

# Un piccolo capolavoro dell'opera buffa

## L'italiana in Algeri di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini

### 1. Angelo Anelli: cenni biografici

Non è azzardato, credo, definire *L'italiana in Algeri* come un piccolo capolavoro: il suo posto centrale nella produzione di Gioacchino Rossini è dimostrato dal fatto che, dopo molti decenni di oblio, il repertorio rossiniano è stato riportato al grande pubblico nel 1925 da Vittorio Gui, nella Rossini Renaissance, proprio con questa opera buffa. E, nella storia dell'opera rossiniana, fu la prima opera destinata a durare nel tempo.

Per ironia della sorte e della storia, Angelo Anelli è conosciuto soprattutto come autore del libretto dell'opera rossiniana *L'italiana in Algeri*, del 1813 (il libretto peraltro era già stato musicato da un altro compositore cinque anni prima)<sup>1</sup>, anche se il suo nome non figura sul libretto della prima rappresentazione, come del resto accadeva spesso in quei tempi, in cui il librettista, meno importante del compositore, poteva non figurare sul libretto stampato per la rappresentazione, mentre vi figuravano cantanti, scenografo e varie figure coinvolte nello spettacolo. La sua biografia ce lo rivela invece come uomo di lettere e di teatro di rilievo, con una discreta produzione letteraria, soprattutto librettistica<sup>2</sup>.

Nato a Desenzano nel 1760, si laureò in giurisprudenza, passò la prima parte della vita nella città natale, dove insegnò italiano e latino nelle scuole e svolse attività teatrale nell'ambito dell'opera, promuovendo l'apertura di un teatro. Continuò ad esercitare attività teatrale, specie come autore di libretti, a Venezia (dal 1792), e poi a Milano, poeta del Teatro alla Scala dal 1799 al 1817.

L'attività di insegnamento fu l'altra sua occupazione principale: la svolse, dopo gli esordi nella città natale, a Brescia, dal 1802 al 1809, dove contribuì alla nascita dell'Ateneo di Brescia, a Milano, con la prestigiosa

<sup>1</sup> Luigi Mosca, Teatro alla Scala, Milano 1808.

<sup>2</sup> Si vedano: Guido Bustico, *Un librettista antiromantico (Angelo Anelli)*, «Rivista musicale italiana», XXVIII/1 (1921), pp. 53-81; Marco Bizzarini, *La collaborazione tra Angelo Anelli e Rossini*, «Civiltà bresciana», II/1 (1993), pp. 21-28, Riccardo Capasso, s.v. *Anelli, Angelo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 3, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 170-171; Edoardo Campostrini, *Angelo Anelli, poeta desanzanese*, Comune di Desenzano del Garda, Desenzano del Garda 1995; *Angelo Anelli 1760-1820*, di Edoardo Campostrini, in [www.ilcorrieredelgarda.it](http://www.ilcorrieredelgarda.it) (consultato l'1 aprile 2015).

cattedra, istituita da Napoleone, di eloquenza pratica forense (incarico per il quale Anelli superò Foscolo, che aveva concorso), e poi, dopo la Restaurazione, a Pavia, come supplente alla cattedra di eloquenza legale e procedura giudiziaria, incarico a cui non sarà stata estranea la sua laurea in giurisprudenza.

La sua attività letteraria principale fu senz'altro quella librettistica, nonostante egli dichiarasse che scriveva libretti solo per guadagno, denigrando la qualità e l'impegno di questa attività letteraria<sup>3</sup>, secondo un noto *topos* degli autori settecenteschi (valga l'esempio di Goldoni nei suoi *Memoires*) e primo-ottocenteschi.

Anelli scrisse, anche sotto falso nome, una quarantina di libretti (1784-1817), soprattutto comici e spesso satirici, musicati da diversi compositori: oltre a Rossini (ma solo *L'italiana*), tra i suoi compositori figurano Giovanni Pacini, che ne parlò nelle sue *Memorie artistiche*, Domenico Cimarosa, Simone Mayr, Ferdinando Paer. Alla Scala affiancò il poeta stabile del teatro Luigi Romanelli, e l'esordiente Felice Romani. Oltre che a Milano, i suoi drammi per musica furono rappresentati in prima assoluta a Venezia, a Brescia, a Roma, a Parigi, ed altre città italiane e straniere. Il suo maggior successo, prima dell'*Italiana in Algeri*, fu *Ser Marcantonio* musicato da Stefano Pavesi (Scala, 1810: lo stesso soggetto del fortunatissimo *Don Pasquale* di Donizetti e Ruffini).

Caratteristiche specifiche della sua librettistica sono il brio e la vivacità, che assume spesso toni satirici, anche in riferimento a fatti e personaggi della cultura letteraria. Nel libretto *Dalla beffa al disinganno* (Milano, Teatro Re, 1817), con musica di Giovanni Pacini, Anelli colpiva varie personalità dell'ambiente letterario milanese, in particolare il Monti e l'Acerbi: come ricorda Pacini nelle sue *Memorie artistiche*<sup>4</sup>, la satira non fu gradita alle autorità austriache, che intervennero dopo tre recite a proibire l'opera, per sopire le polemiche suscitate dalla satira dell'Anelli: raro esempio, all'epoca, di come il librettista potesse essere al centro dell'interesse più del compositore.

La vena satirica e la polemica contro diversi letterati percorrono tutta l'opera del nostro autore: taglio satirico, da una prospettiva classicistica e fortemente antiromantica, ha la sua principale opera letteraria, le *Cronache di Pindo*, in ottave, pubblicata tra il 1811 e il 1818. Forse l'intesa tra Anelli e Rossini, che amava definirsi "L'ultimo dei classici", si basava proprio anche sul comune classicismo. Bersaglio degli strali di Anelli sono soprattutto i romantici (nella cronaca settima *La Rupe*, del 1818), il

<sup>3</sup> Già nella prefazione al libretto *Griselda*, con musica di Niccolò Piccinni, (Venezia, 1793; il libretto fu poi musicato da Ferdinando Paer, ed ebbe con questa intonazione maggior successo), e successivamente nelle *Cronache di Pindo* (su cui si veda qui oltre), nel 1812: si veda per entrambi i riferimenti G. Bustico, *Un librettista antiromantico*, pp. 66-67.

<sup>4</sup> Citato *ibi*, p. 67.

Foscolo<sup>5</sup>, e il pur classicista Monti. Il dissidio con il Foscolo, che aveva come una, ma non certo unica e determinante, ragione l'aver ottenuto l'Anelli un incarico a cui ambiva anche il Foscolo, li vede opposti sul piano culturale e letterario: tanto attardato su una linea classicistica e conservatrice sul piano dei rapporti tra cultura e potere il primo, quanto innovatore e progressista il secondo<sup>6</sup>. Le reciproche polemiche tra Monti e Anelli, che ebbero origine dall'aver il primo escluso il secondo da un premio di poesia melodrammatica nel 1809, ed erano meno motivate su un piano culturale e ideologico rispetto alla polemica con il Foscolo, continuarono fino ai primi anni dopo la restaurazione austriaca, per attenuarsi verso il 1818: Anelli ebbe nel 1816 le critiche del Monti per il suo *Il trionfo della clemenza*, componimento in terza rima per l'ingresso in Milano dell'imperatore Francesco I, ma verso il 1818 il dissidio si attenuò, anche in virtù di una certa consonanza sul piano dell'orientamento letterario<sup>7</sup>.

Un altro, ben diverso, bersaglio degli strali satirici dell'Anelli è l'Accademia della Crusca: nel libretto *Le bestie in uomini*, del 1812, il pedante Pasquino mette in burla il toscano arcaico con lunghe tirate in stile "cruscante":

«PASQUINO

Considerando chente è squarquoia<sup>8</sup>  
a chi ben sbirciala ciurma che soja  
Ch'a isonne asciolve, po' sta in panciolle  
Mo' a soffiari pinti pon becco in molle

[...]

TUTTI

Che lingua barbara!

PASQUINO

È crusca fina.

<sup>5</sup> Cesare Questa, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Quattroventi, Urbino 1997, a p. 111 riferisce che Anelli è autore di un sonetto patriottico falsamente attribuito a Foscolo.

<sup>6</sup> L'argomento è stato documentato e illuminato da Laura Granatella, *La polemica tra il Foscolo e l'Anelli*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, Grafo, Brescia 1979, pp. 177-187 e da Guido Bezzola, *Le charmant Carlina*, Il Saggiatore, Milano 1992, pp. 140-143 e *passim*, e *La vita quotidiana a Milano ai tempi di Stendhal*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 164, 191-192. Bezzola, che si ferma su Anelli mediocre classicista nell'ambito della polemica antiromantica, ricordando anche che fu oggetto della satira portiana, non ha parole di apprezzamento in generale per Anelli librettista, ma ne loda l'*Italiana in Algeri*.

<sup>7</sup> Sull'argomento si vedano soprattutto G. Bustico, *Un librettista antiromantico* e M. Bizzarini, *La collaborazione*.

<sup>8</sup> Considerando quanto è rincitrullita a chi ben la guarda la gente che beffa, in gran quantità mangia, poi sta in panciolle ora spinti a parlare, trincano.

TUTTI

In questo secolo si vuol farina.

PASQUINO

Chi non ha lingua non può parlar.

TUTTI

Crepi l'interprete da interpretar».

Leggiamo inoltre, nelle *Cronache di Pindo*, qualche strale anticru-scante, soprattutto in relazione all'esclusione del Tasso dal canone degli autori del Vocabolario<sup>9</sup>.

Quanto alle idee politiche del nostro autore, non sarà inutile sottolineare le sue simpatie politiche repubblicane e filofrancesi: sostenne la Repubblica Veneta e la Cisalpina, ebbe l'incarico di segretario del generale bonapartiano Augereau, e per le sue simpatie filofrancesi ebbe poi a patire il carcere. E il suo sentimento patriottico avrà un certo riflesso, come vedremo, nella composizione dell'*Italiana in Algeri*. Ma la restaurazione austriaca viene dall'Anelli celebrata nel componimento sopra citato *Il trionfo della clemenza*.

## 2. Il libretto dell'*Italiana in Algeri* e la sua storia

Per il soggetto dell'*Italiana in Algeri*<sup>10</sup> Anelli si è ispirato probabilmente alla commedia in versi *La veneziana in Algeri* di Pietro Chiari, bresciano (Venezia, 1755), avendo però ben in mente opere della tradizione, specie classica, contenenti il tema del naufragio da cui scaturisce una vicenda che porta alla risoluzione della cattività di uno dei protagonisti. Un tema che contrappone due mondi, quello civilizzato ed evoluto, e

<sup>9</sup> *Le Cronache di Pindo di Angelo Anelli da Desenzano*, Destefanis, Milano 1811, cronaca I, st. 45, cronaca III, st. 54-56.

<sup>10</sup> Lo ricordo brevemente: Il Bey di Algeri, Mustafà, stanco della moglie, vuole un'italiana: il naufragio della nave dove Isabella viaggiava alla ricerca del suo innamorato Lindoro gliela conduce miracolosamente. Ma naturalmente Lindoro, che era finito proprio schiavo di Mustafà, e Isabella si ricongiungono felicemente, e l'italiana, con la sua intelligenza e intraprendenza, riesce a sciogliere l'intricata vicenda, riavvicinando anche Mustafà alla moglie. Sul libretto e sull'opera si vedano almeno: Franca Cella, in *Verso l'approdo romantico*, par. 4, *La mediazione neoclassica di Angelo Anelli*, in *Storia dell'opera*, diretta da Alberto Basso, UTET, Torino 1977, vol. III, t. II, pp. 162-166; Paolo Gallarati, *Dramma e ludus dall'Italiana al Barbiere*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per M. Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 1977, pp. 237-280, che sottolinea e illustra il carattere innovativo dell'*Italiana*, anticipatrice degli elementi rivoluzionari dell'opera buffa che tre anni dopo caratterizzeranno *Il barbiere di Siviglia*; Lorenzo Bianconi, "Confusi e stupidi": di uno stupefacente e banalissimo dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-92: Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 129-161; Bruno Cagli, *Dolce inganno e lucida follia* e Paolo Fabbri, *Mirandolina prende il fucile*, entrambi in *L'italiana in Algeri*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 2002-2003, rispettivamente alle pp. 45-61 e 62-75.

quello esotico, barbarico, violento, in tempi moderni e nel teatro moderno spesso ambientato in Turchia, con grande popolarità e gradimento del pubblico nei confronti del colore “turchesco”. Il soggetto turco (in senso esteso, dato che l'opera è ambientata a Algeri), di eredità settecentesca, è, com'è noto, presente anche in altre opere di Rossini (*Il turco in Italia*, *Adina ovvero il Califfo di Bagdad*, e altre)<sup>11</sup>.

Per il libretto di Anelli è stato chiamato in causa anche un fatto di cronaca, a cui l'autore potrebbe essersi ispirato: il rapimento di una signora milanese, tale Antonietta Frapolli, rapita dai corsari nel 1805 e portata nell'harem del Bey di Algeri. Certo si tratta di un'eventualità irrilevante, dato che Anelli si rifà a paradigmi narrativi ben presenti nella tradizione classica e moderna.

In questo caso, quindi, la fonte del libretto non è, come per la maggior parte dei libretti ottocenteschi, straniera. Va rilevato, comunque, che fino a metà '800 la scelta del soggetto era fatta dall'impresario o dal librettista, mentre poi, con Verdi, sarà il compositore a scegliere soggetto e librettista. E sarà lo stesso Verdi, più consapevole di Rossini della portata culturale delle proprie scelte, a lamentare che gli autori italiani non offrirono soggetti degni di essere musicati, per la loro mancanza di teatralità e di “effetto” («se vogliamo qualche cosa che almeno almeno *faccia effetto* bisogna a nostra vergogna ricorrere a cose non nostre» scrive Verdi nel 1847 a Giusti che gli rimproverava di non rifarsi ad autori italiani)<sup>12</sup>.

Rossini compose la musica dell'*Italiana* in tutta fretta (prassi non infrequente all'epoca) per soccorrere un'emergenza dell'impresario del teatro San Benedetto di Venezia, usando un libretto già musicato e facendovi apportare significative modifiche: si trattava di una prassi comunissima nel '700, ancora in vigore in quel periodo, ma che sarebbe presto declinata a favore dell'unicità dell'unione libretto/musica. Il libretto di Anelli era stato musicato da Luigi Mosca e rappresentato alla Scala di Milano nel 1808 con grande successo: dopo 35 repliche scaligere, non era stato più ripreso. L'opera rossiniana a Venezia ebbe molto successo, a cui contribuì il prestigioso cast degli interpreti, soprattutto Marietta Marcolini, e Filippo Galli come Mustafà, e venne rappresentata per un mese. Venne poi eseguita a Vicenza nello stesso anno, a Milano nel 1814, a Napoli nel 1815, con significative modifiche sia nel testo sia soprattutto nella musica.

<sup>11</sup> Ma Giorgio Pestelli, “*Cose Turche*” nella musica Europea dal *Ratto del serraglio* (1782) all'*Italiana in Algeri* (1813): corso di Storia della Musica 1978-1979 / Giorgio Pestelli; appunti raccolti da C. Rollin - D. Giannozzi - A. Danielis, CELID, Torino 1979, sottolinea che gli elementi di derivazione turca sono nel complesso dell'opera poco rilevanti. Pestelli afferma che Rossini conosceva il mozartiano *Die Entführung aus dem Serail*, e ne trae qualche spunto musicale.

<sup>12</sup> *Il Verdi degli scrittori*, a cura di Pasquale Guadagnolo, Edizioni Teatro alla Scala, Milano 2001, pp. 20-22.

La storia testuale di questa opera concorre a smentire il luogo comune della critica, ormai superato, secondo il quale Rossini aveva un sostanziale disinteresse per il testo verbale e per il lavoro del librettista. In mancanza di una documentazione che ci parli dei rapporti tra il compositore e i poeti (29) delle sue opere, scelti insieme all'impresario, in quanto poeti "ufficiali" o principali dei teatri nei quali le opere venivano rappresentate per la prima volta, si possono individuare le linee degli interventi rossiniani sui libretti ed esaminare come il testo era reso da lui funzionale alla struttura drammatica e alla musica<sup>13</sup>. Ciò che, appunto, *L'italiana in Algeri*, con il suo percorso testuale, consente in modo particolare.

Rossini e Anelli si erano conosciuti nel 1812 a Milano. Mancando documentazione della loro collaborazione, restano incerti molti elementi importanti<sup>14</sup>: chi abbia deciso di riprendere il libretto di Anelli (Rossini stesso o l'impresario del teatro San Benedetto, Giovanni Galli?), e soprattutto chi abbia apportato le modifiche sul libretto. Le ipotesi sono due, sostenute da studiosi differenti: l'autore delle modifiche sarebbe lo stesso Anelli, oppure Gaetano Rossi, un importante librettista con cui Rossini collaborò per alcune opere rappresentate a Venezia (*La cambiale di matrimonio*, Venezia, San Moisè 1810, *Tancredi*, Venezia La Fenice 1813, *Semiramide*, Venezia La Fenice 1823), e che apprezzava in modo particolare. Sia nell'uno che nell'altro caso, 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.

<sup>13</sup> Il giudizio (o forse meglio pregiudizio) sul disinteresse di Rossini per il testo verbale e sul mediocre livello dei librettisti delle sue opere si legge per esempio in Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Ceschina, Milano 1973, pp. 117-119. Di diversa opinione, con argomentazione e approfondimenti differenti a seconda dell'orientamento disciplinare, le posizioni di Bruno Cagli, *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», II (1972), pp. 10-31 (la mancanza di documentazione specie epistolare «ha finito per avallare la stolta idea che il Pesarese musicasse disinvoltamente tutto quello che gli veniva sottoposto senza alcuna discriminazione e soprattutto senza interventi personali. Uno studio approfondito dei libretti di Rossini, soprattutto in relazione alle fonti, potrà smentire questo pregiudizio e dimostrare deduttivamente, ma con sufficiente sicurezza, che il musicista intervenne con il suo gusto, operò scelte ed indirizzò il lavoro dei poeti», p. 11); Fedele d'Amico, *Il teatro di Rossini*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 106-107 e 115-118 e Fabio Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci, Roma 2005, pp. 27-31; da ultimo, piena conferma dell'interesse e dell'intervento attivo del compositore sul libretto offre l'analisi di Edoardo Buroni, *Lingua e stile «all'ombra amena del Giglio d'or»*. *Il Viaggio a Reims di Rossini e Balochi*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Fologna vent'anni dopo*, Atti del XI Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella - Elisa Gregori, Esedra, Padova 2014, pp. 295-311.

<sup>14</sup> Sulle vicende testuali dell'opera si vedano soprattutto *L'italiana in Algeri*, ediz. critica a cura di Azio Corghi, Fondazione Rossini, Pesaro 1981; Marco Beghelli, *Prefazione a Tutti i libretti di Rossini*, Garzanti, Milano 1991; *L'italiana in Algeri*, a cura di Paolo Fabbri - Maria Chiara Bertieri, Fondazione Rossini, Pesaro 1997; C. Questa, *Il ratto dal serraglio, passim*; Paolo Pinamonti, *La nascita del capolavoro*, in *L'italienne à Alger, Rossini*, «L'avant scène Opéra», n. 157 (gennaio 1994); Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli - Sergio Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro 1992, vol. I.

Oltre che nelle due versioni stampate per le due prime rappresentazioni (A<sup>1</sup> 1808 Milano, A<sup>2</sup> 1813 Venezia), il libretto è presente nella partitura autografa di Rossini con ulteriori varianti (A<sup>r</sup>): Rossini ha lavorato verosimilmente su un testo provvisorio, rimaneggiato da A<sup>1</sup>, che differisce in punti significativi da A<sup>2</sup><sup>15</sup>.

I principali cambiamenti di A<sup>2</sup> e A<sup>r</sup> rispetto ad A<sup>1</sup> sono motivati da ragioni drammaturgiche e dalla volontà di Rossini di arricchire con brani chiusi i personaggi di Isabella, contralto, interpretata dalla famosa Marietta Marcolini, di Lindoro, tenore, e del basso Mustafà. Un arricchimento che si riflette in modo rilevante soprattutto sullo spessore e sulla caratterizzazione anche drammatica, oltre che vocale<sup>16</sup>, del personaggio della protagonista, che, già molto ben delineato nella prima versione, esce dalla seconda ulteriormente approfondito e sfaccettato. Isabella, protagonista assoluta dell'opera e artefice della risoluzione dell'intricata vicenda, è donna vivace, intelligente e coraggiosa, secondo lo spirito dei tempi, con un carattere italiano e patriottico ben evidente e accentuato dagli interventi rossiniani. Qualcuno ha sottolineato il carattere prerisorgimentale di Isabella, di matrice giacobina, da ricondurre alle posizioni politiche di Anelli: Coletti<sup>17</sup> definisce Isabella «antesignana comica e spregiudicata delle intrepide e serissime eroine soprano del melodramma serio, esempio di coraggio e amor patrio». Qualche studioso sottolinea invece la componente simbolica della patria di Isabella, luogo di civiltà, di libertà, contrapposto al luogo della prigionia e dell'imposizione<sup>18</sup>. Ma andrà anche rilevato come della sfaccettatura del personaggio faccia parte il tono sentimentale, da opera semiseria, della prima parte dell'aria *Cruda sorte*, in linea con la musica, in contrasto con il carattere vivace e comico della seconda parte: un contrasto più apparente che reale, comunque, perché il tono tragico è certo parodistico.

Un cambiamento molto significativo sul piano teatrale e musicale che ha riflessi linguistici assai rilevanti riguarda la scena finale del primo atto, in cui Rossini e il revisore aggiungono alcuni distici in cui sono contenute onomatopee, sui cui tornerò tra poco, nell'ambito delle osservazioni linguistiche:

<sup>15</sup> Per quanto riguarda i libretti delle successive rappresentazioni in altre città, di cui si è detto sopra, Corghi nella sua edizione critica (pp. 31 e ss.) rileva che il libretto della rappresentazione di Vicenza deriva direttamente da quello veneziano, quello di Milano invece deriva sia da quello veneziano, sia dalla versione originaria del 1808, sempre milanese, e quello di Napoli si basa su quello di Milano del 1814.

<sup>16</sup> F. D'Amico, *Il teatro*, p. 77, sottolinea come la vocalità di vero contralto (a differenza di Rosina e Cenerentola, definite anch'esse contralto all'epoca, ma a cui oggi si conviene la qualifica di mezzosoprano), orientata verso il registro basso, rivesta in Isabella risonanze virili.

<sup>17</sup> Vittorio Coletti, *L'opera e la lingua nazionale*, in *Linguistica applicata con stile*, a cura di Francesca Geymonat, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 33-54, la citazione a p. 43.

<sup>18</sup> B. Cagli, *Dolce inganno e lucida follia*, p. 60.

«ISABELLA, ELVIRA E ZULMA  
Nella testa ho un campanello  
che suonando fa dindin.

MUSTAFÀ  
Come scoppio di cannone  
la mia testa fa bumbum.

TADDEO  
Sono come una cornacchia  
che spennata fa crà crà.

LINDORO E HALY  
Nella testa un gran martello  
mi percuote e fa tac tà.

TUTTI  
Va sossopra il mio cervello  
sbalordito in tanti imbrogli;  
qual vascel fra l'onde e scogli  
io sto presso a naufragar.

CORO  
Va sossopra il suo cervello  
sbalordito in tanti imbrogli;  
qual vascel fra l'onde e scogli  
ei sta presso a naufragar».  
(1, sc. finale)

I cambiamenti inoltre aumentano lo spazio e l'importanza delle scene di follia e confusione, che costituiscono nella musica rossiniana e in questa opera in particolare un elemento tanto importante.

### 3. *La lingua*

Sulla lingua dei libretti rossiniani lo studio complessivo di Fabio Rossi<sup>19</sup> ha messo in rilievo la complessiva omogeneità, dei libretti seri da una parte, in linea con il codice melodrammatico di ascendenza metastasiana, con l'accentuazione aulicizzante che l'Ottocento stava avviando, e dei libretti comici dall'altra, nei quali incide molto il modello goldoniano.

---

<sup>19</sup> F. Rossi, "Quel ch'è padre, non è padre..." e *L'eredità linguistica lasciata da Goldoni al melodramma primottocentesco*, in *Rossini und das Libretto*, hersg. von Reto Müller - Albert Gier, Leipzigeruniversitätsverlag, Leipzig 2010, pp. 139-157; importante anche lo studio di Marcello Riccobaldi, *Aspetti linguistici dei libretti buffi e semiseri rossiniani*, «Linguistica e letteratura», xxx/1-2 (2005), pp. 159-183; si veda inoltre, sull'opera buffa più in generale, il fondamentale saggio di Vittorio Coletti, *Il linguaggio dell'opera buffa in ricordo di Gianfranco Folena*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei» (Giornata di studio in ricordo di Gianfranco Folena), s. IX, XIII (2002), pp. 823-863.



La convenzionalità e l'intertestualità del codice librettistico agiscono con forza per un compositore che, a quanto si sa dalla non ricca documentazione, non dedicava al testo verbale e alla sua unione sinergica con la musica quella cura che avrebbe caratterizzato, di lì a pochi decenni, Verdi. «Mentre le parole e gli atti – scriveva infatti Rossini – esprimono le più minute particolarità degli affetti, la musica si propone un fine più elevato, più ampio, più astratto. La musica allora è, direi quasi, l'atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione. Essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l'allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l'abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante, che non possono rendere né gli atti, né le parole»<sup>20</sup>.

La scelta dei soggetti e l'attenzione per il testo esulavano, in linea di massima, dal suo impegno, tanto che, certo con esagerazioni, alcuni hanno addirittura parlato di un disinteresse di Rossini per il testo verbale. Disinteresse che, del resto, Stendhal sottolineava da parte del pubblico, narrando proprio della rappresentazione dell'*Italiana in Algeri* a Venezia e a Vicenza nel 1817. E, rileviamo forse con qualche stupore, lo stesso Stendhal, entusiasta della musica dell'opera rossiniana, dichiara il suo distacco rispetto al testo del libretto<sup>21</sup>.

Tutto vero, certo, ma il caso dell'*Italiana*, come del resto, in modi assai diversi, quello del *Viaggio a Reims*, e forse altre opere da studiare con maggiore attenzione, rappresentano probabilmente due eccezioni (o smentite) rispetto a tale disinteresse e al predominio della convenzionalità. E forse non sarà un caso che la musica dell'*Italiana* sia tutta nuova, senza riprese da altre opere, com'era prassi frequente di Rossini.

Del libretto di Anelli vanno prima di tutto sottolineate, se non proprio l'originalità del soggetto, la sua perfetta e originalissima struttura narrativa, piena di invenzioni e doppi sensi, e l'audacia, dei doppi sensi appunto ma anche sostanziata di un tema come il patriottismo, non solito nelle opere buffe, e poco appropriato al periodo: 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».

Sotto il profilo più strettamente linguistico, la caratterizzazione in senso comico non è così accentuata come ci si potrebbe aspettare, e ne rileverò qua i tratti più significativi. Prima di tutto, un *topos* comico è la scena dello starnuto (2, VI): come nella goldoniana *Arcadia in Brenta* anche qua la ricorrenza di starnuti è, oltre che comica negli effetti fonici e onomatopeici, foriera di conseguenze narrative. Le due scene dell'in-

<sup>20</sup> Citato in Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1993, p. 81.

<sup>21</sup> Stendhal, *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, EDT, Torino 1992, cap. Terzo.

vestitura, rispettivamente di Taddeo come *kaimakan* e di Mustafà come *pappataci*, rappresentano momenti *clou* dell'opera, e hanno rilevanza sia tematico-contenutistica sia lessicale.

*Kaimakan* “carica turca, governatore di Costantinopoli, ma senza autorità”, è parola non presente nel GDLI<sup>22</sup> e non si hanno documentazioni della sua presenza in autori italiani. La voce è forse presa da testi francesi. L'investitura di Mustafà come *pappataci* è da leggere come riferimento satirico all'iniziazione massonica, fatta da un fratello massone, particolarmente incline, come si è visto, alla satira del mondo e della cultura a lui contemporanei. Anelli recupera la voce *pappataci* dai comici fiorentini del '500<sup>23</sup>, ma soprattutto dal libretto *I virtuosi* di Gaetano Rossi, musicato da Simone Mayr, 1801, in cui Pappatasi era il nome del padre della capricciosa protagonista.

È il livello lessicale, naturalmente, che evidenzia il maggior numero di elementi comici. Con le voci espressive, tipiche della commedia e della librettistica buffa, *babbeo*, *baggiano*, *crepare*, *matto*, *muso* “volto”, *sciocco*, *smanie*, *smorfie*, *voglia*. Con le locuzioni e i proverbi, simbolo di saggezza popolare, *cattivo quarto d'ora*, *rompere il timpano*<sup>24</sup>, *ti parlo schietto e tondo*, *gabbia i cucchi*, *sale in zucca*, *meglio il fiasco che il lampione*, *va in bocca al lupo chi pecora si fa*. Con gli alterati: *sospiretto*, *colpetto*, *donnetta*, *asinaccio*, *merlotto*. Con le onomatopee: nella scena finale del primo atto, come si è detto introdotta per volontà di Rossini, *dindin*, *bumbum*, *cra cra*, *tac ta*<sup>25</sup>. Con i giochi di parole: *Taddeo-bebbero-cicisbeo*. Con i doppi sensi, arditi, sopra tutti quello del finale dell'aria *Cruda sorte* di Isabella, che inizia, come ho accennato, come aria seria-tragica per passare al registro comico, in stretta sinergia, naturalmente, con la musica: il palese doppio senso conclusivo («Tutti la bramano, / tutti la chiedono / Da vaga femmina: / Felicità», I, VI), sostituito dalla censura austriaca nella rappresentazione milanese del 1814<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, continuato sotto la direzione di Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino 1961-2002.

<sup>23</sup> GDLI “persona che per amore del quieto vivere, per viltà [...] è disposta a tollerare umiliazioni [...]; in partic. marito che per interesse o stupidità accetta o favorisce indirettamente l'infedeltà della moglie”, Giovanni Maria Cecchi, DELI (Manlio Cortelazzo - Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1985) “persona che per proprio utile tollera in silenzio cose disonoranti”, Machiavelli 1525.

<sup>24</sup> Per entrambe le locuzioni M. Riccobaldi, *Aspetti linguistici*, p. 178, rileva la datazione successiva nei dizionari.

<sup>25</sup> Questi ideofoni potrebbero dunque non essere di Anelli, ma forse di Gaetano Rossi, se, come i più ritengono (lo pensa anche M. Riccobaldi, *Aspetti linguistici*, p. 167), è lui l'autore della revisione del libretto nella sua ripresa da parte di Rossini.

<sup>26</sup> Sugli interventi della censura austriaca, concentrati in particolare nell'aria di Isabella nella sc. IV del primo atto, si veda Carlo Caruso, *Three cases of censorship in opera theatre: Mozart, Rossini, Verdi*, «The Italianist», XXIV (2004), pp. 208-223:

Già so per pratica  
Qual sia l'effetto

Già so per pratica  
Qual sia l'effetto

Altro doppio senso è nella battuta di Mustafà, il quale cerca di convincere Lindoro a sposare sua moglie Elvira, «Vieni e vedrai / un bel volto e un bel cor con tutto il resto», 1, III). Forestierismo, oltre alle voci arabe *bey* e *Kaimakan*, è il francese *monsieur*.

Negli altri livelli linguistici, i tratti comici e oralizzanti non sono molto abbondanti. Di contro all'assenza di ridondanze pronominali e di costrutti marcati<sup>27</sup>, notiamo casi di futuro epistemico (*io sarò sciocca*, 1, IX), di presente per futuro (*a momenti è con voi*, 2, VI) e alcune occorrenze di infinito preceduto da *a*: *intesi a raccontare* (costrutto non intenzionalmente oralizzante).

Per la sintassi nominale, da segnalare il segmento *Suo danno* in bocca all'irritata Zulma («Suo danno. Ho gusto; / lascia pur che il babbeo faccia a suo modo», 2, X), che riprende il dapontiano *L'ha voluto, suo danno* del Don Giovanni. Il periodare è spesso, specie nei recitativi, schiettamente prosastico:

«L'italiana è  
franca e scaltra.  
La sa lunga più d'ogn'altra.  
Quel suo far si disinvolto  
gabba i cucchi ed ei no 'l sa.  
Questa volta amor l'ha colto;  
gliel'ha fatta come va».  
(2, 1)

«Amiche, andate a dir all'italiana  
che io sarò tra mezz'ora  
a ber seco il caffè!  
Se mi riceve  
a quattr'occhi, buon segno... il colpo è fatto.  
Allor... Vedrete allor come io la tratto».  
(2, II)

D'un sguardo languido,  
D'un sospiretto...  
So a domar gli uomini  
Come si fa  
Sien dolci o rividi,  
Sien flemma o foco,  
Son tutti simili  
A press'a poco.  
Tutti la bramano,  
tutti la chiedono  
Da vaga femmina:  
Felicità.

d'un occhio languido  
d'un sorrisetto:  
So come gli uomini  
S'han da pigliar.  
Anche i più burberi,  
Anche i più scaltri  
Si lascian cogliere  
Al par degli altri.  
Sprezzan le femine,  
Di noi si ridono:  
Ma un volto amabile  
Li fa cascar.

<sup>27</sup> Non mi pare classificabile come dislocazione a destra la costruzione «*tutti la bramano, tutti la chiedono da vaga femmina: felicità*» (come vuole invece M. Riccobaldi, *Aspetti linguistici*, p. 171).

Quanto a due elementi tipici della librettistica comica tanto frequenti in Goldoni, il plurilinguismo e i rilievi metalinguistici, nell'*Italiana* sono davvero esigui. Del plurilinguismo si ha traccia unicamente nel francesismo *monsieur*, e come rilievi metalinguistici compaiono solo le richieste di spiegazione lessicale delle due "vittime" delle cariche di *kaimakan* e *pappataci*.

Non stupiscono le forme poetiche tradizionali comuni nel codice librettistico: condizionali in *-ia* (*saria, faria*), in *-ieno* (*farieno*), il futuro *fia*, l'imperfetto di prima persona esclusivo in *-a* (*era, avea*); imperativo proclitico (*ti consola*) più frequente dell'enclitico (*spiegati*).

Al codice melodrammatico serio vanno ricondotte molte voci e soprattutto molte *iuncturae*: *mesto ciglio, aure seconde, dura legge, crudel tormento*, parecchie delle quali inserite in contesto ironico e con accentuazione appunto parodica dei *topoi* e delle espressioni del codice poetico e melodrammatico. Si veda per esempio lo scambio di battute tra Isabella e Lindoro al loro incontro:

«ELVIRA, ZULMA E LINDORO  
Pria di dividerci da voi, signore,  
veniamo a esprimervi il nostro core,  
che sempre memore di voi sarà.

ISABELLA  
(Oh ciel!)

LINDORO  
(che miro?)

ISABELLA  
(Sogno?)

LINDORO  
(Deliro?  
Quest'è Isabella!)

ISABELLA  
(Questi è Lindoro!)

LINDORO  
(Io gelo!)

ISABELLA  
(Io palpito!)

ISABELLA E LINDORO  
(Che mai sarà? Amore, aiutami, per carità)».  
(1, sc. ultima)

La caratterizzazione di alcuni personaggi è curata e riuscita anche sul piano linguistico. Di Isabella si è detto: il personaggio era già tratteggia-

to nella prima versione del libretto, per merito di Anelli, ma la versione rossiniana lo ha ulteriormente perfezionato. Degli altri, sono debole e del tutto convenzionale Lindoro, scialbe la moglie Elvira e la schiava Zulma, vivace ma non particolarmente riuscito il capo dei corsari Haly, mentre Taddeo, il *babbeo* innamorato-zio di Isabella, e Mustafà appaiono di maggior spessore, nel loro carattere schiettamente comico. Mustafà è caricaturale in senso primitivo, e in questa direzione rientra un tratto linguistico particolare, l'infinito in funzione di indicativo, tipico della lingua franca nella commedia, e del "turco" in particolare<sup>28</sup>: *saper far meglio di te*, a cui nel testo in partitura si aggiunge, per il verso precedente, *aver capito*, che tanto in A<sup>1</sup> quanto in A<sup>2</sup> sono invece *ho capito* (2, XIV).

Il carattere dotto del libretto di Anelli si rivela anche nelle non poche tessere intertestuali, classiche e moderne. Le riprese tematiche dalla tragedia-commedia *Elena* di Euripide, tematiche e linguistiche dalla *Rudens* di Plauto sono state messe in luce da Cesare Questa<sup>29</sup>. Mi limito a citare alcune riprese dirette da Plauto nella prima aria di Isabella: «Cruda sorte! Amor tiranno! / non v'è orror, terror né affanno / pari a quel ch'io provo in me [...]. Da chi spero, oh Dio!, consiglio? / chi conforto mi darà?» (1, IV) riprendono con tutta evidenza questi versi plautini: «nunc quam spem aut opem aut consilii quid capessam? [...] algor, error, pavor, me omnia tenet». Cesare Questa sottolinea inoltre la *iunctura* «fasto insano» "folle superbia" che rimanda a Properzio e Ovidio: variante presente in A<sup>r</sup> e A<sup>2</sup>, non in A<sup>1</sup>, quindi forse non attribuibile ad Anelli, nel caso probabile che non sia lui il revisore del libretto.

Ripresa dal teatro moderno è invece, l'investitura di Taddeo come *kaimakan*, costruita con tutta evidenza sul modello di quella del protagonista de *Le bourgeois gentilhomme* di Molière nobilitato al grado di Mamamouchi: e riecheggiamento verbale diretto sono i versi *colla forza dei leoni / coll'astuzia dei serpenti*, dal testo francese *donne la force de lions et la prudence des serpents*.

L'ascolto e, meglio ancora, la visione dell'*Italiana in Algeri*, se non proprio la semplice lettura del libretto, confermano pienamente la definizione di "piccolo capolavoro": e l'analisi del testo verbale dimostra ancora una volta quanto, con buona pace di Stendhal, un buon libretto, in stretta sinergia con il rivestimento musicale, come ben mostrato in questo caso, contribuisca alla qualità di un'opera. Sembra un'ovvietà, ma non lo è, considerando quanto poco a questo aspetto sia stata dedicata in passato la dovuta considerazione.

<sup>28</sup> Si veda Vittorio Coletti, *Gli esotismi nell'opera lirica*, in *Lo spazio linguistico italiano e le "lingue esotiche". Rapporti e reciproci influssi*, a cura di Emanuele Banfi - Gabriele Iannàcaro, Bulzoni, Roma 2006, pp. 409-422, alle pp. 412-413.

<sup>29</sup> C. Questa, *Il ratto dal serraglio*.

