

## OTPOR ŽENSKIH LIKOVA I NJEGOVE POLITIČKO-PATRIOTSKE IMPLIKACIJE U DVIJE ROSSINIJEVE OPERE

INJA JUGO — KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za romanistiku  
Ivana Lučića 3  
10000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.071.1:782-055.2 Rossini

Izvorni znanstveni rad/  
Original Scientific Paper  
Primljeno/Received: 16. 11. 2011.  
Prihvaćeno/Accepted: 8. 4. 2013.

### Nacrtak

Članak proučava ulogu dviju junakinja Rossinijevih opera u užem kontekstu libreta i širem kontekstu društveno-političkih implikacija u vremenu kada su djela premijerno bila izvedena. Analizira se lik Isabelle iz opere *Talijanka u Alžiru* (*L'italiana in Algeri*, 1813), na libreto Angela Anellija, i lik Angeline iz opere *Pepeljuga ili trijumf dobrote* (*Cenerentola, ovvero la bontà in trionfo*, 1817), na libreto Jacopa Ferrettija. Obje opere pripadaju kategoriji *buffe*, ali *Talijanka* se ubraja u podžanr egzotične opere, dok *Pepeljuga* pripada podžanru sentimentalne komedije. Odabrane su upravo spomenute junakinje zato što se obje suprotstavljaju nekom autoritetu ili konvenciji, koristeći, međutim, suprotne metode, u članku definirane kao ekstrovertirani i introvertirani

otpor. Osim antitetičnoga pristupa u borbi za vlastite ciljeve, uočeno je i da su djela oprečna i s aspekta makrostrukture, utoliko što *Talijanka* u znatno većoj mjeri podržava elemente fantastike i bajke, dok je *Pepeljuga*, derivirana iz opće poznate bajke, posve lišena svih takvih elemenata. Djelovanje junakinja, bilo u bajkovito-neodređenom kontekstu Alžira ili realističnom kontekstu okolice Napulja, osim individualne slobode promiče i društveno-političke slobode koje će zastupati *Risorgimento*, preporodni pokret za ujedinjenje Italije. Operno-politički aktivizam nije novost u talijanskom romantizmu, ali u ovim je primjerima značajan jer nije istovremen već anticipira revolucionarna zbivanja.

**Ključne riječi:** Gioacchino Rossini, ženski likovi, *Pepeljuga*, *Talijanka u Alžiru*

### Uvod

Opera kao eminentno i izvorno talijanski kulturni proizvod vlada među scenskim žanrovima Poluotoka od njezina nastanka krajem XVI. stoljeća sve do suvremenosti. Ne ulazeći u razvojni tijek oblika i tvorbena-umjetničke promjene, valja naglasiti da je sa stajališta povijesti književnosti osobito zanimljiv libretistički

opus *Settecenta*, jedinoga razdoblja dominacije književnoga dijela proizvoda nad glazbenim. U setečenteskom reformatorskom duhu pročišćavanja libreta i nastanka opere *serie*, kao posljedica ili nužnost nastaje novi žanr opere *buffe*, koji će do kraja XVIII. stoljeća ostvariti ravnopravnost u količini, razini i popularnosti s ozbiljnijom »sestrom«. <sup>1</sup> U XIX. stoljeću spomenuto će se razgraničenje nepovratno izgubiti uslijed prodora romantičarskih poetika koje, međutim, u Italiji zaživljuju nešto kasnije u odnosu na Njemačku ili Englesku. <sup>2</sup> U tom kontekstu Rossinijev opus pripada prijelaznom razdoblju takozvanoga predromantizma, u kojem još postoje i *seria* i *buffa*, stilistički kanoni pretežito su klasicistički, ali uočavaju se prvi utjecaji nove umjetničke epohe. Nekolicina Rossinijevih komičnih opera, među kojima je i *Talijanka u Alžiru*, ubraja se u podžanr egzotičnih, i u potpunosti se nadovezuje na setečentesku književnu modu egzotično-orijentalnih sadržaja, osobito u, na talijanskom poluotoku omiljenim, romanima engleskih autora poput Defoea ili Richardsona. <sup>3</sup> Uz egzotične prostore, operni libreti druge polovice osamnaestoga i početka devetnaestoga stoljeća u engleskim i francuskim romanima pronalaze i građu za takozvane sentimentalne ili plačne komade, poput Ferrettijeve verzije bajke o Pepeljugi za istoimenu Rossinijevu operu.

Osim što kronološki kasni u odnosu na ostale europske, talijanski romantizam obilježen je *Risorgimentom*, revolucionarnim pokretom koji će dovesti do žuđenoga ujedinjenja 1861. Težnja da se Poluotok ujedini pod jedinstvenom vlašću prisutna je od najranijih stoljeća talijanske književnosti, <sup>4</sup> a u književnosti predromantizma najjače će je promicati Vittorio Alfieri u svojim tragedijama.

Ovaj rad želi predstaviti dva operna libreta s početka devetnaestoga stoljeća kojima je zajednička Rossinijeva glazba, <sup>5</sup> a nude nam znakovit prikaz glavnih ženskih likova, junakinja koje na suprotan način pružaju čvrst otpor društvu, konvencijama, očekivanjima, uspješno ostvarujući vlastite ciljeve. Okviri pruženoga otpora, međutim, nadilaze individualne potrebe i htijenja i prelijevaju se na kolektivno, eksplicitno (kod Isabelle) i implicitno (kod Angeline) stvarajući angažiranu društvenu poruku koja nagoviješta politički bunt i težnju za ujedinjenjem.

<sup>1</sup> O jačanju žanra *buffe* u kulturnoj potražnji bečkoga Dvora kao središta operne produkcije druge polovice stoljeća vidi članak: Katja RADOŠ-PERKOVIĆ: I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento attraverso quattro libretti di poeti cesarei dell'epoca (Pietro Metastasio, Ranieri de'Calzabigi, Giambattista Casti e Giovanni Bertati), *Studia romanica et anglica zagrabienisa*, (2007) 52, 185-201.

<sup>2</sup> Manifestima talijanskoga romantizma smatraju se dva članka, Mme De Staël i G. Bercheta, objavljena tek 1816. godine, kojima započinje polemika među zagovornicima klasicizma i romantizma.

<sup>3</sup> Talijanska književnost osamnaestoga stoljeća nema značajnih romanopisaca, već se spomenuti sadržaji pojavljuju ponajviše u dramskim oblicima, a posebice u libretima za *buffu*. Usp. Cesare DAPINO (ur.): *L'italiana in Algeri*, u: *Il teatro italiano V, Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, prvi sv., Einaudi, Torino 1983, 4-5.

<sup>4</sup> Jedinstvo po uzoru na Rimsko carstvo zagovarali su još u XIV. stoljeću Dante, Petrarca i Boccaccio, a zatim u svim kasnijim epohama najvažniji književnici, filozofi i intelektualci.

<sup>5</sup> Analiziraju se libreti *Talijanke u Alžiru* Angela Anellija i *Pepeljuge* Jacopa Ferrettija.

### *L'Italiana in Algeri*

*Talijanka u Alžiru* predstavlja prvi veliki Rossinijev uspjeh u žanru opere *buffe*, ne samo u Italiji već i u Europi.<sup>6</sup> Libreto je djelo Angela Anellija,<sup>7</sup> koje je nekoliko godina ranije već bio uglazbio Luigi Mosca (1808) za milansku Scalu. Kazalište San Benedetto u Veneciji, nakon što skladatelj Carlo Coccia nije dostavio novu operu, daje u vrlo kratkom vremenskom roku Rossiniju zadatak uglazbiti spomenuti libreto.<sup>8</sup> Kritičar Osborne naglašava da je tekst ipak dijelom prerađen kako bi odrazio »Rossinijevu želju da ojača i preinači karakter junakinje Isabelle, te da velikim ansamblima — onima u finalu prvoga čina i u *stretti* kvinteta iz drugoga čina — pruži onu vrst manične verbalne onomatopeje kakvu je uživao uglazbljivati«,<sup>9</sup> sugerirajući nedvojbeno Rossinijev utjecaj na neka formalno-stilska rješenja u libretu. U odnosu na praižvedbu, tekst je doživio još nekoliko preinaka uslijed zahtjeva pjevača, pa je tako, primjerice, *Isabellina cavatina* iz prvoga čina *Cruda sorte* nekoliko tjedana kasnije zamijenjena s *Cimentando i venti e l'onde*, prikladnijom za glas solistice Mariette Marcolini.<sup>10</sup> Element egzotike u libretu, iako predstavlja jednu od tipičnih pojava u književnosti romantizma, zapravo je još uvijek distinktivno obilježje arkadijskoga ukusa i uvriježene setečenteske prakse da se, uglavnom samo u dekorativne svrhe, sadržaj smjesti u neki udaljeni »egzotični«<sup>11</sup> prostor. Nadalje, ljubavni motiv, *Isabellina* potraga za oteetim ljubavnikom, djeluje posve konstruktivno na dramaturšku impostaciju radnje, za razliku od punokrvnih romantičarskih libreta u kojima će ljubav kao pokretač najčešće biti destruktivna i/ili rezultirati negativnim (tragičnim) ishodom za ljubavnike. Libreto odiše razumskom proračunatošću protagonistkinje kao neposredne redateljice i izvoditeljice pustolovine izbjavljenja, ne dovodeći nikad u sumnju uspješnost njezina plana već ostavljajući zabavljenoj publici samo neizvjesnost u vezi s detaljima izvedbe. Osim toga, izrazit osjećaj i briga za kolektivno (primjerice, želja da se oslobode i svi ostali talijanski robovi) u opreci je s opernim romantičarskim fatalizmom individualnih sudbina.

<sup>6</sup> »[...] it was the first Rossini opera to be produced in Germany (1816, Munich) and France (1817, Paris)«. Richard OSBORNE: *L'Italiana in Algeri*, u: *Grove Music Online*, ur. L. Macy, dostupno na <http://www.grovemusic.com>.

<sup>7</sup> Angelo Anelli (1761-1820), talijanski književnik, sudjelovao je u političkim događanjima nakon Napoleonova silaska u Italiju, autor četrdesetak libreta od kojih je većinu napisao za vrijeme pjesničkoga angažmana u milanskoj Scali od 1799. do 1817. Posljednje godine života predavao je na Sveučilištu u Paviji. Osim libretističkoga opusa, autor je zbirke u stihovima *Novelle*, i djela *Cronache di Pindo*, u kojem se satirički osvrće na najveće talijanske predstavnike klasicizma i predromantizma poput Montija, Algarottija, Alfierija i Bercheta. Usp. Cesare DAPINO (ur.): *L'italiana in Algeri*, 3-4.

<sup>8</sup> Usp. *isto*.

<sup>9</sup> »Rossini's desire to strengthen and modify the character of the heroine Isabella and to bring to the big ensembles — the Act 1 finale, the stretta to the Act 2 quintet — the kind of manic verbal onomatopoeia that he delighted in setting to music.« Usp. Richard OSBORNE: *L'italiana in Algeri*.

<sup>10</sup> *Isto*.

<sup>11</sup> Usp. primjerice Metastasiov libreto *Le cinesi*, ili brojne Goldonijeve komedije iz kategorije »egzotičnih«, poput *La sposa persiana* ili *Ircana in Julfa*, ili Gozzijevu scensku bajku *Turandot*.

Iako pripada žanru *buffe*, u ovoj se operi izdvaja nekolicina brojeva tipičnih za *seriu*, koje nipošto ne valja tretirati kao parodije nego kao nadogradnju i obogaćivanje konvencionalnih sadržaja. Lokalizacija radnje na obale Alžira ima najprije dekorativnu funkciju, a u dramaturgiji je zatim potrebna kako bi naglasila temeljnu opreku ljubavnoga zapleta, razliku između muslimanskoga bega i talijanskoga ljubavnika, pri čemu je beg tiranin i ženskar, dok je Talijan sentimentalni slabić. Unatoč gotovo plošnoj i banalnoj karakterizaciji Mustafe, orijentalni ambijent i kultura nisu banalizirani, i ne identificira se zaostalost i isključivost pojedinca s narodom ili zemljom. U prikazu odnosa muškarca i žene, međutim, par Mustafa-Elvira može se interpretirati kao paradigmatički za orijentalni svijet, iako zapravo predstavlja nadnacionalni stereotip odnosa tlačitelj-žrtva. Drugi par, Lindoro-Isabella, trebao bi, pak, kao protuteža, oprimjeriti tipično zapadnjački (talijanski) odnos među spolovima. Ipak, različite društvene uloge muškaraca (Mustafa je vrhovni poglavar dok je Lindoro tek pučanin) i dramaturška potreba da se stvori neuobičajena (komična) situacija onemogućuju takvu identifikaciju, barem što se tiče talijanskoga para.

Glavni je lik, međutim, lijepa Isabella, emblematska heroína koja utjelovljuje hrabrost, lukavstvo, inteligenciju i pragmatičnost potrebne da izbavi ljubavnika, sve talijanske robove, emancipira begovu suprugu i temeljno uzdrma Mustafina uvjerenja. Već u nastupnoj ariji *Cruda sorte*, uočljivo je kako samo u prvome dijelu stihova junakinja lamentira nad vlastitom »okrutnom sudbinom«<sup>12</sup>:

I, 4

ISABELLA: Cruda sorte! Amor tiranno! Questo è il premio di mia fe': non v'è orror, terror né affanno pari a quel ch'io provo in me.	Okrutna sudbo! Tiranska ljubavi! Je li ovo nagrada mojoj vjeri: Ne postoji strave, užasa niti boli Jednake ovoj koju u sebi nosim.
Per te solo, o mio Lindoro, io mi trovo in tal periglio. Da chi spero, oh Dio! consiglio? Chi conforto mi darà?	Zbog tebe samo, moj Lindoro. u toj se pogibelji nalazim. Tko će me, o Bože, savjetovati? Tko će me utješiti?

da bi u nastavku odjednom živnula i promijenila retoriku. Drugi dio arije nudi nam stereotip o muškarcima koji su, neovisno o karakteru (*antiteze dolci-ruvidi, flemma-foco*) i podrijetlu, slični u žudnji prema ženama. Isabella implicitno daje do znanja da planira iskoristiti Mustafinu slabost prema ženama i vlastite zavodničke vještine kako bi pronašla rješenje za nastalu situaciju:

<sup>12</sup> Radi se o žanrovskome hibridu utoliko što prve dvije strofe u potpunosti odgovaraju kanonu *serie*, ne samo sadržajno nego i na formalnoj razini uporabom duljih stihova, dok nastavak zaokreće u obrasce *buffe*, korištenjem kratkih stihova i nižeg jezičnog registra. Potrebno je naglasiti da, iako su dio jedinstvene *cavatine*, ove stilske suprotnosti u libretu dijeli jedna replika zboru koja omogućuje liku Isabelle promjenu žanra i stava.

[...]		
	Già so per pratica qual sia l'effetto d'un sguardo languido. d'un sospiretto...	Znam već iz iskustva Koji je učinak Snenoga pogleda Laganog uzdaha
	so a domar gli uomini come si fa. Sien <b>dolci o ruvidi</b> , sien <b>flemma, o foco</b> , son tutti <b>simili</b> a presso a poco...	Znam na koji način muškarce pripitomi. Bilo da su slatki il' grubi, Bilo da su plahi il' vatreni, Svi su slični više ili manje...
Tutti la bramano,	tutti la chiedono da vaga femmina: felicità.	Svi čeznu za njom, svi je potražuju od bilo koje žene: sreću.
Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla con gran disinvoltura.		Evo nas. Pa što bude. Valja to učiniti s lakoćom.
Io degli uomini alfin non ho paura. <sup>13</sup>		Konačno, muškaraca se ne bojim.

Iz navedenih stihova očigledno je da se sraz različitih svjetonazora, temeljen ne na fizičkoj snazi već na lukavštini, događa između Mustafe i Isabelle, a ne dvojice muškaraca, (kako je to uobičajeno u romantičarskim zapletima). U tom je kontekstu beskoristan i drugi Talijan zarobljen u Alžiru u pratnji Isabelle, Taddeo, *buffo* bas kojemu je uvriježena funkcija i svrha u libretu pružiti dodatnu razinu komičnosti proizvedene karikiranjem lika. Drugi ženski lik, begova zakonita supruga, nimalo orijentalna imena Elvira, s jedne strane uravnotežuje parove (karakterno snažan Mustafa i plaha Elvira, nepoduzetni Lindoro i neustrašiva Isabella), s druge strane, nalazi se u potpunom karakternom kontrastu s Isabellom. Njezin lik je jedini koji tijekom radnje doživljava svojevrsnu osobnu izgradnju. Pasivno prihvaćajući činjenicu da je beg više ne želi, da će je jednostavno dati drugom muškarcu i potražiti zamjenu, Elvira ipak pristaje na Isabellinu igru i kroz njezinu poduku (*io v'insegnerò*) proživljava osobnu emancipaciju jer, kako joj kazuje Isabella u II,5:

ISABELLA	Finché fate così, <b>la colpa è vostra.</b>	Dok tako postupate, krivnja je vaša.
ELVIRA	Ma che cosa ho da fare?	Ali, što mi je činiti?
ISABELLA	Io v'insegnerò. Va in bocca al lupo chi pecora si fa.	Ja ću vas podučiti. Tko se ovcom pravi, skače u usta vuku.

<sup>13</sup> Svi citati libreta navedeni su prema: Angelo ANELLI: *L'italiana in Algeri*, u: Cesare DAPINO (ur.): *Il teatro italiano V, Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, prvi sv., Einaudi, Torino 1983, 3-50. Slobodan prijevod uz stihove K. Radoš-Perković.

Sono le mogli, fra noi, quelle che formano i mariti. Orsù: fate a modo mio. In questa stanza ritiratevi.	Žene su, među nama, one koje oblikuju muževe. Hajde, učinite kako vam kažem. Povucite se u ovu sobu.
---	---

Osim eksplicitnoga *hommagea* talijanskim ženama tijekom čitave opere, ovaj ulomak odašilje prilično kontroverznu i angažiranu poruku svim ženama: *La colpa è vostra* — krivnja je vaša. Isabellini savjeti Elviri, međutim, u libretu se ne opredmećuju, budući da se beg miri s činjenicom da ga je Talijanka namagarčila, pa se vraća vjernoj supruzi u nedostatku bolje opcije, a ne zato što se ova u međuvremenu promijenila.<sup>14</sup> Bračna veza Mustafe i Elvire, prikazana u ovoj operi kao nešto neobično, orijentalno i na Zapadu nezamislivo, suptilna je kritika položaja žena u onodobnome talijanskom društvu, a lik Elvire i njezinu patničku karakterizaciju možemo povezati s junakinjom sljedećega libreta koji se ovdje predstavlja.

Još jedna zanimljivost u impostaciji veze talijanskoga ljubavnog para u libretu i njegovu uglazbljenju, leži u činjenici da u operi nema ljubavnog dueta Isabelle i Lindora, već postoji samo Isabellina neizravna referenca na ljubavnika u ariji *Per lui ch'adoro* u prizoru II, 5.

Ma koliko se tema libreta oslanjala na različite inačice muško-ženskih odnosa, poduzetnost junakinje Isabelle, kako je rečeno ranije, dotiče se i pitanja nacije, nacionalne pripadnosti i spašavanja svih porobljenih sunarodnjaka, a ne samo ljubavnika. Ako se uzme u obzir činjenica da prvi organizirani pokreti za ujedinjenje Poluotoka u jedinstvenu državu nastaju već u vremenu uoči Napoleonova pada 1815, primjerice *Carbonari* u Napulju 1814. godine, onda se ovakvo uobličenje libreta (uglazbljenoga još 1808. a zatim 1813) čini politički vrlo osviještenim i smjelim.<sup>15</sup> Osobito kada revolucionarne ideje pronosi i provodi žena. Taj se čimbenik može protumačiti i ironično, po uzoru na Ariostov prikaz kršćanske ratnice Bradamante, kao implicitno spočitavanje neučinkovitosti talijanskoj muškadiji, i kao sugestiju da bi im možda ženska ruka pomogla u ostvarivanju konkretnih političkih poteza. Sve spomenute konotacije sadržane su u rondu Isabelle *Pensa alla patria*:

<sup>14</sup> Sličan se zaplet, samo u obrnutom geografskom smjeru, nalazi u Rossinijevoj operi *Il turco in Italia* na libreto Felice Romanija, uprizorenoj s manje uspjeha samo godinu nakon *Talijanke*, u kojoj nalazimo egzotičnoga orijentalnog junaka, ovoga puta Turčina, koji je zaluđen Talijankom, ali naposljetku se vraća prvotnoj ženi iz vlastita miljea. Upozoravamo ovom prilikom na pogrešnu atribuciju spomenutoga libreta Angelu Anelliju u bilješci prevoditeljice u: Francis TOYE: *Gioacchino Rossini*, prevela Mia Pervan, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 50.

<sup>15</sup> U članku *Il melodramma nel Risorgimento* Francesco Cento spominje upravo ovu, kako je naziva »nevinu« (*innocua*) operu kao prvu među onima koje će više ili manje eksplicitno pozivati talijanski narod na ustanak. Takve poruke suočit će se s oštrim rezovima cenzure, poput napuljskoga uprizorenja iz 1815, kada je spomenuta arija *Pensa alla patria* zamijenjena manje nepoćudnom *Sullo stil de' viaggiatori*, ili rimskoga, kada se arija mijenjala u *Pensa allo sposo*. Usp. Francesco CENTO: *Il melodramma nel Risorgimento, Lucidamente*, 2 (2007) 14, dostupno na [www.lucidamente.com](http://www.lucidamente.com).

(II,11) ISABELLA:

Amici, in ogni evento  
m'affido a voi. Ma già fra poco io spero,  
senza rischio e contesa,  
di trarre a fin la meditata impresa.  
Perché ridi, Taddeo? Può darsi ancora  
ch'io mi rida di te.  
(a Lindoro) Tu impallidisci,  
schiavo gentil? Ah! se pietà ti desta  
il mio periglio, il mio tenero amore,  
**Se parlano al tuo core  
patria, dovere, onor, dagli altri apprendi  
a mostrarti italiano e alle vicende  
della volubil sorte  
una donna t'insegna ad esser forte.**

**Pensa alla patria, e intrepido  
il tuo dovere adempi:  
vedi per tutta Italia  
rinascere gli esempi  
d'ardir e di valor.**

(A Taddeo) Sciocco! tu ridi ancora?  
Vanne! Mi fai dispetto.

(A Lindoro) Caro, ti parli in petto  
**amor, dovere, onor.**

Prijatelji, u svakom slučaju  
Uzdam se u vas. Ali, već ubrzo se nadam,  
Bez opasnosti i borbe,  
Privest kraju zamišljeni pothvat.  
Zašto se smiješ, Taddeo? Moglo bi još  
biti da ću se ja tebi smijati.  
(Lindoru) Probljedio si,  
plemeniti robe? Ah, ako te na samilost budi  
moja pogibelj, moja nježna ljubav,  
Ako tvome srcu govore  
domovina, dužnost, čast, od drugih nauči  
biti Talijanom, i u ovim zgodama  
varljive sudbine  
žena neka te nauči biti snažnim.

Misli na domovinu, i neustrašiv  
izvrši svoju dužnost:  
pogledaj kako se po čitavoj Italiji  
rađaju primjeri  
junaštva i vrline.

(Taddeu) Blesane! zar se još smiješ?  
Odlazi! Inatiš mi se.

(Lindoru) Dragi, nek ti u srcu zbere  
ljubav, dužnost, čast.

U navedenom patriotskom izljevu (elementu *serie* unutar *buffe*) osobito je zanimljiva interpolacija komičnoga registra u obraćanjima *buffo* basu Taddeu (Isabella ga poziva na red jer joj se podsmjehuje). Taddeov smijeh ublažava kontrast između ozbiljnosti i angažiranosti Isabelline poruke s ostatkom sadržaja tipične opere *buffe*. Arija je ujedno i lekcija ljubavniku Lindoru o »domovini, dužnosti i časti« (*patria, dovere, onor*) i potrebi da se pokaže »pravim Talijanom« (a *mostrarti italiano*), te o ženi koja će ga naučiti<sup>16</sup> (!) postati snažnim (*una donna t'insegna ad esser forte*). Isabella poziva nadalje Lindora da »pogleda kako se po čitavoj Italiji ponovno rađaju primjeri junaštva i vrline« (*vedi per tutta Italia rinascere esempi d'ardire e di valor*) šireći kontekst pobune i oslobođenja od sužanjsstva na situaciju u cijeloj domovini, na otvoreni politički pamflet, udaljujući se posve od konteksta u libretu.

Pored spomenute patriotski angažirane dimenzije teksta, temeljna komičnost opere, egzotična scenografija priče, bajkovita plošnost likova, te ponajviše inverzija muško-ženskih stereotipnih uloga izbavitelja-žrtve, učinili su ovaj libreto izrazito privlačnim i uspješnim u Rossinijevoj glazbenoj nadgradnji.

<sup>16</sup> Kao i u slučaju Elvire, Isabella i ovdje docira. Sadržajna šarolikost njezina lika još je jedna potvrda tezi da se radi o bajkovitoj junakinji.

### *Pepeljuga ili trijumf dobrote*

Na suprotnome polu ženskih karaktera u libretima Rossinijevih opera nalazimo Angelinu — Pepeljugu. Istoimena opera na libreto Jacopa Ferrettija<sup>17</sup> ujedno je i posljednja Rossinijeva opera *buffa*<sup>18</sup> koja uz uvriježene elemente komedije običaja sadrži i neke elemente francuske *comédie larmoyante* prisutne već u talijanskoj libretistici osamnaestoga stoljeća.<sup>19</sup> Bajkoviti naslov koji priziva *Cendrillon* Charlesa Perraulta,<sup>20</sup> u slučaju Ferretijeva libreta, posve je lišen bajkovitosti i svih tragova fantastike (čarolija, vila, magičnih transformacija). Opera je na praizvedbi u Rimu 25. siječnja 1817. doživjela neuspjeh,<sup>21</sup> a Ferretti je nedugo zatim napisao autobiografsku tragediju *Jacopo*, u kojoj su kao likovi prisutni sam autor i Rossini, te objašnjava da, unatoč izbacivanju svih fantastičnih dijelova bajke, rimskoj se publici tema nije svidjela jer nije više bila u modi.<sup>22</sup> Zbog vrlo kratkoga vremena na raspolaganju do premijere, Rossini daje na uglazbljivanje suradniku Luci Angoliniju sve *secco recitative* i tri broja, i to: ariju Alidora *Vasto teatro è il mondo*, koju 1821. Rossini zamjenjuje tehnički puno zahtjevnijom arijom *Là del ciel nell'arcano profondo*,<sup>23</sup> zatim ariju jedne od polusestara Clorinde, *Sventurata! Me*

<sup>17</sup> Jacopo Ferretti (1784-1852), talijanski libretist, član akademije Arcadia a zatim Tiberine, autor je sedamdesetak libreta napisanih za potrebe rimskih kazališta Valle i Argentina, među kojima i nekoliko za Gaetana Donizettija. Usp. Paolo MIOLI: *Mille vati per Rossini*, u: P. MIOLI (ur.): *Rossini, Gioacchino, Tutti i libretti d'opera*, Newton & Compton, Roma 1997, 40.

<sup>18</sup> Iste 1817. godine u svibnju je praizvedena još *Kradljiva svraka* (*La gazza ladra*) koja se ubraja u žanr *semiserie* — poluožbiljne, nakon čega u Rossinijevom opusu slijede samo opere *serie*.

<sup>19</sup> Primjerice u Goldonijevim dramama i libretima. Za sažeti prikaz žanra usp. Giovanni D'AGOSTINO: *Il teatro lacrimoso del Settecento*, ur. Giuseppe Bonghi, dostupno na [www.classicitaliani.it/critica](http://www.classicitaliani.it/critica) (konzultirano u ožujku 2013).

<sup>20</sup> Bajka je do tada bila već uglazbljena dvaput, pod naslovom *Cendrillon*, na libreto Charles-Guillaumea Étiennea i glazbu Nicolasa Isouarda u Parizu 1810, i pod naslovom *Agatina o la virtù premiata*, na libreto Francesca Fiorinija i glazbu Stefana Pavesija, u Milanu 1814. Usp. Paolo FABBRI: uvod u: Ferretti, Jacopo, *La Cenerentola*, u: G. GRONDA i P. FABBRI (ur.): *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, Milano 2003, 1076.

<sup>21</sup> Rossini je ugovorom bio obvezan otvoriti sezonu karnevala u rimskome kazalištu Valle još 26. prosinca 1816, međutim zbog rada na uprizorenju drugih naslova (*La gazza ladra*, *Otello*), kasni s novim djelom. Kašnjenju doprinosi i činjenica da rimska cenzura zabranjuje predviđeni libreto Gaetana Rossija *Ninetta alla corte*, pa se uzima novi libretist (Ferretti) i traži nova tema. U Ferretijevim *Memoarima*, koje je 45 godina nakon smrti libretista 1897. objavio Alberto Cametti, opisana je večer kada konačno Rossini, libretist i impresario Cartoni dogovaraju temu nove opere. Prvotan naslov, u kojem nije bilo reference na Perraultovu bajku, *Angiolina, ossia la bontà in trionfo*, opet izaziva nepovjerenje cenzure jer je u gradu živjela poznata žena istoga imena a dvojbenoga morala, pa se mijenja u *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*. Usp. Paolo MIOLI: *Della fortuna stabile*, u Rossini, Gioacchino, *Tutti i libretti d'opera*, 524.

<sup>22</sup> Usp. Paolo FABBRI: uvod u: Ferretti..., 1078.

<sup>23</sup> Rukopis opere, međutim, ne sadrži ni Angolinijevu niti kasniju Rossinijevu ariju, već treću, *Fa silenzio, odi un rumore*, izvedenu u uprizorenju iz 1818. u rimskom kazalištu Apollo, povodom posjeta napuljskoga kralja. Rukopis je u to vrijeme bio kod impresarija i arija je izmijenjena bez Rossinijeva znanja ili odobrenja. Kasnije je Rossini zadržao rukopis kod sebe. Usp. Philip GOSSETT: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago 2006, 78-79, ulomci dostupni na [books.google.com](http://books.google.com).



*credea*, i zbor na početku drugoga čina *Ah, della bella incognita*.<sup>24</sup> Opera je u prvoj polovici XIX. stoljeća postigla velik uspjeh u Europi (London, Beč, Pariz, Berlin, Moskva), i izvan (Buenos Aires i New York), te je bila prva opera uprizorena u Australiji 1844.<sup>25</sup>

Sadržaj je lokaliziran na određeno talijansko geografsko područje (zapadna obala Poluotoka južno od Napulja) i pretočen u komediju o propalom aristokratu koji u udaji jedne od kćeri za bogatoga plemića vidi spas iz ekonomskih nedaća. Princ iz bajke ovdje je Don Ramiro, salernitanski knez, koji vrlo moderno ali prilično neuvjerljivo odlučuje odabrati suprugu prema ljudskim vrlinama a ne izvanjskoj ljepoti i podrijetlu, pribjegavajući prerušavanju i lažnom predstavljanju svojstvenom još komediji *dell'arte*. Umjesto zle maćehe, libreto nudi pohlepna očuha, u karakterno najkompleksnijoj kreaciji Don Magnifica, baruna od Montefiascone. Aristokratske titule likova upućuju ne samo na ambijentaciju djela, već i na transtemporizaciju ili aktualizaciju bajke u onodobnu suvremenost, u kojoj su prikazani primjeri takozvanoga modernoga plemića, koji teži za unutarnjom ljepotom i dekadentnoga, koji teži za hedonizmom i živi u rasipništvu. Lik očuha ironično je okarakteriziran već u antroponimskom rješenju, pri čemu je znakovito i ime (Don Magnifico — Veličanstveni) i mjesto podrijetla (Montefiascone — Brdo pletenka/bocun).<sup>26</sup> Vrhunac komike ovoga lika nalazimo u prizoru (lažnoga) imenovanja na mjesto dvorskoga podrumara (I,10), pri čemu u određenoj mjeri anticipira lik Verdijeva Falstaffa. Njegova je uloga scenski najopsežnija s nekoliko dugačkih komičnih arija poput *Miei rampolli femminini* (I,2), *Noi Don Magnifico* (I,10) i *Sia qualunque delle figlie* (II,1).<sup>27</sup>

Osvremenjivanje bajke u libretu se najočitije opredmećuje u ekonomskom motivu kojem je dodijeljena važna funkcija pokretača radnje. Naime, udaja jedne od kćeri za plemića Don Ramira jedini je financijski spas od potpune ekonomske propasti Don Magnifica. Libretist u cjelokupnu obiteljsku imovinsku sliku dodaje i (u bajci nepostojeći) motiv Pepeljuginе ostavštine, koju je očuh dobio na upravljanje, koja je djevojci zatajena te je ostavljena živjeti u bijedi, i koja je neovlašteno utrošena na raskošan način života očuha i polusestara. U zaključku opere otvara se i pitanje pravnih posljedica takvoga postupanja, uslijed kojih Don Magnifico ostaje bez kuće i ostale imovine, na milost pokćeri koja se obogaćuje. Za razliku od bajkovitih, sentimentalnih ili tragičnih ljubavnih zapleta u kojima je ekonomska pozadina posve irelevantna jer narušava pretpostavljenu uzvišenost

<sup>24</sup> Usp. Richard OSBORNE: *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, u: *Grove Music Online*, ur. L. Macy, dostupno na <http://www.grovemusic.com>.

<sup>25</sup> *Isto*.

<sup>26</sup> Toponim zaista postoji i odnosi se na općinu u blizini Viterba u regiji Lazio. U libretu je iskorišten u komične svrhe i nema poveznice sa stvarnom geografskom lokacijom.

<sup>27</sup> Folco Portinari napominje da postoji još jedna varijanta libreta u kojoj je uloga don Magnifica prevedena na napuljski dijalekt u svrhu postizanja veće razine komičnoga realizma. Usp. Folco PORTINARI: *Povijest talijanskoga opernoga libreta 19. stoljeća*, prev. Dubravka Zorić-Rismondó i Mate Zorić, Matica hrvatska, Zagreb 2004, 55.

osjećaja, u slučaju komedije (ili, primjerice, Boccacciovih komičnih novela) ekonomski motiv dominantan je razlog za ljubavnu sreću ili nesreću, i obilježje realizma u prikazu materije, što je postignuto i u ovom libretu.

Ma koliko aristokratska bila sredina, glavni lik Angeline/Pepeljuge oličenje je novoga građanskoga duha, skromne žene-patnice, promicateljice kršćanskih vrijednosti.<sup>28</sup> Čak i ime Angelina možemo interpretirati kroz etimološke konotacije andeoskoga.<sup>29</sup> U potpunoj karakternoj suprotnosti od Isabelle iz *Talijanke*, ona stoički podnosi obiteljsko nasilje, ali ipak inzistira na odlasku na zabavu znajući unaprijed da joj to neće biti dopušteno.<sup>30</sup> Zaljubljuje se u princa smatrajući ga konjušarom i dosljedno ostaje pri tom odabiru unatoč udvaranju lažnoga princa. Prerušavanje, ranije spomenuto kao konvencija u komediji, postaje funkcionalno u svrhu potvrde djevojičina čvrsta i ispravna karaktera, te poprima razmjere kušnje u vjerskom smislu.<sup>31</sup> Prve replike lika na početku opere jedina su konkretna referenca na oblik bajke:

(I,1)

CENERENTOLA

(*Con tono flemmatico*)

**Una volta c'era** un re,  
che a star solo s'annoiò;  
cerca, cerca, ritrovò,  
ma il volean sposar in tre

Cosa fa?

Sprezza il fasto e la beltà,  
e alla fin sceglie per sé  
l'innocenza e la bontà.

La la là,

li li li,

la la là.<sup>32</sup>

(*Ravnodušno*)

Bio nekoć neki kralj  
kojem je dosadilo biti usamljen;  
tražio je, tražio, i pronašao,  
al' su je trojica htjela uzet

Što učini tad?

Prezre raskoš i ljepotu  
i na koncu za sebe izabere  
nevinost i dobrotu.

U slučaju navedenih stihova, temeljni označitelj bajke početak je prvoga stiha koji donosi konvencionalnu formulu (iako u inverziji) *C'era una volta* — Bilo

<sup>28</sup> Među specifična obilježja talijanskoga romantizma ubraja se izraziti naglasak na kršćanskim vrijednostima, zakonima i katoličkoj vjeri kao takvoj. Katolicizam će osobito biti važan u opusu Alessandra Manzoniya i Niccolò Tommasea.

<sup>29</sup> Znakovito je da djevojku polusestre tijekom čitave opere nazivaju pogrđnim nadimkom Cenerentola-Pepeljuga, naglašavajući time njezin status sluškinje, dok ime Angelina (u obliku Angiolina) nalazimo samo jednom, u replici Alidora u II,9, kada polusestrama drži lekciju o moralu i milosrđu. Usp. Jacopo FERRETTI: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*, u: Giovanna GRONDA i Paolo FABBRI (ur.): *Libretti d'opera italiani*, ur., Mondadori, Milano 2003, 1129.

<sup>30</sup> Ova dramaturška i karakterna nedosljednost proizlazi iz potrebe da se sačuva temeljni siže bajke, kad su već izmijenjene ostale spomenute komponente.

<sup>31</sup> Takvu postojanost možemo poistovjetiti s likom Lucije iz Manzonijevih *Zaručnika*.

<sup>32</sup> Svi primjeri iz libreta *Pepeljuge* navedeni su prema: Jacopo FERRETTI: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*, u: *Libretti d'opera italiani*, 1075-1132.

jednom, a zatim motiv kralja-ženika. Vjerojatno zbog metričkih potreba u stihovima, ovdje imamo kralja (tal. *re* — jednosložna, oksitona) a ne princa (tal. *principe* — višesložna, proparoksitona) koji je u bajkama češći, te u konačnici postaje kraljem. Pepeljugin pjesma je autoreferencijalna jer govori o trima djevojkama, natjecateljicama za kraljevo srce, čime se nameće paralela sa samom sobom i dvjema polusestrama. Druga strofa interpretira kraljev postupak i njegovu osobnost kroz kriterije odabira. Radi se o izravnoj referenci na lik Don Ramira koji će, poput imaginarnoga kralja u pjesmi, odabrati djevojku koja je poštena i dobra, a ne onu koja je bogata i lijepa. Pjesma neosporno anticipira zbivanja u libretu, što je vjerojatno namjerno provedeno kako bi se legitimirao sadržaj i naslov opere, unatoč izbacivanju većine bajkovitih elemenata i aktualizaciji Perraultova predloška. Zanimljiva je i didaskalija ispred stihova, u kojoj se odražava psihičko stanje junakinje, opisano kao *flemmatico* (ravnodušno) u smislu pomirenosti s vlastitim statusom u obitelji i društvu. Pepeljugin pjesma ponavlja se još jednom u prvome činu (I, 4), kada prvi put susreće Ramira, i u drugome činu (II, 5), kada očuh i polusestre raspravljaju o njezinoj sličnosti s tajanstvenom djevojkom na zabavi.

Ključni element u Perraultovoj bajci o Pepeljugi je papučica<sup>33</sup> pomoću koje princ dolazi do željene djevojke. U libretu se umjesto obuće koristi ukras, narukvica, te Angelina, za razliku od Pepeljuge iz bajke koja gubi papuču u bijegu, preuzima inicijativu i sama princu daje jednu od dviju identičnih narukvica, potičući ga da je pomoću nje identificira. Karakterizacija lika, stoga, evoluirala od žene-žrtve prema ženi-poduzetnici, onoj koja koristi priliku preokrenuti vlastitu sudbinu.

Već u prvome prizoru prvoga čina pojavljuje se lik Alidora, kneževa učitelja, maskiran u prosjaka, čija je funkcija ispitati altruizam i *caritas* djevojaka koje ciljaju na brak s plemićem. Alidoro je Ferrettijeva zamjena za dobru vilu,<sup>34</sup> no, za razliku od vile, koja u bajci intervenira tek kako bi Pepeljugu opremila i otpremila na bal, on ima još i ulogu špijuna i, na neki način, odlučuje da je Pepeljuga najprikladnija supruga, a zatim režira događaje koji će pomoći princu da i sam dođe do toga zaključka. Njegova pseudo-očinska uloga potvrđuje se u sedmome prizoru kada se Pepeljuzi obraća s *figlia* — kćeri.

Tijekom čitave opere ponašanje očuha i polusestara prema Pepeljugi negativno je do razine karikature, čak i u posljednjem prizoru kada je već razvidno da će postati vladaricom, a oni je autodestruktivno odbacuju od sebe. Osim dimenzije komičnoga postignute takvim tvrdoglavim inzistiranjem na lošim obrascima ponašanja, stvara se i nužan kontrast u odnosu na vrlinu i dobrotu junakinje. Poznati sadržaj bajke osuvremenjuje se implicitnim komentarom na novosti u društvenom poretku prve polovice devetnaestoga stoljeća, pri čemu stradava plemstvo staroga kova (Don Magnifico, polusestre), rasipno i bahato prema svemu

<sup>33</sup> Za detaljnu analizu bajke u njezinim različitim inačicama (Basile, braća Grimm, Perrault) vidi: Bruno BETTELHEIM: *Cinderella*, u: *The Uses of Enchantment*, Random House, New York 1989, 236-277.

<sup>34</sup> Izvornu ravnotežu u bajci između zle maćehe i dobre vile u libretu nalazimo u opreci između lika očuha i Alidora. Usp. *isto*, 55-56.

izvan njihova staleža, a moderno plemstvo (Don Ramiro) mijenja društvene odnose otvarajući prostor za interakciju s nižim staležima, pod uvjetom da ih krase neosporne vrline.

### Zaključak

U prikazanim opernim libretima koje povezuje kongenijalna Rossinijeva glazba, predstavljaju nam se dvije oprečne junakinje. S jedne strane, u *Talijanki u Alžiru*, radnjom dominira Isabella, stereotip žene manipulatorice, lik s vrlo vrijednim ciljem oslobađanja zaručnika iz sužanjstva, koji se ostvaruje kombinacijom neustrašivosti i seksualnosti. Njezin otpor mogli bismo definirati kao ekstrovertirani, optimističan i bajkovit, potkrijepljen egzotičnim okruženjem i motiviran neučinkovitošću muških likova. Sraz kultura i različitih muško-ženskih odnosa prelijeva se na opću ideju oslobođenja od ropstva koja Isabellu pretvara u političku aktivisticu i promicateljicu ideje ujedinjenja nešto manje od pedeset godina prije nego li će se to ujedinjenje zaista i dogoditi.<sup>35</sup> S druge strane, u *Pepeljugi*, nalazimo Angelinu/Pepeljugu, stereotip poslušne i odane ali zlostavljane žene, koja čak i kada trijumfira u svojim vrlinama i pokaže malo poduzetničkoga duha, ne može postupiti nikako drugačije negoli u duhu kršćanskoga nauka oprostiti onima koji su je tlačili. Njezin je otpor suprotan Isabellinom, ili introvertiran, što ga ne čini manje učinkovitim. Junakinja iz bajke postaje trijezna žena, svetački strpljiva i moralna, te naposljetku uživa plodove takva pobožnoga poimanja ljubavi i pravde.<sup>36</sup> Iz Perraultove bajke ostaje nam još samo labavi fabularni niz, a Angelinina priča zrcali društvene okolnosti uoči *Risorgimenta*, propast i mane aristokracije, odnosno demokratsku (i u kontekstu talijanske književnosti stilnovističku) pobjedu plemenitosti srca nad plemenitaškim podrijetlom.

Oba su prikazana djela nastala početkom devetnaestoga stoljeća, ali čvrsto su vezana uz elemente talijanske opere *buffe* prethodnoga stoljeća, poput egzotičnoga mjesta radnje u *Talijanki* ili mješavine plačne i građanske komedije u *Pepeljugi*. Ipak, za razliku od setečenteskne opere, ovi libreti nastaju u osvit talijanskoga romantizma, obilježenoga vjerskim i rodoljubnim preokupacijama. Nastaju u ozračju prvih talijanskih političkih pokreta za ujedinjenje Poluotoka, i, iako još nemaju snagu i značaj Verdijevih budnica, zaobilazno, kroz komediju, bajku i naglasak na ženske junakinje, odašilju kritiku društva i pozivaju na pružanje (političkoga) otpora.

<sup>35</sup> U opremi zbirke libreta u svesku *Il teatro italiano V* nalazimo citat Rossinijeva pisma Filippu Santocanaleu iz 1864, u kojem se brani od optužaba da je loš rodoljub jer da je pobjegao u Pariz, činjenicom da je još »u vrijeme svoje glazbene adolescencije« s puno žara i uspjeha uglazbio upravo Isabelline patriotske stihove. Usp. »*L'italiana in Algeri*« e Rossini »*patriota*« u: Cesare DAPINO (ur.): *Il teatro italiano V*, 305-306.

<sup>36</sup> Slične osobine i pristup uočili smo u liku Elvire u *Talijanki*, s tom razlikom što se Angelina rješava tiranije dok Elvira ostaje uz svoga supruga-tlačitelja, koji na samom kraju od nje traži oprost.

## LITERATURA

## PRIMARNA:

- ANELLI, Angelo: *L'Italiana in Algeri*, u: Cesare DAPINO (ur.): *Il teatro italiano V, Il melodramma dell'Ottocento*, prvi sv., Einaudi, Torino 1983, 3-50.
- ANELLI, Angelo: *L'Italiana in Algeri*, u: Piero MIOLI (ur.): *Rossini, Gioachino, Tutti i libretti d'opera*, Newton&Compton, Roma 1997, 298-312.
- FERRETTI, Jacopo: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*, u: Piero MIOLI (ur.): *Rossini, Gioachino, Tutti i libretti d'opera*, Newton&Compton, Roma 1997, 531-548.
- FERRETTI, Jacopo: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*, u: Giovanna GRONDA i Paolo FABBRI (ur.): *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, Milano 2003, 1075-1132.

## SEKUNDARNA:

- BALTHAZAR, Scott L.: *The Aspects of Form in the Ottocento Libretto*, *Cambridge Opera Journal*, 7 (1995) 1, 23-35.
- BETTELHEIM, Bruno: *The Uses of Enchantment*, Random House, New York 1989.
- BUCH, David J.: *Fairy-Tale Literature and »Die Zauberflöte«*, *Acta Musicologica*, 64 (1992) 1, 30-49.
- CENTO, Francesco: *Il melodramma nel Risorgimento, Una sintetica storia del genere musicale che ha caratterizzato l'epoca patriottica*, dostupno na: [www.lucidamente.com](http://www.lucidamente.com).
- COLETTI, Vittorio: *Da Monteverdi a Puccini, introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino 2003.
- D'AGOSTINO, Giovanni, *Il teatro lacrimoso del Settecento*, ur. Giuseppe Bonghi, dostupno na [www.classicitaliani.it/critica](http://www.classicitaliani.it/critica) (konzultirano u ožujku 2013).
- FABBRI, Paolo: *Un libretto? Ecco qua*, u: Pietro MIOLI (ur.): *Rossini, Gioachino, Tutti i libretti d'opera*, Newton&Compton, Roma 1997, 7-12.
- FABBRI, Paolo: *Librettos and librettists*, u: Emanuele SENICI (ur.): *Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, New York 2004, 51-67.
- GOSSETT, Philip: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago 2006, ulomci dostupni na [books.google.com](http://books.google.com).
- GOSSETT, Philip: *Rossini, Gioachino*, u: *Grove Music Online*, ur. L. Macy, dostupno na [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).
- GRONDA, Giovanna: *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, u: G. GRONDA i P. FABBRI (ur.): *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, Milano 2003, IX-LIV.
- KIMBELL, David: *Italian Opera*, Cambridge University Press, New York 1995.
- LACOMBE, Hervé — GLIDDEN, Peter: *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862*, *Cambridge Opera Journal*, Oxford, 11 (1999) 2, 135-158.
- MIOLI, Piero: *Mille vati per Rossini*, u: Pietro MIOLI (ur.): *Rossini, Gioachino, Tutti i libretti d'opera*, Newton&Compton, Roma 1997, 13-59.
- OSBORNE, Richard: *The Master Musicians: Rossini, His Life and Works*, Oxford University Press, New York 2007.
- OSBORNE, Richard: *L'italiana in Algeri*, u: *Grove Music Online*, ur. L. Macy dostupno na [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).

- OSBORNE, Richard: *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, u: *Grove Music Online*, ur. L. Macy, dostupno na [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).
- PISTONE, Danièle: *Nineteenth Century Italian Opera from Rossini to Puccini*, Amadeus Press, Portland 1995.
- PORTINARI, Folco: *Introduzione*, u: Cesare Dapino (ur.): *Il teatro italiano V, Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1983, VII-LXV.
- PORTINARI, Folco: *Povijest talijanskoga opernog libreta 19. stoljeća*, prev. Dubravka Zorić-Rismondo i Mate Zorić, Matica hrvatska, Zagreb 2004.
- RADOŠ-PERKOVIĆ, Katja: I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento attraverso quattro libretti di poeti cesarei dell'epoca (Pietro Metastasio, Ranieri de' Calzabigi, Giambattista Casti e Giovanni Bertati), *Studia romanica et anglica zagabiensia*, (2007) 52, 185-201.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro — HENSON, Karen: Felice Romani, Librettist by Trade, *Cambridge Opera Journal*, 8 (1996) 2, 113-145.
- SENICI, Emanuele: *Introduction: Rossini's operatic operas*, u: E. SENICI (ur.): *Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, New York 2004, 1-8.
- WARD, Adrienne: »Imaginary Imperialism«: Goldoni Stages China in 18th-Century Italy, *Theatre Journal*, 54 (2002) 2, 203-221.

### Summary

#### THE FEMALE CHARACTERS' RESISTANCE AND ITS POLITICAL AND PATRIOTIC IMPLICATIONS IN TWO OF ROSSINI'S OPERAS

The paper investigates the characters of two Rossini heroines within the libretti, but also within the socio-political implications at the time the operas were first staged. The analyzed characters are those of Isabella from the opera *L'italiana in Algeri* (1813), libretto by Angelo Anelli, and of Angelina from the opera *Cenerentola, ovvero la bontà in trionfo* (1817), libretto by Jacopo Ferretti. Both works belong to the genre of opera buffa; the *Italiana* belongs to the subgenre of exotic opera, while *Cenerentola* falls under the subgenre of sentimental comedy. The characters presented in the paper share a form of resistance to authority or convention but, while showing resistance, they use opposing methods, which we have defined as extrovert vs. introvert resistance. Aside from the antithetic approach in their fight for their own causes, it has been noted that the two works are antithetic also on the level of the whole plot, inasmuch as the *Italiana* offers a much larger number of fantastic and fairy-tale elements in comparison to *Cenerentola*, obviously derived from the famous fairy-tale, in which all such elements are absent. The actions undertaken by the heroines, whether within the framework of fairy-tale-like suggested Algiers or the realistic ambience of the surroundings of Naples, besides promoting individual freedoms, also advocate certain socio-political freedoms, which would be embodied in the *Risorgimento*, the Italian independence movement. The political activism of opera was well known during Italian Romanticism, but it becomes significant in these examples as they anticipate revolutionary activities.