

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA
E DELLA MUSICA

Corso di laurea Triennale in Discipline delle arti, della musica e
dello spettacolo



“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e
Anelli

Relatrice: Prof. Camilla Cavicchi

Correlatrice: Prof. Paola Dessì

Laureanda: Arianna Furian

matricola N. 1232532

A.A. 2021/2022

*Alla zia Gabriella, ai nonni e a los abuelos
che porto sempre nel mio cuore.*

Indice

Premessa	p. I
Introduzione	1
Capitolo 1 Due libretti a confronto	5
Capitolo 2 Isabella	17
Capitolo 3 Valori in luce e ombra 3.1. L'amore 3.2. La patria	25
Capitolo 4 Due mondi in antitesi	37
Conclusione	45
Appendice illustrativa	49
Bibliografia e sitografia	57

Premessa

Il testo che segue rappresenta la tesi compilativa conclusiva del primo ciclo triennale di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo presso l’Università degli Studi di Padova.

Il testo presenterà un’analisi del personaggio di Isabella, protagonista dell’opera *L’Italiana in Algeri*, scritta da Angelo Anelli nel 1808 e messa in musica da Gioachino Rossini nel 1813.

L’analisi dettagliata del libretto rappresenta la fase iniziale dell’indagine, che ha preceduto la stesura del seguente lavoro e una delle argomentazioni a cui si farà appello più frequentemente.

Inoltre saranno indagate le condizioni storiche, geografiche, politiche e circostanziali che hanno influenzato gli autori coinvolti e hanno portato come risultato alla stesura, ripresa e modifica dell’opera.

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli è il titolo del lavoro che segue. Non a caso è stato scelto uno dei versi conclusivi dell’opera. Questo racchiude in poche parole il senso del capolavoro rossiniano: la bella italiana Isabella si fa beffa di coloro che peccano di presunzione.

Senz’altro la protagonista è stata faro luminoso per la scelta del tema e filo conduttore per quanto sarà presentato nel corso dello scritto.

Le ragioni che hanno portato alla scelta di questo argomento si possono scoprire nel percorso di studi intrapreso da chi scrive. L’amore che si prova per il teatro d’opera e il fascino che possiede la messa in scena sono state le forze propulsive che hanno condotto all’individuazione dell’argomento per la tesi.

L’inclinazione di chi scrive ad amare le forti emozioni di stupore e la meraviglia è stata una fedele compagna lungo questo cammino universitario.

Una forte emozione la dà Isabella, personaggio pensato a inizio ‘800, che, con grande anticipo, incarna l’emancipazione della donna. La protagonista è coraggiosa, senza timore o dubbio alcuno di essere la padrona del proprio destino. È risoluta, piena di valore, convincente e in alcuni momenti giunge

ad essere manipolatrice per ottenere ciò che a lei è più conveniente. Non le mancano l’audacia, l’intrepidezza e un forte legame ai suoi ideali profondi che porta appuntati al petto come fossero delle medaglie onorifiche. È ispiratrice ed esempio da seguire per le altre figure femminili presenti nella narrazione e non solo, perché chi scrive ha trovato in lei e nella dimensione fittizia in cui il personaggio prende vita, delle orme a cui aderire. La protagonista è emblema femminile senza tempo, che in qualsiasi epoca storica avrebbe abbattuto le barriere di genere imposte dalla società e da una mentalità misogina. Le motivazioni riguardo la scelta dell’argomento trattato si possono, quindi, ricondurre a tutto ciò che Isabella rappresenta.

Infine, in questa breve premessa, si vuole ringraziare di cuore il professore Federico Gon, per avermi indirizzato verso la scoperta del teatro d’opera, e senz’altro la gentilezza e la disponibilità della professoressa Camilla Cavicchi, nell’avermi seguita, accompagnata, stimolata e incoraggiata nella stesura di questo elaborato.

Introduzione

Lo scritto che segue intende presentare l’opera teatrale *L’italiana in Algeri*, musicata da Gioachino Rossini nel 1813 per il Teatro San Benedetto di Venezia su libretto di Angelo Anelli. Quest’ultimo era stato a sua volta scritto pochi anni prima, nel 1808, e messo in musica da Luigi Mosca per la sua prima rappresentazione al Teatro La Scala di Milano.

Più in particolare il cuore del lavoro si concentrerà sul personaggio di Isabella, protagonista della storia, determinata a trovare il suo amato Lindoro e immersa in un ambiente governato dal Bey algerino Mustafà. Nella sua ricerca Isabella non permette che le si pongano ostacoli; mostrerà tutta la sua arguzia e ingegno di “bella italiana” per poter fare ritorno in Italia con il suo amato e i marinai che la accompagnano. Salpa per il Bel Paese liberando Lindoro e i prigionieri italiani dalla schiavitù. Per riuscire nel suo intento, mette in atto una beffa a scapito del Bey, facendogli perdere ragione e compostezza e risolvendo la crisi del suo matrimonio con Elvira.

Il contenuto di questa riflessione tratterà, in un primo momento, del confronto tra le due versioni dei libretti prese in considerazione: quella del 1808 per la rappresentazione al Teatro la Scala di Milano, musicata da Luigi Mosca e quella del 1813 per la messa in scena al Teatro San Benedetto di Venezia, musicata da Gioachino Rossini.

Sarà data una breve panoramica delle condizioni in cui Rossini compose le musiche per *L’italiana in Algeri*, che certamente influirono nelle scelte del compositore. Dopodiché il confronto tra i due libretti verterà principalmente sull’aspetto testuale, poiché l’originale venne modificato per differenti motivi: alcuni strettamente legati alla messa in scena ed alle scenografie di cui disponeva il teatro veneziano, altri invece sono legati alla drammaturgia ed al risalto - maggiore o minore - che il musicista voleva infondere a personaggi e situazioni.

Nel confronto saranno strumento utile le tabelle sinottiche citate dal volume *L’italiana in Algeri* pubblicato nel 1997 dalla fondazione Rossini di Pesaro e curato da Paolo Fabbri.

Nel proseguo dell’analisi librettistica dell’opera, si considererà il personaggio principale di Isabella e il modo in cui Rossini focalizza l’opera su Isabella, astuta femmina italiana. Il personaggio di Isabella risulta fortemente unica protagonista della messa in scena veneziana, sia dal punto di vista dei numeri musicali a lei dedicati, sia per il modo in cui vengono modificate delle battute di altri personaggi per dare maggior risalto al suo personaggio. Il che si realizza anche nelle scene in cui la sua presenza non è prevista.

La protagonista sarà, poi, filo conduttore dei valori e ideali presentati nell’opera: Isabella sarà emblema di amore e patriottismo, che propaga e fa suonare per simpatia i personaggi che le stanno accanto.

Per quanto riguarda il tema dell’amore si indagheranno le modalità con cui il librettista mette in scena questo sentimento e le relazioni che ne sono conseguenza.

Considerando, invece, il valore della patria saranno delineate le coordinate storiche, geografiche e politiche, in cui il librettista compone l’opera per la prima rappresentazione del 1808.

Si noterà poi il modo in cui Anelli tesse ideali e valori politici a lui cari, nelle pagine del libretto. Questi stessi verranno in qualche modo rimossi o stemperati dalla censura nelle riprese successive durante la prima metà del’800. In posizione antitetica, verrà citato un esempio di messa in scena contemporanea in cui proprio il valore patriottico viene sottolineato da un aspetto visuale.

Infine, con una citazione pittorica, Isabella sarà paragonata alla Libertà dipinta da Eugène Delacroix. (Figura 1)

I valori amorosi e patriottici che Anelli inserisce nel suo libretto fanno da contraltare all’ambiente algerino del Bey Mustafà.

Si osserveranno così le differenze e i parallelismi che *L’italiana in Algeri* offre come spunti di analisi tra le due realtà all’interno dell’opera stessa, e in particolare i binomi dei personaggi di Isabella ed Elvira, Lindoro e Mustafà e il kaimakan e il pappataci.

Kaimakan è il titolo ufficiale che designava il vice-governatore dell’impero ottomano; mentre pappataci è un titolo senza valore, poiché è la semplice risultate dell’unione tra i termini pappare e tacere.

L’obiettivo di questo lavoro è quello di riunire alcuni spunti forniti da bibliografia, sitografia e dalla visione di alcune messe in scena contemporanee e rendere esplicito il ruolo principale della protagonista, attraverso confronti e analisi dei testi.

Lo scritto non ha presunzione di proporre una ricerca inedita, ma intende raccogliere le intuizioni e gli spunti forniti dai testi e dalle pubblicazioni per avviare una riflessione sui caratteri tematici di questo libretto.

Rispetto alle produzioni di studiosi ed esperiti operistici rossiniani, la minima rilevanza del seguente testo la si può inscrivere nel valore che l’opera dimostra nell’essere affermazione femminile d’indipendenza ed emancipazione. Infatti, per l’elaborazione del tema, la scelta è ricaduta ne *L’italiana in Algeri* proprio per la vigorosa autonomia e indipendenza-intraprendenza della protagonista, la quale presenta un carattere che con un termine contemporaneo si potrebbe quasi definire femminista.

È un’opera preziosa, dinamica e strabiliante nella sua dimensione fittizia, per l’esaltazione del ruolo femminile di Isabella che “A tutti, se vuole, la donna la fa”, considerando che venne scritta e rappresentata per la prima volta nel 1808, mentre nella dimensione reale le donne ottennero il diritto al voto più di un secolo più tardi.

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian

Capitolo 1

Due libretti a confronto

L’italiana in Algeri, opera definita come “dramma giocoso per musica”, detiene un posto centrale nella produzione di Rossini. Fu proprio quando quest’opera venne portata agli occhi del grande pubblico, nel 1925, che cominciò la Rossini Renaissance, ossia quel movimento che vide la sostanziale ricomparsa nelle programmazioni teatrali delle opere rossiniane, le quali erano state dimenticate per alcuni decenni¹.

Tuttavia, per ironia della sorte non fu un’opera composta per un’occasione speciale, anzi, venne realizzata per sopperire al fallimento di un’altra opera di Rossini, *La pietra del paragone*.

Nel cartellone della stagione teatrale 1813 del Teatro San Benedetto di Venezia, *La pietra del paragone* non era un’opera debuttante, e nemmeno il suo autore lo era, ma la sua prima rappresentazione al teatro La Scala di Milano nell’autunno precedente aveva avuto senz’altro un maggior successo che in terra veneziana.

Il 19 Aprile 1813 venne presentata al pubblico *La pietra del paragone*, che rimase in scena appena una decina di giorni, quando l’impresario Giovanni Gallo dovette ricorrere a un titolo di ripiego per limitare le perdite economiche del teatro e questo intrattenne gli spettatori per un’altra decina di giorni.

Nel frattempo, Rossini si recò a Venezia, non si sa con certezza se fosse stato fatto venire d’urgenza dall’impresario veneziano oppure se si fosse recato spontaneamente per rimediare all’insuccesso della sua precedente proposta. Di certo, invece, si sa che Rossini compose una nuova opera per

¹ Sarebbe inesatto considerare un totale abbandono delle sue opere e una sua scomparsa dal repertorio operistico, giacché alcune di queste sono state rappresentate in modo tremendamente sporadico. Ciò nonostante, il numero di produzioni e spettacoli è stato talmente esiguo che senza dubbio Rossini non si può considerare uno dei maggior autori messi in scena nel periodo a cavallo tra ‘800 e ‘900.

La concreta rinascita rossiniana la si può collocare nel periodo tra le due guerre, principalmente a opera di Vittorio Gui, direttore d’orchestra e compositore italiano che a partire dal 1925 riportò stabilmente in repertorio le opere rossiniane al Teatro di Torino e in particolare *L’italiana in Algeri*.

ridurre le perdite economiche del teatro San Benedetto e ridare al suo nome il prestigio desiderato.

Come si legge tra le pagine dell’edizione de *L’italiana in Algeri* pubblicata dalla Fondazione Rossini di Pesaro²:

In un frangente simile, con tempi di lavorazione tanto esigui, non era certo pensabile commissionare un nuovo libretto: occorreva qualcosa di bell’e pronto, anche di qualcosa già pubblicato [...]. La scelta cadde su *L’italiana in Algeri*, un’opera comica di Angelo Anelli presentata a Milano il 16 agosto 1808, con musiche di Luigi Mosca.

(Fabbri 1997, p.10)

La messa in scena milanese dell’*italiana* di Angelo Anelli e Luigi Mosca ebbe un considerevole successo con trentacinque repliche nella stessa stagione, ma nonostante il successo iniziale non risulta sia stata ripresa altrove.

Ecco quindi che Rossini ripensò il libretto di Anelli e ne compose una nuova musica, non prima di adattare il libretto alle proprie esigenze musicali e drammaturgiche³.

La nuova proposta rossiniana venne rappresentata per la prima volta a Venezia il 22 Maggio 1813 e rimase in scena per un intero mese. Questo permise all’impresario Gallo di compensare l’inizio di stagione esiguo.

L’opera è strutturata in due atti, di cui il primo conta tredici scene, mentre la seconda ne presenta sedici. Qui di seguito la trama de *L’italiana in Algeri*:

² Come si può apprezzare nella pagina online della Fondazione Rossini di Pesaro, questa ha differenti finalità: «il sostegno dell’attività del Conservatorio, lo studio e la diffusione nel mondo della figura, della memoria e delle opere di Gioachino Rossini.

L’Opera Omnia in edizione critica, costituisce il maggiore impegno editoriale che la Fondazione svolge [...]: la stampa degli spartiti e delle parti orchestrali e corali.

Scopo dell’edizione critica non è soltanto quello di per sè valido di compiere un’operazione di restauro filologico con la pubblicazione e quindi la trasmissione di tutto il materiale autentico, ma anche quello di restituire al pubblico la produzione rossiniana, in passato limitata a pochi titoli di repertorio.»

³ Questa prassi che prevede una sorta di “recupero” di libretti già realizzati e talvolta anche messi in scena, non era un’eccezione dovuta alla particolare situazione rossiniana a Venezia, anzi era prassi settecentesca piuttosto comune che si era mantenuta fino a quel periodo.

Ci sarà poi un declino di questa pratica, in favore di un’unicità di composizione tra libretto e musica.

ATTO PRIMO

Quadro Primo – Un salotto del palazzo di Mustafà. Elvira è angosciata per la freddezza del Bey, suo sposo e signore. Questi vuol liberarsi di lei e – facendo legge del suo capriccio – impone ad Haly, capitano dei corsari, di procurargli una moglie italiana. Elvira dovrà maritarsi con Lindoro, giovane italiano ridotto in schiavitù che a sua volta ama una fanciulla del suo paese.

Quadro Secondo – Sulla spiaggia, dove un vascello italiano è stato in procinto di naufragare, i corsari del Bey hanno catturato ciurma e passeggeri. Fra questi si trovano Isabella, l’innamorata di Lindoro, ed il suo pavido spasimante Taddeo. Isabella vien subito destinata da Haly al serraglio di Mustafà, ma la giovane italiana, esperta ed astuta, è pronta a giocare tutto per tutto. Si fa passare per nipote di Taddeo che, pur recalcitrante, accetta la parte che Isabella gli impone.

Quadro Terzo – Una magnifica sala. Isabella viene condotta dinanzi a Mustafà che resta ammaliato dai vezzi della bella italiana: la donna riesce a far liberare Taddeo che rischierebbe altrimenti di finire impalato. Elvira e Lindoro vengono a prender congedo da Mustafà. Isabella riconosce il suo innamorato e chiede chi sia la donna che accompagna Lindoro. Mustafà le rivela il suo progetto, ma Isabella sconvolge tutto il giuoco: Elvira dovrà rimanere con Bey e Lindoro diverrà schiavo personale della bella italiana. Mustafà protesta, ma poi finisce per cedere perché non resiste al fascino della bella e astuta ragazza.

ATTO SECONDO

Quadro Primo – Gli eunuchi, Elvira, Zulma ed Haly commentano il mutamento di carattere del Bey, che da tiranno è divenuto lo zimbello di Isabella. Intanto il Bey vuol assicurarsi la complicità di Taddeo, creandolo Kaimakan ossia luogotenente. Il povero spasimante di Isabella, temendo per la propria testa, accetta la carica e l’incarico di convincere la ritrosa fanciulla.

Quadro Secondo – Isabella, nel proprio lussuoso appartamento, sta abbigliandosi alla turca, sotto gli sguardi gelosi di Elvira e Zulma. Mustafà, che vuol rimanere solo con lei, avverte Taddeo di andarsene con gli altri non appena l’udrà starnutire. Ma Isabella non è di questo avviso. Dopo averlo incantato con la propria civetteria, invita Elvira a prendere il caffè con loro ed esorta il Bey a tornare dalla moglie. Mustafà, furente nel vedersi raggirato, disubbidito da Taddeo e Lindoro che – nonostante i suoi starnuti – non si decidono ad andarsene, perde la pazienza e giura che si vendicherà. Taddeo, convinto di essere prescelto da Isabella, si unisce a Lindoro per assecondare il suo progetto di fuga per mezzo del quale saranno liberati tutti gli schiavi italiani. A Mustafà i due fanno credere che, anziché burlarlo, Isabella vuol conferirgli un titolo

onorifico, creandolo suo pappataci, carica che impone di mangiare, bere, dormire e tacere. Mustafà è estasiato da tanta premura amorosa.

Quadro Terzo – Isabella, con l’aiuto di Lindoro, è entrata nel carcere per liberare gli schiavi italiani, e con loro organizza la congiura. Per riuscire nel proprio intento farà distribuire una grande quantità di liquore agli eunuchi ed ai mori del palazzo.

Quadro Quarto – Mustafà vien ricevuto da molti schiavi italiani vestiti da Pappataci che lo spogliano e lo vestono come loro. Isabella presiede alla cerimonia e, per insegnare a Mustafà, scambia frasi d’amore con Lindoro. Taddeo istruisce il Bey: dovrà solamente mangiare e stare zitto. Il gioco piace a Mustafà. Ma all’improvviso giunge un vascello e tutti si affrettano all’imbarco. Taddeo, comprendendo finalmente che Isabella e Lindoro si amano, svela il tradimento a Mustafà, ma questi, da buon Pappataci, non se ne preoccupa, finché non vede che il vascello parte. Allora impreca, chiama inutilmente gli eunuchi e i mori: poi finisce per rifugiarsi nell’amore della fedele Elvira, pronta a perdonarlo.⁴

Il libretto di Angelo Anelli venne perlopiù mantenuto e infatti la trama de *L’italiana in Algeri* nella versione milanese e in quella veneziana è pressoché la medesima, ma nel dettaglio del libretto rossiniano, il compositore apportò delle modifiche di vario genere per risolvere problemi di diversa natura.

Le condizioni in cui venne composta l’opera per il teatro San Benedetto, sicuramente influirono sulle scelte dell’autore: tempi di lavorazione così ridotti favorirono lo sfoltimento dei versi in alcune scene, fino ad arrivare alla loro intera eliminazione, così come la soppressione di alcuni numeri.

Una sorta di “economia di risparmio”, venne applicata non solo all’ampiezza del libretto⁵, ma anche alla sua messa in scena pratica: il fatto che in più di un’occasione venga ripresa un’ambientazione già proposta nelle scene precedenti, sta ad indicare che probabilmente il teatro San Benedetto non

⁴ La trama è tratta dal programma di sala dell’anno 2000 del Teatro la Fenice di Venezia (pp.38-39).

⁵ Questa economia di risparmio viene applicata solo in parte al libretto; infatti, Rossini depenna tutte le sezioni che rappresentano delle pause non-utili alla narrazione dell’azione e con questo realizza dei cambiamenti drammaturgici. Mentre appone lui stesso degli ampliamenti testuali e musicali, dando un particolare significato a queste, ma si affronterà il tema del seguito dello scritto.

disponeva di quelle indicate nel libretto originale e, dal momento che il tempo di lavorazione di una nuova scenografia non corrispondeva alle esigenze tempistiche di Rossini e del teatro, il libretto venne modificato anche nelle sue didascalie.

Le tabelle sinottiche qui di seguito, tratte dallo studio di Paolo Fabbri (Fabbri 1997, p. 12), evidenziano con minuzia le differenze tra i due libretti.

1808	1813	
scena	scena	natura dell’intervento nel libretto del 1813
ATTO I		
1	1	La sortita di Mustafà «Ho inteso che in Italia» venne sostituita con «Delle donne l’arroganza».
4	–	Fu interamente eliminata (da qui alla fine d’atto, la numerazione ne tiene conto) tranne l’inizio della didascalia, trasferita alla scena seguente.
5	4	L’ultimo distico della sortita di Isabella («La malizia del mio sesso») venne rimpiazzato da un esastico («Già so per pratica») più un ottastico («Sien dolci o ruvidi») di quinari.
9	8	L’aria di Mustafà «Star soggetti a un sesso imbelle» fu sostituita da «Già d’insolito ardore nel petto».
10	9	L’aria di Lindoro «Bella, da voi lontano» venne soppressa.
11, 12	10, 11	Dalle didascalie iniziali con l’elenco dei personaggi, spariscono i Mori.
Ultima	Ultima	Prima del tetrastico generale conclusivo («Va sossopra il mio/suo cervello»), vengono inseriti quattro distici con imitazioni onomatopeiche.

ATTO II

- 1 1 Anziché una nuova decorazione («Piccolo giardino corrispondente a varî appartamenti»), la didascalia scenica indica quella di I,1.
- 3 3 I versi sciolti del recitativo vennero sfoltiti (complessivamente, da 31 passarono a 20), e al posto del duetto Lindoro-Isabella «Senza il caro suo tesoro» venne collocata l’aria di Lindoro «Oh come il cor di giubilo».
- 4 4 Nella didascalia iniziale con l’elenco dei personaggi, gli aiutanti per la vestizione di Kaimakan da «turchi» diventano «mori».
- 5 5 Nella didascalia iniziale con l’elenco dei personaggi vennero aggiunti anche Lindoro (che mancava per errore), Mustafà e Taddeo, che compaiono nel prosiegua della scena, modificata.
Al termine, fu integrata un’addizione di 4 versi sciolti più un’ampia aria con pertichini per Isabella («Per lui che adoro»).
- 6 6 Nella didascalia iniziale con l’elenco dei personaggi venne eliminata Zulma, espulsa dalla scena.
Al posto dei primi due versi, ne figurano 7 per collegare meglio questa scena alla conclusione della precedente, notevolmente modificata.
La scenetta del caffè («Ehi... Caffè... Siete servita» e i versi sgg.) venne riformulata: dei versi successivi, vennero salvati solo l’esastico «Andate in malora» + il distico «Ho nelle vene un fuoco» di Mustafà, con l’addizione di una struttura generale conclusiva (tetrastico «Sento un fremito... un foco... un dispetto» + distico «In sì fiero contrasto e periglio»).
- 7 7 Anziché il «Giardino» di II, 1, la decorazione indicata è la medesima di I, 1.

Oltre a modifiche che si possono considerare “minori” - come è il caso di II, 4 -, Rossini dà una nuova veste drammaturgica a *L’italiana*, realizzando delle variazioni mirate ai personaggi.

Il personaggio che ne favorì, di gran lunga, fu quello di Isabella, il quale non solo ebbe maggiore visibilità con numeri e versi addizionati rispetto al libretto originale, ma anche quando non era previsto un suo intervento in scena, la sua presenza si sentiva ugualmente forte per le allusioni che fanno gli altri personaggi.

Ad ogni modo, del tema *Isabella* ce ne si occuperà, più in particolare, nei prossimi capitoli.

Restando per ora sugli altri personaggi, si può spiegare come le modifiche rossiniane, siano risultate una sorta di spinta in avanti nell’azione. Alcuni esempi di questi cambiamenti sono:

1. la sortita di Mustafà in I, 1 che passa da 16 a 4 versi

[...] Coro	(Or per lei quel muso duro Mi dà poco da sperar.)	[...] Coro	(Or per lei quel muso duro Mi dà poco da sperar.)
Mustafà	Ho inteso', che in Italia Nasce sovente il caso, Che gli uomini dalle femmine Si menan il naso; E che ognor schiavi a quelle Servon la notte e 'l dì. Babbei, le vostre belle Fate, che vengan qui. In Barbería son gli uomini Gli arbitri del bel sesso: Le Donne gli accarezzano Tanto, che annojan spesso: Non v'è in amor contesa: Sta all'uomo a dir di sì. Babbei, l'avete intesa? S'usa tra noi così.	Mustafà	Delle donne l'arroganza, Il poder, il fasto invano Qui da voi s'ostenta invano, Lo pretende Mustafà
Zulma [...]	Su: coraggio, o mia Signora.	Zulma [...]	Su: coraggio, o mia Signora.

2. il fatto che a Taddeo venga sottratta una prima apparizione solitaria da I, 4 della versione del 1808 di trentadue versi, per poi giungere in scena assieme ad Isabella in I, 4 nella versione del 1813.
3. e il fatto che quando viene rappresentata la scena del caffè in II, 6 la versione milanese riporta un climax nelle emozioni di Mustafà di 26 versi, mentre nella versione veneziana l’arrabbiatura di Mustafà giunge dopo appena 18 versi.

[...]		[...]	
Isabella	Favorite, mia Signora, È il marito, che v’invia: E vorreste ricusar?	Isabella	Mia Signora, favorite. È il marito, che v’invia: Non vi fate si pregar.
Mustafà	(Che mi vedo! Qua costei!)	Mustafà	(Cosa viene a far costei?)
Isabella	Qua sedete fra me, e lei.	Isabella	Colla sposa sia gentile...
Zulma	(Quanto è scaltra! Ei non la coglie)		
Isabella	Via servite vostra moglie.		
Elvira	(Egli sbuffa: ed io sto muta)		
Taddeo	(Or affè più non starnuta)		
Lindoro	(Questo è un rider da crepar.)		
Isabella	Che vi par del vostro sposo Non è amabile, e gentile?		
Mustafà	(Bevo tosco, e sputo bile) <i>(s'alza in piedi sdegnoso.)</i>	Mustafà	(Bevo tossico... sputo bile.)
Taddeo } Elvira }	(Quali occhiate!)	Isabella	(Non starnuta certo adesso.)
Isabella } Lindoro }	Dove andate?	Lindoro	(È ridicola la scena.)
Mustafà	(Più non posso simular.)	Mustafà	(Io non so più simular.)
Tutti	Come un turbine la testa	Isabella	Via guardatela...
	Dal furor gli gira intorno. mi	Mustafà	(Briccona!) (sotto voce ad Isabella)
	Qua m’aspetto una tempesta. Vedo un fulmine a scoppiar.	Isabella	È si cara!...
Mustafà	Saluto l’italiana.	Mustafà	(E mi canzona!)
Isabella	Questa maniera è strana: Date a lei prima il braccio. Così dovete far.	Elvira	Un’occhiata...
		Mustafà	Mi lasciate:
		Lindoro	Or comanda?...
		Isabella	Compiacenza...
		Elvira	Sposo caro...
		Isabella	Buon padrone...
Taddeo	Evviva: mi congratulo.	Tutti	Ci dovete consolar.
Zulma	Bravo: è la vostra sposa.	La	
Elvira	Va ben: che bella cosa!...		
Lindoro	Di meglio non può andar.		
Mustafà	Andate in malora. Non sono un babbuino.	Mustafà	Andate in malora. Non sono un babbuino.

	Ho inteso, mia Signora. La noto al taccuino. Tu pur mi prendi a gioco? Me la farò pagar. Ho nelle vene un fuoco... Più non mi sò frenar.		Ho inteso, mia Signora. La noto al taccuino. Tu pur mi prendi a gioco? Me la farò pagar. Ho nelle vene un fuoco... Più non mi sò frenar.
Gli altri	No: non andate in collera.	Tutti	Sento un fremito... un foco... un dispetto...
	Signor, confuso io resto		Agitato, confuso
	(Colpo più bel di questo Affè non si può dar.)		... fremente ... Il mio core... la testa ... la mente... Delirando... perdendo si v`a. In sì fiero contrasto, e periglio Chi consiglio, conforto mi dà.
[...]		[...]	

Un’ultima nota degna di attenzione circa le differenze testuali tra i due libretti
è sicuramente la pagina arricchita del Finale I.

[...]	Gli altri	Ah! (ridendo) di leone in asino Lo fe’ costei cangiar.	[...]	Gli altri	Ah! (ridendo) di leone in asino Lo fe’ costei cangiar.
				Isabella	Nella testa ho un campanello. Che suonando fa dindin.
				Elvira	
				Zulma	
				Mustafà	Come scoppio di cannone La mia testa fa l’umbù.
				Taddeo	Sono come una Cornacchia Che spennata fa crà crà.
				Lindoro	Nella testa un gran martello
				Haly	Mi percuote, e fa tac tà.

Tutti col coro.

Va sossopra il mio cervello
suo

Sbalordito in tanti imbrogli.
Qual vascel fra l’onde, e i scogli

Io sto presso a naufragar
Ei sta

Fine dell’Atto primo.

[...]

Tutti col coro.

Va sossopra il mio cervello
suo

Sbalordito in tanti imbrogli.
Qual vascel fra l’onde, e i scogli

Io sto presso a naufragar
Ei sta

Fine dell’Atto primo.

[...]

Rossini inserisce otto versi particolarmente significativi in questa scena, al fine di introdurre un elemento caratteristico dell’opera buffa ch’egli porta alla massima espressione: l’imitazione rumoristica o onomatopeica.

Questa aggiunta dilata il tempo narrativo rispetto alla messa in scena milanese e aumenta la rilevanza delle scene di follia e confusione. Il finale del primo atto è sin dalla seconda metà del Settecento un momento drammaturgico molto significativo, in cui tutti gli elementi della narrazione vengono messi in discussione e creano grande attesa per l’apertura del secondo atto. La confusione è di solito un elemento favorito. Nel caso dell’*Italiana*, è un elemento di grande effetto sia per l’ironia, sia per la rappresentazione sonora e verbale dello stato di confusione dei personaggi.

La composizione musicale è un’ulteriore prova di ciò che finora è stato detto e le parole di Paolo Fabbri spiegano il complessivo intento compositivo di Rossini.

Più che pensare un ‘numero’ come un semplice concatenarsi di porzioni equivalenti che si succedono, Rossini dà l’impressione di progettare strutture complessive, di maggior coesione e con zone a funzione differenziata: talvolta va di fretta per giungere al più presto a ciò che gli interessa, gradua e distribuisce effetti, alleggerisce e addensa la scrittura accostando vuoti e pieni, non si disperde in troppe sezioni, mette in opera congegni che aumentano la tenuta interna. (Fabbri 1997 p.23)

L’intenzione di procedere con più «fretta per giungere al più presto a ciò che gli interessa» è un elemento che si può incontrare nelle porzioni fino a qui considerate, come Atto I, scena 1 - I, 4 - II, 6 con differenti intenti sopra esaminati. Si può quindi dire che Rossini «alleggerisce» il libretto e di conseguenza la scrittura musicale; mentre se si volesse illustrare un momento in cui il compositore «addensa la scrittura» si potrebbe portare ad esempio il Finale I, in cui Rossini non snellisce il libretto originario, ma anzi lo rimpolpa con i versi onomatopeici. Confrontando l’opera di Rossini con quella di Mosca, l’aggiunta delle imitazioni rumoristiche può essere interpretata come uno dei «congegni che aumentano la tenuta interna» dell’opera dal profondo impatto musicale.

L’italiana in Algeri è anche occasione per confutare il luogo comune della critica che, per lungo tempo, ha considerato Rossini elemento esterno

ed estraneo alla composizione del libretto e che, addirittura, avesse un sostanziale disinteresse al lavoro drammaturgico del librettista⁶. Questa falsa ipotesi è stata accreditata alla mancanza di documentazioni che sui rapporti che il musicista intratteneva con i poeti-librettisti.

Restano aperti e ancora irrisolti alcuni quesiti riguardo il libretto stesso de *L’italiana in Algeri*: chi scelse di riprendere l’opera di Anelli, l’impresario Giovanni Gallo o lo stesso Rossini?

E inoltre, a chi appartengono le modifiche al libretto per la messa in scena veneziana?

Nel manoscritto non vengono apportate firme né figurano nomi nella prima stampa - il che era pratica comune all’epoca, in cui il librettista veniva considerato meno rilevante rispetto al compositore -, né ci sono documentazioni per accreditare un autore piuttosto che un altro.

Nonostante queste lacune, il campo d’indagine si circoscrive a un numero esiguo di possibili scrittori. Due studiosi attribuiscono i cambiamenti a due differenti librettisti: Azio Corghi trova un possibile autore in Gaetano Rossi, che con Rossini aveva già collaborato nella stesura del libretto per l’opera *Tancredi*, nei primi mesi del 1813 - medesimo anno della messa in scena veneziana de *L’italiana in Algeri*. Inoltre, Rossi non risulta essere stato impegnato in nessun altro teatro veneziano nella stagione 1813, fatto che confermerebbe la probabilità dell’ipotesi.

Marco Bizzarini, invece, assegna l’intervento allo stesso Angelo Anelli, trovandone conferma nella *Cronaca di Pindo*⁷ di Anelli.

Proprio i versi onomatopeici del Finale I sono spunto di riflessione e una possibile traccia che documenti la collaborazione tra i due.

All’interno della miscellanea di cronache, si trova in particolare uno scritto dal titolo *La rupe* che riporta quanto segue:

⁶ Come spiega Ilaria Bonomi nel suo articolo *Un piccolo capolavoro dell’opera buffa: L’italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini* a pagina 140 e oltre.

⁷ *Le Cronache di Pindo* è una miscellanea di cronache in prima edizione: Cronaca 1° La congiura; 2° La frusta; 3° Il secol d’oro. Venne scritta da Angelo Anelli nel 1811 e dato in Stampa nel medesimo anno a Milano.

[...]

Poi tutti *din crà tum*, e con più effetto
patatim patatùm gridano in coro,
che, crescendo più e più, que’ matti infiamma:
Rossini mio, che bel final d’un dramma!
(Anelli 1818, p.337)

Sappiamo tuttavia che Angelo Anelli era impegnato in quei mesi a Milano, dove insegnava, e i tempi di lavorazione così stretti di Venezia rendono improbabile che si sia recato a Venezia o che avesse intrattenuto rapporti epistolari con Gioachino Rossini, in quel momento e per quella particolare revisione di messa in scena.

Certo è che nonostante non si abbia la certezza di chi sia stato il revisore del libretto, Rossini giocò un ruolo importante per la nuova concezione drammaturgica. Come spiega Ilaria Bonomi nel suo articolo *Un piccolo capolavoro dell’opera buffa: L’italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini*, «Rossini ebbe una parte rilevante nella revisione, specie sotto il profilo drammaturgico, ma anche con preferenze in ambito metrico, ovviamente molto connesso con le scelte musicali» (Bonomi 2015, p.140).

Capitolo 2

Isabella

Il personaggio di Isabella è protagonista assoluta dell’opera *L’italiana in Algeri* e in particolare con maggior risalto e definizione nella composizione rossiniana.

Addosso a lei, Angelo Anelli cuce una personalità determinata, autorevole, coraggiosa, ferma, audace e risoluta a raggiungere il suo scopo primario di tornare in Italia con il suo amato, ma al contempo le intenzioni di Isabella mostrano come il suo proposito sia anche quello di scardinare l’ordine sociale algerino patriarcale.

È conduttrice delle fila della vicenda e risoltrice della sua storia; solo una fortunata casualità sfugge al suo controllo: il naufragio che avviene nei pressi dell’harem algerino, dove il suo amato è tenuto prigioniero.

Casualità quasi miracolosa, che le permetterà di tornare in patria con Lindoro e l’intero equipaggio che la accompagnava.

Il suo ingresso in scena non avviene prima di I, 4, ma la sua presenza inizia ad aleggiarsi già in due scene precedenti quando Mustafà nel suo recitativo chiede ad Haly:

Tu mi dovresti
Trovar un’Italiana. Hò una gran voglia
D’aver un di quelle Signorine,
Che dan martello a tanti cicisbei.

È un gran guaio per Haly, perché è come se dovesse scovare un pentafiglio, ma deve trovare un modo per accontentare a tutti i costi i capricci del suo Bey. A dar conforto al capitano dei corsari algerini è il naufragio di un vascello italiano disalberato dalla burrasca, che viene intravisto in lontananza dai corsari nella spiaggia.

Il coro dei corsari quindi prepara alla sortita di Isabella

[...]
Coro Quanta roba! Quanti schiavi!
Haly Buon bottino! Viva: bravi!
 Ci son belle?
Coro Non c’è male.
 Starà allegro Mustafà.
 Ma una bella senza eguale

È costei, che vedi qua.

(Tra lo stuolo degli schiavi, e persone, che sbarcano, compare Isabella: Haly co’ suoi osservandola cantano a Coro.)

È un boccon per Mustafà.

[...]

Giunge poi la tanto attesa presenza della bella italiana con la sua aria *Cruda sorte! Amor tiranno!* e proprio questo numero è esempio di come Rossini ridefinisca nei dettagli Isabella: aggiunge dei versi in cui la protagonista fa intravedere qualche cenno del suo inganno.

[...]

Isabella

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fè:
Non v’è orror, terror, né affanno
Pari a quel, che io provo in me.
Per te solo, o mio Lindoro,
lo mi trovo in tal periglio,
Da chi spero, oh Dio! Consiglio?
Chi soccorso mi darà?

Coro

È una bella senza eguale,
È un boccon per Mustafà.

Isabella

Non più smanie, né paura:
Di coraggio è tempo adesso
Or chi sono si verdà.

La malizia del mio sesso
Di costor trionferà

Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla
Con gran disinvoltura.

Io degli uomini alfin non hò paura.

(alcuni Corsari scoprono, ed arrestano Taddeo)

Taddeo

Misericordia... ajuto... compassione ...

[...]

[...]

Isabella

Cruda sorte! Amor tiranno!
Questo è il premio di mia fè:
Non v’è orror, terror, né affanno
Pari a quel, che io provo in me.
Per te solo, o mio Lindoro,
lo mi trovo in tal periglio,
Da chi spero, oh Dio! Consiglio?
Chi soccorso mi darà?

Coro

È una bella senza eguale,
È un boccon per Mustafà.

Isabella

Non più smanie, né paura:
Di coraggio è tempo adesso
Or chi sono si verdà.

Già so per pratica
Qual sia l’effetto
D’un guardo languido
D’un sospiretto...
So a domar gli Uomini
Come si fa.
Sien dolci, o ruvidi,
Sien flemma, o foco,
Son tutti simili
A’ presso a poco...
Tutti la bramano,
Tutti la chiedono
Da vaga Femmina
Felicità.

Già ci siam. Tanto fa. convien portarla
Con gran disinvoltura.

Io degli uomini alfin non hò paura.

(alcuni Corsari scoprono, ed arrestano Taddeo)

Taddeo

Misericordia... ajuto... compassione...

[...]

Con quest’aria Isabella esprime la sua tristezza per il destino che le è capitato, ma senza troppe rassegnazioni, mostra da subito la sua peculiarità intraprendente

Infatti la sua sortita si può dividere in due nuclei principali: il primo - fino a *Chi soccorso mi darà?* -, in cui Isabella esprime sofferenza per essere stata a lungo lontana da Lindoro ed affanno per la situazione in cui si trova a causa della ricerca del suo amato; un secondo nucleo - fino alla sortita di Taddeo -, in cui la protagonista mette di lato lo sconforto e con coraggio decide di affrontare la situazione poiché non teme gli uomini.

Nella versione del 1808 questo secondo nucleo è in sé sufficiente e completo nello spiegare come Isabella non lasci al caso il suo destino e quanto sia determinata nel voler affrontare la situazione nella quale è capitata; d’altro canto però nella versione del 1813, Isabella non solo sfoggia grande coraggio, ma lascia trapelare anche qualche anticipazione del suo piano per metter in atto l’astuto inganno, le cui vittime sono gli uomini e in particolare Mustafà.

Il musicista e il revisore del libretto aggiungono quattordici versi all’aria di Isabella, il che, dal punto di vista dell’ampiezza del libretto, non è una modifica irrilevante. Questo viene realizzato sia per dare più spazio in scena ad Isabella, sia per far comprendere fin da subito agli spettatori che tipo di personaggio sia: un’innamorata che non sta inerme ad attendere il ritorno del suo amato; è una donna che sa il fatto suo, sa come “domare” gli uomini, come sottolinea essa stessa, ed è fautrice del suo destino, senza smanie e senza paure.

La protagonista è, quindi, sì coraggiosa e determinata in entrambi i libretti, ma Rossini la scolpisce, le dà una luce più luminosa e raggiante, lascia cadere un seme che coltiverà sottotraccia lungo tutta la vicenda, per poi fare capolino ai danni di Mustafà.

Come si è cercato di spiegare finora, tutte le peculiarità ben definite della protagonista - che Anelli già traccia nel suo primo libretto - vengono ulteriormente messe in risalto e delineate nella messa in scena per il teatro San Benedetto.

Questo fatto non solo è dovuto a una sorta di ridefinizione del personaggio nelle intenzioni rossiniane, ma è un’ipotesi verosimile, che le modifiche siano state frutto delle richieste della prima attrice della compagnia che avrebbe rappresentato l’opera: Maria Marcolini⁸.

Non solo il momento della sua sortita è occasione per Rossini di modificare il libretto, ma anche in altre scene, come in II, 5, ad Isabella viene variato un numero solistico (*Per lui che adoro*), sempre con l’aggiunta di nuovi versi, in modo che il personaggio possa mostrare al meglio le sue arti seduttrici da astuta femmina e che la Marcolini sfoggiasse le sue celebrate abilità canore.

I cambiamenti che il musicista realizza non si limitano a variazioni di tipo scenografico per necessità strettamente legate alla messa in scena - come si spiegava nel precedente capitolo - o di ampiezza delle parti nelle singole scene - sia quelle di Isabella, che di altri personaggi - per mettere in risalto o meno un certo aspetto di questi. Rossini applica una sorta di punto focale a tutta l’opera: Isabella astuta femmina italiana. Questo lo applica in differenti modi: modificando le parti della protagonista *in primis* e riformulando intere parti dei personaggi che orbitano attorno ad Isabella, dando a queste un significato differente, se non addirittura opposto.

È il caso dell’aria di Mustafà «*Star soggetti a un sesso imbelle*» nella scena I, 9 nella versione del 1808, che venne sostituita dal numero «*Già d’insolito ardore nel petto*» nella scena ottava del medesimo atto nella messa in scena veneziana.

⁸ Maria (o Marietta) Marcolini fu un noto contralto, che spesso viene ricordata accanto al nome di Gioacchino Rossini.

I due ebbero un legame professionale, che vide lei protagonista in più di un’occasione nelle opere giovanili del musicista.

Come in tutte le compagnie d’inizio ottocento a struttura capocomicale, ai primi attori venivano sempre assegnati i ruoli più importanti o comunque con le parti più ampie oppure con un numero maggiore di scene in cui fossero presenti.

Questo ruolo principale all’interno della compagnia teatrale, permetteva a primi attori e prime attrici di avere una certa influenza nelle dinamiche interne della compagnia stessa e alle volte potevano dare opinioni riguardo la messa in scena.

Fama e notorietà dei primi attori avevano un rapporto proporzionalmente diretto con la loro influenza nelle compagnie e nelle rappresentazioni.

Quest’aria precede e prepara l’incontro tra la protagonista e Mustafà; qui il Bey nella prima parte dell’aria dà ordini ai suoi corsari di preparare la sala grande dove riceverà Isabella e comanda alla moglie Elvira e alla sua serva Zulma di partire per l’Italia con Lindoro.

La seconda parte dell’aria, poi, si differenzia nelle due versioni: nel libretto del 1808 Mustafà si mostra come autorevole esempio a seguire del modo in cui si dovrebbero trattare le donne, imponendo a queste la volontà maschile senza lasciar loro possibilità alcuna di “fare a modo proprio”; mentre nella versione del 1813 Mustafà perde la sua grande autorevolezza e anche il suo potere sulle donne; si mostra, infatti, trasportato da sentimenti d’amore per la bella italiana, che ancora non conosce.

[...]

Mustafà Or mi tengo da più del gran Sultano.
Presto: tutto s’aduni il mio serraglio
Nella sala maggior. Ivi la bella
Riceverò... ah! ah...!, cari galanti,
Vi vorrei tutti quanti
Presenti al mio trionfo. Elvira, adesso
Con l’italian tu puoi
Affrettarti a partir. Zulma, con essi
Tu pure andrai. Con questa signorina
Me la voglio goder, e agli uomin tutti
Oggi insegnare io voglio
Di queste belle a calpestar l’orgoglio.
Star soggetti a un sesso imbellè,
Cari amici, è una viltà.
A trattar con queste belle
Or v’insegna Mustafà
In Italia i tuoi sospiri (ad Elvira)
Faran certo un grande effetto.
Quanto a me mi fan dispetto:
Né mi voglio più seccar.
Tu andrai colla Padrona (a Zulma)
L’ami tanto... è tanto buona...
L’ami tanto... è tanto buona...
Obbedisci al mio comando;
Né più starmi a borbottar.
Venga pur la Signorina
Sarà accolta da regina:

[...]

Mustafà Or mi tengo da più del gran Sultano.
Presto: tutto s’aduni il mio serraglio
Nella sala maggior. Ivi la bella
Riceverò... ah! ah...!, cari galanti,
Vi vorrei tutti quanti
Presenti al mio trionfo. Elvira, adesso
Con l’italian tu puoi
Affrettarti a partir. Zulma, con essi
Tu pure andrai. Con questa signorina
Me la voglio goder, e agli uomin tutti
Oggi insegnare io voglio
Di queste belle a calpestar l’orgoglio.
Già d’insolito ardore nel petto
Agitare, avvampare mi sento:
Un’ignoto soave contento
Mi trasporta, brillare, mi fa.
Renda amore felice il mio core
Che bramare più allor non saprà.
Voi partire... ne più m’annojate.
(ad Elvira)
Tu va seco... che smorfie... ubbidite.
(a Zulma)
Voi la bella al mio seno guidate
(ad Haly)
V’apprestate a onorar la beltà.

Ma un babbèò, ne un cicisbèò
Non si creda in me trovar.
Perché faccia a modo mio
Già so io quel ch’ho da far.
Vieni, Haly: stupir dovrai:
Trionfar tu mi vedrai
Della bella, e del suo core:
E dirai, che a far l’amore
Son un uomo singolar. [...]

Al mio foco, al trasporto, al desio
Non resiste l’acceso cor mio:
Questo caro trionfo novello
Quanto dolce a quest’alma sarà.
(parte con Haly e seguito)

[...]

Rossini stesso, ancor prima di Isabella, sembra farsi beffa di Mustafà: lo rende un “babbèò e cicisbèò”, innamorato ancor prima di conoscere la bella italiana, mentre il Bey nel primo libretto spiegava come Isabella non avrebbe di certo trovato in lui un malleabile amante. Dal modo in cui viene reso nella rappresentazione veneziana, pare che l’effetto incantatore di Isabella giunga ancor prima del suo stesso arrivo alla sala magnifica dell’harem.

All’opera di Angelo Anelli, e soprattutto alle musiche di Rossini, è stata anche data lettura con una lente postuma rispetto al momento della sua scrittura: il principio dell’eterno femminino⁹. Questo viene formulato e introdotto per la prima volta circa vent’anni più tardi rispetto a *L’italiana in Algeri*, quindi non è possibile che il suo scrittore e compositore avessero pensato il personaggio di Isabella intriso di questo principio e tanto meno che le sue azioni fossero mosse da questo.

Ad ogni modo la protagonista si può ritenere eroina dell’opera, e con un’analisi retrospettiva, anche parte di questo ideale.

Dal punto di vista dell’eterno femminino, si può affermare che le scelte di Rossini siano state anticipatrici dell’opera di Goethe.

Come spiega la studiosa Sara Zamin nel suo articolo pubblicato nella rivista di musicologia del C.S.I.C.

⁹ L’eterno femminino viene definito nel vocabolario Treccani come «espressione del *Faust* di Goethe divenuta d’uso comune per indicare la femminilità nella sua essenza immutabile.»

Questo concetto è stato introdotto dallo scrittore romantico Johann Wolfgang von Goethe nella sua commedia del 1832 ed essendo l’opera di Anelli del 1808, non è propriamente corretto considerare Isabella simbolo dell’eterno femminino, ma si può ritenere che lei abbia contribuito a formare l’immaginario dell’essenza femminile, che poi è sfociata in questo principio.

L’eterno femminino si basa su un ideale etico, il che significa che non tutte le figure femminili concorrono a realizzare questa essenza, ma solo coloro che innalzano l’animo ne sono degne.

Questo principio non venne definito in maniera immobile, ma anzi nel corso della storia venne sviluppato e arricchito.

We suggest that the music of Isabella’s arias in the opera was designed by Rossini to exhibit all aspects of her femininity, according to the dramatic situation. The variety of musical styles used in these arias thus contributes to a feminine profile which is a herald of the future Romantic Goethean concept of the Eternal-Feminine.

(Zamir 2011, p.168)

In sintesi, Isabella è emblema di coraggio, autorevolezza, determinazione e astuzia, capace di sfuggire alle imposizioni esterne e mossa da sentimenti d’amore e intraprendenza.

Lo è già nel primo libretto di Anelli nel 1808, ma lo è ancor di più dopo la revisione rossiniana, così da diventare più scolpita, sfaccettata e illuminata da un fascio di luce che non abbandona mai la scena anche quando la sua partecipazione non è prevista.

È donna capace di tutto ciò che si propone di compiere, infatti sfugge alle *avances* d’amore del Bey turco e torna in Italia con il suo amato Lindoro e l’equipaggio italiano. Lascia traccia nell’harem da cui sfugge come esempio a seguire per Elvira e per tutte le donne a cui Mustafà intendeva “calpestar l’orgoglio”

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian

Capitolo 3

Valori in luce e ombra

La protagonista è conduttrice delle fila della storia del librettista Anelli e portatrice dei valori che emergono nell’opera e che chi scrive propone di analizzare in questo capitolo per meglio comprendere ciò che Anelli, tramite Isabella, desiderò portare all’attenzione del suo pubblico di inizio ‘800.

Isabella è portatrice dei valori quali l’amore e la patria. La protagonista viene messa in scena a più riprese come un’eroina spinta da sentimenti molto profondi e radicati in lei, condotta dai suoi valori ed ideali verso il ritorno in patria con il suo amato. Si analizzerà, quindi, il modo in cui Anelli mette in scena l’amore e cosa potesse rappresentare il valore della patria al principio del XIX secolo.

3.1 L’amore

Il termine “amore” racchiude una molteplicità di significati. Questo indica sentimenti, atteggiamenti ed espressioni d’affetto differenti. Allo stesso modo può essere molto vario l’“oggetto” verso cui viene rivolto il sentimento.

Questa breve riflessione sull’amore suggerirà una proposta d’interpretazione, che non ha fondamento storiografico, riguardo le tipologie di sentimento amoroso che Anelli inserisce nel suo libretto.

La prima tipologia di amore che viene presentata dal librettista è l’*Eros*¹⁰, cioè un sentimento che indica il desiderio e l’istinto sessuale. Questa è la principale emozione che muove Isabella: il desiderio che prova nei confronti di Lindoro fa compiere alla protagonista un lungo viaggio per raggiungerlo.

¹⁰ Eros è il nome del dio greco dell’amore, figlio di Afrodite, dea della bellezza, e Ares, dio della guerra.

Dai racconti in cui appare il dio si immagina che questo fosse un fanciullo alato, armato d’arco e faretra colma di frecce, che scaglia conto gli uomini e li fa innamorare perdutamente.

Un’altra tipologia d’amore che si incontra ben definita nella protagonista è quello che gli antichi greci definivano con il termine *philautia*¹¹, l’amore per se stessi, che Isabella non abbandona in nessun momento e per nessun motivo. Isabella tenta di infondere *philautia* anche nelle sue compagne algerine e in particolare nei confronti di Elvira quando in II, 5, come illustra il seguente passo tratto dal libretto:

[...]
Isabella Dunque a momenti
 Il Signor Mustafà mi favorisce
 A prender il caffè? Quanto è grazioso
 Il Signor Mustafà.
 Ehi... Schiavo... Chi è di là?
Lindoro Che vuol signora?
Isabella Asinaccio, due volte
 Ti fai chiamar?... Caffè.
Lindoro Per quanti?
Isabella Almen per tre.
Elvira Se ho bene inteso
 Con voi da solo a sola
 Vuol prenderlo il Bey
Isabella Da solo a sola?...
 E sua moglie mi fa tali ambasciate?
Elvira Signora...
Isabella Andate... andate...
 Arrossisco per voi.
Elvira Ah! Se sapeste,
 Che razza d’uomo è il mio.
Zulma Più di piacergli,
 Si studia, e più disprezzo ei le dimostra.
Isabella Finchè fate così la colpa è vostra.
Elvira Ma che cosa ho da fare?
Isabella Io: io v’insegnerò. Va in bocca al lupo
 Chi pecora si fa. Sono le moglj
 Fra noi quelle, che formano i mariti.
 Orsu: fate a mio modo. In questa
stanza
 Ritiratevi.
[...]

¹¹ In questo senso il sentimento di *philautia* ha accezione positiva. Non è considerato un amore narcisistico ed egocentrico, ma come un sentimento positivo che valorizza il personaggio di Isabella.

Isabella spiega ad Elvira come in mancanza di autorevolezza e amor proprio, non ci siano altre possibilità, se non essere trattata in quel modo da “pecora che va in bocca al lupo”.

Infine, l’ultima tipologia di “amore” che Anelli inserisce nel libretto è un sentimento reciproco tra i due amanti Isabella e Lindoro. Questo legame tra i due innamorati è talmente profondo e forte, che nonostante il destino li abbia tenuti lontani, entrambi serbano nel cuore un amore impossibile da contrastare. Se questo non bastasse, entrambi sarebbero salpati alla ricerca dell’altro, senza meta precisa. Lindoro avrebbe pur accettato di portare con sé Elvira e Zulma, per poter salpare e tornare in Italia tra le braccia di Isabella.

Nel momento del loro incontro nella sala magnifica del Bey (I, Ultima), sono tanto increduli da fornire a loro stessi una spiegazione ricorrendo al sogno o al delirio. Sembra che si riconoscano come una visione, un momento incantato che sancisce il punto di svolta nel racconto e nel loro legame.

L’amore in tutte le sue manifestazioni e forme - viste poco sopra e declinate in differenti modi¹² - è un tema presente nei racconti dell’uomo sin da quando se ne ha memoria.

Il tema dell’amore è un topos poetico e letterario, non solo perché si tratta di un sentimento universale, ma anche perché chi non avesse mai provato ogni tipo di amore, possa immaginarlo e dividerlo con chi lo narra. In questo senso scrivere e leggere d’amore ha un intento pedagogico, per preparare il lettore alla realtà¹³.

L’amore è un sentimento per cui si raggiunge anche l’impossibile, che rende l’umano divino¹⁴ e che da sempre muove le fila del destino di uomini e donne. Nel corso dei secoli ha subito varie declinazioni e inflessioni,

¹² Le declinazioni dell’amore da sempre hanno sconfinato dal carattere binario uomo-donna e dal rapporto eterosessuale. Un esempio contemporaneo è il gruppo *Fa’afafine* definito come terzo genere nelle isole Samoa, che ha caratterizzato il padiglione della Nuova Zelanda nella 59° esposizione internazionale di arte “La Biennale” di Venezia.

¹³ È questo il caso dei bambini, ad esempio.

¹⁴ Basti pensare a *Le metamorfosi* di Apuleio (II secolo d.C.), quando viene narrato il racconto di *Amore e Psiche*.

La fanciulla mortale, Psiche, raggiunge l’Olimpo e la divinità, dopo aver superato quattro prove ideate da Venere, e grazie all’amore di Cupido.

secondo valori e idee frutto del pensiero che caratterizzava il periodo storico. Ricorrendo a qualche esempio colto dalla letteratura, che in genere i più conoscono, si può ricordare come Penelope¹⁵ tesse la tela di giorno e la sfilasse di notte in attesa del ritorno del suo amato Ulisse. La classicità racconta, quindi, un amore paziente, capace di aspettare e colmo di speranze che un giorno i due innamorati si sarebbero incontrati. Nel XIV secolo, Francesco Petrarca¹⁶ scrive di Laura come della sua amata angelica. Il filone letterato italiano della donna-angelo, narra di un amore aulico ricolmo nel cuore e nella mente dell’amante, ma privo, di fatto, di un aspetto carnale o passionale.

Anelli, invece, scrive di un amore declinato in varie forme di “amore”. Le relazioni amorose e il loro intreccio sono il fulcro della narrazione, valore evidentemente posto in luce all’interno dell’opera.

Isabella è domata da un amore impaziente, che pur di ricongiungersi con lui, salpa per il continente africano e attraversa il Mar Mediterraneo.

È un amore ben diverso rispetto a quel che prova Penelope, ma il sentimento di Isabella è, certo, colmo di risolutezza e coraggio, così come lei stessa è. Come scrive Alberto Zedda nel suo intervento al testo pubblicato dalla fondazione Rossini di Pesaro:

Il messaggio che Isabella consegna alle donne, più rivoluzionario di qualunque assioma femminista, asserisce la dirompente possibilità per ogni amante intelligente e volitiva di disporre di risorse smisurate, in grado di superare ogni ostacolo a attingere il traguardo desiderato.

(Zedda 2013, p. 35)

Inoltre la protagonista può contare sulla sua grande astuzia e potere di seduzione, che modula e sfoggia per farsi beffa dei suoi amanti.

L’amore che il librettista assegna a Lindoro è un sentimento straziante, impotente e ingabbiato lontano dalla sua amata, che l’innamorato esibisce

¹⁵ La storia di Penelope ed Ulisse viene narrata nell’Odissea, datata all’incirca al IX secolo a.C. e considerata uno dei due poemi epici greci attribuiti al poeta Omero.

¹⁶ Francesco Petrarca fu un poeta, scrittore, filosofo e filologo italiano che visse nel XIV secolo.

in tutta la sua pena in incipit alla scena III del primo atto. Questo amore tra Isabella e Lindoro si intreccia con l’amore (non amore) tra Mustafà ed Elvira. Il sentimento che prova Mustafà è soggetto a variazioni nel corso del capolavoro rossiniano.

Si può ritenere che nella parte introduttiva dell’opera il Bey abbia esaurito il suo sentimento d’amore nei confronti della sua consorte Elvira, poiché questa lo colma d’affetto e ciò disturba Mustafà, fiero “flagello delle donne”. Dall’incontro con Isabella scaturisce un nuovo sentimento d’amore in Mustafà, che ammorbidisce il suo animo e il modo di porsi nei confronti del sesso femminile, tanto che il Bey definisce “insolito” l’ardore che prova nel petto in I, 8. Questo “nuovo” Mustafà diventa oggetto di burle da parte del coro e degli altri personaggi, che con ironia si meravigliano della tenerezza che prima non apparteneva al loro sovrano.

Al personaggio di Elvira, Anelli assegna il ruolo di un’amante devota, consapevole delle esternazioni misogine del marito, ma ad ogni modo costante nel suo sentimento e affezionata al Bey.

In questo quadro d’insieme amoroso, con un espediente buffo - coerentemente all’opera -, il librettista intende realizzare uno scambio di coppia; consapevole al pubblico, ma non ai personaggi, tenuti all’oscuro del fatto che Isabella e Lindoro siano innamorati. Il che viene svelato nel momento del loro incontro nella sala magnifica; attimo che precede la partenza dello schiavo italiano con Elvira e Zulma.

La fine del primo atto è caratterizzata dalla confusione per il riconoscimento dei due personaggi e con l’inizio del secondo atto diventa evidente anche ai protagonisti lo scambio di coppia che stavano per compiere, tanto che Isabella rimprovera Lindoro per trovarlo infido in una terra lontana dalla loro patria.

Un’ultima riflessione sull’amore riguarderà il legame che intercorre tra Isabella e Taddeo. Questo vincolo tra i due non viene definito in un piano sentimentale corrisposto da parte di entrambi e nemmeno viene definito come “amore” in modo evidente ed esplicito da Anelli, ma lo si può scoprire leggendo tra le righe delle loro battute.

L’accompagnatore della protagonista è un facoltoso signore che in cambio delle grazie della bella Isabella, la accompagna nel lungo viaggio alla ricerca di Lindoro. Il loro rapporto puramente commerciale, si trasforma poi in una tenera amicizia, o ancora di più quando Taddeo desidererebbe ricevere le attenzioni amorose di Isabella, che invece rivolge a Lindoro.

Agli occhi dell’harem che li accoglie, i due sono zio e nipote; ma in I, 5 Taddeo si mostra geloso e preoccupato che Isabella possa essere oggetto del desiderio del Bey, spiegandole il suo timore nel loro duetto *Ai capricci della sorte*.

Taddeo, per amor di Isabella, giunge perfino ad accettare la carica di *kaimakan*, luogotenente algerino. Il che avrebbe dovuto assicurare al Bey la collaborazione di Taddeo e il suo aiuto nel convincere Isabella del buon partito algerino.

La sintesi della riflessione sul valore dell’amore, qui brevemente, espressa, sarà esposta con ottime e consapevoli parole di Alberto Zedda.

[...] Lindoro attesta che un sentimento profondo [...] può arrivare a vincere qualunque sfida, giacché una donna coltivata è attratta da un sentimento sincero teneramente espresso assai più che da potere e ricchezza brutalmente ostentati; Taddeo insegna che un’amicizia poggiata su una convivenza compartita può arrivare ad accendere affetto e meritare una difesa appassionata [...] (Zedda 2013, p. 37)

3.2 *La patria*

L’opera *L’italiana in Algeri*, più di altre composizioni d’inizio Ottocento, è frutto del contesto geo-storico e politico in cui viene scritta.

Il suo librettista nacque a Desenzano del Garda, in Lombardia, nel 1761 e fu inevitabile che le influenze e i lasciti della Rivoluzione francese arrivassero anche in Italia settentrionale, quando il giovane Anelli era nel pieno della sua produzione librettistica.

“Figlio” della Rivoluzione fu il giovane Napoleone Bonaparte che condivideva gli ideali rivoluzionari di libertà, uguaglianza e fraternità, oltre all’idea che andasse reso onore al merito. Proprio questo valore meritocratico fu la forza cinetica che lo spinse verso le più alte cariche militari francesi e da semplice capitano d’artiglieria, nel 1796 gli venne affidata la guida dell’armata d’Italia. La spedizione non aveva intenti conquistatori, ma era una campagna considerata di liberazione dalle “tirannie” monarchiche presenti nella penisola.

Nell’Italia Settentrionale di fine ‘700, Napoleone incontrò l’impedimento dell’esercito piemontese agli ordini dei Savoia e quello austriaco sotto il comando asburgico; ma il genio tattico del giovane comandante, appena ventiseienne, impedì agli eserciti di combattere in un fronte comune e più volte li vinse separatamente. La vittoria nella battaglia di Lodi del 1796, segnò il definitivo controllo francese in gran parte della pianura padana e l’anno seguente, nel 1797, nacque la repubblica Cisalpina¹⁷.

Il librettista Anelli aderì a quest’ultima, che portò in Italia il “sogno” rivoluzionario di uno stato borghese vittorioso nei confronti delle classi elitarie. Degno di nota è il fatto che per la prima volta nella storia italiana, sbandierò il tricolore.

I cosiddetti “patrioti”, che pure si definivano “giacobini¹⁸”, nel triennio 1796-1799 diffusero tra i più un grande entusiasmo, paragonabile a quello che aveva animato i francesi durante i primi anni della Rivoluzione.

¹⁷ La Repubblica cisalpina fu la risultante dell’unione tra la Repubblica transpadana e la Repubblica cispadana, comprendente i territori dello Stato di Milano, il Ducato di Modena e quello di Massa, i vecchi domini veneziani di Bergamo e Crema, e infine le città di Bologna, Ferrara e Ravenna.

La Repubblica transpadana comprendeva i territori a settentrione del fiume Po, principalmente l’attuale regione lombarda; mentre la Repubblica cispadana si instaurava nei territori a meridione del fiume.

Il 17 ottobre 1797 venne firmato il trattato di Campoformio, in cui, tra le varie dichiarazioni, il dominio asburgico riconosceva formalmente la Repubblica Cisalpina.

¹⁸ Giacobini furono definiti coloro che sostenevano un’ideologia legata ai valori repubblicani.

In questo clima patriottico, repubblicano, desideroso di unitarietà¹⁹, Anelli scrisse il libretto dell’opera *L’italiana in Algeri*, pensata per la sua prima rappresentazione alla Scala di Milano nella stagione del 1808. Lo scritto è costellato di riferimenti diretti al valore della patria italiana e agli ideali della Repubblica Cisalpina.

Il librettista conferisce ad Isabella il ruolo di portavoce politica dei suoi valori, rendendola emblema del valore patriottico ed ispiratrice nei confronti dei suoi compatrioti, giunti con lei fino alle sponde algerine.

Faro illuminante di questo valore patriottico della protagonista è la sua aria *Pensa alla patria* in II, 11

[...]

Coro	Pronti abbiamo e ferri, e mani Per fuggir con voi di qua Quanto vaglian gl’Italiani Al cimento si vedrà.
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, Che io mi rida di te. Tu impallidisci, (a Lindoro) Schiavo gentil? Ah! Se pietà ti desta Il mio periglio, il mio tenero amore, Se parlano al tuo core Patria, dovere, onore, 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’ardire e di valor.

¹⁹ Raggiunta nel 1861 con la proclamazione del Regno d’Italia sotto il comando della monarchia dei Savoia, l’Unità nazionale affonda le sue radici nel primo ventennio del 1800.

Dopo la caduta dell’impero napoleonico, l’Europa troncò all’antico regime e rispose alla Rivoluzione con la Restaurazione delle monarchie, considerate legittime, vigenti prima della rivoluzione francese e dell’impresa napoleonica. La Restaurazione venne sancita durante il Congresso di Vienna nel 1815.

Nella penisola italiana vennero restaurate le monarchie e i principati che governavano prima della Rivoluzione, ma le posizioni liberali europee – contrarie al ritorno di un potere monarchico e dispotico – si organizzarono in società segrete: le massonerie. In Italia, questa affiliazione segreta prese il nome di “carboneria”.

Le insurrezioni italiane, volte a spodestare i monarchi restaurati, avvennero nel biennio 1820-1821.

	Sciocco? Tu ridi ancora?	(a Taddeo)
	Vanne, mi fai dispetto.	
	Caro, ti parli in petto	(a Lindoro)
	Amor, dovere, onor.	
	Amici in ogni evento	
Coro	Andiam. Di noi ti fida.	
Isabella	Vicino è già il momento...	
Coro	Dove a te par ci guida.	
Isabella	Se poi va male il gioco...	
Coro	L’ardir trionferà.	
Isabella	Qual piacer? Fra pochi istanti	
	Rivedrem le patrie arene.	
	(Nel periglio del mio bene	
	Coraggiosa amor mi fa.)	
Coro	Quanto vaglian gl’Italiani	
	Al cimento si vedrà.	
[...]		

All’interno dell’opera, e in particolare in quest’aria, si possono leggere gli ideali a cui aderiva Angelo Anelli: grande valore, dovere e onore risiedono nel cuore degli italiani. Isabella esorta i suoi compatrioti, così come Anelli esorta indirettamente il suo pubblico a osservare gli esempi di coraggio e audacia della Rivoluzione francese.

Nell’ambito di un clima restauratore europeo, non è un caso che nelle riprese postume alla messa in scena del teatro San Benedetto di Venezia, proprio quest’aria fosse stata oggetto di censura. Due esempi sono riportati da Ilaria Bonomi nel suo articolo *Un piccolo capolavoro dell’opera buffa: L’italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini:*

«[...] non stupisce infatti sapere che l’opera sarà poi toccata dalla censura, che a Napoli nel 1815 farà eliminare l’aria di Isabella *Pensa alla patria*, mentre a Roma le parole “Pensa alla patria” diverranno “Pensa alla sposa” [...]»
(Bonomi 2015, p.143).

Si può considerare, quindi, che il valore della patria, tanto caro ad Anelli, sia stato in qualche modo posto in ombra dalle autorità politiche del Regno Borbonico e dello Stato Pontificio.

Nonostante il tentativo di tacciare questo prezioso ideale, Isabella a più riprese mette in scena il valore italico: già solo mostrandosi indipendente, intraprendente e risoluta in terra straniera, continua ad ispirare in sottotraccia i suoi spettatori che la sentono definire “bella italiana”.

In questo modo non viene associata ad un particolare regno della penisola, ma le viene posta un’etichetta comune a tutto il territorio del Bel Paese. In termini più pratici, Isabella non viene definita “bella lombarda” o “bella veneziana”, bensì “italiana”.

Mentre nelle riprese ottocentesche, il valore patriottico venne in qualche modo posto in ombra; nelle messe in scena contemporanee, questo rappresenta un elemento degno di nota e particolarmente caro ai registi.

Questo si può notare nella messa in scena de *L’italiana in Algeri* realizzata al Teatro Massimo Bellini di Catania nel novembre 2012. Questa ripresa pone un significativo accento al valore della patria e lo mette in scena, anche da un punto di vista visivo in I, 3 e II, 11.

Nella scena terza del primo atto, Lindoro presenta la sua aria *Languir per una bella* e nel momento dell’azione scenica stende dei panni bianchi su una corda tesa che attraversa il palco dalle ultime quinte. Tra questi abiti compare una bandiera italiana, che risalta per il suo valore cromatico rispetto al fondo e agli abiti che gli sono posti accanto.

Si potrebbe interpretare che il tricolore messo in scena possa essere oggetto dell’aria del personaggio, dando così al numero un duplice significato: Lindoro è in pena per essere lontano da Isabella, ma lo è anche per trovarsi lontano dalla sua patria.

Nella scena undicesima del secondo atto, Isabella canta la sua aria *Pensa alla patria* con il coro degli schiavi italiani liberati. In questa scena, in una delle ultime riprese della strofa di Isabella e della risposta del coro

Isabella	Qual piacer? Fra pochi istanti Rivedrem le patrie arene. (Nel periglio del mio bene Coraggiosa amor mi fa.)
Coro	Quanto vaglian gl’Italiani Al cimento si vedrà.

Lindoro porge ad Isabella la bandiera italiana, così come uno dei marinai italiani apre una delle botole poste sul palcoscenico da cui prende vari tricolori, che distribuisce ai suoi compagni.

Con questo espediente viene messa in scena una corrispondenza semantica uditiva con l’aspetto visivo mostrato al pubblico.

Per ultimare la riflessione sul valore della patria, chi scrive propone un paragone di riflessione, che non ha basi storiografiche, fra l’opera *L’italiana in Algeri* e il dipinto datato 1830 *La libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (Figura 1).

La Libertà ed Isabella, entrambe figure femminili, sono le condottiere del loro popolo verso la libertà. Così come la Libertà solleva il popolo francese dal regime della monarchia Borbonica di Carlo X e lo conduce verso ideali liberali sanciti nella costituzione concessa da Luigi Filippo d’Orléans, allo stesso modo Isabella libera gli schivi italiani e il suo amato Lindoro dalle tirannie di Mustafà conducendoli verso la loro patria italiana.

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian

Capitolo 4

Due mondi in antitesi

Il librettista Angelo Anelli ambienta la narrazione in terra straniera e lontana dall’Italia; questo potrebbe avere differenti motivi e influenze, ma certo è che la scelta ha dato una forte impronta caratterizzante a personaggi, situazioni e ambienti.

Si potrebbe formulare l’ipotesi secondo cui il fascino per l’esotico avesse portato Anelli ad ambientare l’opera in terre lontane, che probabilmente nessuno dei suoi spettatori avrebbe mai conosciuto. Questo potrebbe rappresentare un intento pedagogico dello stesso Anelli nell’istruire i suoi spettatori riguardo la vita e gli ambienti all’interno di un harem algerino. L’ipotesi si potrebbe valorizzare ricorrendo ad un tratto biografico del librettista: è docente di “Eloquenza Forense” all’Università di Milano dal 1802. Senz’altro il librettista era avvezzo ad ambienti accademici ed era per lui più semplice, rispetto al suo pubblico, conoscere usi e costumi della lontana Algeria, dal momento che documenti e fonti erano di agevole accesso, sia da un punto di vista materiale che intellettuale.

È indubbio che la resa dell’ambientazione non sia relegata solo alla parte scenografica o costumistica della messa in scena.

All’interno del libretto si possono riscontrare vari elementi che identificano e caratterizzano l’ambiente in cui si svolge *L’italiana in Algeri*, in particolare da un punto di vista sociale e delle relazioni che legano i personaggi. In questo senso Anelli utilizza un espediente antitetico, che non solo mette in scena situazioni buffe, ma che dà ulteriore risalto agli ideali cari all’autore, come il valore dell’amore, della patria e del coraggio.

Si potrebbe avanzare l’ipotesi che Anelli avesse scelto un ambiente esotico, non tanto per il fascino che questo potesse avere sui suoi spettatori, ma per l’evidente opposizione che questo rappresenta con l’ambiente “Italiano” e familiare; dando così maggior evidenza a ciò su cui voleva porre l’attenzione.

Nell’articolo *Un piccolo capolavoro dell’opera buffa: L’italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini*, Bonomi sottolinea che la scelta del soggetto da parte di Anelli è

[...] Un tema che contrappone due mondi, quello civilizzato ed evoluto, e quello esotico, barbaro, violento, in tempi moderni e nel teatro moderno spesso ambientato in Turchia, con grande popolarità e gradimento del pubblico nei confronti del colore “turchesco” [...]

(Bonomi 2015, p. 138)

Tre sono i casi più emblematici in cui Anelli inscena dei valori opposti: l’intraprendenza di Isabella e la sottomissione di Elvira; il tenero amante Lindoro e il flagello delle donne Mustafà; il luogotenente Taddeo kaimakan e il pappataci Mustafà.

Isabella giunge ad Algeri, ambiente in cui la condizione sociale ricoperta dalle donne fa da contraltare alla sua posizione e natura. Qui le dame dell’harem sono sottomesse ai voleri dei loro consorti e non hanno possibilità di emancipazione da loro, se non per volere dei mariti. Tanto che il coro le descrive come coloro che «son nate solamente per servir».

Questa contrapposizione è evidente nel binomio dei personaggi di Isabella ed Elvira, che rappresentano due poli antitetici.

I caratteri principali e più evidenti del personaggio protagonista si possono sintetizzare con una serie di qualità come intraprendenza, coraggio, indipendenza, risolutezza, audacia, decisione, fermezza, determinazione e autorevolezza.

Rispetto alla protagonista, la moglie del Bey viene delineata in negativo prendendo come modello Isabella: quel che è qualità di una, è utopia per l’altra. Elvira risulta incapace di essere “padrona” del proprio destino, tanto che quando Mustafà le impone la partenza con Lindoro verso il Bel Paese, lei accetta, seppur a malincuore, senza, però, contestare la decisione. Questo personaggio ha la facoltà di cogliere la sua situazione di inferiorità rispetto al marito e ad Isabella, ma le manca la virtù intraprendente e risoluta

che le permetta di decidere per sé; aspetto che invece la “bella italiana” le consiglia.

Il momento emblematico della loro contrapposizione caratteriale e sociale avviene in II, 5, la scena che prepara l’incontro di Isabella con Mustafà e la scena del caffè

[...]
Isabella Dunque a momenti
 Il Signor Mustafà mi favorisce
 A prender il caffè? Quanto è grazioso
 Il Signor Mustafà.
 Ehi... Schiavo... Chi è di là?
Lindoro Che vuol signora?
Isabella Asinaccio, due volte
 Ti fai chiamar?... Caffè.
Lindoro Per quanti?
Isabella Almen per tre.
Elvira Se ho bene inteso
 Con voi da solo a sola
 Vuol prenderlo il Bey
Isabella Da solo a sola?...
 E sua moglie mi fa tali ambasciate?
Elvira Signora...
Isabella Andate... andate...
 Arrossisco per voi.
Elvira Ah! Se sapeste,
 Che razza d’uomo è il mio.
Zulma Più di piacergli,
 Si studia, e più disprezzo ei le dimostra.
Isabella Finchè fate così la colpa è vostra.
Elvira Ma che cosa ho da fare?
Isabella Io: io v’insegnerò. Va in bocca al lupo
 Chi pecora si fa. Sono le mogli
 Fra noi quelle, che formano i mariti.
 Orsu: fate a mio modo. In questa stanza
 Ritiratevi.
[...]

Isabella si sorprende e mostra un lieve cenno di imbarazzo per il fatto che Elvira le permetta di prendere il caffè «a sola» con Mustafà.

La protagonista comprende che quella non è un’occasione eccezionale e di conseguenza la incolpa per la situazione che lei stessa non ha mai tentato di sovvertire o a cui non ha mai cercato di porre rimedio.

Quando poi nella scena del caffè - in II, 6 - Isabella invita Elvira ad aggiungersi per favorire del caffè con lei e Mustafà è come se tentasse di aprire una scappatoia alla dama per liberarla dalla situazione di inferiorità, che la attanaglia e la rilega ad essere trascurata da parte del Bey.

Lo stesso Mustafà contribuisce a rendere ancora più marcata la differenza tra le due donne: Isabella è vista come l’oggetto di desiderio per cui prova un «insolito ardor nel petto», mentre Elvira viene appena considerata dal Bey, che la valuta talmente poco da potersene sbarazzare imponendole la partenza verso l’Italia. In questo gesto di prevaricazione da parte di Mustafà si legge un senso di mercificazione della donna, che viene obbligata a compiere un viaggio che non desidera fare, così come, un tempo, avveniva con gli schivi.

La seconda situazione in cui Anelli contrappone due personaggi è il binomio Lindoro – Mustafà.

Ancor prima di essere presentati come amanti rispettivamente di Isabella e Zulma, viene mostrata un’opposizione interna al loro legame: la condizione sociale che li riguarda - o ruolo all’interno della narrazione - in cui uno è padrone e l’altro è schiavo.

Questa dicotomia è premonitrice della natura dei due personaggi, in una lettura tipizzante dei ruoli che si rifà in qualche maniera alla Commedia dell’Arte²⁰ e che riconduce Mustafà al ruolo del padrone tiranno, mentre Lindoro rappresenta il giovane innamorato.

Quando Alberto Zedda descrive l’amante Lindoro nel suo intervento dal titolo *De amore*, accosta al personaggio delle qualità auliche, spirituali, di un amore elevato che innalza lo spirito.

²⁰ La Commedia dell’Arte è una corrente teatrale che si sviluppa e vive un enorme successo nell’arco di tre secoli: dalla metà del XVI secolo alla metà del XVIII secolo.

Rappresenta la prima forma di teatro professionistico documentato da un contratto stipulato e firmato a Padova nel 1545 tra un impresario e una compagnia di comici dell’arte. Inoltre è anche la prima forma teatrale che prevede delle attrici.

La Commedia dell’Arte è caratterizzata - tra vari aspetti - dai ruoli tipizzanti, cioè una tipologia di personaggio che viene interpretata dall’attore durante tutta la sua carriera. I ruoli potevano essere ad esempio il giovane innamorato, il servo o il padrone tiranno.

Quando poi veniva scelta l’opera da portare in scena, ad ogni ruolo corrispondeva la propria parte. Un esempio in questo senso può essere la commedia *La Locandiera* di Carlo Goldoni, in cui Mirandolina è la parte, mentre il suo essere serva è il ruolo.

Tra le pagine dell’articolo si può apprezzare:

[...] nel duetto in cui Lindoro garbatamente respinge la proposta di Mustafà, “se inclinassi a prender moglie” [...] le riposte di Lindoro sono in linea con quanto da lui professato nella precedente, impervia Aria “Languir per una bella”, dove il tormento per la lontananza dell’amata trascolora in una commossa dichiarazione di fedeltà. Nel condurre il gioco di coppia, Rossini, forse anche per accentuare il contrasto con la goffaggine di Mustafà, attribuisce a Lindoro concetti di alata spiritualità [...]

(Zedda 2013, p. 34)

L’opposto del giovane innamorato è rappresentato da Mustafà, che a più riprese fa esternazioni misogine e viene declamato dal coro come il flagello delle donne.

Lindoro è un amante in pena per essere lontano dalla sua amata, che pur di tornare con lei accetta il matrimonio con Elvira; mentre Mustafà escogita una “soluzione” per liberarsi della moglie e delle sue affettuose attenzioni.

Entra in campo, così, il valore della fedeltà, che Lindoro mantiene nei confronti della sua amata nonostante la lontananza; mentre Mustafà intende venir meno a questo valore, nonostante Elvira sia un’amante a lui devota.

Il Bey si mostra altresì fiero della sua figura e del ruolo che detiene come oppressore delle dame dell’harem. Tanto che i suoi corsari lo declamano cantando

[...]

Coro

Viva, viva il flagel delle donne,
Che di tigri le cangia in agnelle.
Chi non sa soggiogar queste belle
Venga a scuola dal gran Mustafà.

[...]

Ciò cambierà con l’arrivo di Isabella nella sala magnifica, a cui si può dare una lettura che si discosta dal semplice incontro dei due personaggi e riguarda una dimensione più profonda: l’incontro con la protagonista che rappresenta il mondo civilizzato italiano, spoglia Mustafà dei suoi valori misogini e prepotenti, assimilati al mondo barbaro algerino.

In questo modo il personaggio di Mustafà attua una sorta di evoluzione interna e psicologica che tenta di avvicinarlo più ai modi gentili di Lindoro, ma Anelli glielo impedisce con un espediente tipico dell’opera buffa: si fa beffa del Bey e gli cuce un abito da ridicolo *gentleman*.

La situazione iniziale di contrapposizione dei due personaggi, quindi, non permane nell’intera opera, ma è mutevole sia per la loro condizione sociale - perché Lindoro infine non sarà più schiavo -, sia per la loro natura - perché il Bey non sarà più il fiero flagello delle donne -.

L’ultimo nucleo tematico che prevede una antitesi è quello che riguarda le investiture di Taddeo e Mustafà.

La si può considerare una contrapposizione “culturale”, di rappresentanza italiana ed algerina. Si vedrà poi come Anelli metterà in atto un espediente buffo risultante dalla scoperta della vera natura dei due ruoli e delle intenzioni dei donatori.

A Messer Taddeo viene assegnato il ruolo di *kaimakan*, che ha corrispondenza effettiva e reale con il titolo ufficiale che designava il vice-governatore nell’impero ottomano. Questo rappresenta una traccia nella dimensione fittizia della narrazione, aderente alla dimensione reale dell’ambiente algerino.

Taddeo risulta sorpreso da questa investitura che non desidera, ma accetta per timore di Mustafà e del «palo» di Haly. Esprime il turbinio di emozioni che prova in II, 4 con un divertente recitativo

[...]

Taddeo (Messer Taddeo, che bell’impiego è questo!)

Ho un gran peso sulla testa,
In quest’abito m’imbroglio;
Se vi par la scusa onesta,
Kaimakan esser non voglio,
E ringrazio il mio signore
Dell’onore che mi fa.

(Egli sbuffa... Ohimè!... che occhiate!)
Compatitemi... ascoltate...
(Spiritar costui mi fa.
Qua bisogna far un conto:
Se ricuso... il palo è pronto.
E se accetto?... è mio dovere
Di portagli il candeliero.

Ah!... Taddeo, che bivio è questo!
Ma quel palo?... che ho da far?)

Kaimakan, signore, io resto,
Non vi voglio disgustar.

[...]

L’investitura che, invece, riguarda Mustafà rimane puramente nella dimensione fittizia e non ha un corrispettivo nella realtà. Il termine che utilizza Anelli per indicare questa carica è un’altra trovata buffa che inserisce nel suo libretto: *pappataci* è la risultante dell’unione tra i termini pappare e tacere.

Nonostante questa carica non abbia un effettivo valore, il Bey si dimostra entusiasta quando Lindoro gli racconta il desiderio di Isabella di fargli dono del ruolo di *pappataci*, che si finge essere molto importante in Italia.

La scena nona del secondo atto si conclude proprio con le istruzioni di Lindoro e Taddeo sui compiti che deve svolgere un *pappataci*

[...]

Mustafà	Pappataci...
Lindoro	É un bell’impiego.
Taddeo	Assai facil da imparar.
Mustafà	Ma spiegatemi, vi prego: Pappataci, che ha da far?
Lindoro e Taddeo	Fra gli amori e le bellezze, Fra gli scherzi e le carezze Dee dormir, mangiare e bere, Ber, dormir, e poi mangiar.
Mustafà	Bella vita!... oh che piacere! Io di più non so bramar.

[...]

Il conferimento della carica di *pappataci* si svelerà, a conclusione dell’opera rossiniana, parte centrale dell’inganno di Isabella. Grazie a questa sorta di “limitazione” dei compiti che può svolgere un *pappataci*, il Bey sarà costretto a continuare a mangiare e bere, non potendo impedire la partenza della “bella italiana” assieme ai suoi schiavi italiani, compreso Lindoro.

Quindi, l’intento del dono della carica di *pappataci* ha un proposito di cui Mustafà non ne è a conoscenza. È un espediente messo in atto al fine di ingannarlo e distrarlo dalla partenza della nave italiana.

All’opposto quando Mustafà dona a Taddeo la carica di *kaimakan*, il messere comprende che il suo compito è quello di intercedere per Mustafà con Isabella. Il Bey spera che il ruolo donato sia una garanzia per lui della collaborazione di Taddeo, che persuaderà la giovane a ricambiare le attenzioni amorose del Bey.

Conclusione

Lo scritto fin qui presentato ha avuto l’intento di proporre una lettura interpretativa di alcuni aspetti inerenti la drammaturgia dell’opera teatrale *L’italiana in Algeri*, scritta da Angelo Anelli nel 1808 per la sua prima messa in scena al teatro La Scala di Milano musicata Luigi Mosca e la seguente ripresa da parte di Gioachino Rossini nel 1813, per la messa in scena al teatro San Benedetto di Venezia.

Più in particolare il punto focale del lavoro ha cercato di comprendere meglio il personaggio di Isabella, protagonista della storia, che giunge al compimento di un astuto inganno per poter tornare in patria con il suo amato Lindoro.

All’interno della narrazione vari personaggi vengono coinvolti nella trama che tesse la “bella italiana” per liberare dalla schiavitù i marinai che la avevano accompagnata fino alle coste algerine.

Ripercorrendo i nodi principali della riflessione si può riprendere il contenuto diviso in quattro differenti momenti.

Il primo ha trattato il confronto tra le due versioni dei libretti prese in considerazione: quella del 1808 per la rappresentazione al Teatro la Scala di Milano, musicata da Luigi Mosca e quella del 1813 per la messa in scena al Teatro San Benedetto di Venezia, musicata da Gioachino Rossini.

Fondamentali sono state le considerazioni riguardo le condizioni situazionali in cui Rossini compose le musiche per *L’italiana in Algeri*, che in qualche modo influirono in maniera determinante nelle scelte del compositore.

Il confronto è stato guidato dall’utile strumento fornito delle tabelle sinottiche riprese dal volume *L’italiana in Algeri* pubblicato nel 1997 dalla fondazione Rossini di Pesaro e curato da Paolo Fabbri. Questo è stato la traccia che ha accompagnato la riflessione riguardo al confronto tra i due libretti.

Il *core* della riflessione ha riguardato l’aspetto testuale e le motivazioni che hanno portato a compiere le modifiche di diversa natura.

In questo, è stato posto l’accento sul fatto che Rossini ha avuto un ruolo centrale nell’apportare le variazioni per la “nuova” *Italiana in Algeri*, non solo

da un punto di vista musicologico - scrivendo le musiche ex novo -, ma modificando anche il libretto da un punto di vista drammaturgico.

L’argomentazione di un intervento rossiniano riguardo le scelte drammaturgiche rappresenta un punto contrario alla critica che per lungo tempo ha teorizzato il disinteresse del musicista nei confronti della risultante drammaturgica.

Nel proseguo dell’analisi del libretto si è considerato il personaggio principale di Isabella e il modo in cui questa rappresenti il faro dell’intera vicenda. Con una sorta di ripresa di quanto spiegato nel primo capitolo si è cercato di argomentare ulteriormente il fatto che il personaggio di Isabella risulti fortemente l’unica protagonista della messa in scena veneziana, sia dal punto di vista quantitativo dei numeri a lei dedicati, sia per la conseguente modifica delle battute di altri personaggi per dare maggior risalto alla sua figura di “astuta femmina italiana”.

Nel terzo momento in cui si è snodata la riflessione è stato analizzato il modo in cui la protagonista rappresenta il filo conduttore dei valori ed ideali presentati nell’opera: l’amore e il patriottismo.

Nel presentare Isabella come personificazione di questi valori l’intento di Anelli è quello di infondere in modo indiretto gli ideali di amore e patria nel pubblico che assiste alla rappresentazione.

Si è posto l’accento sul modo in cui questi siano collocati in luce e in ombra, non solo nella rappresentazione veneziana, ma anche nelle riprese di poco più tardi e nella ripresa contemporanea del Teatro Massimo Bellini di Catania.

Per quel che concerne il primo ideale, si è indagato sui tipi di amore che rappresenta la protagonista e le modalità con cui il librettista mette in scena questo sentimento, oltre alle relazioni che legano i personaggi e che ne sono conseguenza diretta.

Nella considerazione che, invece, ha trattato il valore della patria sono state poste le coordinate storiche, geografiche e politiche, in cui il librettista compone l’opera per la prima rappresentazione del 1808.

Queste sono assolutamente determinanti e imprescindibili per comprendere il vero intento del librettista e il modo in cui l’opera è frutto di un percorso storico decisivo.

A conclusione della riflessione sul valore della patria, si è voluto considerare una citazione pittorica, in cui Isabella si presta ad essere paragonata alla Libertà dipinta da Eugène Delacroix nel 1830.

Ultimo spunto di riflessione, ma non per importanza, è stato la contrapposizione che Anelli realizza tra i valori amorosi e patriottici di Isabella e l’ambiente algerino del Bey Mustafà in cui si svolge la vicenda. Si sono considerate le differenze e i parallelismi che *L’italiana in Algeri* offre. Sono stati infine analizzati i binomi tra i personaggi di Isabella ed Elvira, Lindoro e Mustafà e il kaimakan Taddeo e il pappataci Mustafà.

Riflessione che ha guidato quest’ultimo punto è stata l’ipotesi secondo cui il librettista abbia accostato degli elementi così contrastanti per dare risalto e porre l’attenzione sugli ideali, che reputava imprescindibili.

L’obiettivo di questo lavoro – che si propone nel genere della tesi compilativa – è stato inizialmente quello di riunire gli spunti forniti da bibliografia, sitografia e dalla visione di alcune messe in scena contemporanee dell’opera *L’italiana in Algeri*. A questo si è aggiunta una proposta di lettura del ruolo principale della protagonista, attraverso confronti, analisi dei testi e argomentazioni.

Mi auguro che chi apprezzerà la lettura di questo lavoro riesca anche ad appassionarsi al teatro d’opera e alla figura femminile di Isabella, che rappresenta, nella storia del teatro musicale, una tappa importante per la costruzione di un’immagine eticamente forte della donna che ha forse contribuito alla causa della sua emancipazione.

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian

Appendice illustrativa



Figura 1

Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo*
1830.
Museo del Louvre, Parigi

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian



Figurino – litografia, disegnatore A. E. Chalon
Senza data
Senza luogo

Isabella.

“Fanny Eckerlin”; in basso a sinistra A. E. Chalon, in basso a destra “M.
Cauchi Lit.”

Napoli, collezione Ragni
(Biggi e Ferraro, 2000)



1836 – autunno
Milano, Teatro alla Scala
Anonimo
Figurino – incisione colorata, 125 x 90

Isabella.

“Isabella (nell’Opera L’Italiana in Algeri)”; in alto “Brambilla” (n.d.r. Marietta Brambilla)
(Biggi e Ferraro, 2000)

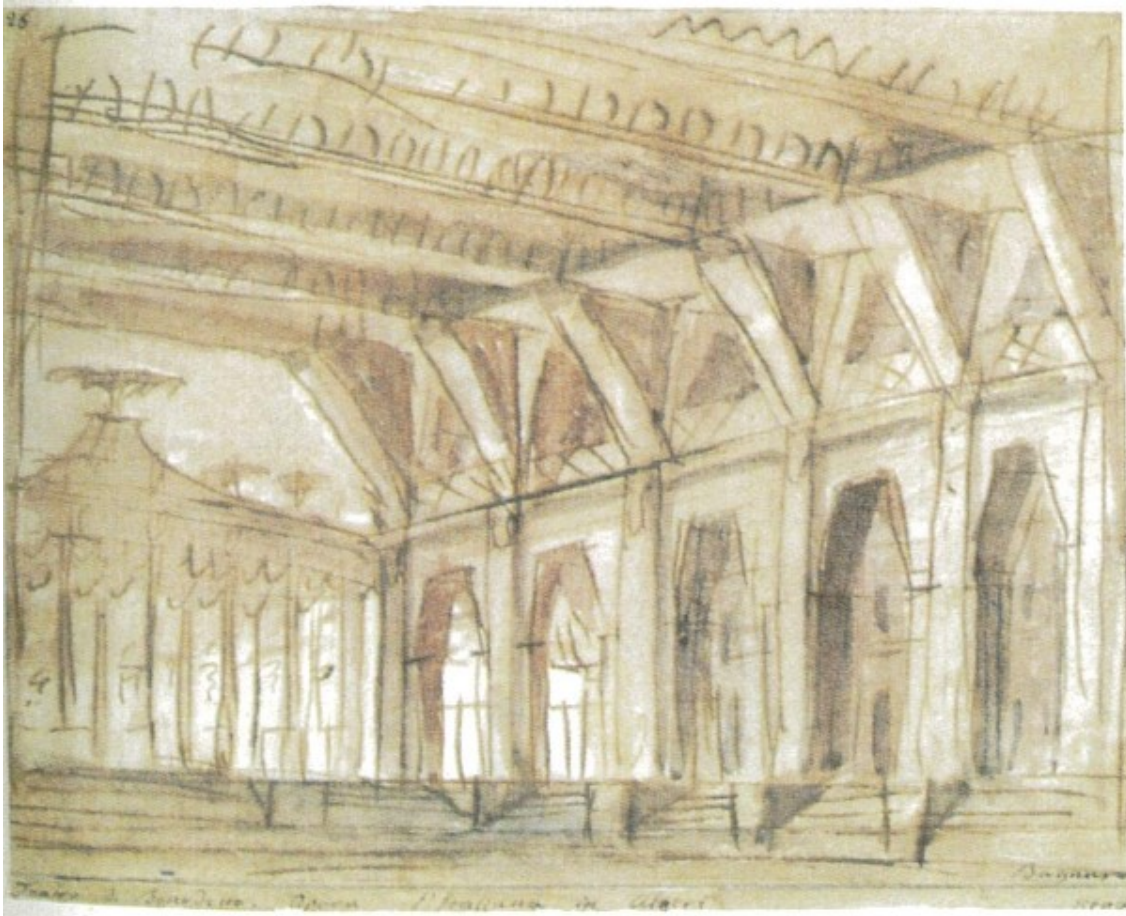
“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian



1823 – autunno
Milano, Teatro alla Scala
Alessandro Sanquirico (?)
Figurino – matita, penna e acquarello, 230 x 177

Isabella

In basso a destra “Isabella”
Milano, Biblioteca Braidense, A.G. XI 33
(Biggi e Ferraro, 2000)



1826
Venezia, Teatro San Benedetto

Francesco Bagnara
I, 1 *Piccola sala comune agli appartamenti del Bey.*

“Teatro San Benedetto Opera L’italiana in Algeri”; “scena 1”, in basso a
destra “Bagnara”

Bozzetto – penna e acquarello,
116x150

Venezia, Museo Correr, Album A 60, 55

(Biggi e Ferraro, 2000)

“A tutti, se vuole, la donna la fa”: L’italiana in Algeri di Rossini e Anelli
Arianna Furian



1830/1831
Palermo, Teatro Carolino
Luigi Tasca

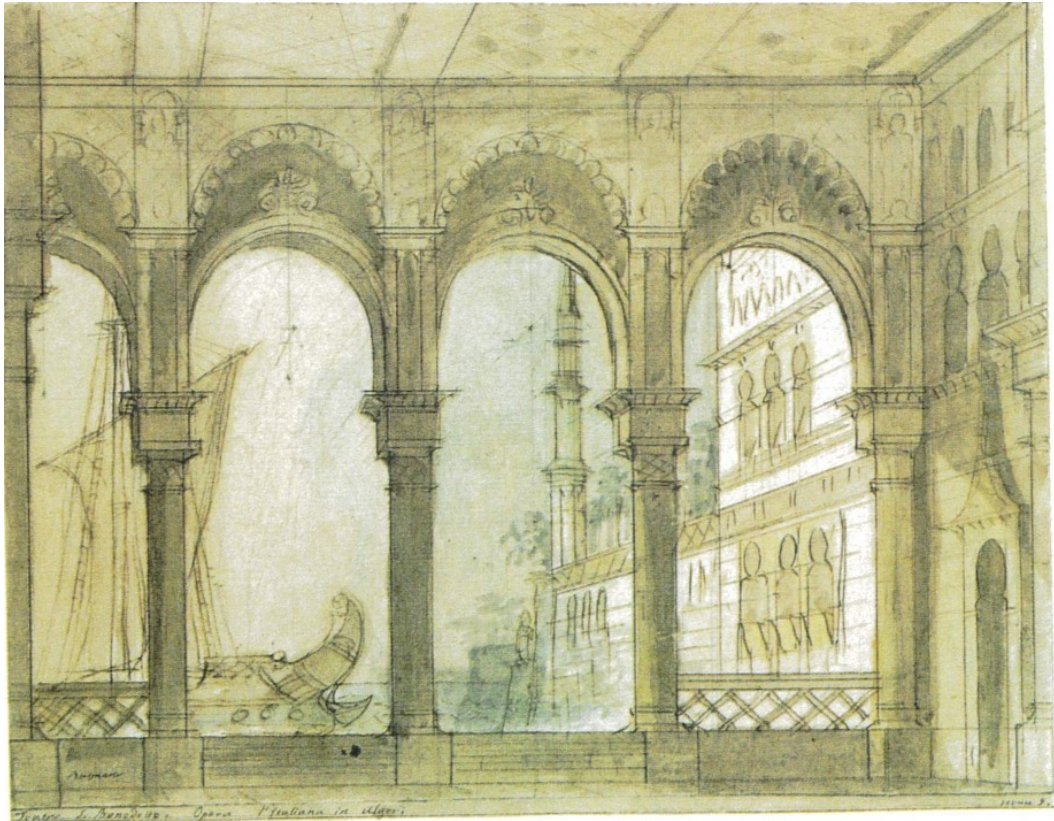
I, 4 Spiaggia di mare in qualche distanza un vascello rotto ad uno scoglio e disalberato dalla burrasca, che viene di mano in mano cessando.

“Approdo, Giovanni Briol”; in basso a sinistra “Tasca”

Bozzetto – matita, penna e acquarello,
170x225

Palermo, Biblioteca del Teatro Massimo, Raccolta Museale n. reg. 246

(Biggi e Ferraro, 2000)



1826

Venezia, Teatro San Benedetto

Francesco Bagnara

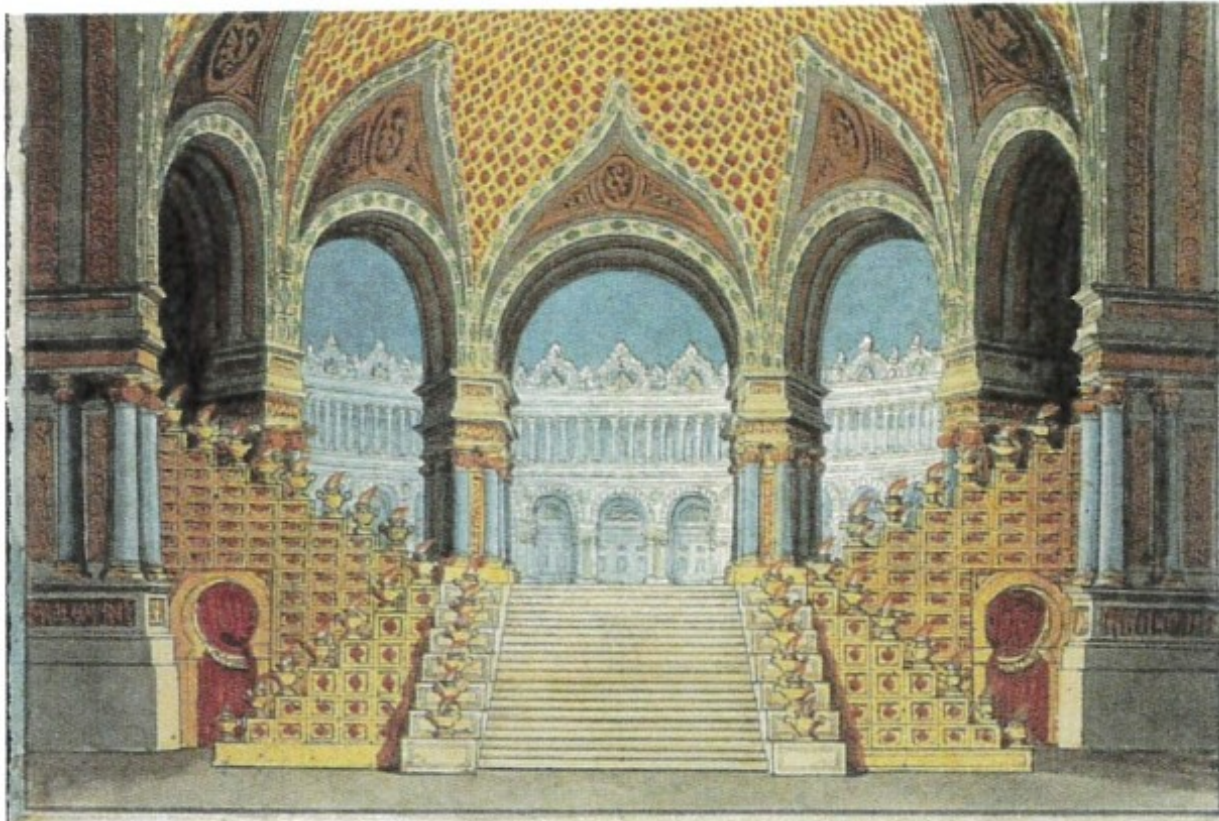
Il, 5 Appartamento magnifico a pian terreno con una loggia deliziosa in prospetto, che corrisponde al mare.

“Teatro S. Benedetto Opera l’Italiana in Algeri”; “scena5”, in basso a sinistra “Bagnara”

Bozzetto – matita, penna e acquarello colorato, 175x230

Venezia, Museo Correo, Album A 60, 58

(Biggi e Ferraro, 2000)



Senza data
Senza luogo

Luca Gnadaglia

I, 10 Sala magnifica. A destra un Soffà pel Bey. In prospetto una ringhiera praticabile.

Bozzetto – penna e acquerello colorato, 220x290

Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Coll. 1052 Gen. 283

(Biggi e Ferraro, 2000)

Bibliografia

- ANELLI, Angelo. *Le cronache di Pindo*. Stamperia dell’Accademia di Marina, 1820.
Sitografia:
<https://archive.org/details/lecronachedipin00anelgoog/page/n359/mode/2up>
data ultima consultazione 28/05/2022
- BEGHELLI, Marco e GALLINO, Nicola (a cura di). *Tutti i libretti di Rossini*. Torino: UTET, 1995.
- BIGGI, Maria Ida. *Rossini sulla scena dell’Ottocento: bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. Pesaro: Fondazione Rossini, 2000.
- BONOMI, Iaria. *Un piccolo capolavoro dell’opera buffa: L’italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini*. In: **Dalla scripta all’italiano: Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana**. Annali di storia bresciana
Brescia: Morcelliana, 2015. p. 135–147.
Sitografia:
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ram&AN=A2029496&site=ehost-live>
Data ultima consultazione 20/06/2022
- Enciclopedia Treccani
Voce: Rossini, Gioacchino in enciclopedia online
<https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/gioacchino-rossini/>
Voce: Anelli, Angelo in enciclopedia online
<https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/angelo-anelli/>
CAPASSO, Riccardo. Voce: Anelli, Angelo in dizionario biografico degli italiani
https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-anelli_%28Dizionario-Biografico%29/
Voce: amore in enciclopedia online
<https://www.treccani.it/enciclopedia/amore/>
Voce: Eros in enciclopedia online
<https://www.treccani.it/enciclopedia/eros/>
Data ultima consultazione 13/05/2022
- FABBRI, Paolo e BERTIERI, Maria Chiara (a cura di). *L’italiana in Algeri*. Pesaro: Fondazione Rossini, 1997.
- FABBRI, Paolo. *Due italiane in Algeri: Da Mosca a Rossini*. In: *Convegno italo-tedesco Mozart, Paisiello, Rossini e l’opera buffa*. Laaber-Verlag, 1998.

- L’italiana in Algeri – programma di sala Teatro La Fenice
<https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/ITALIANA-IN-ALGERI-L%E2%80%99-2.pdf>
Pagine 38-39
Data ultima consultazione 11/05/2022
- LUZZATO, Sergio. *Dalle storie alla Storia. Dalla metà del Seicento alla fine dell’Ottocento*. Zanichelli, 2016.
- SCENICI, Emanuele. *The Rossini Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- ZAMIR, Sara. *The principle of the eternal-feminine in Rossini’s L’italiana in Algeri: Isabella as the Italian super-woman*. **Annario musicale: Revista de musicología del C.S.I.C**, [s. l.], v. 66, p. 165–180, 2011.
Sitografia:
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ram&AN=A754689&site=ehost-live>
Data ultima consultazione: 04/05/2022
- ZEDDA, Alberto. *De amore*. In: L’italiana in Algeri. Pesaro: Rossini Opera Festival, 2013.