

**GIOACCHINO ROSSINI**

## **L'ITALIANA IN ALGERI**

**Dramma giocoso per musica in due atti.**

**Prima rappresentazione:**

**Venezia, Teatro San Benedetto, 22 V 1813**

Nato il 29 febbraio 1792, Rossini aveva appena 21 anni ma già parecchie opere dietro di sé, e non pochi successi, nessuno però paragonabile al trionfo di quella sera: oltretutto propiziato da una compagnia splendida, con l'irresistibile Marietta Marcolini protagonista, e nella parte di Mustafà Filippo Galli, basso reputato senza uguali al momento, sia nel genere serio che in quello buffo; poi il tenore Serafino Gentilini nella parte di Lindoro, e Paolo Rosich (Taddeo), Lutgard Annibaldi (Elvira), Annunziata Berni Chelli (Zulma), Giuseppe Spirito (Haly).

Era nata, per usare il linguaggio del tempo, come "opera di ripiego". Al suo luogo il cartellone di primavera del San Benedetto aveva annunciato un'opera di Carlo Coccia, che mancò all'appello (non sarebbe apparsa che il 26 giugno); e quasi certamente Rossini ricevette l'incarico di sostituirla soltanto nell'ultima settimana di aprile: ventisette giorni avanti la prima rappresentazione, precisa una fonte dell'epoca. Termini del genere, oggi, sbalordirebbero. Ma allora erano comunissimi, così come era comune, a fronteggiarli, l'espedito di affidare la composizione dei recitativi secchi, ed eventualmente di "arie di sorbetto" ossia arie di personaggi secondari, ad un collaboratore. E così andò nel nostro caso. Nel corpo della partitura autografa dell'*Italiana in Algeri* sia i recitativi secchi che la tutt'altro che spregevole arietta di Haly "Le femmine d'Italia" sono d'una mano che non è quella di Rossini. Ed ancora. Il libretto non era originale, Angelo Anelli lo aveva scritto per un'opera omonima di Luigi Mosca, che neanche cinque anni prima aveva avuto un ottimo successo alla Scala: Rossini si limitò a rimaneggiarlo (verosimilmente per mano di Gaetano Rossi).

Fu anche questo un espediente per risparmiare tempo? È possibile; ma in

realità anche quella di riprendere un testo già messo in musica era prassi settecentesca ancora in voga, che non aveva bisogno di motivazioni esterne.

E' questa l'opera che insieme all'immediatamente precedente *Tancredi* - pure nata a Venezia ma alla Fenice, il 6 febbraio - fondò rapidamente la fama europea di Rossini. Restò nei repertori a lungo. Non però eternamente perché anch'essa subì quell'eclissi che nell'ultima parte del secolo scorso sottrasse alle scene, a poco a poco, tutto Rossini salvo l'indistruttibile *Barbiere di Siviglia*, e solo lasciando qua e là riapparire, assai di rado, la seconda versione del *Mosè* e il *Guglielmo Tell*.

Fu comunque tra quelle che ressero più a lungo, perché se ne registrano delle rappresentazioni anche verso il 1900. Il suo rilancio novecentesco risale alla serata inaugurale, il 26 novembre 1925, nel leggendario Teatro di Torino, fondato e mantenuto in vita per cinque anni dall'industriale Riccardo Giuliano; protagonista Conchita Supervia, direttore Vittorio Gui.

Lo spettacolo fu ripreso negli anni successivi, e portato in tournée all'estero fu salutato come una strabiliante scoperta. La fortuna dell'*Italiana in Algeri* era ricominciata.

E ancora l'ha rialzata, negli anni Settanta, l'edizione critica curata da Azio Corghi per la Fondazione Rossini di Pesaro. Anzitutto questa edizione ha reso note alcune arie alternative (o reinstrumentazioni alternative di arie originali) composte da Rossini per particolari occasioni; il che non ha soltanto un interesse erudito: è ora perfettamente lecito, chi lo voglia, adoperarle in concerto, o anche in teatro, ricordando che il concetto di edizione definitiva nella mente di Rossini non esisteva. Ma più ancora importano le tante rettifiche alle corruzioni che l'originale aveva subito nella prassi ottocentesca, e che le edizioni correnti avevano passivamente accolto (o forse provocato?).

Non ce n'è forse una, di queste rettifiche, che non ci additi una sfumatura significativa, un particolare prezioso. E tutte naturalmente sono state presto accolte nella pratica esecutiva, a cominciare dalla memorabile rappresentazione diretta da Claudio Abbado alla Scala il 7 dicembre 1973, prima ancora che l'edizione critica fosse pubblicata.

Contrariamente a quanto s'immagina, Rossini all'opera buffa si dedicò soltanto nella giovinezza, cioè non oltre l'età di ventisei anni: a parte *Il viaggio a Reims*, composto a trentatré, e che poi un'opera buffa di struttura tradizionale esattamente non è.

Ora, nella maggioranza, queste opere, più che singolarmente se stesse, sono variate elaborazioni di un "genere" - il genere buffo ereditato dal Settecento ma ben presto rossinizzato - : brillanti, eleganti, festevoli, qua e là sparse di lampi propriamente geniali.

Ma tre fra queste sono invece entità infungibili, uniche: esponenti sì, come le altre, d'un "genere" ossia d'una tradizione, ma anzitutto appunto, di se stesso.

Si chiamano, come tutti sanno, *L'Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817).

Ed è vero che in tutte e tre il fine ultimo è pur sempre una catarsi esilarante; ma l'assunto, cioè la via per raggiungerla, è di volta in volta ben specifico.

## FOTO DI SCENA



*Il barbiere di Siviglia* è una commedia vera e propria, basata su figure nettamente realistiche; mentre nella *Cenerentola* la "bontà" d'una soave creatura di domestica fiaba fiorisce da un burattinesco contesto caricaturale.

E la nostra *Italiana*, s'è detto, è farsesco puro, sfrenatezza d'un gioco volto ad esaltare la propria leggerezza e futilità: conforme alla celebre risposta di Stendhal alle accuse d'insensatezza che qualcuno in Francia aveva mosso al suo testo. "I nostri grandi letterati del *Journal des Debats*" - scrisse Stendhal - "hanno trovato folle l'azione senza vedere, poveretti, che se folle non fosse non converrebbe ad un tal genere di musica, la quale in se stessa non è altro che una follia organizzata e completa".

E questo è sostanzialmente vero. Ma in che senso? Sarà bene ricordare per sommi capi il soggetto: senza bisogno di scoprirne le fonti, che per alcuni sarebbero in una leggenda araba, per altri in uno schema che ha attraversato i millenni, e altri ancora in un fatto realmente e recentemente accaduto.

Mustafà, Bey di Algeri, è stanco di Elvira, moglie troppo tranquilla e sottomessa, ed incarica Hally, capitano dei suoi corsari, di cercargli un'italiana di quelle che "dan martello e tanti cicisbei", insomma più pepata e volitiva.

Una burrasca ne getta appunto una sulla riva, Isabella; la quale, in compagnia di un tutt'altro che corrisposto spasimante di nome Taddeo, viaggiava in cerca di Lindoro, il fidanzato scomparso.

Da Hally i due sono condotti al palazzo del Bey, e qui Isabella ritrova il suo Lindoro, tenuto come schiavo; ma appunto allorché Mustafà per sbarazzarsi della moglie, lo ha liberato, ingiungendogli di sposarsela lui e portarsela in Italia. Subito il Bey spasima per l'italiana; e questa reagisce fingendo di corrisponderlo, con ciò guadagnandosi ogni impero su di lui. Così comincia con l'imporgli, addirittura, di non abbandonare la moglie, anzi di trattarla con ogni riguardo, e finisce inducendolo ad accettare un'immaginaria onorificenza italiana, quella dei Pappataci, spettante a chi di fronte a qualsiasi evenienza imperturbabilmente continui a "dormire, mangiare e bere" e a "vedere e non veder"; e alla burla riesce a far partecipare lo stesso Taddeo, lasciandogli credere che si faccia per amor suo.

Obbediente allora, durante una cerimonia dell'investitura il Bey si attiene alle regole prescritte, sì che i due, insieme con Taddeo ormai

consapevole ma rassegnato alla sua sorte, e con tutti gli schiavi italiani, possono tranquillamente imbarcarsi sotto i suoi occhi.

Dopodiché farà di necessità virtù tornando alla moglie.

Farsesco quanto si voglia, dunque; ma attraverso lo svolgimento d'una sorta di proverbio, come dire "chi la fa l'aspetti", oppure "chi è causa del suo mal pianga se stesso"; anzi di qualcosa di più: il turco grullo voleva una donna capace di "dar martello", perché mai la martellata non sarebbe potuta cadere su di lui? Appunto delle virtù che gliela rendono desiderabile colei si servirà per beffarlo. Ed ancora. Quella italiana che con gli amanti indesiderabili gioca come il gatto col topo, e stravince a forza di spirito, di ridevoli trovate, di allegria, che altro è se non una incarnazione, fra le tante possibili, della musa stessa di Rossini?

Isabella è un mezzosoprano - allora si diceva contralto, la distinzione fra contralto e mezzosoprano ufficialmente non esisteva - come le protagoniste del *Barbiere* e della *Cenerentola*; ma la sua tessitura è significativamente un poco più bassa.

Questo permette a Rossini di far giocare nella sua voce riflessi virili. Ma si tratta appunto d'un gioco, d'una mascherata: nell'assumere tratti virili l'italiana si strizza l'occhio, e il suo charme femminile ne ricava un'attrattiva in più.

Non diversamente le sue "partenze" liriche, canore, si svolgono d'improvviso a scatti d'umore che le prendono in contropiede smascherandole.

Questo vale, a suo modo, anche nell'unico momento dell'opera che si presenterebbe come serio; ed è quello, immediatamente precedente la conclusione, in cui Isabella esorta i compagni a rigar dritti per non fallire il colpo, lasciandosi guidare dal pensiero della "patria". E davvero il pezzo è stato inteso da molti come preresorgimentale o comunque "patriottico"; lo stesso Rossini - ma mezzo secolo dopo - si espresse in questo senso in una lettera.

E i versi "Vedi per tutta Italia/rinascere gli esempi/Di ardire e di valor", c'è chi li ha messi in rapporto con gli atti di valore compiuti dagli italiani nella campagna napoleonica di Russia, dimenticando che erano stati scritti nel 1808, ossia quattro anni prima di quella catastrofica impresa.

Ma quel po' di enfasi che lievemente s'affaccia in quest'aria non ne oltrepassa la prima parte; nella successiva trascrizione della cabaletta Isabella apostrofa ironicamente il povero Taddeo, poi affettuosamente il suo Lindoro, infine solo discorsivamente gli altri.

E la finale cabaletta non è che radiosa tensione verso un'allegrezza senza aggettivi, ben oltre qualsiasi inclinazione patetica o sentimentale.

Perché in quest'opera il sentimento è assente, e l'amore dato più che altro come pretesto: espansioni amorose non se ne incontrano. Significativamente a questo proposito, fra le modifiche al libretto primitivo, la soppressione dell'unico duetto fra Isabella e Lindoro: niente duetti d'amore nel testo riformato. E Lindoro, sebbene la sua aria d'esordio cominci con le parole "Languir per una bella", non langue affatto ma piuttosto gioisce, ed il suo amore lo sfoga volentieri indirettamente, per esempio nella sua divertita partecipazione alla burla dei Pappataci.

A definire il suo personaggio conta assai, come nel caso di Isabella, il ruolo vocale; vi è quello di tenore contraltino, come allora si diceva, cioè di tessitura acuta: invitante più alle impennate del giubilo che alle intimità della tenerezza, esempio la sua scapigliata aria del secondo atto, pezzo della cui autenticità si era dubitato (col debolissimo argomento che non se n'è trovato l'autografo), e che invece è movimentato da un'invenzione ritmica quale più rossiniana sarebbe difficile immaginare.

Anche nella controparte, cioè nei beffati, il ruolo vocale decide. Mustafà è "buffo nobile", cioè pienamente impegnato nella grande tecnica del belcanto; e le sue proterve terzine vocalizzate con gli accenni testardamente collocati su ogni nota basterebbero a dirci la sua imbellè arroganza.

L'amante respinto è invece un "buffo caricato", cioè incline al "parlante", e inesperto di colorature; e così dice il suo mite vittismo, addolcito in toni che finiscono coll'intenerirci.

Quanto all'aria di Hally, settecentesco tenore di carattere, s'è già detto che la grafia del manoscritto ci impedisce di attribuirlo a Rossini.

E sia: comunque, la riduzione anch'essa compie del "capitano dei Corsari" ad una vocina così timida da starsene ad una melodiuccia sillabica, e prudentemente mantenuta nell'ambito di un'ottava, è una pennellata ineccepibile.

Senonché, vicenda e personaggi, la musica non si limita a disegnarli con icasticità lampante: nell'atto di disegnarli li solleva in una sfera che li trascende. Sicché a poco a poco ci avvediamo come non siano se non veicoli, e il comico che secernono non sia propriamente umoristico, tanto meno satira, ma piuttosto irrefrenabile esplosione di una vitale allegrezza che tutto ad un certo punto confonde e fonde in una esaltazione ormai

priva di oggetto.

Per questo il suo punto culminante - come normalmente, del resto, nel Rossini buffo - non è nello scioglimento ma nel Finale Primo: sequenza di otto pezzi, parecchi dei quali segnano l'ingresso progressivo dei vari personaggi quasi come altrettante sorprese; per concludere nell'ultimo - un settimino con coro - con una sorta di scioglilingua ritmico di spasmodica esattezza, vertiginoso mulinello entro il quale galleggiano, in crescendo, puri fenomeni che le varie voci si scagliano reciprocamente in un delirio ove tutti i personaggi perdono la propria identità: "follie organizzate e completate" davvero.

## FOTO DI SCENA



Non per nulla il testo di quest'ultimo pezzo non si trova nel libretto originale, è un'aggiunta di quello rossiniano. Non è arbitrario scorgere, nel risultato, la prima folgorazione inequivoca di quello spirito orgiastico di cui fino allora la musica non aveva mai avvertito il soffio.

### **Una musica che "fa dimenticare tutta la tristezza del mondo" (Stendhal)**

Scritta nel 1813 e quindi precedente il *Barbiere* del 1816 e la *Cenerentola* del 1817, *l'Italiana in Algeri* contiene molti elementi che si ritroveranno nelle due opere menzionate, alle quali si collega strettamente.

Il libretto si sviluppa su una trama ispirata al gusto per l'esotismo orientale (una *turquerie* di maniera che ricalca l'intreccio di diversi lavori teatrali precedenti quali il mozartiano *Il ratto dal serraglio*) corrispondente ad una moda culturale che serpeggia e ripetutamente riaffiora per molti decenni nei vari campi dell'espressione artistica.

Rossini si serve di questo soggetto per ricreare un Oriente del tutto immaginario ed avvia con quest'opera il processo di evoluzione verso quella comicità originalissima e felicemente astratta che caratterizzerà talune sue opere successive.

Già Stendhal ascoltando *l'Italiana* aveva colto il senso di questa comicità: dichiarava di essere fuori di sé dall'entusiasmo ed affermava che questa musica "fa dimenticare tutta la tristezza del mondo".

Una battuta di arresto a questo procedere verso il comico puro è stata portata dal *Barbiere* il cui soggetto è più realisticamente connesso con la commedia di carattere. Tuttavia comuni caratteristiche delle forme musicali avvicinano le due opere, specialmente nei mezzi di insieme. I duetti, terzetti, quintetti del *Barbiere* già si trovano nell'*Italiana*.

## La musica come essenza drammaturgica

Dal punto di vista del regista-scenografo, l'analisi di una partitura di Rossini (musica e testo) denota una contraddizione apparente nell'ottica di una drammaturgia moderna, da cui sorge la difficoltà del concetto intellettuale e stilistico: il libretto, più o meno realistico (*Barbiere*), fantastico (*Cenerentola*), o di fantasia (*L'Italiana in Algeri*), si basa su una comica di situazioni, alimentata dalle convenzioni teatrali del XVII e XVIII sec.: la musica non permette di stabilire nella sua complessità come in Mozart la natura psicologica e sociale dei personaggi. Per antitesi, questa volta di esemplificazione propria dell'opera buffa, lascia al compositore ogni libertà per quanto riguarda lo sviluppo musicale formale, o di possibilità d'astrazione rispetto al testo.

Di fronte al problema posto dall'aspetto superficiale del libretto, si può - o considerare soltanto l'effetto teatrale, cadendo così nel convenzionale (in quanto la musica diventa unicamente illustrativa) - o assumere una posizione critica di denuncia del contesto sociale (nell'*Italiana*, il razzismo camuffato dietro il divertimento esotico) ma si cade nella negazione intrinseca dell'opera (in quanto la musica diventa un oggetto estetico gratuito).

Si tratta dunque di trovare una fusione, in una distanza ironica, della musica con il suo oggetto, una acuta stilistica della realizzazione scenica, conforme allo sviluppo musicale.

La realtà musicale diventa allora realtà teatrale, ristabilisce il rapporto testo-musica ad un livello non illustrativo e non estetico, rivela nell'esecuzione del movimento scenico di interpretazione della partitura.

Nello stesso modo, la voluta semplicità dei mezzi scenografici rafforza la concentrazione sul solo movimento che crea l'unità dell'opera rossiniana: la musica; parallelamente a quanto sostenuto dal teatro drammatico classico, di tipo aristotelico, nel quale l'unità di tempo, luogo ed azione, concentra l'interesse sulla psicologia.

Qui il gioco dei sipari, grate, tende, luci, mutando all'interno dello stesso quadro scenico, citazione di decoro e parte dell'azione, acquista valore sia in una stilistica funzionale che nel rapporto dialettico testo-musica.

Diventando la musica fulcro del discorso, la qualità propriamente musicale della esecuzione diventa parametro della qualità scenica. È in questo spirito che a partire dal *Barbiere di Siviglia* del 1968 a Salisburgo si cerca di tracciare uno stile rossiniano fedele alle partiture originali, in

un lavoro comune con lo stesso direttore d'orchestra per e con una compagnia tipo, che permette un equilibrio tra virtuosismo e rigore, propri dell'opera buffa.

## FOTO DI SCENA



# LA TRAMA

## ATTO I

### Scena I

*Una stanza nel palazzo di Mustafà di Algeri.*

La moglie Elvira, si lamenta con l'ancella Zulma che il marito non l'ama più, situazione per altro sottolineata dall'arrivo di Mustafà, che inveisce contro le donne in genere e contro sua moglie in particolare.

In privato, il bey, confida al capo dei corsari Hally, che propone dare Elvira in sposa al favorito Lindoro, un prigioniero italiano, e gli ordina, pena la decapitazione, di procurargli una sposa italiana che gli rinfreschi gli appetiti.

Escono e compare Lindoro, il quale rivela di essere prigioniero del bey ormai da tre mesi, e che lo consola solamente il pensiero della fidanzata, rimastagli fedele nella lontana Italia.

Le sue riflessioni sono interrotte da Mustafà, che insiste dicendo di avergli trovato una moglie con tutte le qualità che possa desiderare.

### Scena II

Hally e i suoi pirati saccheggiano una nave naufragata contro gli scogli durante la tempesta. Tra i superstiti è Isabella, messasi in viaggio per rintracciare l'amato Lindoro.

Si fa, decisa, incontro ai pirati, sicura che saprà districarsi da ogni avversità del fato.

I pirati scoprono un altro passeggero, Taddeo, anziano ed importuno corteggiatore di Isabella. Prudentemente, Taddeo ed Isabella si spacciano per zio e nipote, e quando spiegano di essere italiani, Hally, soddisfattissimo, corre a darne notizia a Mustafà.

Lasciati soli, Isabella e Taddeo litigano, ma poi decidono di affrontare insieme la situazione. Quindi vengono portati via dagli altri corsari.

### Scena III

*Nel palazzo del bey.*

Mustafà, che si appresta a mandare Elvira, Lindoro e Zulma in Italia, gongola al pensiero della giovane italiana che Hally sta per portargli.

### Scena IV

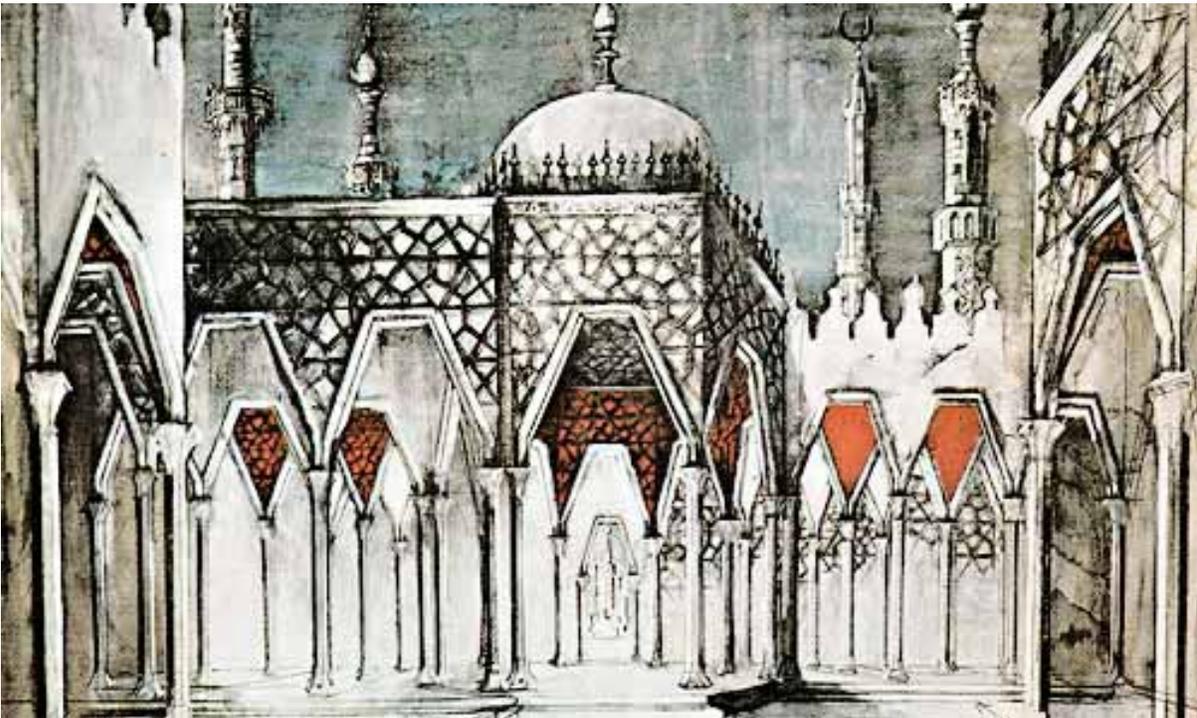
In uno splendido salone del palazzo, Isabella viene ammessa alla presenza di Mustafà. Si studiano a vicenda: Isabella trova il bey ridicolo e si rende conto che potrà controllarlo senza difficoltà, mentre Mustafà è conquistato dalla bellezza della donna.

Si fa avanti Taddeo, che viene minacciato di impalamento immediato, ma quando Isabella obietta che non può tollerare che lo zio venga trattato in tal modo, Mustafà si arrende subito. Elvira, Lindoro e Zulma, pronti a partire, vengono a porgere i loro omaggi al bey.

Isabella e Lindoro rimangono sbalorditi nel vedersi. Isabella, indicando Elvira, chiede chi sia. Mustafà risponde allegramente che si tratta di sua moglie, che sta per abbandonare in favore di Isabella.

Isabella si sente offesa, Mustafà è sconcertato e l'atto si chiude nell'imbarazzo, nella confusione e nella delusione.

## BOZZETTO



## ATTO II

### Scena I

Elvira, Zulma e Haly si rendono conto che l'italiana bramata da Mustafà in realtà si sta facendo gioco di lui. Mustafà ordina loro di annunciare ad Isabella che di lì a mezz'ora andrà da lei a prendere il caffè.

Lindoro ed Isabella sono finalmente soli. Sopiti i sospetti di Isabella (Lindoro spiega che stava solo per accompagnare Elvira in Italia, ma non per sposarla) fissano l'incontro clandestino per decidere sul da farsi. Come si allontanano, entrano in strano corteo Taddeo, Mustafà, Haly e gli Eunuchi del serraglio. Taddeo, in onore della presunta nipote, sta per essere nominato "Kaimakan" (cioè, spiega Mustafà, luogotenente) e per la cerimonia dovrà indossare il costume turco completo di turbante e scimitarra.

Taddeo accetta con riluttanza.

## Scena II

Isabella, in compagnia di Elvira e Zulma, si sta preparando per la visita del bey. Elvira e Zulma si ritirano in un'altra stanza all'avvicinarsi di Mustafà, Lindoro e Taddeo.

Isabella canta del suo amore e ognuno dei tre è convinto di essere il prescelto. Con orgoglio, il bey mostra ad Isabella lo "zio" tutto addobbato.

Taddeo ha l'ordine di lasciare la coppia sola, quando Mustafà starnutisce, ma ad ogni starnuto fa finta di non sentire. Isabella risolve la situazione battendo le mani perché portino il caffè e quando arrivano i servi insiste affinché Mustafà beva insieme alla moglie, che ora esce dalla stanza dalla quale ha seguito tutto.

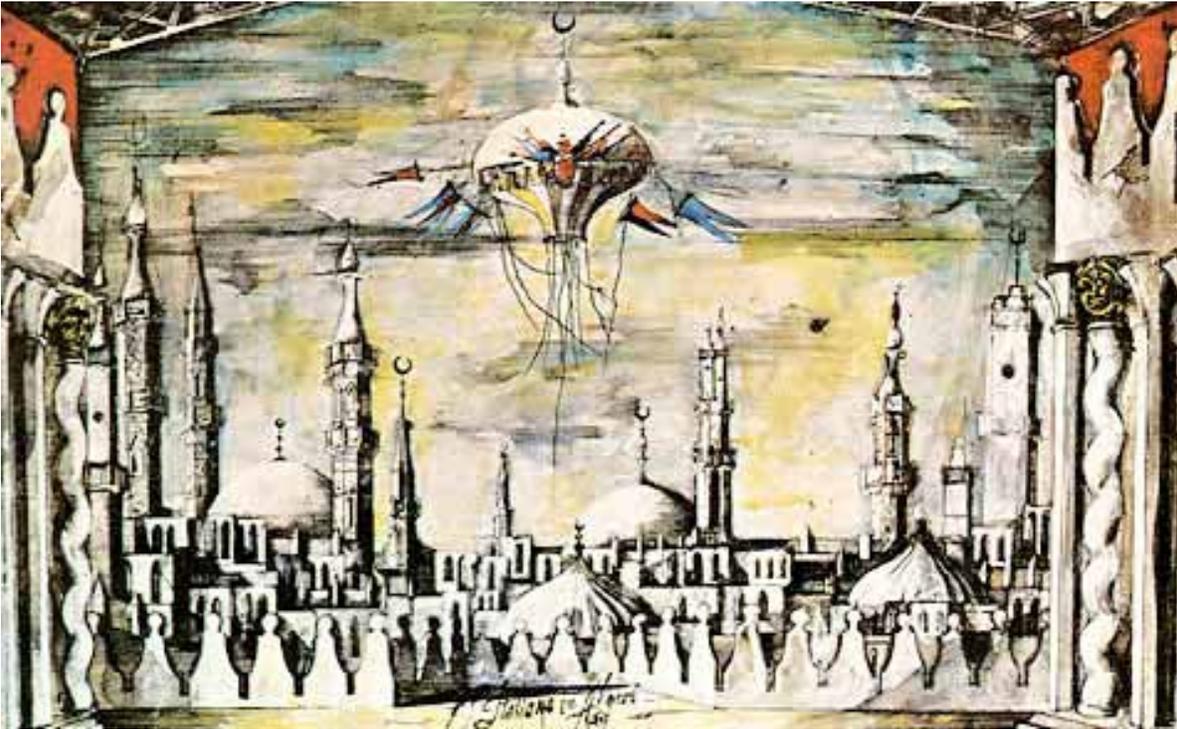
Mustafà comincia a sospettare che Isabella lo stia raggirando.

## Scena III

Haly si rallegra nel vedere che Isabella ha la meglio su Mustafà e loda la bravura delle donne italiane. Quando si allontana, Lindoro chiede l'appoggio di Taddeo per il piano di fuga di Isabella. Taddeo lo sbalordisce, rivelandogli di non essere lo zio della ragazza, bensì l'uomo che lei ama.

Quando sopraggiunge Mustafà, i due gli annunciano che, per fargli onore, Isabella vuole insignirlo del titolo di "Pappataci" - cioè, uno che "pappa e tace". Mustafà, pur non capendo, è tutto ringalluzzito ed apprende con soddisfazione che tutti i suoi unici obblighi saranno di mangiare, bere, dormire e divertirsi.

## BOZZETTO



### Scena IV

*Una splendida sala con una terrazza sul mare.*

Isabella comparare con un gruppo di schiavi italiani che infiamma ricordando loro la patria. Taddeo, lasciato solo, s'illude ancora di essere il beniamino della bella italiana.

Lindoro entra, seguito da un corteo di schiavi italiani e da Isabella. Comincia quindi solennemente l'iniziazione di Mustafà il quale ripetendo le formule pronunciate da Taddeo, giura di non vedere, non sentire e di ignorare quanto gli altri possano dire e fare.

Viene portata una tavola tutta imbandita alla quale si siedono Taddeo e Mustafà.

Isabella ordina che venga dunque messo alla prova il "nuovo candidato" e va ad abbracciare Lindoro: Mustafà fa per scattare in piedi, ma Taddeo lo trattiene: ha giurato di mangiare e bere e di non badare ad altro.

Approda una nave con a bordo schiavi e marinai italiani e Lindoro ed Isabella s'accingono a partire. Taddeo, finalmente si rende conto di essere egli vittima dell'inganno. Isabella in realtà, ama Lindoro.

Mustafà, da buon Pappataci, è ormai tutto preso dal banchetto ed ogni tentativo di Taddeo di risvegliarlo è vano.

Dovendo scegliere tra un probabile impalamento se rimane e l'umiliazione se parte con gli italiani, Taddeo opta per la seconda soluzione e sale a bordo. Solo quando Elvira e Haly interrompono bruscamente la sua scorpacciata, Mustafà riacquista la ragione.

Per un attimo è furibondo, ma poi si rassegna, promettendo mai più di pensare alle italiane e chiede perdono alla moglie che lo esaudisce subito. Turchi ed italiani si salutano e si lasciano senza rancore.

## GIUDITTA PASTA

