

GIOACCHINO ROSSINI

IL TURCO IN ITALIA

Dramma buffo in due atti.

Prima rappresentazione:

Milano, Teatro alla Scala, 14 VIII 1814

Il *Turco in Italia* è l'opera chiave per indagare l'atteggiamento concettuale di Rossini nei confronti dell'opera comica. L'insuccesso che lo accolse al debutto scaligero del 1813 e lo scarso fervore che sempre l'accompagnò sino ad epoca recente sono la prova di quanto sia stata fondamentalmente incompresa la riforma dell'opera buffa intrapresa da Rossini.

Quando il discorso semplice e lineare delle farse veneziane e delle prime opere buffe, *L'italiana in Algeri* e *L'equivoco stravagante*, si aprì a sottolineature psicologiche proprie dell'opera seria, cercando chiaroscuri capaci di trasformare le maschere anodine della commedia dell'arte in personaggi autentici, annientando le situazioni del dramma in contesti sociali riconoscibili, il messaggio comico rossiniano non è stato colto nella sua interezza ed è stato frainteso sino a collocare capolavori come *Il barbiere di Siviglia* in una tradizione interpretativa caricata e superficiale.

I detrattori de *Il turco in Italia* accusano Rossini di aver voluto sfruttare il clamoroso successo de *L'italiana in Algeri* riproponendo le stesse situazioni in una lettura rovesciata.

Vista come meccanica trasposizione speculare della *Italiana*, l'opera appariva meno spiritosa e divertente della precedente, inferiore anche nella felicità inventiva del musicista, comunque povera di novità.

Non è così. Isabella, la disinibita e spiritosa italiana che sbarca in Africa alla ricerca dell'amante, scortata da un facoltoso e non disinteressato sponsor, esibisce seduzioni sullo sfondo in un esotismo da cartolina illustrata, lontano da ogni verifica della logica.

Fiorilla è invece una peccatrice occidentale con propensioni raffinate:

l'accompagnatore del momento, Narciso, non è il rude pescatore di Castellamare ma un cicisbeo d'importanza goldoniana.

Uno scenario di assoluta fantasia consente alla figura tracotante di Mustafà di esercitare smargiassate da "terrore delle donne" senza che alcuno si domandi se un tal tipo di amante possa davvero esistere.

La presenza di Selim a Napoli ha tutt'altro valore. Il suo esser turco viene sfumato al punto da perdere ogni connotazione esotica. Selim simboleggia il diverso, l'inconsueto, e come tale attira ed incanta l'inquieta Fiorilla, tesa a ravvivare la routine dell'infedeltà.

GIOACCHINO ROSSINI



Il turbante che porta non basta ad evocare il mondo di favola e di trasgressione che nell'immaginario dell'epoca si accompagna all'ingenua invenzione di un Oriente inesistente.

Le schermaglie d'amore di Fiorilla e Selim avvengono in un contesto ben diverso da quelle di Isabella e Mustafà e tradiscono una concretezza di obiettivi che anziché esotici profumi spandono un più borghese olezzo di corna maritali.

Don Geronio, marito di Fiorilla, così lontano dal vacuo Taddeo di Isabella, introduce un personaggio umano, capace di soffrire, amare, disperarsi, adirarsi, perdonare. La sua presenza sposta il baricentro drammaturgico della storia, non più rassegna di paradossali situazioni pruriginose, ma spaccato di problematiche non banali, nuove per il genere buffo.

In un'ambientazione realistica, il comportamento di Fiorilla apparve a molti immorale e disdicevole, tale da offrire della donna italiana un'immagine diffamatoria, laddove Isabella veniva sbandierata quale campione di virtù e femminilità italiche.

Eppure Isabella recita con ben maggiore spregiudicatezza, lontana da ogni remora di ordine morale, mentre Fiorilla si mostra capace di crisi e titubanze che la condurranno al pentimento ed all'espiazione.

In questa differenza di giudizio si può cogliere il fiore emblematico dell'ipocrisia, espressione di una morale disinvoltamente interpretata. A salvare la reputazione di Isabella, anzi a tramutarla in eroina, bastano lo sfondo di un mondo sottratto ai condizionamenti del peccato originale, ed il lodevole intento di recuperare l'amore del suo Lindoro: il fine giustifica il mezzo.

Difficile invece assolvere una Fiorilla che persegue senza troppi sotterfugi il capriccio del desiderio, il frutto proibito del libero amore, il gioco erotico della conquista partendo dalla indifendibile posizione di sposa. Una provocazione che il perbenismo ufficiale non può consentire neppure sotto le sembianze rassicuranti del divertimento.

Nell'*Italiana in Algeri* agiscono caratteri che non arrivano a configurarsi come credibili personaggi reali ed il divertimento nasce da una galleria di ritratti esilaranti, tratteggiati con ricchezza di sorprendenti novità.

Nel *Turco in Italia* macchiette e maschere sono sostituite da persone vere ed identificabili, dove i tratti buffi, le sottolineature grottesche non arrivano a stravolgere i comportamenti della quotidianità: l'impietosa deformazione della satira colpisce esponenti di una società che va

appiattendosi in un edonismo infecondo, e la musica si fa più attenta alle ragioni del sentimento.

La differenza d'impostazione fra le due opere è marcata ancora dai libretti.

Mentre quello dell'*Italiana in Algeri* segue i percorsi tradizionali dell'opera giocosa, allineando azioni senza curarsi della loro compatibilità coi personaggi che le agiscono, nel *Turco in Italia* sono gli attori a determinare gli accadimenti, servendosi di un ingegnoso meccanismo di metateatro.

Il loro arrivo sulla scena, i loro discorsi, i loro spostamenti vengono osservati da un sedicente poeta in cerca d'ispirazione per un soggetto teatrale. Il testo di questo ipotetico dramma viene costruito, scena dopo scena, dagli stessi avvenimenti recitati che il poeta si limita a registrare senza realmente influenzarli. Sono dunque le parole e i comportamenti degli interpreti, i loro incontri e scontri, le loro emozioni a dar corpo alla trama, che non può prescindere dalle connotazioni della loro personalità.

Il venir osservati e giudicati concentra ulteriormente l'attenzione sui protagonisti, relegando in secondo piano l'influenza del fattore ambientale. La sostanza del comico, la qualità del divertimento, l'obiettivo ideologico sono dunque profondamente diversi e la specularità del titolo, il comune riferimento ad un esotismo di maniera, del tutto casuali.

Nel *Turco in Italia* già si annida largamente il comico, il filone che cerca le occasioni del riso nei comportamenti quotidiani, isolando difetti e diversità, vizi e virtù per ingrandirli con la lente dell'ironia e defomarli col vetriolo del sarcasmo.

Tutte le opere comiche composte da Rossini prima del *Turco in Italia* appartengono al genere comico assoluto. Esse costituiscono gran parte del catalogo giovanile perché ad un compositore esordiente ben difficilmente si commettevano opere serie, appannaggio dei divi. Gli impresari non potevano correre il rischio di dispiacere ai beniamini del pubblico pagante, obbligandoli a cantare opere di autori non ancora consacrati.

Farse ed opere buffe non richiedevano di norma la partecipazione di divi e prime donne: ritenute meno importanti, erano soggette a semplificazioni di struttura e linguaggio che le rendevano accessibili ad artisti di minor calibro.

Rossini volle rifarsi alla tradizione dell'opera buffa italiana, che ha

privilegiato la macchietta, la figura ridanciana, il tipo curioso nei confronti della vicenda o dell'intreccio significativi. Per questo il *comico assoluto* viene così largamente richiamato.

Il Maestro sapeva però che vocazione ed ingegno lo spingevano al più ambizioso traguardo dell'opera seria e subito si premunisce di lanciare segnali inequivocabili delle sue intenzioni.

Accetta di buon grado di misurarsi col comico, ma non di relegarlo a genere minore.

BOZZETTO



Anziché limitare la scrittura vocale a figurazioni praticabili anche da cantanti di rincalzo, servirsi di un'orchestra ridotta, contenere le strutture in dimensioni moderate, egli applica senza mezze misure alle farse gli attributi di virtuosismo vocale e strumentale, le innovative invenzioni formali e lessicali che figureranno poi nella sua gigantesca produzione seria.

Ben presto si dovranno scritturare grandi cantanti anche per le sue opere comiche (come Filippo Galli per il ruolo di Mustafà) giacché l'interprete di seconda categoria non è in grado di renderle correttamente.

Inizia così, con scelte di carattere tecnico, quel processo di ispessimento drammatico che avvicinerà sempre più l'opera comica all'opera seria.

Come tutti i grandi indagatori dei fatti spirituali, anche Rossini persegue l'obiettivo di raccontare l'uomo nella sua interezza, esplorandone a fondo l'animo. Non può bastare l'obiettivo di divertire senza cercare le ragioni profonde, talora contraddittorie, di una gioiosità che quando arriva ad influenzare la vita diventa forza organica, energia positiva, mezzo di elevazione.

Anch'egli sa che l'animo umano è colmo in pari misura di tragedia e commedia, di dolore e felicità. Anch'egli sogna di fondere in una sola immagine la maschera del pianto e quella del riso, sempre accostate sui frontoni dei teatri d'ogni tempo.

Il turco in Italia è la prima opera dove si colgono tracce evidenti del processo che sempre più lo avvicinerà al sogno. Seguiranno *Il barbiere di Siviglia* (opera giocosa, divertente commedia di carattere nella moderna accezione del termine, ma proprio per questa opera seria piuttosto che buffa) e *La Cenerentola* (anche questa più seria, più dramma giocoso, che opera comica o semiseria, pur con abbondanti incursioni nel *comico assoluto*).

Viene aperta la strada che condurrà al *Falstaff* verdiano, l'opera che realizzerà appieno la perfetta saldatura fra il comico e il tragico.

Può non essere casuale che Rossini, per sottolineare un'inversione di tendenza tanto importante, abbia scelto soggetti apertamente simili. Accostandoli egli ha forse inteso rendere più evidente la novità dei contenuti.

Un segnale che il pubblico non ha accolto, anche se appare incredibile, oggi più di ieri, che si possa ricercare nel *Turco in Italia* la stessa frenesia del divertimento che si scatena nell'*Italiana in Algeri*, senza rendersi conto di trovarsi di fronte ad un'opera dalle ambizioni

profondamente mutate.

Nel perseguire la conciliazione dei generi, Rossini ha coltivato ampiamente anche l'opera semiseria. Questa esperienza ha fornito un contributo rilevante giacché gli ha consentito di riunire nella stessa opera i temi fondamentali dell'esistenza: le pulsioni leggere e positive delle situazioni liete e quelle gravi e metafisiche delle svolte drammatiche, prima sempre trattate separatamente.

Ancora una volta ha seguito la stella polare del prediletto Mozart: la lezione del *Don Giovanni*, dramma giocoso dagli esiti tragici, risulta in qualche modo speculare a quella della *Gazza ladra*, opera tragica dagli esiti giocosi, prodotto perfetto del genere semiserio.

La determinazione a conquistare i nuovi traguardi espressivi è degna del più grande rispetto perché Rossini, per condurre questa battaglia, ha deliberatamente sacrificato talune specificità del suo comporre che gli avrebbero assicurato una supremazia assoluta nel campo dell'opera buffa. La più importante di esse è la già ricordata follia, una qualità che gli consente di infrangere senza danni le leggi della logica, mescolando con una spregiudicatezza che rasenta il cinismo gli elementi più disparati, anche di segno opposto.

Viene poi la propensione all'astratto, essenza stessa del *comico assoluto*, che in Rossini si coniuga col gusto del gioco intelligente. La sintassi del suo linguaggio è congeniale a tutto ciò, grazie alla naturale tendenza ad organizzarsi in concise simmetrie, facili ed illuminate come le figura del caleidoscopio, animate da una ritmica ideale per sottolineare i tic dei personaggi buffi.

La rinuncia a sfruttare a fondo tali qualità presuppone una convinzione profonda, sostenuta da una tensione morale adamantina, tanto più apprezzabili in quanto la drammaturgia che va perseguendo si muove in controtendenza rispetto alle nuove istanze dell'opera romantica, mentre l'opera buffa che va riformando ed elaborando riscuote ancora plauso incondizionato.

Tornando al *Turco in Italia*, se è vano ricercarvi la febbrile eccitazione che percorre *L'Italiana in Algeri*, sostituita da una vena di malinconia indotta dall'approfondimento psicologico e da una più sfaccettata indagine, è però facile cogliervi il sigillo aristocratico del genio.

Non mancano fantastiche intuizioni, come il quintetto del secondo atto, quando tutti si cercano senza riconoscersi, in un girotondo insensato dove si smarriscono coscienza ed identità; o il duetto fra Selim e Don

Geronio, dove si intessono trattative allucinanti sul destino di Fiorilla, due vertici assoluti.

Se non si incontrerà la fresca luminosità della farsa, la felicità dell'immagine, liberata da ogni pastoia concettuale, la punta di amaro che attenua il riso farà nascere riflessioni durature, sensazioni e turbamenti che non scompaiono con le luci della ribalta.

STRALCIO DELLO SPARTITO

2. Terzetto del "Pappataci"



3. Motivo del campanello (primo atto, finale)



LA TRAMA

ATTO I

Scena I

Siamo nei pressi di Napoli, ove il poeta Prosdocimo, in cerca di un buon soggetto, si imbatte in un gruppo di zingari. La zingara Zaida, dopo aver letto la mano a Geronio, che vuole sapere quando la sua capricciosa moglie Fiorilla metterà finalmente giudizio ("Vado in traccia di una zingara"), narra a Prosdocimo come sia stata costretta a fuggire dall'amato principe Selim a causa della gelosia delle sue compagne.

Prosdocimo la informa dell'imminente arrivo di un principe turco, che potrebbe forse intercedere per lei.

Mentre entra in scena Fiorilla, che passeggia con un gruppo di amiche, giunge il principe ("Cara Italia, alfin ti miro"); colpito dalla bellezza di Fiorilla, comincia subito a corteggiarla.

Prosdocimo incontra Narciso, cavaliere servente di Fiorilla, che teme pure lui il carattere incostante della giovane, e quindi un indignato Geronio, che gli comunica che Fiorilla ha invitato il principe - che altri non è se non quel Selim amato da Zaida - a prendere il caffè in casa sua.

Prosdocimo è soddisfatto per i possibili sviluppi del suo dramma.

Scena II

In casa di Geronio, Fiorilla civetta con Selim ("Siete turchi: non vi credo") quando arriva Geronio, che viene costretto a baciare la veste del principe in segno di omaggio, subendo poi per questo anche i rimproveri di Narciso ("Io stupisco, mi sorprendo").

Selim, prima di lasciare la casa, dà appuntamento a Fiorilla in riva al mare per quella sera stessa. Geronio, dopo aver narrato gli ultimi avvenimenti ad un sempre più entusiasta Prosdocimo, ha un duro scontro con la moglie, che proclama orgogliosamente la sua libertà di prendersi tutti gli amanti che vuole ("Per piacere alla signora").

Scena III

In riva al mare.

Selim, che attende Fiorilla, incontra Zaida: i due si riconoscono e si abbracciano, quando giunge Fiorilla, seguita di nascosto da Narciso e Geronio; la giovane immediatamente si scontra con Zaida, mentre gli uomini tentano invano di fare da pacieri e Prosdocimo se la ride.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Il secondo atto si apre all'interno di una locanda, ove Geronio apprende dal poeta che proprio lì sua moglie deve incontrare Selim.

Il principe, sopraggiunto, propone a Geronio di vendergli la moglie, secondo le usanze del suo paese; al netto rifiuto seguono minacce reciproche. Partito Geronio, tocca a Fiorilla e Zaida scontrarsi con Selim, l'una offesa e l'altra addolorata per le incertezze sentimentali del principe. Prodocimo, che è venuto a sapere che Selim intende rapire Fiorilla durante una festa mascherata, avvisa Zaida, suggerendole di presentarsi alla festa travestita da Fiorilla: consiglia poi anche Geronio di partecipare alla festa, in costume da gorilla, per sorvegliare la moglie ed impedirne il rapimento.

Narciso, che ha udito tutto, decide di travestirsi a sua volta da turco, per portare via con sé Fiorilla. Tutti questi travestimenti creano una serie infinita di equivoci durante la festa: Geronio, che vede due turchi e due Fiorille ("Oh guardate che accidente"), reclama a gran voce la moglie e fa la figura del pazzo; Fiorilla fugge poi con Narciso e Zaida con Selim.

Tornato alla locanda, Prodocimo, che ha appreso dallo stesso Selim della sua definitiva riconciliazione con Zaida, suggerisce allo sconcolato Geronio di dare una lezione alla moglie fingendo un divorzio.

Fiorilla riceve quindi una lettera di ripudio dal marito, che le impone di tornare a Sorrento dalla sua famiglia; prepara quindi le sue cose e, addolorata, abbandona la casa ("Squallida veste bruna"). Tutto è pronto per il finale lieto: ed è come sempre Prodocimo, che ha ormai tutti gli elementi per il suo dramma buffo, a fungere da motore degli avvenimenti.

Narra il sincero pentimento di Fiorilla a Geronio, che dal canto suo non vedeva l'ora di riabbracciarla e di accoglierla di nuovo con sé; la coppia riconciliata saluta Selim e Zaida, che si imbarcano per far ritorno alla loro terra.