa alla patria» nell'*Italiana in Algeri* a «Nacqui all'affanno, al pianto» nella *Cenerentola*; similmente nell'*Equivoco stravagante* e nella *Pietra del paragone*).

Tale rondò rappresenta il 'vero' finale dell'opera, pur essendo seguito dal Finale secondo, durante il quale c'è la riconciliazione tra moglie e marito; tuttavia Rossini ne era così poco interessato da affidarne la composizione ad un ignoto collaboratore: nell'autografo il Finale secondo non è infatti di mano del Pesarese.<sup>43</sup> O, detta in modo meno drastico, non lo riteneva essenziale: mai avrebbe affidato a qualcun altro il Finale primo o il rondò di Fiorilla (in generale, anche nelle sue opere comiche dove il rondò non conclude l'opera, ciò che segue conta meno dal punto di vista drammatico: la sensazione che ha lo spettatore-ascoltatore è che i giochi siano già fatti). In più – e si direbbe:

41. Invero nelle opere comiche rossiniane tutti i rondò posizionati in conclusione, o a ridosso di essa – essenziali dal punto di vista drammatico, e pirotecnici quanto alla scrittura vocale –, sono in stile serio, che siano cantati dalle primedonne oppure dal primo tenore: intendo dire che, con tale intenzionale dislivello stilistico, Rossini sembra suggerire che 'si fa sul serio', dal punto di vista drammatico e performativo (cfr. LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 257).
42. «Un presentimento di malasorte verso il finale», nelle parole di GIRARDI, *L'angelo della musica*, p. 432. E ricordo le parole di Fiamma Nicolodi qui alla nota 28.
43. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Commento critico*, p. 15.

bando all'ipocrisia – nel *Turco in Italia* rossiniano l'intera scena di riconciliazione matrimoniale che occupa il Finale secondo è accorciata e depotenziata al confronto col *Turco in Italia* di Mazzolà e Seydelmann. Come ora andiamo a vedere.

### Le altre mogli capricciose

Le peculiarità della Fiorilla rossiniana emergono se confrontate con le 'altre mogli capricciose', specie nelle scene-chiave del loro primo ingresso in scena, dell'incontro con l'amante o gli amanti, del pentimento finale: è ben difficile trovare altre opere, pur non esenti da licenziosità connaturate al soggetto, nelle quali l'inscenamento del tradimento da parte della moglie sia drammaticamente e musicalmente così flagrante come in Rossini. Comincio con *Il turco in Italia* di Mazzolà e Seydelmann, a proposito del quale va detto innanzitutto che la parte di Selim fu assegnata ad un soprano castrato, Felice Beretta;<sup>44</sup> mentre il Selim di Rossini ebbe la voce di basso, virile e celebratissima ai suoi tempi, di Filippo Galli, come abbiamo visto: particolare d'un certo rilievo quanto al realismo e alla vividezza della rappresentazione degli ardori erotici. (Nella comparazione che segue abbrevio e distingo per comodità *Turco*<sub>1788</sub> da *Turco*<sub>1814</sub>.)

Nel *Turco*<sub>1788</sub> un corrispettivo del N. 3 rossiniano semplicemente non c'è: il primo incontro tra Fiorilla e Selim appena sbarcato non viene inscenato ma solo raccontato in recitativo (I,4).<sup>45</sup> Il marito di Fiorilla, Don Bacalare<sup>46</sup> (Don Geronio nel *Turco*<sub>1814</sub>) si sfoga con il Poeta riferendo com'è avvenuto il 'colpo di fulmine' tra Fiorilla e Selim:

- Bac. Un vecchio far non può maggior follia<sup>47</sup>  
che una moglie pigliar che giovin sia.
- Po. Cos'è Don Bacalare,  
che andate borbottando?  
L'avete forse colla vostra sposa,  
che fa, fuorché con voi,  
con tutti la vezzosa?

44. Cfr. HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper*, II: *Die Solisten*, p. 32; sconosciuti gli altri interpreti. Cfr. anche LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia"*, p. 309.
45. «Al distacco che la narrazione verbale di un evento passato provoca sull'ascoltatore, Romani sostituisce la plastica evidenza di una rappresentazione al presente» (ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Nicolodi, p. 11).
46. Nella partitura che ho consultato (D-DI Mus.3550-F-502, online <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/89796/1/>, ivi definita in parte autografa) la parte, in chiave di tenore, è pur sempre di un buffo; per approfondimenti sulla questione del buffo che legge in chiave di tenore cfr. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia"*, p. 312 nota 47.
47. Così nel libretto viennese del 1789 (cfr. *supra*), il libretto di Dresda del 1788 legge «pazzia».

- Bac. Ch'ella tratti con gente del paese,  
 pazienza: ma co' Turchi –
- Po. Co' Turchi?
- Bac. Questa mane  
 sbarcò un Principe Turco. In sulla spiaggia  
 mia moglie passeggiava. Egli l'addocchia,  
 ad essa si avvicina.  
 Ella fa riverenze. In conclusione  
 termina la faccenda  
 ch'oggi prender ei deve  
 da mia moglie il caffè. Del grande onore  
 io non mi curo punto,  
 d'aver in casa mia  
 il gemmato turbante  
 di Selim Da – mi – lecca.
- Po. Che! Selim Dalmelech?

La «pazzia/follia» di Don Bacalare, diversamente motivata dalla «follia» di Fiorilla nella sua cavatina («Non si dà follia maggiore / dell'amare un solo oggetto», come abbiamo visto), è peraltro comune a innumerevoli vecchi dell'opera buffa. I suoi versi sono icastici, e si ritrovano nel libretto di Romani posticipati, in I,12: «Un vecchio non può far maggior follia / che una moglie pigliar che giovin sia»; mentre non stupisce che manchi nel libretto di Romani la storpiatura «Da – mi – lecca», potenzialmente scurrile (almeno per un pubblico italofono).

Al di là delle battute comiche salaci, va ribadito che, in un'opera del Sette-Ottocento, qualsiasi cosa *detta* in recitativo ha di per sé un peso inferiore rispetto a quanto viene *cantato* in un numero musicale. Inoltre, Fiorilla risulta tanto più capricciosa in Rossini anche perché se, nel libretto di Mazzolà, è Selim che appropria Fiorilla («Egli l'addocchia, / ad essa si avvicina»), in Romani è l'esatto contrario: sbarcato Selim, *Fiorilla si sarà fatta vedere colla sua compagnia*, si legge in didascalia; indi ella esclama: «Che bel turco! avviciniamoci».

Nel *Turco*<sup>1788</sup> Fiorilla e Selim s'incontrano *de visu* solo quando il turco va a casa dei due sposi per prendere il caffè. Fiorilla, prima che il turco arrivi, esplicita il motivo dei suoi capricci: «Ei [don Bacalare] vien da me punito / perché poco virile, / sé stesso degradando / debil è meco e usar non sa il comando». Indi aggiunge che intende sedurre il turco senza arrivare alle estreme conseguenze, come sua abitudine: «Or vedrem qual riesce / questo turco. Vorrei, come tanti altri, / veder anco un turbante / a sospirar in vano» (I,6). Dove, appunto, è da sottolineare quell'«in vano»; la condotta della Fiorilla settecentesca sembra essere un mero gioco di seduzione, malizioso alquanto, ma senza la reale volontà di tradire il marito. Ed è forse per questo che viene definita nell'elenco dei personaggi *di cuore onesto, ma d'un cervello capriccioso e bizzarro* (il primo aggettivo finisce, invero un po' indebitamente, anche nell'elenco dei personaggi di Romani, e senza distinzioni tra cervello e cuore: *donna capricciosa ma onesta*). Dopodiché ella comincia a cantare *accompa-*

*gnandosi coll'arpa*: la sua cavatina è dunque un canto realistico con intonazione strofica («Sovr'amena spiaggia erbosa / Tirsi un dì movea le piante, / io lo vidi, e quell'istante / mi rapì la libertà»: Andantino,  $\frac{3}{8}$ , Sol maggiore). Segue il distico *refrain* in decasillabi («Chi lo mira, e non langue e sospira, / no, nel seno, no, core non ha»: Allegretto,  $\frac{6}{8}$ , Sol maggiore), che si ascolterà identico altre due volte in coda a due diverse quartine di ottonari. La melodia di Fiorilla è piana e diatonica nell'Andantino, con ammiccanti appoggiature cromatiche ascendenti nell'Allegretto. L'allettamento canoro di Fiorilla ha successo, tanto che Selim esclama «Son fuori di me stesso: / rapito e quasi oppresso» (Più Allegro,  $\frac{6}{8}$ ; Seydelmann qui per la prima volta dall'inizio del pezzo va 'fuori' da Sol maggiore e modula verso Do maggiore); indi si uniscono in un *a 2*, «I concerti musicali / su quel labbro/han sull'alme tal potere, / che mi/ci portan sulle sfere, / che nel Ciel mi/ci par di star»: *a 2* che inizia nella tonalità 'sbagliata' di Do maggiore (perché i due sono ancora imbambolati?), salvo ritornare nel Sol maggiore d'impianto nel giro di quattro battute.

Certo, dal punto di vista strutturale si tratta di una cavatina della primadonna che diventa un duetto,<sup>48</sup> come il N. 3 rossiniano esaminato; ma dal punto di vista sostanziale le differenze superano le analogie. Nel *Turco*<sub>1788</sub> ben poco di piccante c'è a parole e, soprattutto, in musica. Anzi, la combinazione del testo 'celestiale' e delle eufoniche terze parallele con le quali essi si beano e si librano nel canto sembrano alludere a un amore etereo, contrapposto a quello molto terreno, tutto scatti e accelerazioni, del duetto di Rossini. Un *a 2* 'ideale', cantato da due voci femminili, del resto, analogamente alla solita coppia di amanti nell'opera seria (Esempio 3).

Finito il duetto, arriva il marito. La 'scena del caffè', che prevede l'imbarazzante e, nel contempo, comico incontro/scontro tra marito, moglie e nuovo amico di lei, sta sia nel *Turco*<sub>1788</sub> che nel *Turco*<sub>1814</sub>; però avviene in un recitativo (che poi culmina in un'aria di Selim) nel primo, in un Quartetto nel secondo, come abbiamo visto: particolare che rende più incisiva la versione rossiniana, anche perché gli 'amici' della moglie qui sono due, poiché a Selim si aggiunge il cicisbeo Narciso, assente nel libretto di Mazzola. In più, nel *Turco*<sub>1788</sub> Fiorilla e Selim non hanno altro duetto nel proseguimento dell'opera, come avviene nel *Turco*<sub>1814</sub>: a conferma del maggior tasso di erotismo di quest'ultimo.

Nel *Turco*<sub>1788</sub>, verso l'epilogo Fiorilla, ormai lasciata sola, canta un rondò patetico e di autocommiserazione (come nel *Turco*<sub>1814</sub>), «Scalza al suon di rozze avene»,<sup>49</sup> in due tempi, preceduto, come da prassi, da un inquieto recitativo accompagnato: dopo l'Adagio espressivo,  $\frac{6}{8}$ , *Sib* maggiore, nel virtuosistico Allegro conclusivo («No, per me non v'è più bene»,  $\frac{4}{4}$ , *Sib* maggiore) si lancia in ampie colorature, analogamente alla Fiorilla rossiniana, e arriva a toccare il do, e il re.<sup>50</sup> Se il suo pentimento viene rappresentato con modalità

48. In partitura si legge a p. 127 «Cavatina di Fiorilla con Duetto».

49. Così a Dresda 1788; nella versione viennese del 1789 compare un altro rondò 'penitenziale', «Scorrerò la selva e il prato».

50. Per qualche dettaglio in più, cfr. LAMACCHIA, *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia"*, pp. 313-314.

Esempio 3. F. Seydelmann, *Il turco in Italia*, Duetto Fiorilla/Selim, atto I

93 **Più allegro**

Son fuo - ri di me stes - so,

98

ra - pi - to e qua - si op - pres - so. La

103

Mu - si - ca è bel - lis - si - ma, non lo sa -

108

-prei ne - gar. I con - cen - ti mu - si -

## Esempio 3. (segue)

113  
- ca - li su quel lab - bro han tal po - te - re,

drammatico-musicali simili dal 1788 al 1814, cambia ciò che segue, ovvero la riconciliazione matrimoniale, che occupa il Finale secondo nel *Turco*1814: il confronto col *Turco*1788 è tanto più utile al fine di confermare quanto già s'è detto a proposito della versione rossiniana, dove la scena risulta accorciata. Nel 1788 c'è un ampio duetto tra moglie e marito, uniti *a 2* come la vite all'olmo; nel 1814 Romani riprende l'immagine botanica, ma il duetto diventa terzetto (la parte del terzo incomodo tocca al Poeta): cosa che di per sé contribuisce a depotenziare l'effetto del ritrovato amore dei due coniugi. Nel *Turco*1788 si prosegue con una lunga scena di riconciliazione tra Selim e Zaida (nel *Turco*1814 la loro riconciliazione è già avvenuta prima), che si credono morti avvelenati (in realtà sono storditi dall'oppio) e pensano di trovarsi nel paradiso dei turchi, secondo una burla ordita dal Poeta. Addirittura, fanno pace le rivali in amore, Fiorilla e Zaida: un finale pieno di eventi. Invece, nel 1814 al terzettino suddetto segue uno sbrigativo saluto conclusivo di Selim e Zaida che s'imbarcano per tornare in Turchia.

Vediamo la capricciosa nel *Marito indolente* di Mazzolà e Schuster.<sup>51</sup> Anche qui gli 'amici' della moglie sono due e non già uno solo: Metilde (*dama capricciosa* nell'elenco degli attori),<sup>52</sup> il Conte Belsospiri, *servente attuale di Metilde* (Vincenzo Calvesi, tenore)<sup>53</sup> e il Tenente, *amante di Metilde* (Vitale Damiani, castrato, come Selim nel *Turco*1788).<sup>54</sup> Il marito è il Marchese Tran-

51. Ho consultato due partiture in D-DI: Mus.3549-F-18 (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/110961/1>, ivi definito autografo; contiene il solo atto primo) e Mus.3549-F 502 (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89521/1>, definito in parte autografo).
52. Prima interprete Caterina Bondini, soprano, che sarà la creatrice del ruolo di Zerlina nel *Don Giovanni* mozartiano a Praga nel 1787. La mia fonte, qui e di seguito, è ancora HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper, II: Die Solisten*. I nomi dei cantanti indicati da Hochmut si leggono nella copia del libretto a stampa custodita in D-DI (collocazione MT.728, online <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/80699/1>), dove una mano anonima li scrisse in corrispondenza dei personaggi: IL MARITO / INDOLENTE. / [fregio] / DRAMMA GIOCOSO / PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL PICCOLO TEATRO DI S. / A.E. DI SASSONIA, / DI / CATERINO MAZZOLÀ, / POETA DELL'ELETTORE DI / SASSONIA / [fregio] / IN DRESDA, 1782.
53. Sarà il primo Ferrando in *Così fan tutte*.
54. Evidentemente a Dresda non era infrequente impiegare il castrato nell'opera comica. Da segnalare che nella versione di Alfonso Santi (Venezia 1778; cfr. *supra*) la parte del Tenente fu assegnata a un tenore, Giuseppe de Marchis.

quillo (Paolo Bonaveri, basso buffo),<sup>55</sup> amante delle letture e della filosofia, fin troppo tollerante dei capricci e delle civetterie della moglie. Come *Il turco in Italia*, l'opera è ambientata a Napoli.

Analogie (e importanti differenze) col *Turco* rossiniano ci sono anche nella presentazione della capricciosa e nel primo approccio coi suoi spasimanti. Si notano già nella sceneggiatura, nella successione dei pezzi: all'aria di Metilde segue l'aria di uno degli amanti (il Tenente), indi il duetto tra Metilde e l'altro amante, il Conte. Metilde esordisce con un'aria dongiovannese, il cui senso è del tutto analogo a quello della Fiorilla rossiniana, più che della Fiorilla settecentesca, con un linguaggio diretto e fin troppo esplicito, senza poetiche allusioni mitologiche:

I,6

*Camera addobbata graziosamente con sofà, e sedie alla moda.*

Met. Io son capricciosetta:

mi piace or questo or quello;  
è tale il mio cervello,  
e non gli so che far.

Se qualcuno, ben fatto, vivace,  
mi s'appressa, lo veggo, mi piace,  
rea son io, se mi sento infiammar?

La varietà diletta:

seccante è un solo amante,  
e per sembrar costante  
non vogliomi annojar.

È un'aria breve, in un solo tempo, in forma A B A' (come la cavatina di Fiorilla in Rossini), Andante con moto,  $\frac{2}{2}$ , Re maggiore. Schuster sceglie come parole-chiave, sottolineandole in musica, *rea*, con un reiterato scivolamento cromatico nella melodia vocale (si $\flat$  / la) e un accordo di sesta eccedente su *infiammar*. L'aria del Tenente è un'altra dichiarazione d'incostanza amorosa: l'incipit dice tutto, «Più volubile del vento / è l'amor di un militar». Sembra un'aria di paragone da opera seria, come suggeriscono le colorature amplissime su *vento* e *mar*, con la voce che si spinge fino al do $_3$ . Trova subito plastica evidenza il divario tra il castrato avvezzo all'opera seria e la prima buffa, la cui scrittura vocale è alquanto meno impervia, nella sua aria come anche in seguito. Ma ancor più rilevante è la differenza di scrittura vocale tra il Tenente e il Conte, a tutto vantaggio del primo, come rivela già il Duetto «Al mio bene d'intorno volate» (Adagio,  $\frac{2}{4}$ , Fa maggiore): il Conte prova ad intonare una nuova serenata a Metilde (dopo quella nel primo numero dell'opera, non andata a buon fine), accompagnandosi *con chitarrino*; ella sulle prime risponde senza farsi vedere, ripetendo l'ultima parte della melodia del Conte. Alfine Metilde si palesa, il Conte *le bacia la mano*, e si lanciano nell'Allegro finale ( $\frac{2}{2}$ , Fa maggiore), *a 2*, brillante e sbarazzino:

55. HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper*, II: *Die Solisten*, p. 43.

Io provo in mezzo al core  
 un certo non so che,  
 che sol chi sente amore  
 intender può cos'è.

Il principio di avvicinamento progressivo fino all'*a* 2 conclusivo può ricordare il duetto rossiniano Fiorilla/Selim; manca tuttavia – neanche a dirlo – uno spunto musicale, assimilabile in qualche modo a quello del crescendo, in grado di rappresentare e rinvigorire l'eccitazione dei due, nonché di dare plastica evidenza alla 'presenza estetica' del compositore.<sup>56</sup> Si può anche sottolineare che Metilde e il Conte già si conoscono, e sol per questo il loro gioco amoroso non è così sfacciato come quello di Fiorilla e Selim, che s'incrociano per la prima volta nel porto di Napoli. Inoltre, il Conte è il servente con voce di tenore: diversamente dal prestante turco, incarna spesso il ruolo d'un individuo destinato ad illudersi che la donna amata lo ricambi per davvero, destinato cioè a perdere nel gioco amoroso, dopo innumerevoli sospiri (Belsospiri, appunto: *nomen omen* anche in questo caso). E infatti segue un'aria palpitante del Conte, «Deh se per me nel seno / non vi favella amore», che conferma come Metilde non stesse facendo sul serio nel duetto: ella è ben lungi dal voler riservare le sue attenzioni al Conte il quale, nel recitativo che precede la sua aria, ne prende atto esclamando «Voi di me vi beffate». Insomma, è il Tenente il favorito di Metilde, anche e soprattutto per come canta: come un fenomeno dell'opera seria. La parte del Conte, certamente meno virtuosistica, è quella tipica del tenore settecentesco. Lo conferma la sua aria nel secondo atto, patetica anch'essa, «Deh calmate, oh Dio! l'affanno / che nel seno a me nasconde» (II,7). E dunque il duetto Metilde/Conte suddetto ha certamente un tasso di erotismo inferiore a quello rossiniano. In ogni caso, Metilde non sceglie in modo esplicito l'amante, né porta a compimento il tradimento del marito. Lo si vede nel Finale primo, dove avvengono le solite schermaglie amorose che mettono assieme moglie, marito e amanti, all'interno di una scena metateatrale; le seguenti didascalie ne riassumono il senso con efficacia: *Il Conte si pone al cembalo: suonasi una breve sinfonia. Intanto Tranquillo di quando in quando sbadiglia, e il Tenente e Metilde cercano fra le carte di musica le arie che più convengono [...] Metilde scherza col Conte e col Tenente senza che l'uno si avvegga de' vezzi fatti all'altro; dà la mano al Conte sul cembalo, e l'altra al Tenente dietro le spalle del Conte* (I,21).<sup>57</sup>

Anche Metilde indulge al patetismo verso la fine, allorché la capricciosa si pente, come la Fiorilla del *Turco in Italia*, in un'aria preceduta da un recitativo accompagnato («Misera! che facesti! A che t'indusse / pazzo puntiglio? – Una voce lusinghiera»), ma piuttosto breve e non di bravura. Qui la vocalità di Caterina Bondini è assimilabile a quella, priva anch'essa di acrobazie, di Zerlina nel *Don Giovanni*. Verrebbe da dire che la capricciosa può avere

56. Cfr. qui la nota 26.

57. Quasi superfluo rilevare la parziale analogia – in particolare quanto all'assopimento di Bartolo – con la ben più celebre 'scena della lezione' nel *Barbier de Séville* di Beaumarchais, e nei tanti *Barbiere di Siviglia* operistici che ne sono derivati.

un'aria finale più o meno virtuosistica a seconda dell'interprete prescelta. Così almeno nel Settecento, mentre all'epoca di Rossini la primadonna non può non essere gratificata da un gran rondò.

Il Finale ultimo del *Marito indolente* è assimilabile più a quello lungo e composito del *Turco*<sup>1788</sup> che del *Turco*<sup>1814</sup>: davvero rocambolesco, Metilde arriva quasi a suicidarsi prima di ottenere il perdono del marito («In odio a voi son io: / ma vi sia noto almeno, / che mai non m'arse in seno / fiamma d'impuro amor»). La morale ipermoralistica si evince da una quartina cantata da tutti in conclusione, un elogio della fedeltà e del vero amore matrimoniale:

Quanto è dolce un vero affetto!  
All'amore amor consiglia.  
Chi non cangia, amando, oggetto  
sol contento alfin sarà.

Se la clamorosa, patetica, conversione della capricciosa è comune alle opere viste finora, parzialmente diversa è *La moglie capricciosa* di Livigni e Gazzaniga:<sup>58</sup> Madama Chiaretta (soprano: Rosa Manservigi),<sup>59</sup> *donna capricciosa e bizzarra*, è moglie di Simone (buffo, *negoziante di Livorno, uomo indolente e faceto*), non ha l'amante esotico (o militare), ma solo un cicisbeo, il Cavalier del Sole (tenore): quest'ultimo è entrato in casa di Simone, al pari della cantante Rosina e del mercante olandese Paf, in assenza del padrone di casa, in viaggio per un mese (l'opera è ambientata a Livorno, non a Napoli come le altre; ma comunque si tratta d'un noto porto di mare: luogo ben adatto, evidentemente, ad accogliere amanti, specie orientali, e simbolicamente al 'va e vieni' amoroso). Anche qui la capricciosa è dissipatrice, il marito superficiale e indolente (leggi: troppo permissivo), mentre il cicisbeo è un incostante, a differenza di quelli visti finora.

Nella *Moglie capricciosa* il primo numero della protagonista è un duetto con l'amante: «Accanto a voi, mia Venere» (*Madama Chiaretta, e il Cavalier del Sole che la serve di braccio*, legge la didascalia, I,3), che si conclude con un a 2 piuttosto convenzionale, «Oh cara l'allegria». In quest'opera però la capricciosa è gelosa del servente, perché costui fa il galante anche con Rosina (al pari di Simone, peraltro): tanto che il Finale primo inizia con un duetto di gelosia Madama/Cavaliere, «Vi lascio ingrata dama» (I,12).

Il numero di scontro/confronto tra moglie/marito/cicisbeo (con l'aggiunta di Paf) è il Quartetto «Caro bene, amato oggetto» nell'atto secondo. Madama e il Cavaliere fingono di amarsi per far ingelosire il marito, e ci riescono: Simone, dopo aver ammesso le sue colpe («la mia indolenza / pazza mia

58. Ho consultato le partiture in D-DI: Mus, 3491-F-501 (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89383/1>) e I-GI, M.8,5/6. Il libretto è LA / MOGLIE / CAPRICCIOSA. / [fregio] / DRAMMA GIOCOLO PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI S.A.E. DI / SASSONIA. / [fregio] / DRESDA, 1786. (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/72521/1>), che è quasi del tutto conforme a quello veneziano del 1785 (cfr. *supra*).

59. Cfr. HOCHMUTH, *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*, p. 7, e II: *Die Solisten*, p. 214. Gli altri interpreti non sono identificabili con certezza.

moglie ha fatta diventare»), canta un'aria buffa misogina («Figlio, le femmine / sono falsissime»: lo imbecca il ricordo della madre), col proposito di vendicarsi della moglie, lasciandola al servente. Dopo che i due (presunti) amanti han ribadito la loro onestà («Son Cavalier d'onor. / Son moglie onesta», II,7: essi fingono di andare oltre la galanteria settecentesca, quell'andare oltre' così tipicamente rossiniano), Simone ingiunge alla moglie d'andarsene, essendo intenzionato al divorzio: scena che culmina nell'aria di Madama «Core ingrato – cor tiranno», nella quale deride il marito e gli morde la mano  *fingendo di baciarla* (II,11). Insomma, l'intreccio del dramma si basa proprio sulla gelosia (parzialmente) immotivata del marito, al quale vien fatto credere nel Finale ultimo, inscenato al porto, che moglie e servente siano fuggiti insieme. Ma i due, in realtà lì presenti sotto travestimento, si svelano, e sciogliono il nodo ribadendo una volta di più la propria onestà: il Cavaliere «un uomo d'onore / tal passo non fa»; Madama Chietta, «La moglie d'onore tal passo non fa». Indi, è il marito che chiede scusa alla moglie per aver dubitato della sua virtù e per essere stato geloso senza motivo, ben diversamente dal finale del *Turco in Italia* e del *Marito indolente*. In generale, Madama è una capricciosa/traditrice in tono minore, al confronto non solo di Fiorilla, ma anche di Metilde: infatti non ha il rondò di pentimento verso la fine dell'opera.

E non è la sola. *La capricciosa corretta (La scola de' maritati)*<sup>60</sup> di Martín y Soler, ambientata a Napoli come *Il turco in Italia* e *Il marito indolente*, è particolarmente interessante ai fini del presente studio, in quanto consente un confronto ravvicinato con la tecnica della ripresa tematica impiegata da Rossini, come vedremo a breve. La primadonna capricciosa, Ciprigna (Anna Morichelli Bosello la prima interprete, soprano),<sup>61</sup> è un soggetto ben peggiore di Fiorilla: infedele al marito – lo sciocco e pauroso Bonario (Giovanni Morelli, buffo), che ha sposato in seconde nozze –, lo aggredisce verbalmente e persino fisicamente. Nel Quintetto «Togliti agli occhi miei» Ciprigna minaccia tutti come una furia, in quanto il marito ha osato dire che in casa comanda lui. Nell'Aria «La prima notte del matrimonio / quel gran demonio, senti, che fe'», Bonario racconta di essere stato bastonato proprio in *quella* notte, che si era prefigurato indimenticabile per altre ragioni (nel Finale primo, addirittura, la moglie punta una pistola contro il marito).

Prepotente e prevaricatrice anche nei confronti dei due figli di primo letto di Bonario, Ciprigna ambisce ad avere non meno di tre amanti: Lelio (Luigi Brida, tenore), innamorato però della figliastra, il cicisbeo Don Giglio (Carlo

60. Quanto alla mancanza di fonti originali londinesi, che neppure consente di stabilire una denominazione univoca dell'opera andata in scena nel 1795, cfr. LINK, *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, pp. 238-243; l'Introduzione storica in MARTÍN Y SOLER, *La capricciosa corretta, o sia La scuola dei maritati*, ed. Rousset, p. xx. Cfr. inoltre WAISMAN, *Vicente Martín y Soler*; POLZONETTI, *La scuola de' maritati de Da Ponte y Martín y Soler (1795)*; STIFFONI, *Influencia del dramma giocoso 'reformado' en los dos libretti londinenses de Lorenzo Da Ponte para Vicente Martín y Soler*.

61. Cfr. MARTÍN Y SOLER, *La capricciosa corretta, o sia La scuola dei maritati*, ed. Rousset, pp. XXI-XXII, dove si leggono notizie sui cantanti italiani impiegati a Londra. Cfr. anche LINK, *La cantante Anna Morichelli, paladín de Vicente Martín y Soler*.

Rovedini, tra il mezzo-carattere e il buffo, con voce di baritono), e un sedicente turco, col quale ella decide di partire (nel Finale secondo), abbandonando il tetto coniugale per andare a consumare il tradimento in Oriente. Ma tale turco è in realtà il servo Fiuta travestito (Lorenzo Cipriani, buffo), che infine si smaschera e svergogna Ciprigna; travestimento che peraltro nulla toglie al topos drammatico del turco gran amatore:<sup>62</sup> anzi lo presuppone e lo rafforza.

Ho detto che Ciprigna *ambisce* ad avere degli amanti proprio perché, nei fatti, non li ha. Il tradimento di Ciprigna nella *Capricciosa corretta* resta solo immaginato, nonostante ella si creda la più irresistibile delle donne (Ciprigna, non a caso, è un appellativo della dea Venere, e fa pure rima con ‘matrigna’): così nelle sue arie «Son pur folli e vanarelli / i moderni narcisetti»<sup>63</sup> e «Guardami un poco» nell’atto primo, «La donna ha bello il core» nel secondo (la più fortunata: circolò in numerose copie manoscritte). In verità Ciprigna esibisce le sue doti seduttive solo a sé stessa nei pezzi solistici, non anche nei pezzi d’assieme, dove prevale la sua arrogante aggressività.

Come ormai sappiamo, in conclusione di questo soggetto è probabilissimo, se non certo, il ravvedimento della capricciosa. Nella solita scena d’imbroglio notturna – fa seguito alla sua ultima breve aria «Nel cor mi sento un giubilo» –, si palesa a Ciprigna la dura realtà, durante un temporale: può accadere anche nell’opera comica, e prima dell’età romantica, che l’evento atmosferico avverso simboleggi il rovescio della fortuna;<sup>64</sup> in questo caso, l’improvvisa solitudine della capricciosa, abbandonata sia dal presunto amante turco, sia dal marito («sola a quest’ora in strada / non so dove io mi vada»). Nel Finale ultimo, Ciprigna ha un assolo («Oh qual funesto velo»), nel quale prende atto della giusta punizione («vedo ch’io son punita, / né merito pietà»), si umilia e si prostra al marito («Ecco ai tuoi piè una misera / che compassione implora, / se vuoi ch’io mora, lascia / che nel tuo seno io mora»); qui Martín y Soler la fa ascendere, con enfasi e per grado congiunto, dal Sol<sub>3</sub> al La<sub>4</sub> bemolle, indice di una scrittura non troppo acuta (mai oltre il La<sub>4</sub>), e in generale non particolarmente virtuosistica. Del resto, come per Metilde nel *Marito indolente* e diversamente dalle altre opere esaminate, il momento del ravvedimento non è celebrato da un grande rondò in più sezioni. Intendo dire che, rispetto alla Fiorilla rossiniana, manca l’accentuazione drammatico-musicale sia della malizia iniziale, sia del pentimento conclusivo.

Al contrario, Martín y Soler riprende un tema della sinfonia nel duettino di riconciliazione tra moglie e marito nel Finale secondo, in coincidenza dello scioglimento (Esempi 4 a-b).

62. Cfr. TOSCANI, *Mamma li turchi!*.

63. Tale aria di presentazione, inclusa nell’edizione di Rousset, è successiva alla *première* londinese, dove Ciprigna esordiva con un duetto con Don Giglio, del quale non sono conosciute fonti musicali (LINK, *The Da Ponte Operas*, pp. 303 e 307); esso peraltro è l’unico duetto dell’intera opera imbastito con un amante o presunto tale. Nella lunga storia esecutiva dell’opera «Son pur folli e vanarelli» è largamente presente.

64. Cfr. GIUGGIOLI, *Tempeste rossiniane*.

Esempio 4a. Martín y Soler, *La capricciosa corretta*, Sinfonia

Esempio 4b. Martín y Soler, *La capricciosa corretta*, Duetto Ciprigna/Bonario nel Finale II

Da un lato egli, come Bianchi Paisiello Paer,<sup>65</sup> e diversamente da Rossini, riutilizza il tema della sinfonia alla fine dell'opera e non all'inizio; dall'altro, ciò che importa di più, tale ripresa tematica assume un senso differente rispetto a quello del *Turco in Italia* rossiniano: lungi dall'essere un 'crescendo', il placido tema cantabile non viene ad effigiare l'allegro e audace tradimento con l'amante esotico ma la moralistica (e dovuta) riconciliazione tra moglie e marito. Per così dire, stessa tecnica drammatico-musicale, esito opposto.

65. Cfr. qui la nota 29.

## Conclusioni

Se il crescendo rossiniano funge così spesso da culmine nel numero musicale, il *Turco in Italia* del Pesarese è il punto d'arrivo, quasi una propaggine fuori tempo massimo, della storia di questo soggetto: che per sua natura è tipicamente settecentesco. I drammi qui visti riflettono la concezione del matrimonio e il libertinismo femminile propri di quel secolo (almeno tra le classi elevate).<sup>66</sup> Dopo il 1814 cercheremmo invano nelle opere in musica personaggi come Fiorilla (o Metilde, Madama Chiaretta, Ciprigna): incarnano un tipo ormai sentito come estraneo alla nuova sensibilità e al nuovo contesto storico-sociale. Al massimo, ci si può imbattere in capricciose non maritate (per dirne una, Adina *ricca e capricciosa fittajuola* nell'*Elisir d'amore*). Dopo la Rivoluzione francese si afferma una nuova concezione dell'amore, passionale e totalizzante, incompatibile con la leggerezza libertina: muta cioè la morale privata e familiare, e il matrimonio d'amore tende a prevalere su quello d'interesse. È un cambiamento graduale e tendenziale, dato che anche nel Settecento si discuteva sul vero amore tra i coniugi: scontato il riferimento a *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) e *Émile ou de l'éducation* (1762) di Rousseau. Ma la fine del viziosissimo Antico Regime segna indubbiamente una svolta verso la riforma del modello matrimoniale, così come a partire dalla Rivoluzione si afferma un ideale di vita privata sobria e severa: specie per le donne, per le quali le virtù domestiche diventano anche virtù civiche. L'adulterio femminile, magari prima tollerato qualche volta a teatro, e nel genere comico, ora viene considerato scandaloso e intollerabile: o meglio, diventa uno dei grandi temi tragici del romanzo europeo dell'Ottocento. Parallelamente, il ciccisbeismo cala e poi scompare.<sup>67</sup>

66. Su tali questioni cfr. BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto* (in particolare il capitolo *Verso la famiglia coniugale intima*, pp. 325-363); BRAMBILLA, *Sociabilità e relazioni femminili nell'Europa moderna* (in particolare il paragrafo *L'amore e il matrimonio*, pp. 123-128).

67. Cfr. BIZZOCCHI, *Cicisbei*, pp. 294-322. La donna nell'Ottocento è meno libertina, e anche meno libera. Credo che le seguenti citazioni da BANTI, *Eros e virtù* possano corroborare con efficacia tale tesi: «sono proprio i più ardenti seguaci della nuova virtù, ovvero i giacobini, [...] che, una volta al potere, decidono di chiudere le associazioni politiche femminili e di negare alle donne la possibilità di partecipare alle discussioni politiche. Le motivazioni usate per sostenere queste misure rimandano alla necessità di «riportare le donne al loro posto»» (p. 47); «La valorizzazione della virtù, sotto la forma della castità sessuale, dell'enfasi sul matrimonio monogamico, dell'esaltazione del ruolo della madre [...] è un aspetto che trasforma il discorso anti-aristocratico in una proposta che ha molti tratti familiari e rassicuranti, poiché simili a momenti cruciali dell'insegnamento morale che viene dalle Chiese cristiane» (pp. 48-49); «Il Codice civile, voluto fermamente da Napoleone e approvato nel 1804, diventa un punto di riferimento per molte legislazioni civilistiche ottocentesche: e il modello di famiglia che vi è disegnato è pesantemente asimmetrico dal punto di vista dei rapporti di genere. Le relazioni tra il capofamiglia e la moglie sono modellate sul principio espresso da Napoleone, secondo il quale «il marito deve poter dire a sua moglie: signora, lei mi appartiene corpo e anima; signora, lei non può uscire; signora, non andrete a teatro; signora, non potrete vedere quella o quell'altra persona». Coerentemente, l'art. 213 del Codice stabilisce che «il marito deve protezione alla moglie, e la moglie deve obbedienza al marito»» (pp. 49-50); «Molti anni fa, al termine di un suo studio su donne e Rivoluzione francese, la storica americana Joan Landes concludeva affermando che a lei sembrava che la Repubblica francese nata

e infatti nei libretti ottocenteschi si eclissano, al pari delle mogli capricciose, anche i cicisbei.

Ci si potrebbe anche domandare quale fosse nel 1814 la consapevolezza dei giovani Romani e Rossini nel mettere in scena un soggetto come *Il turco in Italia*. Difficile rispondere:<sup>68</sup> non sappiamo chi scelse il vecchio libretto di Mazzola tra librettista, compositore ed impresario scaligero (ed eventualmente perché), né sappiamo alcunché sulla collaborazione tra i primi due, avvenuta quasi certamente a contatto di gomito a Milano; chissà se davvero avevano in mente una sorta di rovesciamento dell'*Italiana in Algeri*, grande trionfo dell'anno precedente andato in scena al teatro Re di Milano poche settimane prima del *Turco*, come sostennero in molti;<sup>69</sup> insomma, chissà quali propositi drammatici potevano avere in mente, e con quali risvolti ideologici. D'altro canto, mi sento di condividere la prudenza manifestata da Fabrizio Della Seta su una questione differente ma in certa misura assimilabile: «occorre molta cautela nell'attribuire alle scelte drammatiche significati troppo intenzionali, sia in senso restaurativo sia, all'opposto, in senso innovativo».<sup>70</sup> Con il 'crescendo di capricci', nel senso qui illustrato, credo che Rossini abbia 'caricato' oltremodo la situazione comica, abbia semplicemente voluto aggiungere pepe ad un soggetto scabroso e già piccante, quindi di per sé interessante, e lo ha fatto da par suo. Il motto del giovane Rossini è esagerare, essere impudente (in tutto, anche nello sfidare la morale, e la censura). Il Pesarese, rispetto a Martín y Soler, Gazzaniga e Schuster, oltre ad una marcia in più, sembra avere anche una 'molla' in più, atta a caricare i suoi congegni, e a caratterizzare situazioni e personaggi, in modo quasi meccanico. Alla fin fine, l'audacia di Fiorilla è l'audacia di Rossini.

## BIBLIOGRAFIA

*Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo De' Medici, fino all'anno 1559*, Cosmopoli [Lucca] 1750.

BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2020.

BANTI, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000.

dalla Rivoluzione non fosse stata edificata solo senza le donne, ma contro le donne» (p. 51). Cfr. anche BANTI, *La nazione del Risorgimento*.

68. «Quale obiettivo esattamente si prefiggessero Romani e Rossini resta poco chiaro» (CHEGAI, *Rossini*, p. 133).

69. Cfr. ROSSINI, *Il turco in Italia*, ed. Bent, *Prefazione*, pp. xxii-xxvi.

70. DELLA SETA, *Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, p. 101. L'autore si riferisce ai casi di amore contrastato dal padre e di matrimonio imposto per motivi politici o di casta.

- , *Eros e virtù. Aristocratiche e borghesi da Watteau a Manet*, Laterza, Bari – Roma 2016.
- BARBAGLI, Marzio, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, il Mulino, Bologna 1984.
- BEGHELLI, Marco, *Rilettura delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia*, «Nuova Rivista musicale italiana», 27/2 (1993), pp. 173-193; 27/3 (1993), pp. 387-410.
- , *Dall'autoimprestito alla 'tinta': elogio di un 'péché de jeunesse'*, in *Gioachino Rossini 1868-2018*, cur. Narici et al., pp. 49-91.
- BERTON, Henry-Montan, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Emery, Paris 1826.
- BIANCONI, Lorenzo, «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, cur. Fabbri, pp. 129-161.
- BIZZOCCHI, Roberto, *Cicisbei: morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, Roma 2008.
- BRAMBILLA, Elena, *Sociabilità e relazioni femminili nell'Europa moderna. Temi e saggi*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- BURNHAM, Scott, *Making Overtures*, in *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, eds. Nicholas Mathew and Benjamin Walton, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2013, pp. 197-209.
- CASTIL-BLAZE, *L'opéra-italien de 1548 à 1856*, Castil-Blaze, Paris 1856.
- CHEGAI, Andrea, *Rossini*, il Saggiatore, Milano 2022.
- CONTI, Enzo, «*Il turco in Italia*»: tradizione e rinnovamento nell'opera buffa tra Sette e Ottocento, «Nuova Rivista musicale italiana», 45 (xv n.s.) (2011/1), pp. 5-42.
- DAUMAS, Maurice, *Adulteri e cornuti: storia della sessualità maschile tra Medioevo e modernità*, Dedalo, Bari 2008.
- DE GIORGIO, Michela, *Raccontare un matrimonio moderno*, in *Storia del matrimonio*, a cura di Michela De Giorgio e Christiane Klapisch-Zuber, Laterza, Roma – Bari 1996.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in *Gioachino Rossini 1868-2018*, cur. Narici et al., pp. 93-111.
- FABBRI, Paolo, *Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022.

- , a cura di, *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro 1994
- GIRARDI, Michele, *L'angelo della musica. Rossini, Mozart e l'intertestualità*, in "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli – Daniele Sabaino – Rodobaldo Tibaldi – Pietro Zappalà, ETS, Pisa 2018, pp. 421-445.
- GIUGGIOLI, Matteo, *Tempeste rossiniane: caratteristiche e significato*, in *Gioachino Rossini 1868-2018*, cur. Narici et al., pp. 145-172.
- GOSSETT, Philip, *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 19 (1979), pp. 5-123.
- , *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, il Saggiatore, Milano 2009.
- HILLER, Ferdinand, *Plaudereien mit Rossini – Chiacchierando con Rossini*, edizione originale con trad. it. a fronte, in *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 32 (1992), pp. 63-155.
- HOCHMUTH, Michael, *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*, Kovač, Hamburg 1998.
- , *Chronik der Dresdner Oper, II: Die Solisten*, s.n. [Dresden] 2004.
- HOUGHTON, Walter E. – HOUGHTON Esther Rhoads, *The Wellesley Index to Victorian Periodicals, 1824-1900*, vol. 3 (*Tables of Contents and Identification of Contributors with Bibliographies of Their Articles and Stories and an Index of Initials and Pseudonyms*), University of Toronto Press – Routledge & Kegan Paul, Toronto – Buffalo – London 1979.
- ISOTTA, Paolo, *Per una lettura del "Turco in Italia"*, «Nuova Rivista musicale italiana», 19/2 (1985), pp. 227-253.
- LAMACCHIA, Saverio, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del 'Barbiere' di Rossini*, EDT – De Sono, Torino 2008.
- , *Un precedente sconosciuto del "Turco in Italia": "Il bon ton vinto dal buon senso" di Caterino Mazzolà e Joseph Schuster*, «Studi musicali», 8 n.s. (2017), pp. 281-325.
- LINK, Dorothea Eva, *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, Ph.D. diss., University of Toronto, 1991.
- , *La cantante Anna Morichelli, paladín de Vicente Martín y Soler*, in *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, ed. por Link y Waisman, pp. 328-362.

- LINK, Dorothea – WAISMAN, Leonardo J, ed. por, *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: actas del congreso internacional*, Institut Valencià de la música – Generalitat Valenciana, Valencia 2010.
- LOSCHELDER, Josef, *Figura e deformazione di Rossini nella Rivista Generale di Musica di Lipsia*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», [13] (1973) n. 2, pp. 43-55 (ed. orig. *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Leipzig*, pp. 23-42).
- MARTÍN Y SOLER, Vicente, *La capricciosa corretta, o sia La scuola dei maritati*, ed. por Christophe Rousset, Istituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 2003.
- , *La capricciosa corretta, o sia La scuola dei maritati*, reducción para canto y piano por Leonardo J. Waisman, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 2005.
- MATTEI, Lorenzo, *Musica e dramma nel 'dramma per musica': "Ines de Castro" (1793) di Giuseppe Giordani*, in *La figura e l'opera di Giuseppe Giordani*, a cura di Ugo Gironacci – Francesco Paolo Russo, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012.
- MIOLI, Piero, *Duce di tanti eroi: il primo basso Filippo Galli*, in *Gioachino Rossini 1792-1992*, cur. Fabbri, pp. 491-542.
- MONGRÉDIEN, Jean, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831): chronologie et documents*, 8 voll., Symétrie – Palazzetto Bru-Zane, Lyon – [Venezia] 2008.
- NARICI, Ilaria – SALA, Emilio – SENICI, Emanuele – WALTON, Benjamin, a cura di, *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, Fondazione Rossini, Pesaro 2018.
- NICOLODI, Fiamma, *"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 Università, Milano [2005].
- PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica: dall'Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991.
- POLZONETTI, Pierpaolo, *La scuola de' maritati de Da Ponte y Martín y Soler (1795): representación de la familia durante el Terror*, in *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, ed. por Link y Waisman, pp. 296-307.
- ROSSINI, Gioachino, *Il turco in Italia*, a cura di Margaret Bent, Fondazione Rossini, Pesaro 1988 (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, vol. 13).
- , *Lettere e documenti*, vol. 2, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro 1996.

- , *Il turco in Italia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Fondazione Rossini, Pesaro 2002 (I libretti di Rossini, vol. 9).
- SENICI, Emanuele, *Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2019.
- STAËL, Madame de, *Corinne ou L'Italie*, I, Nicolle, Paris 1807.
- STENDHAL, *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1824 [recte 1823], trad. it. *Vita di Rossini*, EDT, Torino 1983.
- STIFFONI, Gian Giacomo, *Influencia del dramma giocoso 'reformado' en los dos libretti londinenses de Lorenzo Da Ponte para Vicente Martín y Soler*, in *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, ed. por Link y Waisman, pp. 308-327.
- TOSCANI, Claudio, *Mamma li turchi! Percorsi esotici nell'opera italiana di primo Ottocento*, in «D'amore al dolce impero». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012, pp. 95-116.
- WAISMAN, Leonardo J., *Vicente Martín y Soler: un músico español en el Clasicismo europeo*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 2007, pp. 339-361.



NOTA BIOGRAFICA Saverio Lamacchia insegna nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Si occupa in particolare di drammaturgia musicale del Sette-Ottocento; il suo *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini* (Torino, 2008) è stato tradotto in tedesco per intero e parzialmente in inglese, francese, spagnolo.

BIOGRAPHICAL NOTE Saverio Lamacchia teaches in the Department of Arts, University of Bologna. He is particularly interested in eighteenth- and nineteenth-century musical dramaturgy. His monograph *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini* (Turin, 2008) has been entirely translated into German and partially into English, French, and Spanish.

