

“BARBARI NOI / CHIAMA LA VOSTRA EUROPA”. IL PERSONAGGIO ESOTICO QUALE INTRUSO DELLA LIBRETTISTICA ITALIANA OTTOCENTESCA

CAMILLO FAVERZANI
(Université Paris 8)

Abstract

The focus of this article is on the exotic character as an intruder in both oriental and western contexts; it involves an analysis of three kinds of librettos: those having plots that are wholly exotic and where some characters are exotic with respect to the general background; exotic dramas in which at least one non-exotic character appears; plots that are not exotic but in which at least one exotic character is present. The essay evaluates these characters as they evolve in a 'different' world. Librettos that describe exotic landscapes are not considered in the study. The paper examines both opera seria and opera buffa, chiefly in early nineteenth century productions written for Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, but going so far as Puccini; it also includes some librettos written for other composers such as Spontini, Gomes, Franchetti and Busoni.

Una certa forma di esotismo è apparsa ben presto nel libretto d'opera, accanto a soggetti più diffusi attinti alla mitologia o alla storia, soprattutto antica, ai poemi ariosteschi e tassiani, e spesso interferendo con essi. In altra occasione abbiamo avuto modo di ricordare come, fin da *Il Xerse* (1654/55) di Francesco Cavalli, su libretto di Nicola Minato, o da *La Semiramide* (1667) di Giovanni Andrea Moniglia per Antonio Cesti, sia fiorito un vasto repertorio ispiratosi al re di Persia e alla regina di Babilonia, a Siroe, a Artaserse, a Tamerlano, in un gusto orientaleggiante il cui apice si situa probabilmente tra il mozartiano *Die Entführung aus dem Serail* (1782) su libretto di Johann Gottlieb Stephanie Der Jüngere, l'*opéra comique* di Claude Godard d'Aucourt de Sain-Juste per François

Adrien Boïeldieu *Le Calife de Bagdad* (1800) e *Abu Hassan* (1811) di Franz Karl Hiemer per la musica di Carl Maria von Weber. E che ha il proprio corrispettivo americaneggiante nel *Motezuma* (1733) di Antonio Vivaldi, su versi di Alvise Giusti, e ne *Les Indes galantes* (1735) di Louis Fuzelier per Jean-Philippe Rameau, che per altro soddisfa a entrambe le estetiche levantina e occidentale (Faverzani, 2007:78, 165). Ci proponiamo ora di affrontare la questione dell'esotismo nel libretto italiano dell'Ottocento, in un arco di tempo che dal congresso di Vienna e dalla restaurazione conduce all'unificazione nazionale e alla ricerca di nuovi sbocchi nell'ambito dell'Europa coloniale. Anni in cui lo sguardo verso l'altro, verso l'esterno, non è più solo condizionato da eventi letterari o artistici, ma viene a essere arricchito dall'apporto di un contatto diretto, alimentato dall'attualità e talvolta dall'esperienza personale. Come antefatto, un caso interessante è *Il viaggio a Reims* (1825) di Gioacchino Rossini, con testo di Luigi Balocchi (Beghelli-Gallino, 1991:741-760). Sebbene composto per Parigi e destinato all'incoronazione di un monarca straniero, il dramma giocoso si iscrive nella programmazione del Théâtre Italien e, per l'evento cui inneggia, è ben l'espressione del regime politico al potere. L'aria di Don Profondo "Medaglie incomparabili" (I, 15bis) inscena una serie di caricature di tipi nazionali (lo spagnolo, la polacca, il e la francese, il tedesco, l'inglese, il russo), poi nuovamente illustrati dagli inni del finale dell'opera, con il corollario di una 'Tirolese' (I, 25). Intesa come stato, l'Italia ne è ovviamente assente in entrambi i casi, ma l'omaggio a "Carlo X, re di Francia" è riecheggiato dall'improvviso della romana Corinna: l'arte musicale supplisce così al silenzio politico. Benché privo di una qualsiasi connotazione esotica in senso tradizionale e extraeuropeo, questo atto unico è degno d'attenzione per l'invito, esotico in senso etimologico, che rivolge al pubblico del Théâtre Italien.

Nell'accostarci al repertorio lirico ottocentesco, vorremmo quindi considerarne l'elemento esotico non solo nella doppia sfaccettatura orientale/occidentale, ma sottolinearne anche l'apparire in tre gruppi di libretti: i melodrammi d'ambiente decisamente esotico, in cui intervengono personaggi a loro volta esotici rispetto allo sfondo generale; le produzioni di ambiente esotico in cui operano anche

personaggi non esotici; i drammi in musica d'ambiente non esotico in cui appare almeno un personaggio esotico. Inoltre, procedendo a una simile suddivisione, non intendiamo analizzare le opere in senso paesaggistico, sottolinearne l'esotismo decorativo, ma ci prefiggiamo di studiare il modo in cui agiscono tali interventi rispetto al mondo 'diverso' che li circonda e, qualora assumano un ruolo particolare, di definirne l'essenza, cioè come prende forma questa 'differenza' dovuta all'origine e come influisce sull'evoluzione degli eventi. In ognuno dei campi prefissati, considereremo pure entrambe le componenti dell'opera seria e dell'opera buffa. E per quanto si voglia privilegiare la produzione italiana, sarà talvolta utile introdurre qualche osservazione sulla librettistica estera, soprattutto francese, in particolar modo quando si tratti di lavori di compositori italiani.

Una tale restrizione ci sembra tanto più necessaria che, senza l'apparizione di una figura anomala in uno scenario costante, per quanto esotico, la trama può benissimo conoscere uno sviluppo simile a quello di un qualunque altro soggetto mitologico o storico d'ambientazione antica o moderna, italiana o più vagamente europea. Nella rossiniana *Semiramide* (1823), su libretto di Gaetano Rossi, i personaggi si affrontano in un contesto esotico babilonese, ma potrebbero condursi in modo analogo nella Roma imperiale o alla corte d'Inghilterra. Altrettanto diremo della *Zoraida in Granata* (1822) e dell'*Alahor in Granata* (1826) di Gaetano Donizetti, rispettivamente su libretto di Bartolomeo Merelli (rivisto da Jacopo Ferretti) e su un testo anonimo, in cui all'esotismo orientaleggiante della Spagna moresca non si contrappone alcuna 'diversità' di costumi che influisca sull'andamento della vicenda rappresentata. In questo caso e nella maggior parte dei libretti d'ubicazione nordafricana, rileviamo comunque che, se possiamo parlare di una forma di esotismo negli usi e nei costumi, il termine di 'orientalismo', spesso inteso quale sinonimo, è frutto di una certa forzatura sprovvista di un vero e proprio valore geografico. Sempre nel donizettiano *Belisario* (1836) di Salvatore Cammarano, la patina orientaleggiante della Bisanzio di Giustiniano, per altro neppure intaccata da un qualsiasi conflitto religioso, può facilmente prestarsi a un fraintendimento di tipo anticheggiante e probabilmente come tale venne sentito dal pubblico veneziano della prima metà dell'Ottocento.

Lo scontro tra pagani e cristiani è invece inscenato in *Poliuto* (1838, 1848), tragedia lirica degli stessi autori che potrebbe iscriversi nella nostra seconda categoria, se la localizzazione in Armenia non fosse che una vaga allusione e i personaggi non venissero sentiti come appartenenti alla stessa classe sociale e percepiti tutti quali antichi romani. L'oriente è ancora assente dalla Cipro della pur donizettiana *Caterina Cornaro* (1844) di Giacomo Sacchero, in cui interagiscono veneziani e francesi per il controllo dell'isola, senza alcuna evasione esotica. E per quanto narri un urto sia religioso sia politico, oltre che amoroso, *Norma* (1831) di Felice Romani per Vincenzo Bellini non fu sicuramente vista come esotica dagli spettatori milanesi della prima, nonostante un lieve spaesamento geografico in senso occidentale. Più radicale è invece il dislocamento ne *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) di Donizetti-Ferretti, benché nell'insieme i personaggi siano riconoscibili come europei e persino come italiani, eccetto il moretto Kaidamà, cui è devoluta più la parte buffa che non un vero ruolo esotico, soprattutto nei rapporti con Cardenio, il matto protagonista. Parimenti priva di una pur minima connotazione esotica è *La straniera* (1829) di Bellini-Romani, calco del titolo archetipo, quell'*Étrangère* (1825) di Charles-Victor Prévost d'Arlincourt che sarebbe piuttosto un'«estranea», appellativo certamente poco consono alla designazione di un lavoro operistico. Ma l'ambientazione bretone e l'avvicinarsi dei nobili personaggi la escludono in modo irrevocabile dalla nostra terza sezione, in cui non annovereremo neppure l'*Attila* (1846) di Temistocle Solera per Giuseppe Verdi; ambientato dapprima a Aquileia, indi a Roma, esso ritrae più un protagonista-guerriero che non un'intrusione esotica. Sempre in campo verdiano, rammentiamo pure la tenue nota orientaleggiante del personaggio di Azucena ne *Il trovatore* (1853) di Cammarano, soprattutto nella parte II intitolata «La Gitana» (Baldacci, 1975:269-291) con il celebre coro degli zingari «Vedi! le fosche notturne spoglie» (II, 1)¹. In uno scenario per altro spagnoleggiante già proposto da Andrea Leone Tottola nella meno nota *Zingara* (1822), melodramma semiserio di Donizetti. La

¹ In Verdi, rievochiamo anche la breve parentesi esotica della «Chanson du voile» (II, II, 1) del *Don Carlos* (1867) parigino di Joseph Méry e Camille Dulocle (Baldacci, 1975: 425-448).

produzione del compositore bergamasco include pure altri due tipi di evasione, verso un oriente meno esotico e in direzione di un estremo oriente che verrà maggiormente sfruttato in epoche più recenti. *Il falegname di Livonia* (1819) e *Otto mesi in due ore* (1827), rispettivamente di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini e di Domenico Gilardoni, collocano l'azione in Russia², mentre *Il paria* (1829) dello stesso Gilardoni indica la via verso un'India che attirerà soprattutto la librettistica francese della seconda metà del secolo³. Con questi titoli, ci troviamo nella configurazione della *Semiramide* rossiniana, cioè in opere situate in un contesto esotico, con personaggi adeguati alle circostanze e senza l'apporto di un qualsiasi diversivo. Ambientazione e coerenza interna che ricompaiono alla fine del secolo con la Russia della *Fedora* (1898) e con la *Siberia* (1903) di Umberto Giordano, su versi rispettivamente di Arturo Colautti e Luigi Illica, poi con il Giappone dell'*Iris* (1898), sempre di Illica per Pietro Mascagni; e, sul versante occidentale, con *La fanciulla del West* (1910) di Giacomo Puccini, su testo di Carlo Zangarini e Guelfo Civinini.

In linea di massima, ci sembra quindi più interessante analizzare libretti in cui almeno un ruolo venga a perturbare il comune scenario. Prendiamo dapprima in considerazione opere d'ambiente decisamente esotico, in cui intervengono personaggi percepiti come esotici rispetto all'atmosfera generale. *Ciro in Babilonia* (1812) di Rossini, su libretto di Francesco Aventi, inscena la prigionia di Amira, moglie di Ciro, re di Persia, presso Baldassare, re degli assiri, i sentimenti non corrisposti di quest'ultimo nei suoi confronti e il tentativo del marito legittimo di liberare l'amata (Beghelli-Gallino, 1991:73-90). Nonostante l'azione sia situata nella reggia di Babilonia, il dramma privilegia l'ambientazione persiana, a riprova del titolo che attribuisce la parte del protagonista a Ciro. Baldassare appare allora come un corpo estraneo nel proprio paese, intruso nel mondo dei prigionieri e

² A questi si aggiunga pure *Il borgomastro di Saardam* (1827), sempre di Gilardoni, per quanto l'azione avvenga nei Paesi Bassi.

³ Ricordiamo soprattutto *Les Pêcheurs de perles* (1863) di Eugène Cormon e Michel Carré per Georges Bizet, *Le Roi de Lahore* (1877) di Louis Gallet per Jules Massenet, *Lakmé* (1883) di Edmond Gondinet e Philippe Gille per Léo Delibes, e fino alla *Padmâvatî* (1923) di Louis Laloy per Albert Roussel.

soprattutto nella cerchia familiare di Amira; e in tal senso orienta lo spettatore anche il sottotitolo: *o sia la caduta di Baldassare*. I valori della regina sono ben definiti fin dal recitativo introduttivo al duetto con Baldassare. Alle profferte d'amore, essa replica in modo risoluto: "[...] La patria, Ciro, / Al mio pensier presenti, / Di figlia e di consorte / Mi richiaman gli affetti" (I, 2). Cui segue il ritratto dell'interlocutore: "Non clemente monarca, ma feroce / Vincitor [...]". Il recitativo tra Baldassare e Ciro, nella veste incognita d'ambasciatore persiano, conferma il carattere del primo (I, 9), mentre il supposto messo riecheggia l'affetto della consorte: "Solo ti chiede Ciro / il suo figlio e la sposa". L'aria del soprano "Vorrei veder lo sposo" (I, 10) rilega definitivamente Baldassare nella parte dell'intruso, le cui ripetute ingerenze non giungeranno mai a sconvolgere la fedele unione della coppia regia. D'altronde, si tratta di un'opera a lieto fine: giunge propizia la notizia della sconfitta degli eserciti babilonesi (II, 13), Ciro viene acclamato re della città (II, scena ultima) e si riforma il nucleo familiare, ancora tutelato dalla figura materna: "E sposo e figlio al core / Tornan felicità".

Sempre in ambito rossiniano, *Mosé in Egitto* (1818) apre una sorta di trilogia biblica che, attraverso *Il diluvio universale* (1830) donizettiano, sfocia nel *Nabucco* (1842) verdiano, tre titoli particolarmente utili alla nostra lettura. Come già in *Ciro in Babilonia*, anche l'azione tragico-sacra di Tottola oppone in due campi egizi e ebrei (Beghelli-Gallino, 1991:523-543). In un simile contesto, l'elemento perturbatore è costituito dal personaggio di Elcìa, per quanto la fanciulla non si trovi isolata in un mondo a lei estraneo, dato che è circondata dal popolo ebraico da cui discende. Tuttavia è proprio questa appartenenza a alimentare la crisi amorosa che è sottesa al dramma. Riamata, la giovane ama Osiride, figlio e erede di Faraone, sposato in segreto, ma la volontà divina, che ingiunge al popolo eletto di lasciare l'Egitto, viene a intralciarne l'unione. Come traspare fin dal loro primo incontro, l'incognito matrimonio non le permette di sottrarsi alla partenza e, nel recitativo precedente il duetto, la giovane confessa che "Un barbaro dover" (I, 4) le impone di partire. Non si tratta di parole di circostanza dal momento che nel duetto con la confidente Amenofi, essa ribadisce "Mi struggo in lacrimar!" (I, 7). Osiride tenta dapprima di persuadere il padre a

trattenere gli ebrei (I, 5), poi cede alla ragion di stato, accettando di sposare la regina dell'Armenia (II, 3), come palesa all'amata nella scena che conduce al quartetto con Amaltea e Aronne, sopraggiunti a turbare l'incontro e a sanzionare un tale affetto con una comune avversione. "Involto in fiamma rea, / Preda di amor non degno", esclama la prima, cui fa eco il secondo: "Sperai che un folle ardore / In te già fosse estinto". Benché la coppia tenti di opporre l'innocenza del sentimento con termini che ne difendono la sincerità: "Forza suprema invano / Da Elcìa mi può staccar!", "Non reo, ma sventurato / Fu il mio fatale affetto [...]". Eppure lo stato dell'amata è ormai segnato: "Seduttrice!", arrischia una madre sdegnata. Nel recitativo che precede la sua aria, essa sembra persino corroborare un tal epiteto – "La rea cagion di tanti affanni, e tanti [...] / Colei, che nata a Levi in sen, si rese / De' genitori e del suo Nume indegna [...]" (II, 6) –, prima di destinarsi al sacrificio. Tuttavia interviene il fulmine, volontà divina, a colpire lo sposo e ad aprire il varco a quell'esodo del popolo ebraico che dovrà sommergere Faraone e le proprie schiere nelle acque del Mar Rosso (III, s.u.). Nel libretto di Gilardoni per Donizetti (Saracino, 1993:483-498), possiamo pure rilevare il divario che contrappone i Satrapi di Sennáár alla famiglia di Noè. Per quanto priva dei sottili sviluppi del *Mosè*, la trama di quest'altra azione tragico-sacra implica un nuovo motivo di sovvertimento dell'ordine prestabilito, quando Jafet, figlio del patriarca biblico, è accusato di una tresca con Sela, moglie di Cadmo, capo dei Satrapi. Ma l'allusione è furtiva e appare nel recitativo precedente il duetto tra Cadmo e Ada, in cui la confidente-rivale accusa l'amica d'infedeltà nella speranza di sostituirla presso il marito (I, 6). A dire il vero, l'unica colpa di Sela è di voler proteggere Noè dalla persecuzione che lo minaccia dopo la costruzione dell'arca. La trama comporta anche il fiorire di una sincera affinità con la religione del popolo eletto, come traspare fin dall'aria di sortita del soprano (I, 2) e soprattutto dalla cabaletta seguente. I supposti amanti sono privi di una qualsiasi intimità e, da un punto di vista musicale, non condividono né un duetto né altre scene rilevanti. Costretta a rinnegare il Dio di Noè, Sela avvia lo scatenarsi del diluvio in una scena spettacolare,

paragonabile al finale della precedente opera rossiniana⁴. Nel *Nabucco* di Solera, ci troviamo in presenza di due personaggi perturbatori: Ismaele, in quanto amante ebreo di Fenena, figlia del protagonista, e Abigaille, supposta sorella della precedente, ma in realtà schiava adottata dal re (Baldacci, 1975:33-48). Il loro stato viene definito fin dalle prime scene dell'opera. L'incontro dei due promessi (I, 4) è subito disturbato dall'ingresso di Abigaille che, rivolta a Fenena, così descrive il sentimento appena scoperto: "D'Assira donna in core / Empia tal fiamma or parmi!" (I, 5). Benché nel terzettino vero e proprio, si riservi di confessare a sua volta il proprio amore per il giovane. Il fattore sovversivo interviene, invece, nelle parole di Fenena, disposta a sacrificare il proprio credo per quello dell'amato: "Già t'invoco, già ti sento, / Dio verace d'Israello". A sua volta, Abigaille si autodesigna nell'aria dell'atto II, dapprima nel recitativo – "Prole Abigail di schiavi! / Ebben! Sia tale!" (II, 1) –, indi nella cabaletta: "Regie figlie qui verranno / L'umil schiava a supplicar". Se l'usurpatrice cade vittima del conflitto tra babilonesi e ebrei, la coppia procede verso il lieto fine, ricevendo persino la benedizione della morente che invita *in extremis* il padre adottivo ad abbracciare la fede d'Israele, annullando così l'ostacolo che avrebbe potuto ancora intralciarne l'unione.

L'altro grande affresco esotico a tinte orientalescanti di Verdi è dato, ovviamente, dall'*Aida* (1871) di Antonio Ghislanzoni (Baldacci, 1975:449-471). L'amore segreto tra Radamès e la protagonista è reso esplicito fin dall'aria di sortita del tenore (I, 1), il cui atteggiamento suscita i sospetti di Amneris che vede così nella prigioniera etiopica una possibile rivale⁵ e ne definisce lo stato nell'inciso del terzetto successivo: "(Trema, / o rea schiava, ah! trema / Ch'io nel tuo cor discenda!" Ma è soprattutto il duetto Amneris-Aida dell'atto II a dare forma al disprezzo della prima per la seconda, nonostante i nobili natali (II, 1). Più che a caratterizzare le origini della protagonista, la

⁴ Si noti che entrambi i titoli, a distanza di dodici anni quasi giorno dopo giorno, vennero destinati allo stesso pubblico del Teatro di San Carlo di Napoli.

⁵ In altro contesto, abbiamo già avuto modo di esprimerci sulla questione della rivalità amorosa nel libretto d'opera (Faverzani, 2007:32-40).

romanza del ricordo “O patria mia, ma più ti rivedrò!” (III, 1) è volta a introdurre un’ultima nota meditativa precedente il doppio scontro, dapprima con il padre, poi con l’amato. Tuttavia essa suggella definitivamente il destino d’esule del personaggio e prepara l’epilogo cruento. Per convincerla a sfruttare il proprio ascendente su Radamès al fine di carpirgli le informazioni utili alla riscossa, il padre non esita a ricordare alla fanciulla la condizione in cui si trova: “Non sei mia figlia! / Dei Faraoni tu sei la schiava!”. La risposta sembra aver sgombrato ogni esitazione: “Ancor tua figlia ancora potrai chiamarmi, / Della mia patria degna sarò”. Eppure, rimasta temporaneamente sola, essa riassume in un verso il proprio sconforto, con un accento riecheggiante le rimembranze iniziali: “O patria! o patria [...] quanto mi costi!” Anche se probabilmente dubbiosa, Aida non esita più a ricorrere alle stesse argomentazioni per convincere Radamès alla fuga: “Fuggiam gli ardori inospiti / Di queste lande ignude; / Una novella patria / Al nostro amor si schiude [...]” Per quanto riamata, tra gli esempi citati, Aida è la figura esotica che più si staglia nell’ambito di un libretto dallo scenario già esotico. Come tale, sulle orme di Elcìa, essa vede l’unione con il capitano nemico ostacolata dal destino del proprio popolo e diventa a sua volta foriera di morte per l’amante. Tuttavia, all’opposto del personaggio rossiniano, la principessa etiope sceglie a sua volta di sacrificare se stessa e di raggiungere l’amato nella tomba. Meno impellente, la questione religiosa non viene allora a intralciare una doppia sepoltura.

Sebbene esuli dai limiti temporali impostici, ci permettiamo di rievocare in un tal contesto di esotismo nell’esotismo, le due *Turandot* (1917, 1926) di Ferruccio Busoni e di Giacomo Puccini, su un libretto rispettivamente del compositore e di Giuseppe Adami e Renato Simoni (Ferrando, 2001:525-571), benché la prima sia in tedesco, perlomeno nell’originale. In quanto principe ignoto, Calaf si singolarizza in seno alla Città Imperiale. Se nella versione busoniana manca l’incontro con il padre, l’adattamento pucciniano delimita le origini del figlio del re di Tartaria. Nella scena degli enigmi, il popolo inneggia “Al Principe straniero” (II, 2), Turandot gli si rivolge designandolo come “Straniero, ascolta!” e l’Imperatore lo mette in guardia “Non perderti, straniero!” La questione dell’identità dell’eroe è poi la chiave di volta della sfida alla principessa di ghiaccio (II, 2) e,

oggetto della celeberrima romanza dell'ultimo atto (III, 1), di tutto l'epilogo. Destinato alla morte che vince grazie a una spiccata acutezza di spirito, Calaf sembra quasi giocare con essa e ne fa il termine di scambio con la protagonista, in modo da suscitare in lei il sentimento amoroso e rinnovando, *mutatis mutandis*, una certa tradizione operistica del lieto fine che, se appare solo in filigrana in *Nabucco*, è ancora viva ai tempi di *Ciro in Babilonia*.

Nell'analizzare libretti d'ambiente esotico che inscenano personaggi a loro volta percepiti come esotici, i lavori orientaleggianti si sono imposti come preponderanti. Accostandoci ora a melodrammi d'ambiente esotico, in cui intervengono anche personaggi non esotici, ci pare utile procedere a una prima cernita tra opere dall'ambientazione levantina e opere americaneggianti, e quindi distinguere tra produzioni a lieto fine e altre dall'epilogo tragico, oltre a proporre qualche osservazione sull'opera buffa. In ambito rossiniano, l'opera seria conferma perlopiù la costante del lieto fine. Come ben appare dal titolo, nell'*Aureliano in Palmira* (1813) di Romani, l'imperatore, dapprima conquistatore, poi amante non corrisposto, si singularizza in quanto doppiamente intruso sulle terre della regina Zenobia (Beghelli-Gallino, 1991:223-241). In effetti, in diverse occasioni quest'ultima deve opporre il proprio rifiuto alle pressioni di Aureliano che vorrebbe barattare l'amore di Zenobia con la libertà dell'amato Arsace (I, 9; II, 3, 10). Assai più discreto è invece il sentimento provato da un'altra intrusa nel regno di Palmira, la romana Publia che, pur amando a sua volta Arsace, si arrende innanzi alla costanza dell'affetto che lo lega alla regina, al punto di agire per la loro comune salvezza. In tal senso, è particolarmente significativa l'aria "Non mi lagno che il mio bene" (II, 15), preludio alla supplica presso l'imperatore e all'atto estremo di magnanimità. Moto di clemenza che si rinnova nella Nubia di *Ricciardo e Zoraide* (1818) di Francesco Berio di Salsa, in cui l'intruso è il protagonista maschile, paladino di ritorno in un mondo a lui estraneo, per amore della figlia di Ircano, signore di una parte del paese (Beghelli-Gallino, 1991:555-573). Come già Zenobia con Aureliano, Zoraide è insensibile alle proposte di Agorante, re della Nubia (I, 5), ma si trova pure a doversi battere contro l'ira di Zomira, sposa da questi abbandonata (I, 4). In una tale situazione, Ricciardo può quindi amare

liberamente l'eroina, senza che questioni di origine o di fede vengano a perturbare il loro ricongiungimento (II, 4), aprendo il varco a un finale che, se meno maestoso di quello del 1813, raffigura pur sempre il pentimento del colpevole – ma non della rivale – e il trionfo dell'amore innocente (II, 17). Il lieto fine è ancora ricorrente nel decennio successivo e quindi in numerose produzioni del primo Donizetti. Ambientata a Granada, l'*Elvida* (1826) di Giovanni Schmidt si iscrive nella sfera delle opere orientalescanti, dal momento che ci troviamo alla corte del capotribù moro Amur (Saracino, 1993:247-256). In questo atto unico, l'elemento perturbatore è dato dalla stessa protagonista, poiché la sua prigionia suscita l'amore in Zeidar, figlio di Amur, a sua volta intruso nella coppia di nobili castigliani Elvida-Alfonso. Se nel duetto della seduzione i rapporti restano piuttosto neutri (I, 5), nel terzetto con Amur l'eroina viene da questi definita “donna proterva” (I, 11) e “superba”, assumendo un volto negativo in una cerchia che ormai le appare sempre più ostile, nonostante i tentativi di Zeidar di rassicurarla. In effetti, il giovane riceve a sua volta l'epiteto di “più reo fra' viventi” e il padre quello di “Barbaro!” Il ritorno di Alfonso (I, 12) costituisce allora la svolta decisiva verso il fausto epilogo. L'esotismo in *Alina regina di Golconda* (1828) ci trasporta in India (Saracino, 1993:377-393). In quest'altro melodramma di Romani, il personaggio sovvertitore è ancora la protagonista, sebbene non più prigioniera di un popolo nemico. Di umili origini francesi, essa è diventata regina. Eppure, nonostante l'invidiabile posizione, le è impossibile amare un re e, nell'apprendere l'approdo dell'amato Volmar (I, 4), vorrebbe a questi ricongiungersi (I, s.u.). Interessante, nel libretto, l'irruzione di un'ulteriore intrusione che suscita lo stravolgimento della scena, quando viene ricostruita la Provenza natale dell'eroina per far credere a Volmar e all'aiutante Belfiore di essere stati trasportati nei luoghi del primo amore. Alina e Fiorina appaiono quindi in veste di pastorelle (II, 5-6). La reazione dei due personaggi maschili varia in funzione del ruolo loro attribuito: Volmar si ricongiunge a Alina nel duetto di tutte le promesse, mentre il buffo viene a lamentare la perdita delle amenità di Golconda e il ritrovamento della quotidianità familiare. Nonostante l'opposizione di

Seide (II, 9), pretendente della regina, questa ritrova il trono in compagnia dell'amato (II, s.u.).

Se nell'*Armida* di Rossini-Schmidt (1817) il finale è lieto per Rinaldo e per i suoi paladini, l'epilogo è decisamente tragico per la protagonista (Beghelli-Gallino, 1991:483-501). Il giardino incantato della maga può facilmente apparire come uno scenario esotico allo spettatore europeo, similmente al campo nei pressi di Gerusalemme e all'orrida selva dei primi due atti. Lo stesso Rinaldo impersona quindi il ruolo del perturbatore. Nel loro primo duetto, Armida sottolinea la differenza: "[...] Barbari noi / Chiama la vostra Europa" (I, 7). Mentre nel secondo essa si fa carico di descrivere, con particolari che invitano all'evasione, il luogo che "Della Fortuna è l'isola nomata" (II, 2) e che nel duetto dell'atto III appare come il frutto di ogni migliore congiunzione (III, 4). Felicità generata dall'artificio e pertanto di breve durata: reagendo alla fuga del paladino, il rondò di Armida esplicita allora i peggiori epiteti: "Barbara tigre ircana / A te donò la vita, / E l'alma tua nutrita / Fu ognor di crudeltà" (III, 9). Grido di sconforto che traspare pure dalla cabaletta di Orosmane in conclusione della *Zaira* (1829) di Bellini-Romani. In questo libretto, gli intrusi in una Gerusalemme più tarda, ma pur sempre percorsa da guerrieri, sono dapprima la protagonista, indi il fratello Nerestano (Cescatti, 1994:121-139). Tuttavia gli appellativi sprezzanti si riversano soprattutto sul sultano: nel proprio campo, il visir Corasmino lo dice "Tralignato e cieco figlio" (I, 2) di Noradino e, nel campo avverso, Fatima ne fa un "seduttore" (I, 5). Per quanto riguarda Zaira, il fratello la definisce, fin dal primo arrivo nell'harem, in termini che oppongono le origini della fanciulla alla situazione attuale: "Senza dolor non posso / Lei musulmana udir" (I, 7). Questione che viene a riproporsi nel terzetto dell'agnizione con il padre Lusignano (I, 10) e che, portata dall'intransigenza di Nerestano (II, 4-6), è causa dell'estremo sacrificio dell'eroina (II, 13). Irritato dalle tergiversazioni dell'amata, lo stesso Orosmane non indugia a isolarla in seno al gruppo etnico di maggioranza: "Io troverò nell'Asia / Donna a cui dare un trono" (II, 2). La problematica religiosa

ricompare ne *I lombardi alla prima crociata* (1843) di Verdi-Solera⁶ (Baldacci, 1975:49-66). Benché l'azione degli atti II, III e IV si svolga in Medio Oriente, l'intruso nel mondo dei crociati in questo caso è Oronte, figlio del tiranno di Antiochia: egli ama riamato Giselda, discendente dei signori di Rò, ed è pure attratto dal credo della fanciulla, come confida alla madre Sofia nella cabaletta "Come poteva un angelo" (II, 2), la quale, a sua volta, ha già abbracciato la fede cristiana. Creduto morto, il giovane ricompare in tempo per convertirsi e morire presso l'amata (III, 7), per quanto poi si manifesta in sogno e canti un'ultima aria che rassicura Giselda della propria salvezza (IV, 2). Nella produzione verdiana degli anni di galera, *Il corsaro* (1848) di Francesco Maria Piave inscena l'irruzione di Corrado nell'harem di Seid, in un oriente vagamente situato sulle coste egee (Baldacci, 1975:191-203). Il personaggio viene quindi a perturbare la pace del luogo, facendo sbocciare il sentimento amoroso nell'animo di Gulmara, favorita del pascià (II, 9) che però si autodefinisce fin dall'aria di sortita come infelice, nostalgica del "ciel natio" (II, 1) e insensibile al suo signore. Seid esterna il proprio rancore nell'aria dell'atto III, poi costringe Gulmara a confessare l'inclinazione per il corsaro nel duetto seguente (III, 4). Favorita la fuga della fanciulla, sebbene rimasto fedele a Medora (III, 5-8), Corrado fa ritorno nella propria isola, ma vi trova l'amata in fin di vita, avvelenatasi per aver creduto morto il giovane che a sua volta si getta in mare (III, s.u.). Foriera d'amore, ma anche di morte per Seid, pugnalato senza esitazione (III, 8), Gulmara si trova così nell'impossibilità di farsi amare da Corrado e può solo accompagnarlo verso il passo estremo.

Nell'ambito dell'opera buffa rossiniana, è utile rammentare *L'italiana in Algeri* (1813) su testo non inedito di Angelo Anelli⁷ (Beghelli-Gallino, 1991:203-222). L'aspetto esotico del luogo è sottolineato fin dalla scena introduttiva, negli scambi concitati tra Mustafà, Zulma, Elvira e Haly (I, 1-2), per poi precisarsi nel

⁶ All'opposto di *Jérusalem* (1847), l'adattamento francese di Alphonse Royer et Gustave Vaëz, in cui il tenore ha un tutt'altro ruolo.

⁷ Nel 1808 il libretto era già servito per l'opera di Luigi Mosca.

battibecco tra il primo e Taddeo all'inizio del finale I (I, 12). Tuttavia è soprattutto nell'aria in cui quest'ultimo viene fatto grande Kaimakan (II, 4) che l'ilarità del genere assume colori assai vivi, in una scena che ha poi il proprio corrispettivo nel terzetto Taddeo-Lindoro-Mustafà, in cui il bey viene nominato Pappataci (II, 8-9). Nell'avvicinarsi di malintesi e di situazioni assurde, Isabella appare come personaggio sovvertitore, in quanto giunge a sconvolgere le abitudini del luogo, in particolar modo il costume di cambiar moglie a piacere (II, 5). L'aria "Pensa alla patria" (II, 11) costituisce allora l'apice della situazione, poiché avvia la fuga degli italiani e circoscrive lo stesso gruppo geograficamente e culturalmente, in anni in cui la questione nazionale non è affatto matura: "Vedi per tutta Italia / Rinascere gli esempi / D'ardire e di valor".

Pure ai limiti del periodo scelto, la *Madama Butterfly* (1904) pucciniana, su versi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, è interessante per il nostro approccio, in quanto propone uno scenario estremo-orientale sempre più in voga negli anni della composizione e un elemento perturbatore – l'ufficiale della marina americana Pinkerton – che arriva da quell'altro continente a sua volta percepibile come esotico dal pubblico europeo (Ferrando, 2001:233-290). Rileviamo, comunque, nello scambio Pinkerton-Sharpless come il primo annoti le usanze del paese e sembri quasi divertirsene: "La comperai per novecento / novantanove anni, / con facoltà, ogni mese, / di rescindere i patti" (I). Costumi che vengono poi in un certo qual modo confermati dalla proposta del principe Yamadori di farsi carico della giovane Butterfly (II). Anche se proporzionalmente meno numerosi, i libretti ambientati nelle Americhe non sono trascurabili nel repertorio operistico italiano, soprattutto nella seconda metà del secolo.

Sul versante occidentale dell'esotismo, ci sia permesso rievocare il *Fernand Cortez ou La conquête du Mexique* (1809) di Gaspare Spontini, sebbene su libretto francese di Victor Joseph Étienne de Jouy e Joseph Alphonse Esmenard, destinato all'Académie Royale de Musique (Spontini, 1809). Benché il lavoro sia ambientato in Messico, in questo caso il personaggio intruso non è l'europeo Cortez, ma Amazily, sorella del principe messicano Télasco, che ha scelto spontaneamente di vivere presso gli spagnoli, di convertirsi al cristianesimo e di amare il protagonista (I, 4). Invisa nel proprio

campo (II, 2), la fanciulla è pure sospetta tra le schiere nemiche (I, 3). Diventata moneta di scambio in seguito alla cattura di Alvar, fratello di Fernand (II, 5), la principessa potrebbe conoscere un destino paragonabile a quello delle successive Elcìa o Zaira, rimanendo fedele alle proprie origini o soccombendo alle insidie della gelosia; ma questa *tragédie lyrique* è ancora un'opera a lieto fine e, ritrovando l'amato, Amazily appare in ultimo come garante della pace tra i due popoli (III, 8). Epilogo edificante che ritroviamo parzialmente ne *Il Guarany* (1870) di Antonio Scalvini per Antônio Carlos Gomes, in anni in cui il lieto fine non era più un criterio estetico ricorrente (Gomes, 1871). In questo caso, Cecilia, figlia del governatore spagnolo della colonia eponima, ama il capotribù Pery (I, 5), elemento perturbatore in un mondo in cui la giovane è corteggiata da due pretendenti iberici (I, 1). Entrambi prigionieri della crudele tribù *aimoré* (III, 1; III, 3-4), gli amanti vengono liberati dal padre della fanciulla (III, 6), ma non per sigillare una qualsiasi riconciliazione. In effetti, il lieto fine rimane circoscritto alla coppia riunita (IV, s.u.), mentre i colonizzatori, assaliti dagli indiani, vengono travolti dall'esplosione del palazzo, causata dallo stesso governatore (IV, 5). Alla stregua di Amazily, anche Pery assume il ruolo dell'intruso nel proprio continente, ma, all'opposto dell'eroina spontiniana, l'amore per una giovane del campo avverso risulta infine anche foriero di morte per il suo popolo.

L'*Alzira* (1845) di Verdi-Cammarano costituisce una sorta di antefatto tragico de *Il Guarany*, con la differenza non trascurabile che, nella città di Lima del libretto, l'intruso è ora il *conquistador* spagnolo (Baldacci, 1975:119-133). In effetti, fin dall'aria di sortita Gusmano si contrappone, nel cuore della protagonista, a "Eterna la memoria" (I, 2) di uno Zamoro creduto morto, come d'altronde conferma la stessa Alzira nel suo pezzo corrispondente (I, 3). Interrompendo il duetto in cui si ricompone la coppia indigena, il figlio del governatore del Perù sbotta in un "indegno" (I, 7) e un "traditore" che tendono a squalificare il rivale, pur senza rievocarne le origini. Come avverrà poi in Gomes, gli amanti si ritrovano in un finale a loro favorevole, ma solo dopo il sacrificio di Gusmano che, caduto sotto i colpi di Zamoro, perdona e, sulle orme di Abigaille, benedice l'unione dei due promessi. Ben più tragica è la fine dell'atto

americano del *Cristoforo Colombo* (1892) di Alberto Franchetti, su versi di Illica (Franchetti, 1892). Abbiamo già avuto modo di osservare come l'elemento esotico di quest'opera si riassume soprattutto nel coro e nella danza indiani (III, 2-3) (Faverzani, 2007:170). La trama secondaria dell'amore di Iguamota, figlia della principessa Anacoana (III, 6), per l'ufficiale spagnolo Guevara riveste un certo interesse per il nostro approccio. Intruso a Xaragua, quest'ultimo contraccambia il sentimento, ma causa la propria disgrazia e la morte della madre dell'amata. Eppure, per quanto esitante, Iguamota riceve la benedizione materna, nella speranza che la nuova unione sia messaggera di pace per il popolo indiano: "Pianto di madre che la gota inondi, / io bacio la tua lacrima / che redenta la mia patria farà!"

Prima di abbandonare il contesto americano, ricordiamo due esempi di libretti che, per quanto ambientati oltreoceano, sono scarsamente caratterizzati in senso esotico. È risaputo che il verdiano *Un ballo in maschera* (1859), su testo di Antonio Somma, da Stoccolma è approdato a Boston solo per compiacere alla censura (Baldacci, 1975:369-392). Benché definita come nata "dell'immondo / Sangue de' negri" (I, 4), Ulrica è più una sorta di Azucena rediviva che il frutto della volontà di creare un effetto di color locale. La scena di divinazione (I, 6-12) può quindi confluire da un capo all'altro dell'Atlantico senza grandi sconvolgimenti. Similmente, l'ultimo atto della pucciniana *Manon Lescaut* (1893), su versi di Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Marco Praga, Illica e Giacosa (Ferrando, 2001:47-97), inscena la "landa desolata" (IV) dell'aria della protagonista in un paesaggio che la didascalia precisa trovarsi "sui confini del territorio della Nuova Orléans" (IV, 1), ma che potrebbe trapiantarsi in un deserto africano o in una steppa asiatica.

Nel trattare l'irruzione del personaggio non esotico in uno scenario esotico, abbiamo volutamente omissi il *Dom Sébastien roi de Portugal* (1843) di Eugène Scribe per Donizetti (Saracino, 1993:1262-1307), non solo perché opera francese, ma anche e soprattutto perché essa presenta due scenari diversi e per ciascuno di essi un intruso non esotico rispetto all'ambientazione. In effetti, anche se involontariamente, nell'atto africano, il re del Portogallo viene a perturbare una cerchia familiare appena ricomposta in seno alla tribù

araba, dato che, riconoscente per essere stata salvata dalle grinfie dell'Inquisizione (I, 4), Zayda si innamora di Dom Sébastien, che l'ha condotta con sé nella spedizione a Fez (II, I, 2), e confessa il proprio sentimento al sovrano, quando, sconfitto e gravemente ferito, questi riceve il suo soccorso (II, II, 7). Di ritorno in Portogallo, la fanciulla tenta di testimoniare in favore dell'amato, il cui trono è stato usurpato in sua assenza, ma una simile azione la segrega dalla propria società (IV, 3). Ormai, a Lisbona, l'intrusa è Zayda, cui non resta che seguire Sébastien, dapprima in prigione (V, I, 4), poi in un comun destino nei flutti del mare (V, II, 6).

Similmente, l'*Otello* (1887) di Arrigo Boito per Verdi può essere situato ai margini dei nostri raggruppamenti, dal momento che se il dramma lirico è ambientato interamente a Cipro, esso si iscrive difficilmente tra i titoli che vedono agire un personaggio percepito come esotico in un ambiente esotico, poiché, nonostante l'atmosfera vagamente levantina, l'opera rappresenta soprattutto un contesto veneziano (Baldacci, 1975:499-530). Inoltre ci pare utile analizzarlo contestualmente all'*Otello* (1816) di Berio di Salsa per Rossini, che, nello scegliere come sfondo dell'azione la sola Venezia, elude completamente l'eventuale ambientazione orientaleggiante (Beghelli-Gallino, 1991:401-420). I due libretti operano così una dicotomia dei luoghi che Shakespeare preferisce giustapporre. In entrambi i casi, il protagonista appare quindi come un intruso esotico in un mondo non esotico. Tuttavia, la sua sortita tende a sottolineare la fedeltà e l'appartenenza alla Repubblica: al "Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici / Caddero estinti [...]" (I, 1) del 1816 fa eco il verdiano "Esultate! / L'orgoglio musulmano / Sepolto è in mar, nostra e del ciel è gloria!" (I, 1), che assume una connotazione religiosa ben più esplicita, poi ribadita nell'"Abbasso le spade!" (I, 2) con cui Otello paragona il comportamento dei soldati avvinazzati a quello dei Saraceni, rievocando una "turchesca rabbia" che sembra aborrire. Eppure nel lavoro rossiniano, il Moro aggiunge subito l'ulteriore precisazione che "D'Affrica figlio, / Qui straniero son io", designazione probabilmente generata dal fatto che egli si trova geograficamente presso la Serenissima. In effetti, le insidie si precisano fin dalle scene seguenti, in cui Jago e Rodrigo già escogitano il complotto che porterà l'eroe alla propria perdita. Il testo

per Rossini ostenta una crudezza più immediata quando, all’“Afro insultator” (I, 3) e all’“indegno / Dell’Africa rifiuto”, viene ad aggiungersi l’“Odio, che in petto io serbo / Per l’african superbo” (I, 6) di Elmiro, mentre Boito si limita a insinuare la bella immagine “Di quel selvaggio dalle gonfie labbra” (I, 1). Il duetto d’amore dell’opera verdiana racchiude quindi l’elemento più esplicitamente esotico nelle parole di Desdemona che rammenta: “Poi mi guidavi ai fulgidi deserti, / All’arse arene, al tuo materno suol” (I, 3). Eppure, una tale ‘differenza’ contribuisce a nutrire i sospetti nei confronti della sposa, generati in primo luogo da una smoderata gelosia. L’epilogo è allora shakespeariano in entrambe le versioni, benché le convenzioni dell’epoca abbiano condotto Rossini a fornirne un rimaneggiamento a lieto fine per le anime più sensibili.

Per quanto riguarda i libretti di ambiente non esotico in cui interviene almeno un personaggio esotico, nonostante il titolo e l’ubicazione a Negroponte, l’isola greca d’Eubea, il rossiniano *Maometto secondo* (1820), su versi di Cesare Della Valle, è ancora, alla stregua d’*Otello*, un dramma veneziano (Beghelli-Gallino, 1991:651-668). Anna, figlia del provveditore del luogo, ama d’un amor corrisposto il protagonista che però conosce sotto il falso nome di Uberto, signor di Mitilene, come confessa al padre nel giorno in cui questi le destina la mano del generale Calbo (I, 2). Pia menzogna che però si rivela fatale per l’intruso nel mondo della fanciulla, la quale riconoscendo il nemico nell’amato, dapprima vacilla (I, 6), poi rinuncia a un legame ormai diventato impossibile – “Amava Uberto [...] un mentitor [...] detesto: / Ricuso il soglio [...] la tua destra [...] abborro” (II, 2) – e in ultimo accetta di unirsi con Calbo in un terzetto in cui interviene anche il padre (II, 4). Anna è ben conscia del prossimo sacrificio (II, 5), culminante nelle repliche estreme che la separano irrevocabilmente da Maometto, assumendo accenti risorgimentali probabilmente involontari: “E tu che Italia [...] conquistar [...] presumi [...] / Impara or tu [...] da un’itala donzella / Che ancora degli eroi la patria è quella” (II, s.u.). In ambito donizettiano, *Sancia di Castiglia* (1832), su testo di Pietro Salatino, non inscena più una Spagna orientaleggiante, ma una Toledo castigliana (Saracino, 1993:621-635), in cui il principe saraceno Ircano si trova a essere isolato in un tentativo di ascesa al trono,

incoraggiato dalla supposta scomparsa in battaglia di Garzia, figlio della regina (I, 1). Nonostante l'opposizione del ministro Rodrigo (I, 2), Sancia si appresta a accettare la proposta (I, 3), ma nel momento in cui si decidono le nozze (I, 6) sopraggiunge Garzia a rivendicare la propria eredità (I, 7). Il carattere calcolatore dell'intruso, noto al pubblico fin dall'aria di sortita (I, 1), si svela a Sancia che pur accetta di sacrificare il figlio per favorire l'ascesa dell'amato (II, 4). Eppure, nel momento in cui Garzia si accinge a bere la coppa avvelenata, la madre se ne impossessa e ingurgita il veleno, non senza denunciare i misfatti di Ircano, il quale non sembra rimpiangere la propria azione (II, s.u.). Meno monolitico, appare invece il personaggio di Tamas nella *Gemma di Vergy* (1834) dello stesso compositore, su libretto di Emanuele Bidera (Saracino, 1993:777-793). Vilipeso da Rolando quale "infedel" (I, 3), il servitore arabo, segretamente innamorato della protagonista, lo affronta violentemente con termini che tendono pure a definire la sua condizione in occidente: "Verrà il dì che il saraceno / vendicato appien sarà". L'intervento di Gemma posticipa solo di qualche scena la vendetta di Tamas che uccide lo scudiero di Vergy (I, 4) e viene condannato a morte (I, 9). L'intercessione dell'eroina (I, s.u.) genera il malinteso che conduce il giovane a sperare nella reciprocità del sentimento e a dichiararsi alla contessa, la quale, approfittando della situazione, si serve dell'innamorato per vendicarsi del marito in procinto di ripudiarla (II, 10-s.u.). Nonostante il volto esotico del personaggio e la molteplice funzione di giustiziere di Rolando, del conte, indi di se stesso e indirettamente anche di Gemma che in ultimo invoca la morte, la sua fisionomia risulta particolarmente interessante dal momento che la cabaletta dell'aria di sortita "Mi togliesti a un sole ardente" (I, 2) diventa quasi un inno patriottico, soprattutto per l'eccitazione suscitata a Palermo nel 1847-48 dalle parole "mi togliesti e core, e mente, / patria, nome, e libertà" (Ashbrook, 1986:80; Ashbrook, 1987:139).

Sul versante occidentale, rileviamo, ne *La forza del destino* (1862) di Verdi-Piave, l'irruzione di Don Alvaro nella cerchia familiare del Marchese di Calatrava (Baldacci, 1975:393-423). Di origine inca, come affermato personalmente nel recitativo di introduzione alla splendida romanza dell'atto III – "Della natal sua terra il padre volle / Spezzar l'estraneo giogo, e coll'unirsi / All'ultima degl'Incas la

corona / Cingere confidò” (III, 1) –, questi uccide involontariamente il padre dell’amata (I, 4), diventando così oggetto d’odio e di vendetta per il fratello. Abbiamo già avuto modo di rievocare la serie di pregiudizi cui ricorrono Calatrava e Carlo per squalificare il giovane, considerato indegno di amare Leonora (I, 1, 4; III, 5, 8; IV, 5) (Faverzani, 2007:171). Precisiamo, comunque, come anche Alvaro si singularizzi in quanto foriero di morte per il Marchese, per Carlo, ucciso in duello (IV, 8), e di conseguenza per la stessa amata, colpita *in extremis* dal fratello vendicatore. Cui, nella prima versione pietroburghese dell’opera, veniva pure a aggiungersi il proprio suicidio disperato (IV, s.u.).

Per quanto riguarda il repertorio buffo rossiniano, ne *La cambiale di matrimonio* (1810) di Rossi, il negoziante canadese Slook viene caratterizzato in contrapposizione comica rispetto all’ambiente europeo, probabilmente inglese, della casa di Tobia Mill (Beghelli-Gallino, 1991:17-33). In effetti, fin dall’aria di sortita, egli mette in risalto una certa spontaneità che sembra poco adeguata al mondo che lo circonda: “Prima il padron di casa / Saluto, bacio e abbraccio. / Lo stesso cordialmente / Colle signore io faccio...” (I, 6). Ma la disinvoltura che lo caratterizza appare soprattutto nella questione del contratto del titolo, sottoposto a Mill, il quale, allettato dalla prosperità dell’interlocutore, pensa di concludere l’affare per la figlia Fanni (I, 2). La fanciulla ama Eduardo Milfort (I, 3) e lo riceve con tale freddezza (I, 7) che Slook si ravvede, ma Tobia non intende accettare la risoluzione dell’accordo, con termini che tendono ancora a mettere in ridicolo il personaggio: “Questo è un procedere / Da americano” (I, 11). Eppure, sensibile all’amore tra i due giovani, il negoziante gira la cambiale in favore di Eduardo e lo designa persino come erede universale (I, 13). Dopo simili argomenti, il padre non può far altro che piegarsi alla volontà di tutti, aprendo così il varco al lieto fine (I, s.u.). *Il turco in Italia* (1814) di Rossini-Romani (Beghelli-Gallino, 1991:243-268) è stato spesso accusato di essere una facile replica de *L’italiana in Algeri*. In realtà, si tratta di un’opera ben distinta e del tutto autonoma; volendo proprio tracciare un parallelo, Selim potrebbe piuttosto apparire come il corrispettivo di Slook in senso orientaleggiante. Nel duettino con Fiorilla, il principe turco sottolinea il contrasto tra i costumi del proprio paese e

gli usi in Italia nei rapporti tra marito e moglie: “Io stupisco, mi sorprendo; / In Turchia non son mariti / Sì gentili, sì compiti, / Così pieni di bontà” (I, 11). Tuttavia, va segnalato che Geronio, il marito, è definito come “uomo debole e pauroso” fin dalla distribuzione delle parti. Inoltre, nel duetto che lo oppone apertamente al rivale, il viaggiatore propone a quest’ultimo un baratto non dissimile da quello concluso tra Mill e Slook: “D’un bell’uso di Turchia / Forse avrai novella intesa; / Della moglie che gli pesa / Il marito è venditor” (II, 2). Come già nell’aria di Isabella, anche la sortita di Selim riserva qualche nota encomiastica all’Italia, paese ora non più desiderato da lontano con nostalgia, ma luogo di nuove scoperte e di sperate conquiste: “Cara Italia, alfin ti miro. / Vi saluto, amiche sponde; / L’aria, il suolo, i fiori e l’onde, / Tutto ride e parla al cor” (I, 6). Nonostante qualche disillusione, l’immagine rimane altrettanto viva fino al finale del dramma buffo: “Cara Italia, io t’abbandono, / Ma per sempre in cor t’avrò” (II, s.u.).

In linea di massima, ci sembra possibile affermare che nella maggior parte dei libretti ottocenteschi considerati, il personaggio ‘diverso’, sia esso esotico in uno scenario a sua volta esotico, sia non esotico in un ambiente esotico, o esotico in un contesto non esotico, appare come un intruso, un sovvertitore, poiché viene a sconvolgere un ordine prestabilito che perlopiù tende a ricomporsi, indipendentemente dallo sfondo orientaleggiante o americaneggiante, o dalle origini levantine o occidentali dell’estraneo. Così avviene nel primo gruppo, in cui Baldassare abbandona le proprie pretese su Amira, Elcìa rimane fedele al proprio popolo e Sela viene costretta a rinnegare il Dio di Noè, a prescindere dal fatto che la prima sia un’opera a lieto fine. Similmente, Aureliano rinuncia a Zenobia, Elvida e Alina si ricongiungono al marito o al promesso sposo e, tra i libretti dall’epilogo tragico, Rinaldo riede al campo cristiano, Corrado muore presso Medora, Alzira ritrova definitivamente Zamoro, mentre, in ambito buffo, Isabella riparte per l’Italia con l’amato Lindoro. A sua volta, Slook e Selim rinunciano a un contratto poco edificante, Maometto II viene abbandonato da Anna, Ircano e Tamas sono sconfessati da Sancia e da Gemma. Quando l’intruso non ritorna nella cerchia da cui proviene, esso è spesso latore di morte per sé o per l’essere amato o per entrambi. Così Zaira cade sotto i colpi della

gelosia di Orosmane, Sébastien trascina Zayda nel proprio destino di re deposto, Oronte muore in battaglia, Alvaro assiste impotente alla vendetta di Carlo su Leonora, Aida raggiunge Radamès nella tomba, Guevara è vittima di una forma di ragion di stato, Otello si colpisce dopo aver pugnalato o soffocato Desdemona, Pinkerton non rinuncia a un certo conformismo di costumi. Fanno eccezione le coppie Cortez-Amazily e Ricciardo-Zoraide, ma in titoli in cui il lieto fine è ancora una convenzione ben salda, ereditata dal secolo precedente, per quanto essa si rinnovi nell'estrema unione tra Turandot e Calaf. Nel caso di Fenena e Ismaele, poi di Cecilia e Pery, trionfa l'unione tra personaggi appartenenti a campi nemici, sebbene il lieto fine sia da vedere più come una sorta di catarsi generale che non come il trionfo della pace tra due popoli, dal momento che assistiamo in entrambi i casi a una guerra devastante, accompagnata dapprima dal sacrificio di Abigaille, poi dall'annientamento di due popoli.

Bibliografia

- | | | |
|-------------------------------|----------------|---|
| Ashbrook, W. | 1982 | <i>Donizetti and his Operas</i> . Cambridge: University Press. |
| Ashbrook, W. | 1986 | <i>Donizetti. La vita</i> . Torino: EDT. |
| Ashbrook, W. | 1987 | <i>Donizetti. Le opere</i> . Torino: EDT. |
| Baldacci, L. | 1975 | <i>Tutti i libretti di Verdi</i> (a cura di). Milano: Garzanti. |
| Beghelli, M.
e Gallino, N. | 1991 | <i>Tutti i libretti di Rossini</i> (a cura di). Milano: Garzanti. |
| Budden, J. | 1973 -
1981 | <i>The Operas of Verdi</i> . London: Cassell. |
| Busoni, F. | s.d. | <i>Turandot</i> . Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. |
| Cescatti, O. | 1994 | <i>Tutti i libretti di Bellini</i> (a cura di). Milano: Garzanti. |

- Faverzani, C. 2007 *«E s'ei fosse quell'indo maledetto». Esotismi nei libretti italiani di fonte francese.* Roma: Bulzoni.
- Ferrando, E.M. 2001 *Tutti i libretti di Puccini* (a cura di). Milano: Garzanti.
- Franchetti, A. 1892 Cristoforo Colombo | Dramma Lirico | (Quattro atti ed un Epilogo) | Musica di | Alberto Franchetti [...] | G. Ricordi & C. | Editori-Stampatori | Milano-Roma-Napoli-Palermo-Parigi-Londra-Lipsia
- Gomes, A.C. 1871 Il Guarany | Opera-Ballo in Quattro Atti | Posta in Musica | Dal Maestro Cav. | A. Carlos Gomes | da Rappresentarsi | nel Regio Teatro alla Scala | Stagione D'autunno 1871 | Milano | Stabilimento Musicale di F. Lucca. | 8-71.
- Saracino, E. 1993 *Tutti i libretti di Donizetti* (a cura di). Milano: Garzanti.
- Spontini, G. 1809 Fernand Cortez | ou. | La Conquête | du Mexique, | Opéra | en Trois Actes, | Représenté pour la Première Fois, | sur le Théâtre de L'académie Impériale | de Musique, | le 28 Novembre 1809. | A Paris, | Chez Roullet, Libraire de l'Académie Impériale de Musique, [...] | M.DCCCIX.