

TEATRO COMUNALE
PAVAROTTI-FRENI

MODENA

Gioachino Rossini
L'ITALIANA IN ALGERI

OPERA

2025/26

Venerdì 6 marzo 2026 ore 20
Domenica 8 marzo 2026 ore 15.30

Gioachino Rossini

L'ITALIANA IN ALGERI

Dramma giocoso in due atti. Libretto di **Angelo Anelli**
Edizione critica della Fondazione Rossini, Pesaro in collaborazione con Casa Ricordi, Milano a cura di Azio Corghi

Mustafà
Elvira
Zulma
Haly
Lindoro
Isabella
Taddeo

Giorgio Caoduro
Gloria Tronel
Barbara Skora
Giuseppe De Luca
Ruzil Gatin
Laura Verrecchia
Marco Filippo Romano

Direttore
Regia
Assistente alla regia
Scene
Assistente alle scene
Costumi
Assistente ai costumi
Luci

Alessandro Cadario
Fabio Cherstich
Sunhye Won
Nicolas Bovey
Eleonora De Leo
Arthur Arbesser
Virginia Ratti
Alessandro Pasqualini

Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini
Coro Claudio Merulo di Reggio Emilia
Maestro del coro **Martino Faggiani**
Assistente al maestro del coro **Federico Perotti**

Coproduzione Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Fondazione Teatri di Piacenza, Fondazione Teatro Comunale di Modena, Fondazione Ravenna Manifestazioni/Teatro Alighieri, Fondazione Haydn di Trento e Bolzano, Teatri di OperaLombardia
NUOVO ALLESTIMENTO



Direttore di scena **Davide Finotti**
Maestra di sala e al fortepiano **Elisa Montipò**
Maestro di sala e palcoscenico **Nino Mario Pasqua**
Maestro di palcoscenico **Giacomo Pieracci**
Maestro alle luci **Andrea Sommani**

Scene e attrezzeria **Laboratorio scenografico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia**
Costumi **Sartoria della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia**
Sopratitoli **Enrica Apparuti**

Personale del Teatro Comunale di Modena

Responsabile allestimenti e palcoscenico Gianmaria Inzani
Tecnici macchinisti Catia Barbaresi (capo macchinista), Jacopo Bassoli, Diego Capitani, Alessandro Gobbi, Filippo Parmeggiani, Lorenzo Affaticato (aiuto macchinista), Giovanni Paolo Caliumi (aiuto macchinista)
Tecnici elettricisti Andrea Ricci (capo elettricista), Chiara Atti, Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis, Andrea Generali, Mauro Permunion
Tecnico fonico Giulio Antognini
Attrezzeria Lucia Vella (coordinamento)
Sartoria Federica Serra (coordinamento), Boutaina Mouhtaram, Renata Orsi

Personale della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Tecnici macchinisti Andrea Testa, Michele Jervolino, Alessio Anghinolfi
Tecnici elettricisti Gianfilippo Pirillo (consolle luci), Nicola Notari, Carla Di Benedetto
Tecnici attrezziisti Luca Prandini, Massimiliano Ortu
Sarte Monica Salsi, Tiina Hannikki Haekkinen
Truccatori Beppe Tafuri, Claudia Bastia
Parrucchiere Andrea Ferretti



Orchestra dell'Emilia–Romagna

Arturo Toscanini

Violini primi Mihaela Costea**, Valentina Violante*, Caterina Demetz,
Alessandro Cannizzaro, Anna Follia Jordan, Heesun Lee, Michele Poccecai,
Luca Madeddu, Camilla Mazzanti, Domenico Pedone
Violini secondi Ginevra Tavani*, Daniele Ruzza, Jasenka Tomic, Federica Vercalli,
Elia Torreggiani, Gian Maria Lodigiani, Larisa Aliman, Fiorenza Nieddu
Viole Carmen Condur*, Novella Bianchi, Ilaria Negrotti, Sara Screpis,
Diego Spagnoli, Daniele Zironi
Violoncelli Vincenzo Fossanova*, Martino Maina, Maria Cristina Mazza,
Fabio Gaddoni, Filippo Zampa
Contrabbassi Antonio Mercurio*, Michele Valentini, Antonio Bonatti,
Claudio Saguatti
Flauti e ottavini Sandu Nagy*, Simone Candiotto
Oboi Gian Piero Fortini*, Giulio Rossi
Clarinetti Paolo Poma*, Miriam Caldarini
Fagotto Davide Fumagalli*
Corni Fabrizio Villa*, Davide Bettani
Trombe Matteo Fagiani*, Marco Catelli
Timpani Gianni Giangrasso*
Percussioni Tommaso Sassatelli, Gabriele Genta, Federico Lolli

** spalla

* prima parte

Ispettore dell'orchestra Roberto Carra

Coro Claudio Merulo di Reggio Emilia

Tenori Alessandro Carrera, Andrea Corradini, Gjergji Kora, Michele Mele,
Mario Passaquindici, Aronne Rivoli, Mauro Sagripanti, Lorenzo Sivelli,
Carlo Velenosi, Fabiano Zani
Baritoni/bassi Giulio Alessandro Bocchi, Edoardo Fedrigghi, Erminio Gianferrari,
Silvano Giannolla, Simone Nicoletto, Marcos Carvalho Rebeiro, Enrico Rolli,
Enrico Speroni

Mimo

Julien Lambert

Figuranti

Thomas Angarola, Riccardo Avramo, Riccardo Dell'Era, Danilo Smedile, Elia Vignola



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 impone a 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, e il suo pavido spasimante Taddeo. Isabella viene subito destinata da Haly al serraglio di Mustafà, ma la giovane italiana, esperta ed astuta, è pronta a giocare il tutto per tutto. Si fa passare per nipote di Taddeo che, pur recalcitrante, accetta la parte che Isabella gli impone.

Quadro terzo. 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 gioco: Elvira dovrà rimanere col Bey e Lindoro diverrà schiavo personale della bella italiana. Mustafà protesta, ma poi, ormai cotto di Isabella, cede alla sua volontà tra lo stupore generale.

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, per assicurarsi la complicità di Taddeo nell'opera di conquista della presunta nipote, gli concede il titolo di 'Gran Kaimakan' ossia luogotenente. Il povero spasimante di Isabella, non davvero a suo agio nelle vesti e nel ruolo che Mustafà gli impone, non può che fare buon viso a cattivo gioco e rassegnarsi al pensiero di abbandonare l'amata nelle braccia di un altro.

Quadro secondo. Isabella, nel proprio 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 che dovrà render liberi tutti gli schiavi italiani. A Mustafà, i due fanno credere che, anziché burlarlo, Isabella vuol conferirgli un titolo onorifico, nominandolo 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 una congiura. Per riuscire nel proprio intento



farà distribuire una grande quantità di liquore agli eunuchi e ai mori del palazzo. *Quadro quarto.* Mustafà viene 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 a mangiare e tacere. Il gioco piace a Mustafà. Ma ecco un vascello apparire sul mare ed accostarsi alla loggia del salone. 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, ma poi finisce per rifugiarsi nell'amore della fedele Elvira, pronta a perdonarlo.



La 'poetica degli oggetti' nel libretto di Angelo Anelli per *L'Italiana in Algeri* di Gioachino Rossini

di **Guido Barbieri**

La figura del regista, nel teatro d'opera, è figlia del Novecento. Ed è sin dalla sua genesi, nei primi anni del secolo nuovo, una creatura duplice e ambivalente: per un verso l'avvento del regista risponde infatti alla necessità di imprimere anche al melodramma una cifra 'spettacolare', in linea con la nascente industria dello spettacolo e quindi con la necessità di una sempre più capillare divisione del lavoro. Per l'altro il *metteur en scène* è il veicolo per introdurre nello spettacolo d'opera (per sua natura resistente e quasi ostile alle innovazioni interpretative) le nuove conquiste del teatro di ricerca: la nuova meccanica della scenotecnica, le risorse della illuminazione elettrica, le scenografie tridimensionali, lo straniamento o al contrario l'immedesimazione nella recitazione, ecc... A quest'ultima schiera di artisti innovativi, immersi nella temperie delle avanguardie primo novecentesche, appartengono le prime figure di registi d'opera che applicano il loro personale codice estetico al teatro d'opera: Konstantin Stanislavskij, Eduard Gordon Craig, Max Reinhardt, Vsevolod Mejerchol'd e altri.

Ma prima dello scoppio di questa 'rivoluzione' chi si occupava della disposizione degli oggetti di scena, della posizione dei cori e dei solisti in palcoscenico, della realizzazione delle scenografie, della scelta dei costumi, della preparazione attoriale dei cantanti? Le figure umane, fino alla fine dell'Ottocento e oltre, erano molteplici: di volta in volta il compito del 'regista' invisibile veniva svolto dal capocomico della compagnia, dall'impresario oppure, in qualche caso, dal librettista. In realtà da diversi secoli la messa in scena delle opere serie e delle opere buffe, dei *grand-opéra* o dei *Singspiele* poteva contare su un regista occulto, muto, silenzioso, poco appariscente. Eppure, straordinariamente presente: le didascalie. Quelle interpolazioni in corsivo che di solito aprivano una scena oppure si insinuavano nel dialogo tra i personaggi: "La scena si svolge in Ispagna nel secolo decimo sesto", "Grande salone al piano nobile del palazzo, sulla destra una finestra che dà sul mare", "Un grande specchio si appoggia alla parete", eccetera. La didascalia era dunque uno strumento potente, prezioso che consentiva di disegnare con precisione l'ambiente di scena e i suoi elementi materiali, anche in assenza di un regista vero e proprio. Un elemento centrale della drammaturgia musicale, insomma, che non a caso Lorenzo Bianconi, riferendosi principalmente all'opera simbolista, definisce "la contra-cifra, ossia la chiave di accesso, di un quadro teatrale che gronda sentimento" e che sorprendentemente ha ricevuto fino ad ora solo qualche attenzione episodica da parte della storiografia

musicale e della musicologia (una felice eccezione è costituita da un esemplare studio di Paolo De Matteis sulle didascalie del *Le nozze di Figaro*). Eppure, in quelle note in corsivo che il lettore impaziente trascura e che il regista 'moderno' ha la libertà di rispettare oppure di ignorare, si coglie da vicino il carattere squisitamente 'visivo' del teatro d'opera, che nei dialoghi, nei monologhi, nei concertati destinati al canto rimane inevitabilmente occultato e nascosto.

Oltre a costruire la scena la didascalia svolge però, nella *mise en scène* teatrale, un altro ruolo fondamentale: dà vita cioè a quel popolo silenzioso e poco appariscente di personaggi senza voce, che costituisce l'insieme dei cosiddetti 'oggetti di scena': una schiera di piccoli eroi apparentemente inerti e senza voce che spesso però assumono il ruolo dei deuteragonisti, se non a volte addirittura degli attori principali: specchi, scrigni, fermagli, cavalletti, balconi, barche, scogliere, corone, spade, missive, manicotti, caverne, draghi, che 'recitano', a volte con impensabile efficacia, accanto agli attori in carne ed ossa. I protagonisti della storia dell'opera rimangono pur sempre, come è ovvio che sia, le partiture, i libretti, i compositori, gli interpreti, nonché i temi sociali, etici, poetici ed estetici che innervano ciascun titolo. Ma riconsegnare agli oggetti di scena il ruolo, la centralità, la forza drammatica che meritano contribuisce a disegnare una inedita storia 'materiale' – corredo e complemento di quella 'ideale' – del teatro musicale.

Da questo punto di vista il libretto di Angelo Anelli per *L'Italiana in Algeri* di Gioachino Rossini è una piccola miniera di invenzioni, di suggerimenti, di 'illuminazioni'. Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare il soggetto palesemente esotico dell'opera non porta Anelli a esagerare con la *couleur locale*. Il libretto avrebbe potuto calcare la mano e la penna sugli elementi canonici e stereotipati dell'Oriente di maniera spesso frequentato sia dall'opera comica che dall'opera seria. Da *Le zite 'ngalera* e *Le schiave amorose* di Leonardo Vinci fino a *L'idolo cinese* e *Il finto cinese* di Paisiello, librettisti eccellenti come Giovanni Battista Lorenzi e Bernardo Soddumene hanno fatto sfoggio di un orientalismo parodistico e manierato somministrando ai loro libretti dosi generose di scimitarre e minareti, turbanti, arazzi colorati, gioielli raffinati e donne velate... Anelli si mostra, passata la soglia del secolo *luministe*, assai più sobrio e misurato, affidando a qualche tocco sapiente l'evocazione di uno scenario di carattere 'algerino'. Gli oggetti di scena presenti nel libretto e descritti, senza eccessive minuzie, nelle didascalie, sono appena otto nel primo atto e

sedici, esattamente il doppio, nel secondo. Anche perché Anelli, dotato di un estro linguistico e di una invenzione letteraria ben superiori a quelle dei suoi predecessori settecenteschi, tende ad affidare l'evocazione dell'Oriente più al lessico e alla sintassi dei protagonisti 'algerini', Mustafà e Haly, che non alla 'pittura' oggettuale. Ciò non significa che gli 'attori muti' di questa esilarante 'commedia degli equivoci' recitino un ruolo marginale e secondario, tutt'altro, ma la loro funzione, più che ingenuamente 'evocativa', è direttamente funzionale al dispiegamento della trama. E svolgono quindi una funzione niente affatto decorativa, bensì concretamente e coerentemente 'teatrale'.

Il libretto di Angelo Anelli, per la verità, non ha mai goduto, sub specie letteraria, di una grande fortuna critica, forse in ragione della sua genesi decisamente anomala. Lo scrittore e giurista di Desenzano del Garda, nato nel 1761 (di un trentennio più anziano di Rossini) aveva goduto di una certa fama in epoca napoleonica, tanto che – come ci ricorda Giovanni Carli Ballola – era stato preferito addirittura a Ugo Foscolo per ricoprire la cattedra di Eloquenza legale presso le Regie Scuole Speciali di Milano. Ma il suo astro non declina nemmeno dopo la restaurazione austriaca perché nel 1817 viene nominato, sia pure come supplente, alla Cattedra di Procedura Penale e Notarile presso l'Università di Pavia. Gli incarichi cattedratici non gli impediscono una copiosa produzione letteraria che conta la bellezza di 39 libretti d'opera destinati a compositori illustri come Fernando Paer, Nicola Zingarelli, Johann Simone Mayr, Stefano Pavesi, Pietro Generali, Giovanni Pacini e altri assai meno illustri. Il libretto dell'*Italiana in Algeri* è destinato in origine al compositore napoletano Luigi Mosca che mette in scena l'opera al Teatro alla Scala di Milano, con lo stesso titolo mantenuto da Rossini, nel 1808. L'opera non nasce dunque attraverso la collaborazione diretta tra librettista e compositore: è l'impresario Giovanni Gallo, nel 1813, a proporlo, anzi a imporlo, al giovane Rossini. Per prudenza affida però il testo (vecchio ormai di cinque anni, una era geologica per la prassi teatrale del tempo) a Gaetano Rossi (il librettista della *Cambiale di Matrimonio* e del *Tancredi*) per sottoporlo – come scrive ancora Ballola – a un robusto processo di 'rossinizzazione'. Riuscito però solo in parte: le troppe mani intervenute nella stesura del testo (Anelli, Rossi e forse anche lo stesso Rossini) ne fanno un libretto architettonicamente solido e ben strutturato in cui però non sempre la versificazione si mostra felice e ben risolta. Forse anche per questo uno dei maggiori studiosi rossiniani del Novecento, Luigi Rognoni, ritiene "perfettamente inutile sottolineare l'infantilismo e la balordaggine letteraria del soggetto", attribuendo solo alla sensibilità drammaturgica di Rossini la perfetta tenuta musicale dell'opera. Si tratta, forse, di un giudizio eccessivamente severo: se nei recitativi la versificazione appare, a volte, macchinosa e poco fluida, i numeri chiusi offrono a Rossini versi perfettamente funzionali alla sua invenzione vocale. E se consideriamo il punto di vista che abbiamo adottato, ossia la funzione

drammaturgica degli 'oggetti di scena', Anelli e (forse) Rossi danno vita a una vivacissima e razionale popolazione di 'attori muti'. Ecco l'esito della ricognizione effettuata nel corpus del libretto, in modo da ricostruire una mappa ragionata di tutti gli 'oggetti scenici' presenti sulla scena di carta. Nella lista sono elencati anche i luoghi in cui svolge la commedia (la città di Algeri, le stanze del palazzo di Mustafà, la spiaggia) che nel momento in cui acquistano una dimensione scenografica si trasformano inevitabilmente in 'oggetti':

Atto I

- Algeri
- Piccola sala comune negli Appartamenti del Bey
- Sofà nel mezzo
- Spiaggia di mare
- Vascello rotto ad uno scoglio
- Il legno (vascello) dei corsari
- Sala magnifica con a destra un sofà per il Bey
- Una ringhiera praticabile sulla quale si vedono
- le femmine del serraglio

Atto II

- Piccola sala come nell'atto I
- Un turbante
- Un abito turco
- Una sciabola (portati da Haly con due mori e messi addosso a Taddeo, nominato Gran Kaimakan)
- Il palo
- Appartamento magnifico al pian terreno
- Loggia deliziosa in prospetto che corrisponde al mare
- A destra l'ingresso a varie stanze
- Lo specchio grande portatile davanti al quale Isabella si veste 'alla turca'
- Il caffè portato dai due mori
- I corni e i timpani evocati all'inizio della scena dei Pappataci
- La parrucca
- L'abito di Pappataci (messo addosso a Mustafà dai Pappataci)
- Il foglio con le regole che Pappataci Mustafà deve rispettare
- Un tavolino con vivande e bottiglie dopo il giuramento
- Un vascello che si accosta alla loggia del palazzo con marinai e schiavi europei

Ad uno sguardo d'insieme appare perfettamente logica e razionale, per iniziare, la distribuzione meramente quantitativa degli oggetti scenici. Nel primo atto – come

si diceva – ne appaiono solo otto: una scelta ‘strategica’ motivata dal fatto che l’atto iniziale de *L’Italiana in Algeri* è sì collocato in una Algeri astratta e di maniera, e dunque intende disegnare intorno alla vicenda e ai suoi protagonisti una cornice ambientale precisa e determinata. In una preziosa recensione d’epoca, pubblicata dal Giornale Dipartimentale Adriatico il 24 maggio 1813, due giorni dopo la ‘prima’ veneziana al Teatro San Benedetto (la critica musicale, al tempo, era estremamente tempestiva...), si legge: “Se cerchiamo qui usi, costumi, verità di azione nulla v’ha in questo libro che tracci fedeltà: tolto però, dal lato della critica, che ad ogni nazione convenir puossi, veggiamo uno spaccone nella rete di una scaltrita femmina che se ne fa zimbello, lo delude e fugge col vero amante”. Un soggetto, per altro riassunto con mirabile senso della sintesi, di carattere universale (“che ad ogni nazione convenir puossi”) e non certo legato alle consuetudini, alla cultura, ai ‘costumi’ di un Oriente reale o anche solo realistico. E che dunque non aveva alcun bisogno di essere evocato attraverso la simbologia degli oggetti di scena. Nel secondo atto, invece, i riferimenti alla *couleur locale* raddoppiano e anche in questo caso la ragione è chiara: la ‘rete’ tessuta da Isabella per illudere e ingannare il Bey è basata proprio sugli elementi identitari di una supposta e pretesa ‘cultura orientale’. Svolgono un ruolo centrale, da questo punto di vista, i due travestimenti ai quali vengono sottoposti prima Taddeo, nominato pomposamente Gran Kaimakan, e poi Mustafà, designato sul campo ‘re dei Pappataci’. In questo modo gli ‘attori muti’ presenti sulla scena diventano più numerosi e acquistano tratti più precisi e più verosimilmente ‘orientali’. Passando dal generale al particolare e cercando di illuminare i singoli oggetti di scena ci si imbatte immediatamente, in calce all’elenco delle *dramatis personae*, nella canonica indicazione “La scena si svolge in Algeri”. È ovvio che la Algeri immaginata da Anelli nel 1808 non abbia nulla a che fare con la città autentica, bensì con il mito che accompagnava ‘Algeri la Bianca’ nel primo Ottocento. A partire dai primi anni del nuovo secolo iniziano a circolare, in Europa e negli Stati Uniti, notizie sempre più numerose di navi mercantili inglesi, francesi e statunitensi attaccate da non meglio identificati ‘pirati algerini’. In effetti gli assalti erano reali: sin dall’inizio del XVI secolo gli atti di pirateria, compiuti al fine di rapire uomini adulti da immettere nel mercato degli schiavi, rappresentano l’attività dominante della comunità ottomana installata in città. Ma all’inizio del nuovo secolo gli attacchi si infittiscono tanto che nel 1815, due anni dopo la messa in scena dell’*Italiana*, la marina statunitense chiede formalmente al governatore di Algeri di cessare le incursioni, mentre l’anno successivo la città viene bombardata e semidistrutta dalla marina inglese coadiuvata da quella olandese. Preludio alla conquista coloniale francese di tutto il paese compiuta dalla Francia a partire dal 1830. Nell’immaginario europeo, dunque, Algeri era ostile e barbara, identificata *tout court* come ‘la città dei pirati’. E questa immagine si formava inevitabilmente agli occhi dello spettatore medio dell’epoca di fronte alla parola

'Italiana' accostata alla parola 'Algeri'. Anelli però si limita nel primo atto ad acquisire questa cornice, senza nutrirla di elementi che facessero troppo pensare a un luogo ostile, selvaggio e pericoloso. L'unico accenno alla pirateria è la presenza nella scena quarta di un 'legno dei corsari' che si dirige verso il 'vascello rotto' appena naufragato e con il quale sono giunti in terra d'Oriente Isabella e Taddeo. Ma delle due imbarcazioni non viene descritto alcun elemento caratteristico e non viene dunque accentuata in alcun modo l'appartenenza a due civiltà o a due 'umanità' diverse e in conflitto tra loro. L'unico accenno alla storia e alla cronaca del tempo si coglie nel coro dei corsari algerini che dice: "Quanta roba, quanti schiavi", seguito dal Coro di Haly che rafforza l'esclamazione aggiungendo: "Buon bottino, Viva, bravi". L'attenzione di Anelli, nella parte iniziale e in quella finale dell'atto è rivolta a un altro elemento che deriva invece da un arcaico immaginario orientalistico, legato essenzialmente al mito letterario de *Le mille e una notte*, ovvero l'eleganza, la raffinatezza, la lussuosa ricercatezza del 'palazzo orientale': "Piccola sala comune negli appartamenti del Bey", con il rituale sofà nel mezzo, si legge nella didascalia d'apertura. E poi, all'inizio della scena decima, subito prima dell'ingresso di Isabella e dell'incontro 'folgorante' con Mustafà: "Sala magnifica con a destra un (immane!) sofà per il Bey". In coda alla didascalia non poteva mancare l'evocazione di un altro mito, fortemente radicato nell'immaginario occidentale: il serraglio: "Una ringhiera praticabile - recita la didascalia - sulla quale si vedono le femmine del serraglio". Oggi ci è noto come il 'serraglio' o 'harem' sia una costruzione culturale del tutto eurocentrica, particolarmente in voga nel Sei e nel Settecento: un luogo fantastico che di volta in volta viene descritto come 'prigione' nel quale il sultano rinchioda le proprie mogli, come enclave domestica in cui regnano l'ozio, la lascivia, la libidine e in cui la donna è del tutto sottomessa al potere dominante del maschio orientale. Nella realtà storica - come sappiamo - l'harem era uno spazio 'chiuso', funzionale all'organizzazione della dimora aristocratica, in cui la *pars* femminile della famiglia (come del resto avveniva anche nelle corti italiane del Cinquecento) godeva di una sorta di "immunità sociale" che la metteva al riparo dalla ingerenza della *pars* maschile ed esercitava a volte una certa influenza sulle decisioni strategiche del Sultano e della sua corte. Ma per Anelli il 'serraglio' manteneva ancora intatto il pregiudizio occidentale senza nascondere del tutto l'assonanza sin troppo evidente tra il serraglio delle femmine e quello che rinchiodava creature assai più selvatiche e ferine... Nel secondo atto il ritmo delle apparizioni degli oggetti di scena e la loro natura accompagnano fedelmente lo sviluppo drammaturgico degli eventi. Gli avvenimenti cardine dell'intero atto possiedono tutti la medesima identità: si tratta infatti - come si desume facilmente dalla lettura del libretto - di tre travestimenti, anche se di natura diversa: due imposti e subiti, il terzo volontario e agito. Il primo è quello di Taddeo che nella scena quarta del secondo atto viene investito da Mustafà del titolo onorifico di Kaimakan e quindi

accetta, sia pure di malavoglia, il rito della vestizione: i due mori recano un turbante, un abito 'turco' e una sciabola, Taddeo viene svestito dei suoi abiti occidentali e indossa i simboli di un potere 'altro', esotico, 'alieno', con tanto di abito 'alla turca' che prescinde da ogni scrupolo geopolitico e abbraccia in un unico orizzonte 'orientale' l'Algeria e la lontanissima Turchia. Al travestimento di Taddeo segue quello, nella scena successiva, di Isabella che di fronte a uno 'specchio portatile' si abbiglia anche lei 'alla turca'. Il travestimento questa volta non solo è volontario, ma risponde a una precisa strategia messa in atto dall'Italiana: adeguandosi, letteralmente, ai costumi locali Isabella dà il via al processo di seduzione nei confronti del Bey che porterà poi al suo smascheramento e alla fuga finale. Non a caso Elvira commenta, a parte: "Quando si abbiglia/la donna vuol piacer". Il terzo travestimento si ritorce, per converso, contro Mustafà che viene crudelmente ingannato e illuso dai 'cospiratori' italiani. Nel corso di una cerimonia che è il rovesciamento simmetrico e contrario del travestimento di Taddeo, viene infilato anche lui in abiti che non gli appartengono, quelli dei misteriosi e favolosi 'Pappataci'. Questa volta è il coro degli italiani (a loro volta travestiti) a portare in scena le insegne del travestimento: tolgono a Mustafà i suoi segni identitari (l'abito e il turbante) e gli fanno indossare una parrucca e un nuovo abito, l'inequivocabile "divisa" dei Pappataci. Con il corredo assai significativo di un 'foglio' che elenca le regole (rigorosamente scritte e non affidate, come per Taddeo, alle volatili usanze locali) che un Pappataci deve seguire. Gli oggetti di scena assecondano dunque docilmente, ma con la consueta sobrietà rappresentativa, le metamorfosi, le trasformazioni dei personaggi. E mettono in luce come al di sotto del flusso narrativo apparentemente convenzionale e prevedibile, che segue gli stereotipi narrativi della commedia plautina e della novellistica boccaccesca, scorra un tema assai più 'moderno', le cui radici sono conficcate nella tradizione settecentesca dell'opera comica: la pratica e la poetica del travestimento. Un dispositivo teatrale arcaico che possiede però una straordinaria forza retorica e persuasiva: la potenza della metonimia. Il travestimento dei personaggi (la parte) riflette infatti alla perfezione il carattere dominante della commedia (il tutto). Che cosa può mai essere infatti una *'Italiana in Algeri'* se non il travestimento di una cultura nell'altra, il mascheramento di un *topos* letterario che si nasconde dietro una immagine esotica e stereotipata per rivelare solo alla fine, come al termine dell'ultimo giorno di Carnevale, i tratti autentici del suo volto: quello, immutabile, della perfetta macchina ludica del teatro comico di Rossini. Il quale rivela, solo al termine della commedia, la sua vera identità, fatta di vertigine, simmetria e crudeltà.





La leggerezza profonda del teatro di Rossini

di **Fabio Cherstich**

Questa messinscena de *L'Italiana in Algeri* nasce dalla volontà di restituire fisicamente, teatralmente, l'energia incontenibile della musica di Rossini. Un'energia comica, travolgente, esplosiva, fatta di accumuli, slanci, cortocircuiti, trappole ritmiche e detonazioni improvvise. È una macchina scenica costruita per andare fuori controllo, in cui il grottesco non è un'estetica ma una lente: i personaggi sono maschere dichiaratamente stereotipate, esagerate, deformate. Mi diverte affrontarle proprio per questo, abitare senza difese il loro lato caricaturale, farne emergere la violenza buffa, la fragilità ridicola, la teatralità scoperta.

Il progetto prosegue il lavoro sviluppato dallo stesso team che ha realizzato *Il barbiere di Siviglia*. Le scene, firmate da Nicolas Bovey, e i costumi, disegnati da Arthur Arbesser, non accompagnano l'azione solo come elementi illustrativi, ma ne determinano il ritmo, il tono e la qualità comica, diventando parte integrante della costruzione scenica.

L'ambientazione è contemporanea ma non realistica: una villa in costruzione – o forse mai completata – in un luogo indefinito, assoluto, fermo nel tempo. Uno spazio che contiene tutto ma non assicura nulla. Oggetti rubati o dimenticati convivono con materiali da cantiere: divani, sdraio, sedie da ufficio trasformate in troni, carriele che diventano mezzi di trasporto o bidoni che diventano piedistalli cerimoniali. I personaggi lo abitano con naturalezza, come se fosse sempre stato così: è la distanza tra il caos che vediamo e la disinvoltura con cui lo attraversano a generare il comico. Mustafà è una maschera teatrale in piena regola: egocentrico, teatrale, impulsivo, disperatamente in cerca di conferme. I suoi ingressi sono spettacoli nello spettacolo. Si circonda di servi che lo assecondano con una velocità quasi cartoonesca, tra coreografie assurde e riverenze fuori misura. Ogni suo tentativo di controllo è destinato a fallire, vittima della stessa logica comica che crede di dominare.

Isabella non porta ordine: entra nel disordine e lo governa con intelligenza. È l'unica che comprende subito le regole del gioco e decide di giocarci meglio degli altri. Lindoro e Taddeo cambiano accanto a lei: il primo si risveglia, il secondo si lascia trascinare in un meccanismo che non comprende fino in fondo ma che accetta con ostinazione.

Il comico nasce qui dal grottesco esplicito dei caratteri, dalla loro rigidità, dal loro essere figure quasi da fumetto o da teatro di figura, e dal piacere di spingerle fino al limite. Il duetto tra Mustafà e Lindoro è un gioco di ruoli che sfiora l'assurdo. Il

terzetto con Isabella, Lindoro e Taddeo diventa una danza degli equivoci in cui il senso delle parole si sbriciola sotto i piedi dei personaggi. La cerimonia del Kaimakan si trasforma in un rito militare demenziale e festoso. Il celebre quintetto dei Pappataci è il cuore di questo universo: un'azione collettiva condotta con rigore ridicolo, feroce, quasi gastronomico.

Accanto al cast principale è centrale la presenza del mimo e acrobata Julien Lambert, con cui lavoro da molti anni. In scena è un tutt'fare, un corpo elastico che attraversa lo spazio, collega le situazioni, sposta oggetti, attiva gag, cade e si rialza, come un servo di scena poetico e instancabile. Con lui ci sono altri cinque mimi-pirati che accompagnano l'azione: una piccola comunità parallela che sostiene, amplifica e talvolta sabotava ciò che accade, trasformando la scena in un organismo sempre in movimento.

Il naufragio di Isabella e Taddeo è raccontato dal loro arrivo in un gommone di salvataggio, come se provenissero da un'ipotetica nave da crociera alla deriva. Sono consapevole che oggi migliaia di persone perdono la vita in mare nel tentativo di raggiungere l'Europa. L'immagine non vuole avere un valore politico diretto né illustrativo: non rappresenta una tragedia reale. Piuttosto, accosta il naufragio dei personaggi al naufragio di un immaginario, quello di un'Italia stereotipata già presente nel libretto, e più in generale al naufragio simbolico di un paese che continua a specchiarsi nelle proprie caricature.

La regia è al servizio del ritmo: non della musica in senso tecnico, ma della sua forza narrativa. Rossini costruisce scene per accumulo, per accelerazioni improvvise, per contrasti violenti: la scena deve rispecchiare questa dinamica. Nulla è fermo. Nulla è psicologico. Le relazioni si costruiscono in tempo reale, si sfaldano e si ricompongono continuamente, in un gioco che è insieme crudele e ridicolo.

Il finale non offre un epilogo ordinato. I personaggi sono letteralmente 'tutti sulla stessa barca' e si allontanano dalla villa forse verso l'Italia, forse semplicemente altrove. Resta in scena uno spazio svuotato, ancora in costruzione, come un grande teatro abbandonato dopo le prove generali in cui Mustafà ed Elvira si ritrovano soli. Il pubblico rimane dentro un'ironia senza spiegazione: una comicità che non consola ma travolge.

Quello che si cerca è la leggerezza profonda del teatro di Rossini: non un sorriso rassicurante, ma un riso che nasce dallo sconcerto, dalla sorpresa, dal piacere del disordine. Un caos lucidissimo, un gioco dichiarato, un'assurdità che funziona. E che, per un attimo, diventa verità.

*Si ringrazia la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia per la gentile concessione dei testi.
Foto © Andrea Mazzoni.*

VENERDÌ 24 OTTOBRE ore 20
 SABATO 25 OTTOBRE ore 18 *
 DOMENICA 26 OTTOBRE ore 15.30

Giuseppe Verdi
Nabucco

Massimo Zanetti direttore
 Federico Grazzini regia

GIOVEDÌ 27 NOVEMBRE ore 20
 SABATO 29 NOVEMBRE ore 18 *
 DOMENICA 30 NOVEMBRE ore 15.30

Giacomo Puccini
Tosca

Stefano Ranzani direttore
 Luca Orsini regia

DOMENICA 14 DICEMBRE ore 17.30 *

Aldo Tarabella
Pinocchio
Storia di un burattino

Lorenzo Biagi direttore
 Aldo Tarabella regia

VENERDÌ 9 GENNAIO ore 20
 DOMENICA 11 GENNAIO ore 15.30

Giuseppe Verdi
Stiffelio

Leonardo Sini direttore
 Pier Luigi Pizzi regia

VENERDÌ 6 FEBBRAIO ore 20
 DOMENICA 8 FEBBRAIO ore 15.30

Wolfgang Amadeus Mozart
Don Giovanni

Enrico Pagano direttore
 Andrea Bernard regia

VENERDÌ 20 FEBBRAIO ore 20 *
 DOMENICA 22 FEBBRAIO ore 15.30 *

Ermanno Wolf-Ferrari
I quattro rusteghi

Giuseppe Grazioli direttore
 Aldo Tarabella regia

VENERDÌ 27 FEBBRAIO ore 20
 DOMENICA 1 MARZO ore 15.30

Giovanni Battista Lulli
Le carnaval

Federico Maria Sardelli direttore
 Emiliano Pellisari regia

VENERDÌ 6 MARZO ore 20
 DOMENICA 8 MARZO ore 15.30

Gioachino Rossini
L'Italiana in Algeri

Alessandro Cadario direttore
 Fabio Cherstich regia

VENERDÌ 10 APRILE ore 20
 DOMENICA 12 APRILE ore 15.30

Georges Bizet
Carmen

Audrey Saint-Gil direttore
 Stefano Vizioli regia

* RECITA FUORI ABBONAMENTO



TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI~MODENA

DIREZIONE

Direttore del Teatro e Direttore Artistico

Aldo Sisillo

Assistente alla Direzione Artistica
e Maestro collaboratore

Linda Piana

PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE ARTISTICA

Segreteria di Direzione

Sara Ferrari

Organizzazione attività teatrali

Marco Galarini

Direzione di scena

Luigi Maria Barilone

AMMINISTRAZIONE

Responsabile Amministrativo
contabilità e bilancio

Stefania Natali

Gestione personale artistico

Francesca Valli

Gestione personale tecnico e amministrativo

Claudia Bergonzini

Amministrazione

Lucia Bonacorsi

UFFICIO STAMPA

Alessandro Roveri, Francesca Fregni,
Anna Maria Mattioli

RAPPORTI CON IL PUBBLICO, PROMOZIONE E MARKETING

Addetto relazioni col pubblico
– servizio gestione per la biglietteria
e per l'attività di spettacolo

Giovanni Garbo

Promozione e formazione del pubblico
– rapporti con sponsor e sostenitori

Fabio Ceppelli

FORMAZIONE

Progettazione ed erogazione

Linda Piana, Alessandro Roveri

Gestione delle attività formative

Lucia Bonacorsi, Stefania Natali

SERVIZI TECNICI

Responsabile del servizio di prevenzione
e protezione

Giuseppe Iadarola

Responsabile servizi allestimenti
e palcoscenico

Gianmaria Inzani

Responsabile servizi area
tecnico-impiantistica e informatica

Michele Sannino

Elettricisti

Andrea Ricci (capo elettricista)

Chiara Atti, Raffaele Biasco,
Alessandro De Ciantis, Andrea Generali,
Mauro Permunian

Macchinisti

Catia Barbaresi (capo macchinista),
Jacopo Bassoli, Diego Capitani,
Alessandro Gobbi, Filippo Parmeggiani

Audio-video-fonico

Giulio Antognini

Attrezzista

Lucia Vella (referente)

Sarta

Federica Serra (coordinatrice)

SERVIZI DI CUSTODIA

Uber Beccari, Agron Biduli

SERVIZI DI PULIZIA

Sale teatrali

Global Service soc.coop.

Uffici

Aliante Cooperativa Sociale

SERVIZI DI RECEPTION, ASSISTENZA AL PUBBLICO E BIGLIETTERIA

Mediagroup98 Soc. Coop.

SERVIZI FOTOGRAFICI

Rolando Paolo Guerzoni



Presidente

Massimo Mezzetti

Sindaco di Modena

Consiglio Direttivo

Eugenio Candi

Cristina Contri

Valeria Parrella

Maurizio Pirazzoli

Direttore

Aldo Sisillo

Collegio dei Revisori

Claudio Trenti

Presidente

Angelica Ferri Personali

Alessandro Levoni

Sindaci effettivi

I fondatori



Comune
di Modena



FONDAZIONE
DI MODENA

Si ringraziano

BPER:

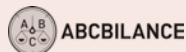


I nostri soci, i nostri sostenitori



Angelo Amara
Rosalia Barbatelli
Gabriella Benedini Bulgarelli
Simone Busoli
Maria Rosaria Cantoni
Maria Carafoli
Mariarita Catania
Rossella Fogliani
Sarah Lopes-Pegna
Paola Maletti
Pietro Mingarelli
Eva Raguzzoni
Maria Teresa Scapinelli
Sonia Serafini
Amici dei Teatri Modenesi

I nostri sponsor





**Comune
di Modena**



FONDAZIONE
DI **MODENA**

Con il contributo



MINISTERO
DELLA
CULTURA



modena
city of media arts



Teatro Comunale Pavarotti-Freni

Via del Teatro, 8, 41121 Modena

059 203 3010 / biglietteria@teatrocomunalemodena.it

www.teatrocomunalemodena.it