

Il Liceo musicale di Pesaro e le celebrazioni rossiniane del 1892

Cecilia Nicolò

C'è ancora qualche bestia che discute – una bestia che per di più discute non può appartenere che alla specie *hòmo* – sul luogo che dette i natali a Rossini – ogni cretino tiene per cosa certa che attribuendo un genio al proprio paese gliene venga di diritto una particella di intelligenza [...].¹

Così Giulio Fara, allora bibliotecario e docente di Storia ed estetica della musica presso il Liceo musicale di Pesaro, principiava una breve trattazione sulla storia del suo istituto. Se non è infrequente imbattersi in diatribe sul luogo di nascita di un personaggio notevole, nel caso di Gioachino Rossini la questione ha un peso ben più rilevante: al di là del mero dato anagrafico, il legame tra Rossini e Pesaro fu consolidato dal fatto che il compositore scelse di eleggere la cittadina marchigiana a sua 'patria morale', lasciando a essa buona parte dei suoi beni in eredità. Perciò, all'indomani della morte di Rossini, Pesaro ebbe fin da subito l'onere e l'onore di gestire il lascito del suo cittadino più illustre, compito che ha poi continuato a svolgere in vari modi fino ai nostri giorni.

Nel suo testamento olografo siglato il 5 luglio 1858 Rossini scriveva: «Nomino quale mio erede della nuda proprietà la città di Pesaro, mia patria, per fondare e dotare questa città di un Liceo musicale dopo la morte di mia moglie». ² Il Municipio di Pesaro, dunque, avrebbe ricevuto in eredità i beni del compositore a condizione che vi si fondasse una scuola di musica di alto livello e soltanto a seguito della morte della seconda moglie, Olympe Pélissier. L'intera eredità passò dunque al Municipio alla scomparsa di quest'ultima, avvenuta il 22 marzo 1878, e il Liceo musicale intitolato a Gioachino Rossini poté così essere ufficialmente inaugurato il 25 novembre 1882.

Probabilmente Rossini sentì l'esigenza di fondare un'istituzione musicale in una zona della Penisola relativamente lontana dalle grandi città, per poter fornire un'adeguata formazione ai cittadini del luogo (Rossini stesso, in giovane età, si era dovuto trasferire a Bologna per i suoi studi), formazione che avrebbe idealmente

¹ Giulio Fara, *Storia dei principali istituti musicali d'Italia. Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro*, in *Musica d'oggi* 11/2, 1929, pp. 61–68, qui alla p. 61. Fara si riferisce qui alla diatriba sulla 'vera' città natale di Rossini e che vide Pesaro contrapporsi a Lugo (RA), paese d'origine di Giuseppe, padre del compositore. Le due tesi contrapposte sono discusse, ad esempio, in [Giuliano Vanzolini], *Della vera patria di Gioachino Rossini*, Pesaro 1873 (in favore di Pesaro) e in Luigi Crisostomo Ferrucci, *Giudizio perentorio sulla verità della patria di Gioachino Rossini impugnata dal prof. Giuliano Vanzolini*, Firenze 1874 (pro Lugo).

² «Je nomme pour mon héritière de la nue propriété la communauté de Pesaro ma patrie pour fonder et doter un lycée musical dans cette ville, après la mort de ma femme seulement». Il testamento è oggi conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro; ringrazio la segretaria generale Catia Amati per avermi facilitato nella consultazione del documento. (Traduzione mia).

innescato un circolo virtuoso che, col tempo, avrebbe arricchito anche lo stesso panorama musicale di Pesaro, così come avveniva da tempo nelle principali città d'Italia.

All'epoca della stesura del testamento rossiniano, la città di Pesaro era sotto il dominio dello Stato pontificio (due anni dopo sarebbe stata annessa al neonato Stato italiano), condizione politica che si protrasse fin dal 1631, fatta eccezione per la parentesi napoleonica. Pesaro, dunque, era geograficamente lontana dalla capitale, Roma, ma anche piuttosto distante (circa 150 km) dall'altra grande città dello Stato, Bologna; poteva tuttavia vantare di essere una sede cardinalizia e dunque aveva una certa valenza politica, sebbene fosse piuttosto lontana dai grandi centri dello Stato.

In questa cittadina di provincia la vita musicale era sempre stata piuttosto vivace, grazie soprattutto alla presenza, fin dal lontano 1637, del Teatro del Sole, che prese poi il nome di Teatro Nuovo (1818) e che infine, nel 1855, venne intitolato a Gioachino Rossini. Limitando il nostro sguardo al solo XIX secolo, il teatro pesarese ebbe un'attività tipica di molti altri teatri italiani di provincia allestendo spettacoli pensati per la popolazione locale, con la presenza di interpreti di 'secondo cartello' oppure di giovani artisti in erba, impegnati in riprese di titoli di sicuro successo: senza dubbio opere di Rossini, soprattutto negli anni dell'apice della loro fortuna, via via affiancate (e poi quasi del tutto sostituite) da lavori di Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Errico Petrella, etc., secondo le mode del tempo. Agli spettacoli operistici si aggiungevano anche spettacoli di prosa e circensi.³

La fondazione del Liceo musicale diede in brevissimo tempo una svolta importante alla vita musicale della città, tant'è vero che, poco meno di cinquant'anni dopo, Giulio Fara, nell'articolo sopra citato, poteva commentare: «ecco mi [...] gentilmente costretto [...] a scrivere una storia... storica. E quale storia! Quella dell'istituto cui appartengo. [...] Fortuna che per me si tratta di fare la storia dell'istituto musicale meno storico d'Italia.»⁴ In effetti il Liceo musicale di Pesaro, nel giro di pochi anni, poté entrare di diritto a far parte del novero dei principali istituti musicali d'Italia: benché di fondazione decisamente più recente rispetto alle scuole più importanti dell'epoca (Napoli, Venezia, Milano, ecc.), divenne ben presto non solo un luogo di formazione privilegiato per i giovani delle zone circostanti, ma anche un istituto che richiamava studenti da ogni parte d'Italia. Fin dalla sua fondazione i suoi promotori intesero infatti creare non una scuola qualsiasi, ma una scuola degna del suo ideatore, che potesse divenire un punto di riferimento per tutta la Penisola. Il percorso non fu facile: uno dei principali problemi da superare fu proprio la 'provincialità' dell'istituto e la sua lontananza

³ L'edificio è ancora esistente e in uso. Per una ricognizione sulle attività del teatro fino alla fine dell'Ottocento si veda Carlo Cinelli, *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dall'anno 1637 al 1897*, Pesaro 1898.

⁴ Fara, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro*, p. 61. Per una disamina della storia dell'istituto dalla sua fondazione fino alla fine del XX secolo si veda *I centodieci anni del Liceo musicale Rossini (1882-1992) oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di Antonio Brancati, Pesaro 1992.

dalle città d'Italia più attive dal punto di vista musicale; ciò fu risolto «offrendo ai professori condizioni pecuniarie superiori a qualsiasi altro istituto del genere e potendo quindi procurarsi quanto di meglio offriva allora l'Italia musicale in fatto di artisti-docenti».⁵ Venne così nominato come direttore e docente di composizione Carlo Pedrotti, allora piuttosto celebre come compositore d'opera e direttore d'orchestra, da molti elogiato per le sue qualità sia artistiche, sia umane;⁶ naturalmente una particolare attenzione venne data alle classi di canto, una delle quali venne affidata a Virginia Boccabadati, celeberrimo soprano, nonché figlia e allieva di Luigia Boccabadati, cantante attiva nel periodo rossiniano.

La città di Pesaro e le celebrazioni del primo centenario rossiniano

Esattamente dieci anni dopo la fondazione del Liceo, nel 1892, cadevano i cento anni dalla nascita di Gioachino Rossini. Naturalmente, i festeggiamenti del centenario a Pesaro furono particolarmente sentiti, tanto più che la città era appena stata dotata di quel Liceo musicale che fin da subito aveva iniziato la sua attività con i migliori propositi e che rappresentava il legame più concreto tra il compositore e la città. A Pesaro, dunque, venne organizzata per tempo una nutrita serie di festeggiamenti; a tal fine venne appositamente formato un comitato organizzatore, la cui attività è documentata attraverso una pubblicazione periodica, il *Bollettino del primo centenario rossiniano*, stampato dal 29 febbraio al 15 settembre,⁷ dove si dava conto sia delle iniziative pesaresi, sia dei festeggiamenti dedicati a Rossini celebrati in tutta Italia e in alcune città estere. Giacché la data precisa del 'compleanno', il 29 febbraio, cade d'inverno, il comitato decise fin da subito di spostare i festeggiamenti all'estate, sia per avere il favore di un clima più caldo, sia per invogliare un maggior numero di turisti a visitare la città, complice anche la presenza del mare, che richiamava (e richiama tuttora) molti bagnanti. I due luoghi in cui vennero svolti i festeggiamenti principali furono i due intitolati a Rossini, ossia il Teatro e il Liceo. Venne dunque programmata una stagione estiva in Teatro, mentre i saggi finali degli studenti del Liceo vennero inseriti nel novero delle celebrazioni. Oltre a ciò, in tutta la città vennero organizzate una serie di attività più 'popolari', come fiaccolate, fuochi d'artificio, gare di tiro a segno e concerti della banda municipale.⁸

Di norma il Teatro Rossini, come si è detto, aveva un'attività assolutamente consona a un regolare teatro di provincia, ma saltuariamente, e solo in occasioni legate in qualche modo a Rossini, si trovava a ospitare attività fuori dall'ordinario.

⁵ Fara, *Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro*, p. 62.

⁶ Inizialmente si era pensato ad Antonio Bazzini, che tuttavia rifiutò a seguito dell'analoga proposta ricevuta dal Conservatorio di Milano, dove era insegnante; cfr. *ibid.*, p. 63.

⁷ *Bollettino del primo centenario rossiniano. Pubblicato dal comitato ordinatore*, Pesaro 1892. Il periodico consta di diciotto numeri pubblicati a cadenza irregolare, mediamente ogni dieci a quindici giorni.

⁸ Per informazioni dettagliate si rimanda al *Bollettino* sopra citato.

Era già successo nel 1818 quando, in occasione dell'inaugurazione del teatro appena restaurato, venne chiamato lo stesso Rossini, allora nel pieno della sua attività compositiva, assieme a un cast di primo livello, per concertare una versione riveduta della *Gazza ladra*, data in prima assoluta solo l'anno prima al Teatro alla Scala di Milano.⁹ Nell'estate 1869, poi, vennero solennemente celebrate le 'pompe funebri rossiniane', così chiamate per onorare il compositore scomparso nel novembre precedente. In quell'occasione si esibirono a Pesaro alcune delle celebrità del momento, come il soprano Teresa Stoltz e i direttori Angelo Mariani ed Eugenio Terziani, nell'ambito di un'importante stagione che prevedeva l'allestimento di *Semiramide*, *Otello* e l'esecuzione dello *Stabat mater*.¹⁰

Di tanto in tanto, dunque, sul Teatro di Pesaro si accendevano i riflettori di tutta Italia, ma sempre ed esclusivamente in occasione di eventi 'rossiniani'. Ciò accadde anche nel 1892: il comitato organizzatore propose, nel mese di marzo, la «rappresentazione, nel teatro, di due opere del Rossini, l'una seria, l'altra semiseria o buffa»;¹¹ vennero dunque scelte *Guglielmo Tell* (in traduzione italiana, come d'uso all'epoca) e *Il barbiere di Siviglia*, le due opere più tenacemente radicate nel repertorio operistico dell'Ottocento, ancora ben presenti sui palcoscenici di tutto il mondo. Ospite d'eccezione fu Francesco Tamagno, tra i più celebri tenori dell'epoca (solo qualche anno prima era stato il primo Otello verdiano),¹² il quale si esibì in un concerto. Le due opere vennero concertate da Eduardo Mascheroni, che l'anno successivo avrebbe diretto alla Scala la prima assoluta di *Falstaff* di Verdi. Nel cast comparvero alcuni tra i nomi più noti del momento: in *Guglielmo Tell* si esibirono Delfino Menotti (*Guglielmo Tell*), Rosita Sala (*Matilde*), Francesco Signorini (*Arnoldo*), e ancora Ada Bonner (*Jemmy*), Giuseppina Paladini (*Edwige*), Alfonso Mariani (*Gessler*), Francesco Navarrini (*Gualtiero Farst*), Eugenio Navarrini (*Leutoldo*) e Paolo Rossetti-Pelagalli (*un Pescatore*); nel *Barbiere di Siviglia* cantarono Regina Pinkert (*Rosina*), Alfonso Garulli (*il Conte d'Almaviva*), Antonio Cotogni (*Figaro*), Giuseppina Paladini (*Berta*), Francesco Navarrini (*Don Basilio*) e Aristide Fiorini (*Don Bartolo*).¹³

L'ambivalenza del teatro di Pesaro, cosciente della sua natura di teatro di provincia ma, allo stesso tempo, orgoglioso di rappresentare una figura così importante come quella di Gioachino Rossini, è ben palpabile in una recensione del *Guglielmo Tell*, che principia con i migliori elogi:

⁹ Su questa versione si veda Gioachino Rossini, *La gazza ladra*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Pesaro 1979, pp. XXIV-XXX, 1081-1101; commento critico, pp. 189-195.

¹⁰ Un resoconto dettagliato è in un libello anonimo, *Relazione delle pompe funebri fatte in Pesaro in onore di Gioachino Rossini nel suo giorno onomastico 21 di agosto 1869 e de' trattenimenti musicali che le seguirono*, Pesaro 1869; cfr. anche Cinelli, *Memorie cronistoriche*, pp. 160-161.

¹¹ *Bollettino del primo centenario rossiniano* 3, 17 marzo 1892, p. 23.

¹² Per una estesa biografia di Tamagno si veda Ugo Piovano, *Otello fu. La vera vita di Francesco Tamagno il tenore*, Milano 2005.

¹³ Il manifesto delle opere è in *Bollettino del primo centenario rossiniano* 12, 30 giugno 1892, p. 92; cfr. anche Cinelli, *Memorie cronistoriche*, pp. 184-185.

Le rappresentazioni del capolavoro rossiniano si seguono e nel pubblico ogni sera cresce l'ammirazione. Difficilmente si può trovare, anche nelle capitali, un complesso d'artisti così specialmente adatti per l'opera che rappresentano, quale ora noi udiamo e plaudiamo sulle scene del teatro Rossini: anzi, possiamo senza tema affermare che nel giorno d'oggi il migliore spettacolo d'opera che vi sia in tutt'Italia è il nostro.¹⁴

Tuttavia, se questo spettacolo poteva gareggiare alla pari con quelli allestiti nei più importanti teatri d'Italia grazie a un cast allo stesso livello di quello consueto per i teatri di primo cartello, non così si poteva dire della compagine orchestrale; la recensione infatti continua:

Al m° comm. Mascheroni, avvezzo dappertutto a cogliere allori meritatissimi, la lode ampia, senza riserve, forse non piacerebbe perchè egli sa quanto più, con un'orchestra meglio composta nelle seconde parti, avrebbe potuto ottenere; pel concerto dell'opera però, non c'è elogio che gli basti.¹⁵

Nell'orchestra, dunque, e soprattutto nelle 'seconde parti', si rivelava l'essenza del teatro pesarese, che comunque manteneva nel suo libro paga delle maestranze, tra cui alcuni orchestrali, che non potevano essere paragonate a quelle dei teatri più importanti, nei quali Mascheroni era abituato a lavorare. D'altronde, per questa stagione, lo sforzo economico era stato piuttosto ingente; Pesaro non aspirava a fare del suo un teatro di primo cartello, in quanto non era possibile disporre delle necessarie risorse economiche, né vi erano le condizioni logistiche favorevoli (si ricordi quanto già detto a proposito del reclutamento dei docenti del Liceo, ai quali venne proposto uno stipendio ben più alto della media italiana per convincerli a spostarsi dalle città più grandi della Penisola). Pesaro, dunque, nel suo teatro poteva celebrare con tutti gli onori Rossini solo saltuariamente, sfruttando al massimo le proprie risorse.

Le celebrazioni del centenario nel Liceo musicale di Pesaro

Se dunque il Teatro propose una stagione 'di grido', la vera novità per Pesaro fu rappresentata dal neonato Liceo musicale, ampiamente coinvolto nei festeggiamenti. A ciò va aggiunto il fatto che il Liceo, dal 1882 collocato temporaneamente in un ex convento dei padri filippini, proprio nel 1892 inaugurava la sua nuova sede, ossia quella attuale, sita in Palazzo Olivieri.¹⁶ Quest'istituto rappresentava dunque il nuovo punto di forza della città: se in tutta Italia vi erano teatri simili a quello di Pesaro, in nessun luogo ci si poteva fregiare della presenza di una scuola di musica creata per espressa volontà di uno dei compositori più importanti italiani dell'Ottocento. Ed è proprio su di essa, dunque, che scommise la città di Pesaro.

¹⁴ *Bollettino del primo centenario rossiniano* 14, 31 luglio 1892, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Antonio Brancati, Sul Liceo musicale Rossini poi Conservatorio e i suoi direttori, in *I cento-dieci anni del Liceo musicale Rossini*, pp. 28, 31-32.

Il comitato organizzatore delle celebrazioni trovò perciò necessario coinvolgere la scuola nei festeggiamenti: furono previsti «Grandi concerti nel salone del Liceo, e rappresentazione di un'opera giovanile del Rossini, con artisti licenziati dal Liceo stesso.»¹⁷ Vennero in effetti prodotti diversi concerti in cui si esibirono gli allievi e venne realizzato anche il progetto dell'«opera giovanile»: la scelta cadde sull'*Occasione fa il ladro*, il che permise, da un lato, di apprezzare la qualità delle classi e le capacità organizzative del Liceo, dall'altro di riscoprire un titolo di Rossini allora poco noto.¹⁸ Il fatto che la città di Pesaro fosse perfettamente cosciente dell'importanza dell'aspetto didattico per la crescita della scuola e della città è ben palpabile da un dettaglio apparentemente non attinente: il comitato organizzatore dei festeggiamenti, infatti, incluse nella programmazione degli eventi anche un «Congresso pedagogico musicale»,¹⁹ i cui esiti sono riportati nel *Bollettino del primo centenario rossiniano*, nel quale si discussero vari aspetti legati allo stato dell'arte dell'insegnamento *tout court* nelle scuole del circondario e in particolare dell'insegnamento musicale.

Tra le attività proposte dal Liceo inserite nel programma dei festeggiamenti rossiniani, ve ne fu una particolarmente interessante e ambiziosa, ossia l'allestimento di un'opera composta, concertata ed eseguita esclusivamente dagli allievi, ossia *La bella d'Alghero*, dramma serio in due parti. Si trattò di un'operazione inedita per l'epoca, che richiamava alla lontana pratiche in passato attive in altre scuole di musica, come quelle di Napoli;²⁰ essa richiese un notevole sforzo da parte di allievi e maestri ma diede senz'altro lustro alla scuola, la quale aveva in questo modo la possibilità di far bella mostra di tutte le qualità dei suoi insegnamenti. Unico non allievo protagonista di questa iniziativa fu l'autore del libretto, Antonio Boschini, membro del comitato organizzatore dei festeggiamenti rossiniani, nonché docente di Lettere italiane, latine, storia e geografia sia al Ginnasio comunale, sia al Liceo musicale Rossini. La composizione della musica fu affidata a un allievo del direttore Carlo Pedrotti, Giovanni Fara-Musìo, un giovane promettente di origine sarda che ancora non aveva completato i suoi studi, ma che poi, una volta conclusi, avrebbe

¹⁷ *Bollettino del primo centenario rossiniano* 3, 17 marzo 1892, p. 23.

¹⁸ Tra gli allievi che si esibirono per l'occasione, vale la pena ricordare il nome del celebre tenore Alessandro Bonci, che allora si presentava nella piccola parte di Don Eusebio ma che già mostrava di essere «ben promettente», si veda *Bollettino del primo centenario rossiniano* 13, 20 luglio 1892, p. 103.

¹⁹ *Bollettino del primo centenario rossiniano* 3, 17 marzo 1892, p. 23.

²⁰ «[Nel Settecento, d]urante il carnevale si rappresentavano nei tre Conservatorii degli intermezzi, delle opere buffe, ed anche degli oratorii, composti dagli allievi, il che era come prova dell'ingegno loro e del progresso fatto negli studii, ed il pubblico accorreva in gran folla a dare il suo giudizio sul merito di quelle produzioni e pronosticare sull'avvenire di quei giovanetti compositori, nomi ignoti allora e maestri in erba, che in appresso poi si chiamarono Leo, Pergolesi, Jommelli, Piccini [sic], Guglielmi, Paisiello, Cimarosa.» Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli 1869, vol. 1, p. 112. La pratica venne abbandonata e poi reintrodotta per un certo periodo all'inizio dell'Ottocento: caso celebre di 'saggio finale' è l'opera *Adelson e Salvini* di Vincenzo Bellini, su cui si può consultare il recente Fabrizio Della Seta, *Belini*, Milano 2022, in particolare p. 62.

abbandonato la carriera di musicista.²¹ L'opera venne diretta da Gaetano Zinetti, allievo anch'egli di Carlo Pedrotti, e cantata dagli allievi delle due classi di canto del Liceo: quella femminile di Virginia Boccabadati e quella maschile di Felice Coen. Nello specifico, primi interpreti della *Bella d'Alghero* furono il soprano Elisa Petri (Eulalia), il tenore Alfredo Zonghi (Efisio), il mezzosoprano Maria Grisi (Rosalia), i baritoni Alfredo Venturini (Luisu) e Gualtiero Pagnoni (Gavino), alcuni dei quali avrebbero in seguito intrapreso una discreta carriera artistica.

La bella d'Alghero: *il libretto*

Il libretto di Boschini presenta tutti gli ingredienti tipici di un dramma operistico dell'epoca, incentrato su una coppia amorosa ostacolata dalla gelosia di un'antagonista che involontariamente provoca la tragedia conclusiva. L'opera è ambientata ad Alghero, cittadina della Sardegna occidentale, durante i festeggiamenti per il santo patrono (sebbene non esplicitato nel libretto, si tratta della festa di San Michele, ricorrenza molto sentita dalla popolazione locale). L'amore tra Eulalia ed Efisio è ostacolato da Rosalia, sorella maggiore di Eulalia e sua tutrice, anch'essa innamorata di Efisio. Rosalia destina perciò la sorella al marinaio Gavino, spassimante non ricambiato di Eulalia che, su pressione della sorella-tutrice, è costretta ad accettare. Circondati dal popolo festante Eulalia e Gavino celebrano il loro matrimonio mentre Efisio confida il suo dolore al padre Luisu. Sdegnato, Efisio rifiuta le profferte amorose di Rosalia e, disperato, si toglie la vita tra il terrore generale degli astanti.

Il testo verbale della *Bella d'Alghero* contiene diversi richiami più o meno espliciti ad alcuni dei melodrammi più noti dell'epoca. Tra questi, un punto di riferimento inevitabile è costituito dalle opere di Giuseppe Verdi: ad esempio, nel duetto tra le due sorelle che chiude la Parte Prima, la maggiore, Rosalia, minaccia Eulalia evocando l'ombra irata della madre morta:

ROSALIA

D'occulto amor colpevole
Comprender puoi qual fora,
S'ella vivesse ancora,
Di nostra madre il duol.²²

La situazione drammatica ricorda da vicino un passaggio del terzo atto di *Aida* di Ghislanzoni/Verdi (1871), quando la protagonista viene convinta dal padre Amnasro a tradire l'amato Radamès proprio grazie all'evocazione del fantasma della madre morta:

²¹ Al contrario il nipote, Giulio Fara, sarebbe poi divenuto un celebre musicista ed etnomusicologo, anch'egli strettamente legato al Liceo musicale di Pesaro; cfr. l'introduzione di questo articolo.

²² Antonio Boschini/Giovanni Fara Musio, *La bella d'Alghero. Dramma serio diviso in due parti da rappresentarsi la prima volta nel Salone dei Concerti del Liceo Musicale nella Ricorrenza del primo Centenario Rossiniano, luglio 1892, Pesaro 1892*, p. 15.

AMONASRO

Una larva orribile
 Fra l'ombre a noi s'affaccia...
 Trema! Le scarne braccia
 Sul capo tuo levò...
 Tua madre ell'è... ravvisala...
 Ti maledice...²³

Inoltre, nello stesso duetto, Eulalia proferisce più volte la parola «sacrifizio»: «Sorella, è troppo orribile / Il sacrificio mio»; «Poiché tu il vuoi, si compia il sacrificio!»,²⁴ evocando chiaramente in questo modo *La Traviata* di Piave/Verdi (1853), in cui il duetto tra Violetta e Giorgio Germont inscena una situazione drammatica incentrata proprio sul «sacrifizio» della donna: «È grave il sacrificio»; «Conosca il sacrificio / Ch'io consumai d'amor».²⁵

Infine, una citazione forse più sottile, ma probabilmente chiara al pubblico dell'epoca, si può ravvisare nel duetto d'amore della Parte Prima tra Efisio ed Eulalia:

A DUE

Per monti, per mari forier
 Correva qual lampo il pensier;
 Penammo divisi, ma un Dio
 A' nostri desiri fu pio.
 Or vinta la lotta, il dolore
 Si cambia in trionfo d'amore.²⁶

Il duetto è in versi novenari, un metro assai di rado impiegato nella letteratura italiana ma che, dal punto di vista musicale, ha un ritmo interno molto nitido, dal carattere cullante, giacché di norma è accentato regolarmente sulla seconda, quinta e ottava sillaba. Arrigo Boito, il più celebre poeta e compositore scapigliato, lo aveva impiegato in un analogo duetto d'amore posto nel terzo atto della seconda versione del suo *Mefistofele* (1875),²⁷ brano celebre che verosimilmente costituisce il modello del duetto approntato da Boschini per *La bella d'Alghero* (si noti inoltre in entrambi i testi la presenza di riferimenti marini):

FAUST E MARGHERITA

Lontano, lontano, lontano
 Sui flutti d'un ampio oceano
 Fra i roridi effluvi del mar.
 Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,

²³ Antonio Ghislanzoni/Giuseppe Verdi, *Aida. Opera in 4 atti e 7 quadri, scritta per commissione di sua altezza il Kedive per il teatro dell'opera del Cairo e rappresentata per la prima volta su queste scene nel mese di dicembre 1871*, Cairo 1871, p. 60.

²⁴ Boschini/Fara Musio, *La bella d'Alghero*, rispettivamente pp. 15 e 16.

²⁵ Francesco Maria Piave/Giuseppe Verdi, *La traviata. Espressamente composta pel Gran Teatro La Fenice da rappresentarsi nella stagione di Carnovale e Quadragesima 1852-53*, Venezia [1853], rispettivamente pp. 16 e 17.

²⁶ Boschini/Fara Musio, *La bella d'Alghero*, p. 11.

²⁷ Il duetto manca nella prima versione dell'opera (1868).

Il porto dell'intime calme,
L'azzurra isoletta m'appar.²⁸

Più in generale, in tutto il libretto è presente un elemento caratteristico di molte opere del tardo Ottocento italiano, ossia il colore locale: *La bella d'Alghero* è ambientata in Sardegna, una regione che, sebbene parte del Regno d'Italia, appariva allora 'esotica', lontana per geografia e per cultura locale (da qui, tra l'altro, proveniva il giovane compositore Giovanni Fara-Musio). Questa caratteristica permette di accostare l'opera di Boschini e Fara-Musio a uno dei titoli più noti e di successo dell'epoca: *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, rappresentata in prima assoluta al Teatro Costanzi di Roma solo due anni prima (1890). *Cavalleria rusticana* presenta infatti alcuni tratti comuni con *La bella d'Alghero*: in entrambe le opere l'ambientazione è sì italiana, ma localizzata in una zona sufficientemente periferica da apparire 'altra' (la Sicilia in Mascagni, la Sardegna per Fara-Musio); inoltre, il dramma a tinte forti si svolge nella cornice di una festa religiosa alla quale partecipa tutta la popolazione (la Pasqua in un caso, la ricorrenza del santo patrono nell'altro).

La bella d'Alghero: la partitura

La partitura dell'opera è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio «Gioachino Rossini» di Pesaro.²⁹ Si tratta di una partitura autografa di Fara-Musio: ciò è desumibile dal fatto che non si tratta di una bella copia, bensì di un manoscritto di lavoro, ben leggibile nonostante la presenza di diverse correzioni, raschiature e pagine aggiunte con indicazioni per correzioni da riportare nelle parti orchestrali. Nell'autografo di Fara-Musio non è possibile individuare interventi del docente Carlo Pedrotti, che dunque si potrebbe essere limitato a intervenire con correzioni e consigli solo in una fase preliminare della composizione, formalizzata in schizzi e abbozzi che non si sono conservati. I faldoni contenenti il materiale per *La bella d'Alghero* contengono anche le parti orchestrali copiate e impiegate nell'esecuzione del 1892.

L'organico orchestrale della partitura prevede un ottavino, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, bombardone, timpani, due arpe, violini, viole, violoncelli e contrabbassi; oltre ai cantanti solisti già menzionati è inoltre presente il coro misto.

L'opera prevede una regolare alternanza di recitativi e pezzi chiusi; le suddivisioni interne, chiaramente individuabili, seguono pedissequamente quella in scene del libretto. Ciò è evidente soprattutto nella Parte Prima dell'opera: nella partitura autografa la segmentazione in scene è infatti chiaramente riportata nel

²⁸ Arrigo Boito, *Mefistofele. Opera. Teatro Comunitativo di Bologna. Autunno 1875. Terza Edizione*, Milano 1875, p. 39.

²⁹ Giovanni Fara-Musio, *La bella d'Alghero*, partitura autografa manoscritta, Pesaro, Biblioteca del Conservatorio «Gioachino Rossini», segnatura: MSS FARAM BEL 01 (precedente coll.: [Mss] Rd 2 3577).

marginale superiore delle pagine. Tuttavia il flusso musicale tende a essere ininterrotto: i passaggi da una scena all'altra si susseguono in genere senza cesure nette; solo talvolta la presenza di un punto coronato nell'orchestra indica la conclusione di una sezione. La scrittura vocale è sillabica, declamata, piuttosto in linea con quella dell'epoca; il *range* vocale di ogni personaggio tende a limitarsi al registro centrale probabilmente per venire incontro agli interpreti designati, ossia gli allievi del Liceo musicale pesarese, cantanti che non avevano ancora del tutto concluso il loro percorso di formazione.

Alla luce di quanto fin qui esposto sembrerebbe però mancare un nome, ossia quello di Gioachino Rossini; eppure, fin dal frontespizio del libretto³⁰ viene posto chiaramente in risalto il collegamento tra la rappresentazione dell'opera e la ricorrenza del centenario rossiniano, cui *La bella d'Alghero* è dedicata. In realtà ci sono alcuni elementi che più o meno velatamente rimandano a Rossini e, più in generale, all'opera italiana del primo Ottocento.

Nel libretto l'alternanza di versi sciolti e versi lirici rimanda, come già accennato, alla struttura a pezzi chiusi, tipica dell'opera italiana dell'Ottocento; questi ultimi, poi, sembrano essere concepiti secondo gli stilemi propri della cosiddetta 'solita forma', giacché spesso a un primo segmento in versi lirici (pensato a mo' di cantabile) ne fa seguito un secondo, di metro differente, inteso come possibile spunto per una stretta conclusiva.³¹ Tale tipo di struttura era all'epoca ormai in disuso³² e poteva perciò facilmente richiamare un modo di concepire la costruzione formale di un'opera di un periodo precedente; anche se il riferimento, in questo caso, non è diretto esplicitamente a Rossini, vi è comunque un omaggio a un generico passato dell'opera italiana, la cui storia, come si è visto, viene richiamata a più riprese in questo lavoro.

Un brano pensato dal librettista secondo questi principi è la sortita di Efisio nella Parte Prima (Scene II–III): a costui sono infatti affidati due momenti lirici consecutivi (di differente metro: decasillabi e settenari) che vanno a costituire una coerente unità drammatica (la confessione al padre Luisu dell'amore per Eulalia e la conseguente gioia per l'approvazione paterna) che sembrerebbe idealmente richiedere un altrettanto unitario trattamento musicale con il primo segmento

³⁰ Si veda nota 22.

³¹ Sulla 'solita forma' dell'opera italiana cfr. almeno il 'classico' Harold S. Powers, «La solita forma» and «The Uses of Conventions», in *Acta musicologica* 59/1, 1987, pp. 65–90, nonché, tra i contributi più recenti, Marco Beghelli, Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. 4: *Storia della musica europea*, Torino 2004, pp. 894–921.

³² L'«insieme di convenzioni formali che si formò nel primo decennio del secolo [...] trovò in Rossini il suo codificatore e restò sostanzialmente valido per i compositori successivi, ancora fino al Verdi dell'*Aida* (1871).» Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino 1991, p. 68. Episodici retaggi della 'solita forma' permangono tuttavia in opere successive; un celebre esempio, ancora una volta verdiano, è la sezione conclusiva del duetto tra Otello e Jago, «Si, pel ciel marmoreo, giuro!», in *Otello* (1887), che «riprende un'ultima volta la struttura della cabaletta». Ibid., p. 296.

lirico inteso come un cantabile suggellato dal secondo a mo' di stretta. Eccone qui di seguito il testo verbale:

SCENA II

Ef시오 e Luisu

EF. Dopo aspra e lunga guerra
D'affetti e di pensier
Riveggo alfine, o padre mio, la terra
Dove mi chiama un angelo,
Sceso per me dal ciel.

LU. Qual è lo spirto eletto
A cui giurasti affetto?

EF. La fanciulla gentile vezzosa
È un profumo di vergine rosa;
Ha il candor di colomba innocente,
Quasi stella è il suo viso splendente;
Per lei ardo che il core mi diè,
Ch'è un sorriso divino per me;
Per lei ardo e di duolo io morirò,
Se d'Eulalia la man non avrò.

LU. Il vostro amor fedel
Io benedico, e faccia
De le vostr'alme un'alma sola il ciel.
(parte)

SCENA III

Ef시오 solo

EF. O sogno mio dorato!
Or che l'augusta man del genitore
Nostr'alme ha benedetto,
Io son felice appieno, io son beato.
Vieni deh! vieni, Eulalia,
Alfin mi sia concesso
Il desiato amplesso
Ricevere da te,
Vieni, chè sol per vivere
Uniti un Dio ci fè.³³

Nel musicare questo passaggio il giovane Fara-Musio dovette verosimilmente riscontrare qualche difficoltà nell'interpretazione della struttura prefigurata nel libretto. La suddivisione in due scene condizionò in qualche modo Fara-Musio, che musicò quest'unità drammatica in due blocchi separati e distinti. Nel primo, intitolato «Recita[ti]^{vo} e Romanza Ef시오»,³⁴ i versi lirici sono intonati in un Andante mosso caratterizzato da un lirismo spiegato della voce, rinforzato dagli archi e accompagnato da un delicato arpeggiato acefalo degli oboi; alcuni versi, specie

³³ Boschini/Fara Musio, *La bella d'Alghero*, pp. 9–10.

³⁴ Fara Musio, *La bella d'Alghero*, p. 52 (le pagine sono numerate nel margine superiore, in posizione esterna, in inchiostro rosso).

quelli conclusivi, sono inoltre più volte ripetuti.³⁵ Il secondo blocco, dopo l'uscita di Luisu, è intitolato «Recitativo e assolo di Efisio»;³⁶ in esso i versi lirici vanno a costituire un breve momento solistico di appena dodici battute in tempo Andante mosso con slancio, senza alcuna ripetizione verbale e caratterizzato da un accompagnamento nervoso e concitato, soprattutto nella sezione degli archi.³⁷ Sebbene esso possieda alcuni dei caratteri tipici delle strette di tante arie italiane, quest'assolo è indipendente da quanto lo precede e, anzi, si collega senza soluzione di continuità al successivo duetto tra Efisio ed Eulalia, quasi a costituirne un'ideale preparazione. Lo scarto generazionale tra il maturo librettista Boschini e il giovane compositore Fara-Musio deve aver giocato un ruolo importante nella differente interpretazione della struttura sottesa al libretto; se quest'ultimo, a più riprese, rimanda infatti alla 'solita forma', la realizzazione musicale del compositore, forse poco familiare con tale tipo di antiquata struttura, sembra eluderla in più d'una occasione, cercando una maggiore celerità dell'azione ottenuta mediante più brevi sezioni musicali monopartite, spesso giustapposte senza soluzione di continuità.

Analoga situazione si riscontra in corrispondenza della sortita del marinaio Gavino (Parte Prima, Scene V–VI):

SCENA V

Si vede una barchetta avvicinarsi al lido.

Gavino e pescatori

CORO DI PESCATORI.

Voga voga, o marinar,
Voga voga, è bello il mar.
È sereno il firmamento,
Lieve in poppa spira il vento,
Voga voga, o marinar.

GAV. (*accenna all'allegria da cui egli, appressandosi al lido, vede animata la città*).

Tra mille cantici
Tra mille fior,
Rapiti in estasi
Son mille cuor.
A me che palpito
D'immenso amor,
Vorrà sorridere
La sorte ancor.
O speme o fulgido
Astro seren,
Al tuo bel raggio
M'affido appien.
Ch'io possa Eulalia
Vedere almen
E i moti esprimerle
Di questo sen.

³⁵ Ibid., pp. 56–62.

³⁶ Ibid., p. 64.

³⁷ Ibid., pp. 66–68.

SCENA VI

Gavino solo, sceso dalla barca.

GAV. Eccomi presso omai

Al desiato oggetto;

O istante pien di gioia e d'incantesmo.

Sovr'ali d'or – volate a lei

O ardenti ognor – sospiri miei.

Ditele voi – com'io perduto

De gli occhi suoi – qui son venuto.

Che in fondo al mar – vorrei sommerso

Morte trovar – se il fato avverso

Mi niega il core – de la donzella

Che di splendore – vince una stella.

Con questi accenti – volate a lei

O sempre ardenti – sospiri miei.³⁸

Anche in questo caso è possibile ipotizzare che Boschini abbia ideato il pezzo pensando a una 'solita forma' costituita da un cantabile con coro («Voga voga, o marinar [...] Tra mille cantici») seguito da una stretta («Sovr'ali d'or – volate a lei»). Ancora una volta Fara-Musio rispettò solo parzialmente l'ideale struttura prefigurata dal librettista, affidando sì a Gavino il cantabile con coro («Voga voga, o marinar», denominata in partitura «Barcarola Gavino con Cori»),³⁹ ma interpretando anche in questo caso la seconda sezione lirica come indipendente dalla prima e realizzandola a mo' di introduzione al successivo duetto tra Gavino e Rosalia. Nella partitura autografa l'ingresso in scena di Rosalia è anticipato rispetto a quanto si legge nel libretto: essa intona infatti alcuni versi (assenti nel libretto e dunque di incerta attribuzione) al termine della Barcarola; Gavino poi intona il breve recitativo «Eccomi presso omai» e poi canta nello spazio di sole otto battute i primi due quinari doppi dell'ideale stretta (i successivi otto versi non furono musicati).⁴⁰ La necessità di far scorrere rapidamente l'azione comportò dunque l'accorciamento della seconda sezione lirica affidata a Gavino, con l'ingresso anticipato di Rosalia a saldare due unità drammatiche che nel libretto appaiono distinte e in successione. La scena VI risulta dunque modificata, in partitura, come segue:

SCENA VI

(*Nel mentre che [i pescatori] cantano internamente viene fuori Rosalia*)

ROS. O giusto Cielo!

il fato mi sorride[.]

Poiché Gavino avrà sposato Eulalia

Efisio mio sarà[.]

lo giuro. (*Guarda dalla parte che viene Gavino*)

³⁸ Boschini/Fara Musio, *La bella d'Alghero*, pp. 10–11.

³⁹ Fara Musio, *La bella d'Alghero*, pp. 118–119.

⁴⁰ Fara Musio, *La bella d'Alghero*, pp. 151–152. Tale sezione viene intitolata, in partitura, «(Romanza)»: la presenza delle parentesi tonde segnala probabilmente la difficoltà di intitolare quest'assolo che, data la sua brevità, non può certo dirsi una vera e propria Romanza.

Ecco: ei giunge[,]
lasciamolo un istante.

(Viene fuori Gavino)

GAV. Eccomi presso omai
al desiato oggetto;
o istante sol di gioia e d'incantesimo.

Sovr'ali d'or – volate a lei
o ardenti ognor – sospiri miei, ah!⁴¹

La sortita di Gavino è sicuramente il pezzo più caratteristico dell'opera. Nella *Bella d'Alghero* il tema dell'acqua è molto presente e richiama, ovviamente, l'ambientazione nella città portuale sarda. Esso costituisce un tassello fondamentale del 'colore locale' dell'opera, enunciato fin dal preludio orchestrale in 6/8. La sortita di Gavino è preceduta da una barcarola strumentale (anch'essa, come da prassi, in 6/8) che assume la funzione di intermezzo, elemento che riprende un espediente caratteristico di molte celebri opere coeve come la già citata *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* di Leoncavallo e *Manon Lescaut* di Puccini (per citare solo alcuni esempi). Il medesimo ritmo di 6/8 impronta anche il cantabile con coro di Gavino che ancora una volta si collega all'intermezzo senza soluzione di continuità. Questo momento piacque particolarmente al pubblico che assistette all'esecuzione pesarese;⁴² ed è proprio in questo pezzo che si concentrano alcuni altri elementi che rimandano, questa volta in maniera più esplicita, a Rossini e ad alcune sue celebri pagine.

Già l'osservazione del libretto rivela alcuni elementi di contatto con Rossini: il coro maschile dei marinai esordisce con il verso «Voga voga, o marinar», ossia il medesimo che ricorre in una delle *Soirées musicales* di Rossini su testo di Carlo Pepoli: *La gita in gondola*, anch'essa una barcarola in cui è centrale il tema della navigazione. L'intonazione di Fara-Musio questa volta rinforza il riferimento rossiniano: nella *Bella d'Alghero* il verso è preceduto da una piccola aggiunta, «Al mare, al mare, o marinar», musicato con prevalenza di note ribattute (esempio 1),⁴³ quasi a imitazione dell'*incipit* «Marinaro, in guardia sta'! / In guardia sto» dell'ultimo brano delle *Soirées*, *I marinai* (testo sempre di Carlo Pepoli), anch'esso dall'evidente connotazione marina (esempio 2).⁴⁴ In entrambi i brani viene evocata una precisa sonorità, quella dei marinai che comunicano tra di loro durante la navigazione. La seconda parte dei *Marinai* di Rossini è musicata in tempo composto a mo' di barcarola, con una melodia più leggera con frequenti acciaccature, affine, almeno nel parametro ritmico, alla melodia con cui esordisce Gavino nella *Bella d'Alghero*. Dunque non sembra improbabile affermare che

⁴¹ Ibid.

⁴² «Invece fu molto apprezzata per originalità di melodia e per effetto musicale la barcarola cantata dal coro insieme col baritono, e specialmente la romanza di quest'ultimo: / Sovr'ali d'or – volate a lei / O ardenti ognor – sospiri miei; / e meritatissima fu l'ovazione unanime onde fu salutato l'autore, chiamato più volte alla ribalta.» [Anon.], *La Bella d'Alghero*, in *Bollettino del primo centenario rossiniano* 16, 17 agosto 1892, pp. 124–125, qui alla p. 125.

⁴³ Fara Musio, *La bella d'Alghero*, p. 118.

⁴⁴ Gioachino Rossini, *Les soirées musicales*, Mainz [1836], p. 45.

(di dentro)

Tenori I

Coro Tenori II

Bassi

Al ma - re, o ma - ri - nar.

Al ma - re, al ma - re, o ma - ri - nar.

Esempio 1. Giovanni Fara-Musio, *La bella d'Alghero*, partitura autografa manoscritta, Pesaro, Biblioteca del Conservatorio "Gioachino Rossini", p. 118

Tenore

Basso

Pianoforte

T

B

Pf

Ma - ri - na - ro, in guar - dia sta'!

In guar - dia sto.

Esempio 2. Gioachino Rossini, *Les soirées musicales*, Mainz: Schott [1836], p. 45

le *Soirées musicales* di Rossini, opera di grande e immediato successo editoriale, facilmente disponibile nelle biblioteche musicali italiane, siano state uno spunto importante per la costruzione di questo pezzo e, in particolare, per l'evocazione del tema marino che, come si è detto, è molto importante nell'economia dell'opera di Fara-Musio.

La bella d'Alghero, saggio finale del Liceo musicale di Pesaro, sembrerebbe dunque di per sé eloquente della politica messa in atto all'epoca dalla città di Pesaro, tesa alla valorizzazione della sua scuola di musica. Nell'opera sono insieme presenti due elementi fondanti: da un lato il patrimonio rossiniano, che viene costantemente valorizzato e preso come modello; dall'altro viene posto in risalto lo spirito di una scuola nel senso più alto del termine, ossia un luogo dove vengono formati i professionisti del futuro. L'opera rossiniana, dunque, non è concepita come qualcosa da contemplare immobile in un ideale museo ma, al contrario, diviene lo stimolo per un continuo rinnovamento del genere. *La bella d'Alghero* è infatti un esempio di questa tendenza: rimandi più o meno espliciti a Rossini convivono all'interno di un'opera che mira a confrontarsi con la produzione melodrammatica del tempo, riuscendo così nella nobile intenzione di far dialogare in maniera proficua passato e futuro.

Places of Cohesion and Debate
Socio-Political Roles of Provincial Theatres
during the Nineteenth Century

edited by

Giulia Brunello and Annette Kappeler

With editorial assistance from
Daniel Allenbach,
Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

ERGON VERLAG

Published with the support of the
Swiss National Science Foundation SNSF.

Cover picture:

Playbill of *I misteri della polizia austriaca* in Feltre, 1866,
Polo Bibliotecario Feltrino “Panfilo Castaldi”, *Fondo Storico*.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© The Authors

Published by

Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2025
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.

Printed on age-resistant paper.

Typesetting: Thomas Breier

Cover design: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-239-5 (Print)

ISBN 978-3-98740-240-1 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987402401



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

PARODOI

Interdisziplinäre Studien
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Annette Kappeler,
Helena Langewitz, Jan Lazardzig, Stephanie Schroedter
und Holger Schumacher

Band 3 | Volume 3

ERGON VERLAG

Table of Contents

Foreword	7
 <i>I. Methods and state of research</i>	
<i>Giulia Brunello / Annette Kappeler</i> Provincial Theatres as Places of Social Cohesion and Socio-Political Debate	11
<i>Christine Carrère-Saucède</i> 23 ans de <i>Bibliographie du théâtre en province au XIX^e siècle</i> [France] ou l'art et la manière de repousser les limites	25
 <i>II. Theatre-makers and -goers – Leadership, rebellion, and discipline</i>	
<i>Anna G. Piotrowska</i> From an Actor to an Author, from an <i>Amante</i> to an Animator. The Role of an Individual in Shaping the Local Theatrical Repertoire	33
<i>Sophie Horrocks David</i> French Travelling Theatre Troupes and the Creation of Regional Theatrical Communities, 1824–1864	47
<i>Lenka Křupková</i> Visitors to the Municipal Theatre in the <i>Olmützer Sprachinsel</i> at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries	61
<i>Andrew Holden</i> Opera and Theatre in a Model Worker Village – Schio's “ <i>nuovo quartiere operaio</i> ”	79
<i>Michele Nani</i> Disciplining Theatre Workers. Fines and the Fined in Nineteenth-Century Ferrara (Italy)	97
 <i>III. Performances – Social criticism, local pride, and scientific debate</i>	
<i>Maria Teresa Morelli</i> ‘L’Opera’ come forma popolare di comunicazione politica	113

<i>Tushara Meleppattu / Rakshit Kweera</i> Between Ritual and Radical. Socio-Political Discourses at the Transition of Kūṭiyāṭṭam's Performative Tradition	127
<i>Annette Kappeler</i> <i>I Misteri della polizia austriaca.</i> Reprocessing of an Epoch of Foreign Domination?	143
<i>Cecilia Nicolò</i> Il Liceo musicale di Pesaro e le celebrazioni rossiniane del 1892	157
<i>Alessandra Palidda</i> Teatro Arciduciale, Teatro di Corte, Teatro di Periferia. Monza, Milan and the Transnational Opera House	173
<i>Giulia Brunello</i> Magnetism on Stage – Elisa and Antonio Zanardelli	191
Index	207