Studio per una scenografia: "L'italiana in Algeri" di Gioachino Rossini

Ivonn Escarleth Estrada Leva

Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale
in Architettura Costruzione Città

Tesi di Laurea Magistrale

Studio per una scenografia: *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini

Relatore:
Prof. Sergio Pace
Correlatrice:
Prof.ssa Valentina Donato

Candidata:
Ivonn Escarleth Estrada Leva

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione 7

1. **L'architettura araba e L'Orientalismo** 8
   - 1.1 Le *Turcherie*: L'architettura ottomana e l'influenza in Italia 10
     - 1.1.1 L'architettura Ottomana 11
     - 1.1.2 Moschea 12
     - 1.1.3 Casa araba 15
     - 1.1.4 Palazzo di Topkapı 17
     - 1.1.5 Influenza araba in Italia 20
   - 1.2 Architettura in Algeri 24
     - 1.2.1 Periodo ottomano 24
     - 1.2.2 Algeri nella seconda metà del '900 31
     - 1.2.3 Algeri attuale 38

2. ***L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini** 44
   - 2.1 Sinossi 46
   - 2.2 Genesi e peculiarità stilistico espressive 48
     - 2.2.1 Opera di ripiego 48
     - 2.2.2 Rielaborazione de *L'Italiana in Algeri* 49
     - 2.2.3 Tematiche 52

3. **Rappresentazioni contemporanee** 56
   - 3.1 *L'italiana in Algeri* di Ugo Gregoretti,1979 58
   - 3.2 *L'italiana in Algeri* di Vittorio Borrelli, 2009 68
     - 3.2.1 Schemi di movimenti scena 73
   - 3.3 *L'italiana in Algeri* di Francesco Esposito, 2012 83
     - 3.3.1 Schemi di movimenti scena 90
   - 3.4 *L'italiana in Algeri* di Moshe Leiser e Patrice Caurier, 2018 100
     - 3.4.1 Schemi di movimenti scena 106

4. **Progetto di scenografia** 118
   - 4.1 Relazione 120
   - 4.2 Brainstorming e obiettivi 122
   - 4.3 Suggestioni 124
   - 4.5 Idea iniziale 126
   - 4.5 Ambientazioni 1, 2 e 3 127

5. **Allestimento teatrale** 130
   - 5.1 Coni ottici 132
   - 5.2 Scene degli Atti. 136
   - 5.3 Capitolato 224
   - 5.4 Attrezzeria 248
   - 5.5 Costumi 250

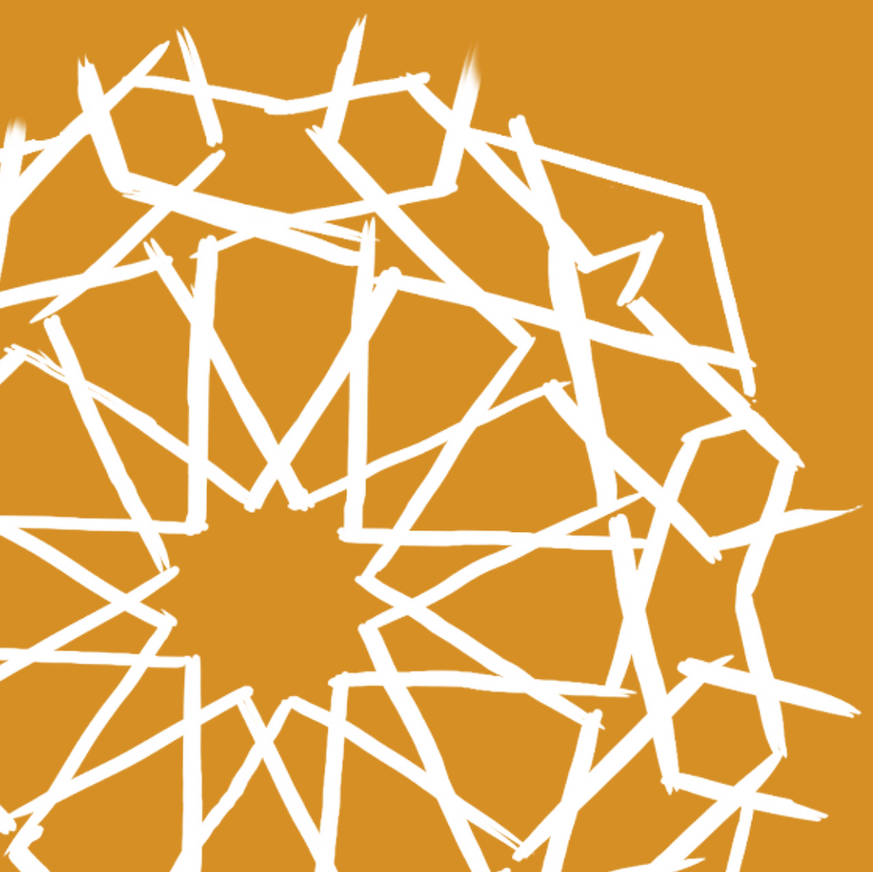
6. **Conclusioni e ringraziamenti** 256

7. **Riferimenti** 260

Introduzione

La scelta di sviluppare una tesi sulla scenografia deriva dall'interesse personale nello svolgere un progetto dove l'aspetto artistico e creativo sono essenziali per la realizzazione di una realtà capace di suscitare emozioni.
Il mio primo approccio alla scenografia è avvenuto grazie al Workshop "Scenografia, teatro e musica", organizzato dai professori Roberto Monaco e Sergio Pace in collaborazione con il Teatro Regio, l'architetta Valentina Donato e il musicologo Attilio Piovano.
Ho trovato interessante come l'architettura e la scenografia si rapportino in maniera simile allo spazio vissuto da un individuo. Tuttavia, nella scenografia, sebbene sia l'attore a vivere lo spazio, l'utente finale è invece lo spettatore, il quale ha un ruolo di valutatore. Risulta quindi importante l'aspetto visivo ed il messaggio che il regista e lo scenografo vogliono trasmettere.
L'architetto può sfruttare il palcoscenico per rappresentare la propria visione di architettura, reinterpretando il pensiero in chiave onirica o reale, così da sperimentare e studiare nuove idee per la costruzione architettonica e urbana. Egli può avvalersi delle tecniche costruttive veloci ed effimere del teatro, del metodo progettuale architettonico (il rapporto con il committente, la progettazione e la realizzazione) e dell'aiuto delle diverse figure professionali coinvolte.
La scelta di realizzare il progetto di scenografia dell'opera *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini è giustificata da un interesse verso la cultura e l'architettura araba. In questo processo sono stati di grande utilità i confronti con il regista Francesco Esposito e con la scenografa Claudia Boasso, che mi hanno raccontato il loro lavoro nella realizzazione dell'opera medesima, dandomi dei consigli da tenere a mente durante la mia progettazione. Inoltre, grazie ai professori che mi hanno seguita, ho partecipato al seminario del regista Stefano Poda, al sopralluogo nel laboratorio del Teatro Regio e ad alcune lezioni didattiche, che mi sono stati di grande stimolo.
All'interno di questa tesi il lavoro si divide sostanzialmente in cinque parti: la prima corrisponde ad un'indagine conoscitiva sul tema dell'Orientalismo e sulle architetture algerine; la seconda è lo studio dei contenuti del libretto dell'opera; la terza è un'analisi di alcuni allestimenti scenografici al fine di apprendere dalle esperienze di registi e scenografi contemporanei; la quarta parte corrisponde alla formulazione della mia interpretazione dell'opera; infine vi è la fase tecnica in cui rappresento le diverse scene e gli elementi che le compongono mediante disegni architettonici (piante, prospetti e sezioni).
La mia personale interpretazione e realizzazione del progetto di scenografia vuole mettere in evidenza il carattere artistico e di indagine della figura dell'architetto in un mondo sempre più globalizzato, dove le conoscenze estere si fondono in architetture ibride che andranno a formulare il linguaggio architettonico futuro; e in tale scenario il palcoscenico può essere sfruttato come uno spazio su cui avere delle anticipazioni.
In ultimo, spero che dalla mia interpretazione si percepiscano le emozioni che l'opera mi ha suscitato.

01 "L'architettura araba e l'Orientalismo



La ricerca seguente si divide in due parti. La prima analizza l'architettura ottomana e l'influenza in territorio italiano (come conseguenza dalle *Turcherie*). La seconda si concentra sull'architettura algerina come conseguenza dell'architettura araba. In quest'ultima parte si considerano tre momenti corrispondenti ai periodi in cui l'interpretazione dell'opera lirica *L'italiana in Algeri* è stata formulata e significativamente reinterpretata. Si parte con il 1813, anno della prima rappresentazione dell'opera su firma rossiniana; il secondo momento corrisponde al 1979 con la rappresentazione allestita dal regista Ugo Gregoretti; e per l'ultimo gli anni odierni. Questi passaggi sono serviti per poter comprendere l'evoluzione della visione europea sull'opera rossiniana.

1.1 Le *Turcherie*: l'architettura ottomana e l'influenza in Italia

Le *Turcherie* furono un fenomeno culturale che si diffuse in Europa a partire dal XVI secolo, come imitazione dei modelli artistici e culturali dell'Impero Ottomano. Il fenomeno venne inglobato a partire del XVIII secolo assieme ad altre correnti, tra cui il giapponismo, le cineserie, ecc sotto l'insegna dell'Esotismo per indicare le forme e le suggestioni di luoghi, popoli e costumi lontani.
I primi racconti descriventi la cultura ed i territori turchi si ebbero dai resoconti di viaggio di frati esploratori del 1200 e 1300 e dai mercanti (ad esempio Marco Polo). Le informazioni apprese vennero riformulate attraverso imitazioni di motivi ornamentali orientali come testimoniano opere pittoriche in cui personaggi europei venivano rappresentati con vestiti tipici orientali. Nello stesso periodo altre informazioni provenirono dalle guerre delle Crociate (1096-1291), promosse dalla Chiesa cattolica con l'obiettivo di liberare la Terra Santa dall'occupazione musulmana; principalmente in Anatolia e nel Levante nel Mediterraneo orientale. Il ruolo degli antichi Stati italiani consisteva nell'assistere i crociati in cambio, da parte della Chiesa cattolica, di concessioni terriere come la creazione di colonie in Oriente.
L'Occidente dimostrò in questo contesto un crescente interesse per i prodotti, l'arte, l'architettura e la scultura turca sebbene la potenza araba fosse considerata una minaccia militare per l'Europa. Infatti, il vasto Impero Ottomano, esistito dal 1299 al 1922 occupava il territorio del Levante e raggiunse il suo apice con la conquista di Costantinopoli nel 1453 sotto la guida di Maometto II, che pose fine all'Impero bizantino.
Nonostante il confitto tra Oriente ed Occidente, il sultano Maometto II non interruppe i rapporti commerciali con l'Occidente dopo l'assedio del 1453. Le distruzioni causate dalla guerra sommate alle precedenti condizione di declino del centro urbano di Costantinopoli richiesero una ricostruzione totale della città.

Ritratto di Madame de Pompadour in abiti turchi, Charles-André van Loo, 1747.

Entry of Sultan Mehmed II in Constantinople, Benjamin-Constant, 1876.

L'apertura commerciale costituiva una delle soluzioni al risanamento del territorio bizantino, che riuscì a ritrovare il suo splendore diventando sede del califfato nel 1517. Lo scambio di merci e prodotti stranieri portò anche uno scambio di cultura, di racconti e di legende in terre mistiche che affascinavano gli europei e che entrarono nell'immaginario collettivo.

1.1.1 L'architettura Ottomana

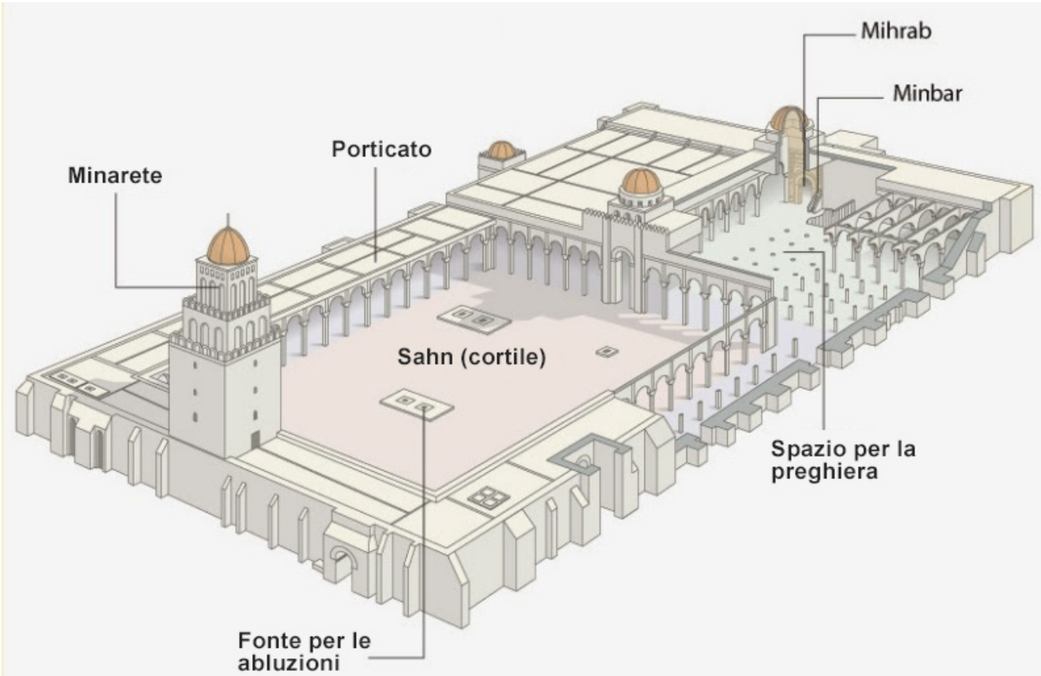
L'architettura ottomana, nella nuova Costantinopoli, venne influenzata dalla cultura persiana, bizantina e islamica di tradizioni mamelucche, anche se quella bizantina incise in maniera radicale il modo di costruire arabo.
In precedenza, l'architettura religiosa araba si basava su semplici metodi di costruzioni della tradizione turca (consistente in abitazioni temporanee), dando molta importanza alle decorazioni. Gli architetti ottomani adottarono le tecniche costruttive bizantine per realizzare ampi spazi interni incoronati da volte e cupole, apparentemente senza peso. Si raggiunse in questo modo l'armonioso rapporto tra spazi interni ed esterni e fra luci e ombre. La moschea islamica passò ad essere da sala angusta e buia con pareti ricoperte di arabe-

schi ad una struttura di equilibrio estetico, tecnico e di raffinata eleganza.
Dalla conquista di Costantinopoli al 1500 si ebbe una rifunzionalizzazione edilizia e la costruzione di nuovi edifici. La maggior parte delle strutture religiose e palaziali bizantine vennero convertiti in moschee e nuovi palazzi arabi. Sono significativi l'esempio della Basilica di Santa Sofia convertita moschea ed il complesso palaziale Topkapi, la residenza del sultano, costruito sul sito del Vecchio Palazzo imperiale bizantino.
Tra gli architetti più celebri del periodo, Mimar Sinan risulta il più noto in quanto artefice della realizzazione di 334 edifici in diverse città ottomane. Le sue opere più importanti sono la Moschea Sehzade e la moschea di Solimano costruita nella seconda metà del XVI.

1.1.2 Moschea

La moschea (dall'arabo masjid) è il luogo della prostrazione in cui i fedeli della islamica si trovano per la preghiera collettiva. Al sorgere di nuove esigenze, dopo la conquista di Costantinopoli, la sua architettura si è evoluta in termini di spazio e tecniche costruttive; ad essa vennero inglobate numerose *madrasa* (scuole e conventi volti all'apprendimento della religione islamica) e centri di varie attività sociali, culturali e mediche per la comunità (mense, ospedali, bagni turchi e tombe).
L'ubicazione della struttura religiosa, all'interno del tessuto urbano, determinò una gerarchia tra le diverse moschee della medesima città. In tutte le città importanti esisteva una grande moschea che si ereggeva in uno spazio pubblico come la piazza-mercato, in modo da facilitare il suo raggiungimento dalla comunità. Gli elementi architettonici che la caratterizzano sono:
La cupola: elemento architettonico ottomano avente funzione simbolica e pratica. Come nell'architettura bizantina, da cui deriva, la cupola era legata al concetto del divino e perciò essa veniva fatta convergere verso un punto centrale elevato. La funzione pratica, invece, derivava dalla necessità di creare uno spazio grande per la preghiera; quindi, una cupola di grandi dimensioni risultava una soluzione ottimale, che poteva essere migliorata mediante l'accostamento di cupole minori aventi lo scopo di sostenere quella centrale.
Il *mihrab*: una nicchia, in generale di piccole dimensioni, sormontata da una semicupola e orientata verso la qibla (direzione di Mecca).
Il *minbar*: indica un pulpito che, attraverso una scalinata, conduce a una piattaforma da cui l'*imàm* (capo spirituale) guida la preghiera. Generalmente il *minbar* è realizzato in legno, sul quale vengono incise decorazioni geometriche, motivi floreali e iscrizioni calligrafiche. Vi sono versioni di *minbar* realizzati anche in pietra e marmo.
La *maqsura*: recinto in legno riservato al califfo.
Il minareto: torre sormontata da una cupola di diverse forme (conica, sferica, ecc.). I materiali con cui veniva costruito variavano a seconda della disponibilità e del clima. In Turchia la base della torre è circolare, mentre nel Nordafrica è a base quadrata. Dalla sommità del minareto vengono chiamati i fedeli alla preghiera.
Sahn (cortile): spazio generalmente porticato con le fontane per le abluzioni.

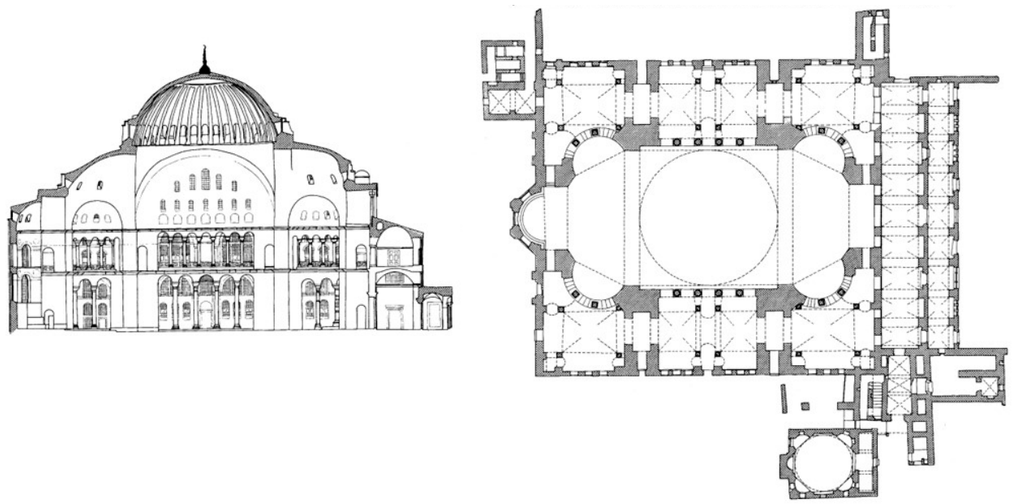
A seguire vengono riportati esempi di moschee che ripercorrono i momenti della formulazione del modello identitario architettonico turco.



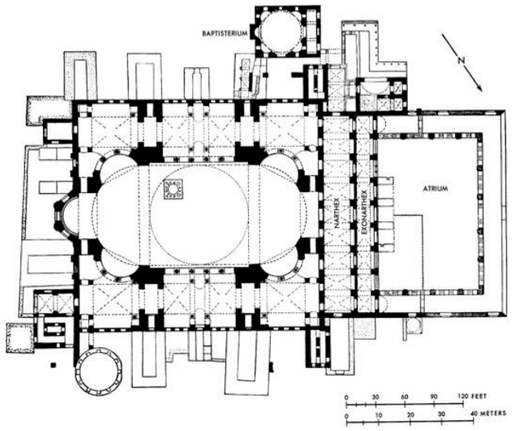
Schema nomenclatura componenti architettonici della moschea.
Fonte: http://www.4.bp.blogspot.com

Santa Sofia (Istanbul)

La moschea musulmana testimonia la sintesi di due diverse culture religiose: Islam e Cristianesimo. Essa fu in origine cattedrale ortodossa dell'impero bizantino il cui modello costruttivo e compositivo divenne riferimento per le costruzioni di nuovi edifici ottomani. In questo senso risulta comprensibile la volontà di mantenere invariata buona parte della costruzione.
Nel 532 d.C i lavori della basilica vennero affidati all'architetto Isidoro da Mileto e al matematico Antemio da Tralle dall'imperatore Giustiniano. L'edificio si impostava su un impianto simmetrico in cui, quattro grandi pilastri centrali reggevano l'imponente cupola di 33 metri di diametro. L'interno presentava, invece, tre navate decorate con motivi geometrici, floreali e mosaici figurativi. La monumentalità dell'edificio risultava alleggerita grazie all'apertura di ampie finestre vetrate, dalle quali entrava la luce, riflessa dai mosaici interni in oro.
Con la conquista ottomana vennero rimosse le immagini ed i simboli della cristianità. Molti mosaici vennero stuccati e coperti da decorazioni tradizionali islamiche. All'esterno vennero costruiti quattro minareti dai quali i fedeli musulmani venivano chiamati alla preghiera. In seguito, sorsero dei problemi strut-



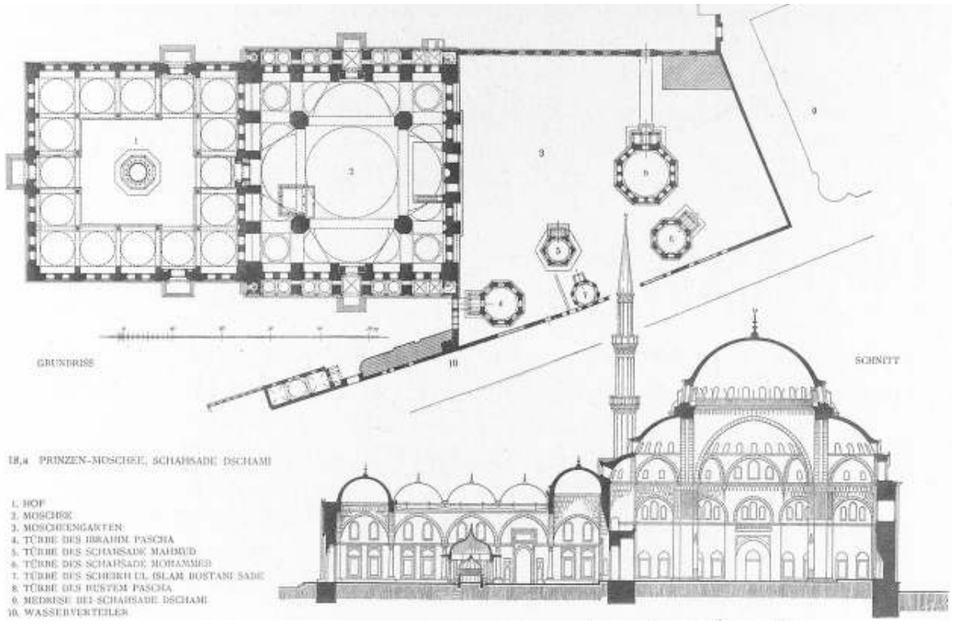
Planimetria e sezione della Basilica di Santa Sofia prima della dominazione ottomana.
Fonte: https://www.edatlas.it



Planimetria della Basilica di Santa Sofia dopo la conquista ottomana.
Fonte: https://www.chegg.com

turali ai quali l'architetto Mimar Sinan rispose mediante la costruzione di contrafforti esterni che sebbene fossero funzionali, coprirono gran parte delle finestre, oscurando l'ambiente interno. Nella zona sud della moschea vennero costruite tre mausolei contenenti le spoglie dei sultani regnanti. Infine, nella prima metà del '700 per ordine del sultano Mahmud I vennero creati degli spazi per attività pubbliche: la *madrasa*, l'*imaret* (mensa) e una fonte per le abluzioni.

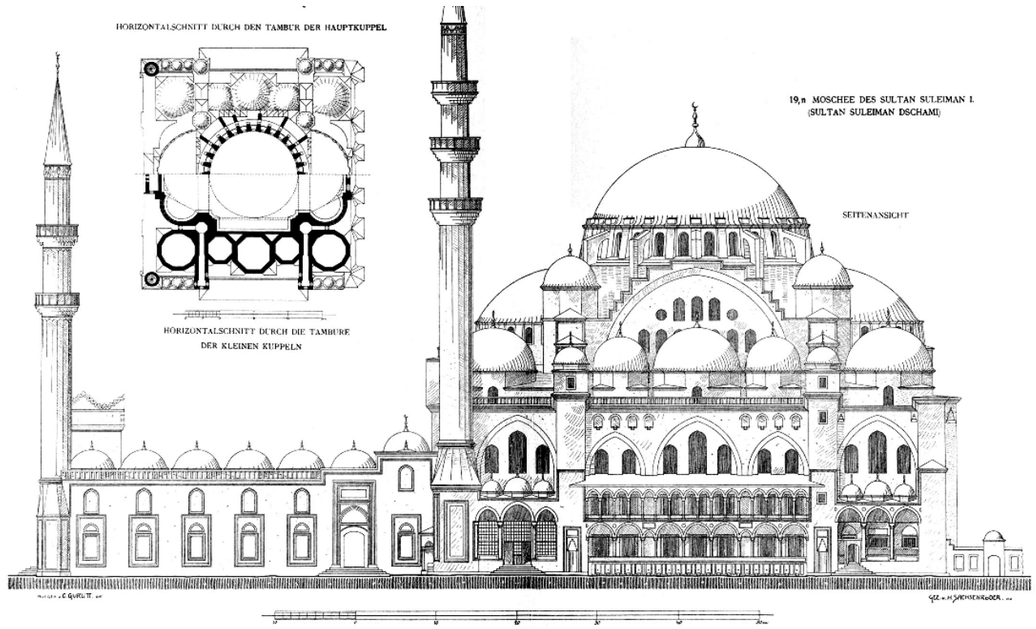
Moschea Sehzade (Istanbul)
L'edificio, progettato da Mimar Sinan, venne costruito tra il 1543 ed il 1548 per volere di Solimano il Magnifico. Esso presenta un grande cortile porticato sormontato da cupole e al cui centro è ubicata una fontana per le abluzioni.
La moschea ha un'impostazione quadrata ed è sormontata da una cupola centrale sostenuta da quattro pilastri e fiancheggiata da quattro mezze cupole. In questa moschea Sinan adottò, per la prima volta, la tecnica delle gallerie colonnate lungo i lati nord e sud al fine di nascondere i contrafforti. L'edificio è un esempio delle prime tecniche sperimentali dell'architetto nel quale è possibile comprendere i nuovi principi dell'architettura ottomana. Si nota anche quale metodo costruttivo venne abbandonato: l'isolamento dei quattro pilastri principali.
All'interno dell'edificio sono presenti i mausolei imperiali (*türbe*). Il più importante è quello di Sehzade Mehmet (figlio di Solimano il MAgnifico), una struttura ottagonale altamente decorata: i muri sono in pietra policroma e il portico presenta l'*opus sectile* (tecnica ornamentale con il marmo). L'interno è rivestito, con le rare piastrelle di *iznik*, di colore verde e giallo e le finestre hanno vetri policromi.



Pianta e sezione della Moschea Sehzade, Cornelius Gurlitt, 1912.

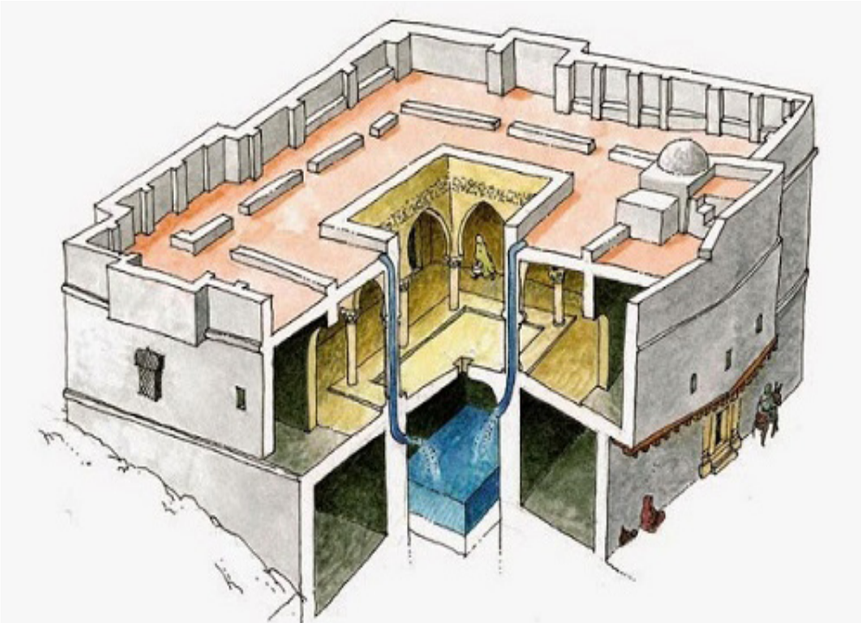
Moschea di Solimano (Istanbul)
Altro edificio religioso imperiale progettato da Mimar Sinan. Come nel caso precedente, l'edificio è preceduto da un cortile, incorniciato da un giardino e al cui centro si trova una fontana per le abluzioni.
Il modello della pianta segue l'esempio della chiesa di Santa Sofia, decisione presa dall'architetto nel tentativo di imitare le tecniche compositive esemplari della chiesa, adattandola poi alle esigenze della moschea. L'influenza della vecchia cattedrale è evidente anche nei timpani ubicati a est e a ovest.
L'interno della moschea è invece caratterizzato da semplicità decorativa, salvo elementi come il *miḥrab* (nicchia che indica la direzione della Mecca), rivestito con ceramica di *iznik* e le vetrate policrome.

1.1.3 Casa araba
La tradizionale casa araba comprendeva delle singole stanze raggruppate intorno a un cortile interno, che poteva essere parzialmente coperto e attrezzato con una fontana. Questa tipologia abitativa, definita "a corte" era in grado di rispondere attraverso tecniche costruttive semplici al clima arido della costa mediterranea, soprattutto della costa nord-africana.
Il *Sahn* è l'elemento caratteristico delle residenze arabe e rappresenta il fulcro distributivo dell'edificio; di forma generalmente quadrata, poteva essere più o meno complesso, racchiuso da semplici pareti o da porticati su uno o più lati e su uno o più piani. La casa a corte risponde alle esigenze termico-convettiva in grado di mitigare le sollecitazioni ambientali aride.
Il funzionamento della corte può essere analizzato considerando tre fasi distinte (Kaizer Talib, S*helter in Saudi Arabia*, 1984):
La prima fase corrisponde alle ore notturne in cui l'aria fresca scende nel cortile attraverso il quale raggiunge le diverse stanze. Contribuisce al raffreddamento dell'aria anche l'azione delle diverse superfici (tetto piano, pavimento



Planimetria e prospetto della Moschea di Solimano.
Fonte: https://piudistanbul.com

e pareti della corte).
Nella seconda fase, durante le ore centrali del giorno, il sole colpisce direttamente le superfici che delimitano la corte. Qui entra in gioco il fenomeno dell'effetto camino per cui l'aria riscaldata tende a salire creando correnti ascendenti. Più spessi sono i muri e solai esposti alla radiazione solare più ritardano l'arrivo del flusso di calore diretto verso gli ambienti interni.
L'ultima fase corrisponde al tardo pomeriggio: l'aria raggiunge temperature alte, il pavimento del cortile e gli ambienti interni della casa si riscaldano generando correnti convettive che dall'interno dell'edificio vanno verso l'esterno attraverso le aperture sul lato esterno della casa. Ma essendo prossimo il tramonto le temperature scendono e nella corte giunge di nuovo aria fresca ricominciando il ciclo.
All'interno del *sahn*, altri elementi aventi la funzione di raffreddamento, ma anche ornamentale, sono la fontana e la vasca d'acqua. Inoltre, questi spazi sono spesso piastrellati in ceramica fino ad un'altezza notevole, in modo da evitare il deterioramento delle mura dovuto all'acqua.
La faccita esterna della casa era caratterizzata dalla presenza di poche aperture in modo da ridurre l'ingresso della radiazione solare; le poche finestre erano schermate da graticci (*mashrabiyya*) in legno, che avevano l'ulteriore funzione religiosa di nascondere le donne alla vista delle persone estranee.
Le case arabe potevano essere decorate, al loro interno, da arabeschi islamici, ovvero uno stile ornamentale fatto di motivi geometrici (linea retta, linea curva) e calligrafici che andarono a definire dei veri e propri elementi architettonici: le *zellige* (piastrelle marocchine), le *muqarnas* (nicchie angolari raccordate), gli schermi *mashrabiyya* ed il vetro colorato. Le caratteristiche principali degli arabeschi sono l'unità modulare, la sinuosità, la simmetria centrale, l'intreccio ed i colori forti. Le decorazioni risultavano astratte e le incisioni calligrafiche erano un modo per trasmettere il messaggio del corano; questo fu una conseguenza propria della religione aniconica, in cui era vietato riprodurre immagini di Allah, del suo profeta Maometto e qualsiasi altra raffigurazione umana o animale.
Le decorazioni si estendevano anche all'esterno solo per gli edifici più importanti, quali moschee e palazzi.

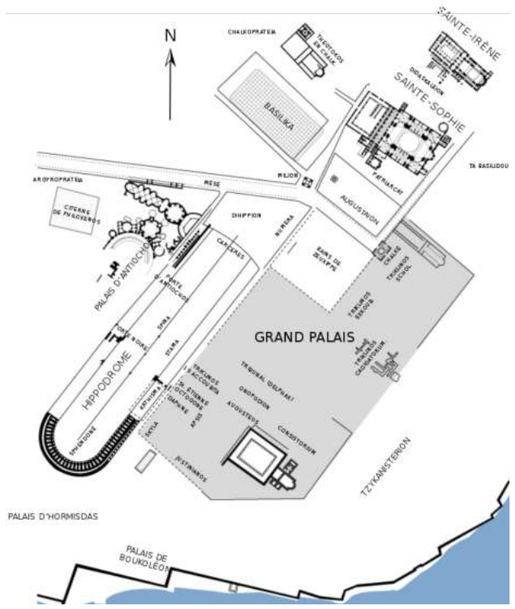


Spaccato volumetrico dei una tipica casa a corte araba.
Fonte: https://www.socialhizo.com

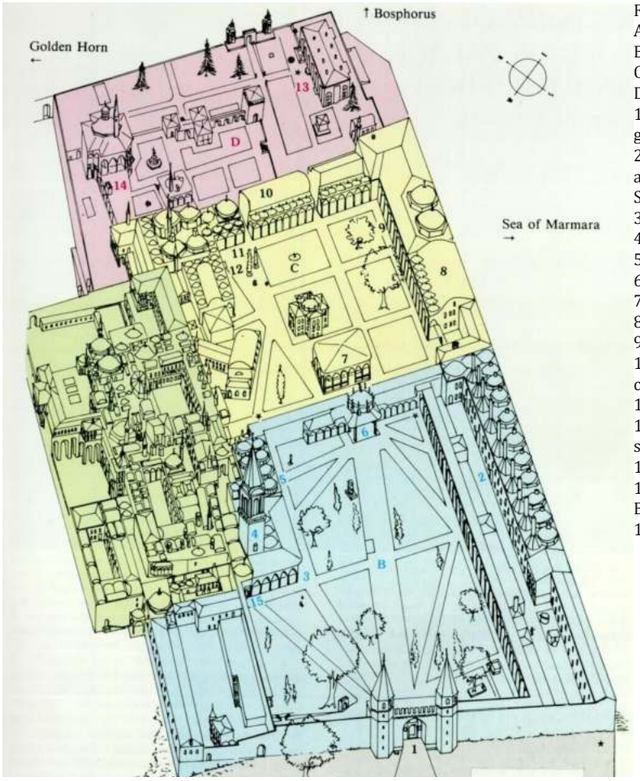
The weaver, Bridgman Frederick Arthur (1847-1928).
Fonte: https://www.sothebys.com

1.1.4 Palazzo di *Topkapı* (Istanbul)

Il complesso di *Topkapi* o *Gran Serraglio di Topkapi* venne edificato nella seconda metà del XV secolo come residenza del sultano e centro amministrativo dell'Impero ottomano. Esso venne costruito nel punto più alto del promontorio dalla nuova capitale Istanbul in sostituzione del Gran Palazzo Bizantino, che venne demolito. Il complesso mantenne l'orientamento nord-est e sud-ovest del vecchio palazzo e comprendeva sia edifici alti che bassi, costruiti a ridosso di ampi cortili. Questi ultimi vennero collegati da gallerie e passaggi costruiti ad hoc oppure ricavati dal vecchio edificio.
Sostanzialmente il complesso comprendeva in origine cinque grandi cortili di cui solo il primo era accessibile mentre il quarto cortile e l'*harem* erano i più inaccessibili. Il quinto cortile venne demolito negli anni successivi per favorire la costruzione di una tratta ferroviaria.
L'obiettivo del allora sultano Maometto II era creare una sede in grado di esprimere tutto il



Gran Palazzo Bizantino nel centro di Costantinopoli prima della conquista ottomana.
Fonte: https://it.wikipedia.org

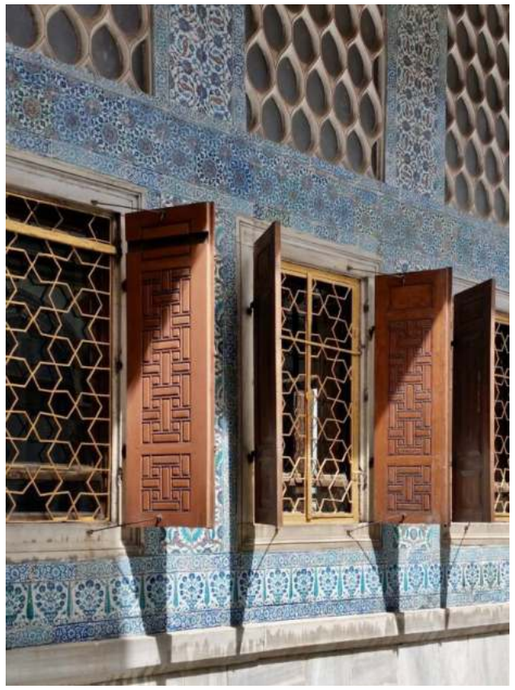


Floor plan of Topkapi palace
A The first court
B The second court
C The third court
D The fourth court
1 The middle gate (gate of greeting)
2 The kitchens (Chinese and Japanese Porcelain - Silverware)
3 The hall of Divan
4 The tower of justice
5 The armoury
6 The gate of Felicity
7 The Throne room
8 The costumes
9 The treasury
10 The Miniature painting collection
11 The clocks
12 The Pavilion of the Blessed Mantle
13 Mecidiye Pavillon
14 Iftariye (breakfast) and Baghdad Pavilion
15 The Harem

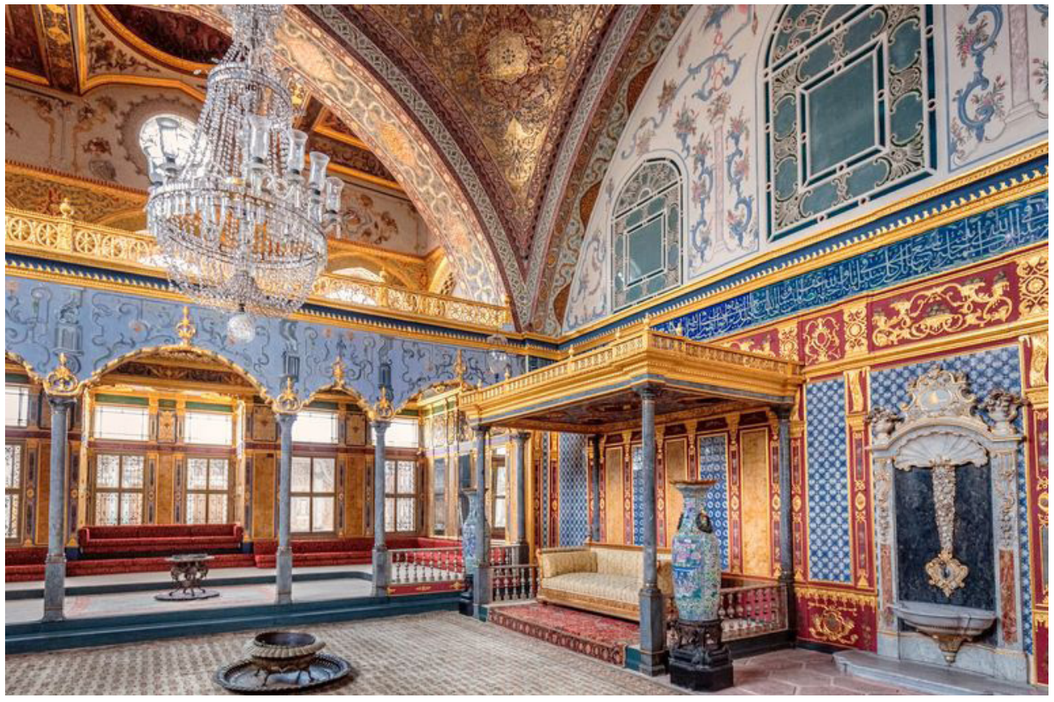
Schema delle funzioni del Palazzo di *Topkapi.*
Fonte: http://www.ee.bilkent.edu.tr

potere e la ricchezza dell'Impero ottomano. Vennero così realizzati decine di ambienti, riccamente decorati, giardini, portici, chiostri e corridoi.
L'accesso alle corti era garantito da diversi cancelli, ciascuno noto con un proprio nome. Fa da esempio il *Cancello del Saluto*, struttura fortificata che separa il primo cortile dal secondo cortile; esso presenta due torri laterali decorati da iscrizioni religiose e dalle iniziali del nome del sultano.
Il primo cortile aveva la funzione da parco recintato dove si svolgevano attività cerimoniali. Il secondo cortile, noto anche come Corte del Consiglio, era il luogo di riunione per i cortigiani e dove si affacciavano importanti edifici tra i quali il *Divan* (centro del potere politico) e l'*harem* (le stanze private del sultano e della sua famiglia). I due ambienti erano caratterizzati da una ricca decorazione degli spazi interni a definire la loro importanza. Altri edifici, di importanza secondaria, che si affacciavano sempre su questa corte erano l'ospedale, la panetteria, le scuderie, le cucine. Il *Gran Serraglio* fu soggetto ad importanti ampliamenti e restauri a causa del terremoto del 1509 e l'incendio del 1665. La sua architettura a corte servì a testimoniare la gerarchia amministrativa dell'impero oltre che a garantire al sultano ed alla sua famiglia una riservatezza assoluta garantito dai passaggi-segreti e da finestre traforate.

Cortile del Palazzo di *Topkapi*.
Fonte: https://myturnaround.it



Dettaglio del Palazzo di *Topkapi*.
Fonte: https://myturnaround.it



Harem del Palazzo di *Topkapi*.
Fonte: https://www.elledecor.com

1.1.5 Influenza araba in Italia

L'Italia per secoli è sempre stata terra di conquiste, soprattutto nelle aree meridionali. Soffermandoci agli arabi provenienti dalla regione di *Ifrīqiya* (attuale Africa centro settentrionale), essi conquistarono più volte i territori sud-italiani per poi essere respinti altrettante volte a partire dal VII secolo.

I territori della Sicilia vennero invasi per la prima volta dagli arabi dalla dinastia *aghlabita*, che lasciarono tracce della loro permanenza influendo in maniera profonda l'architettura, la cultura e la lingua della regione. Vennero costruiti i palazzi degli *emiri* (capi militari), le moschee e una serie di fortificazioni allo scopo di difendere la città dagli assalti via mare. Le nuove architetture seguite da splendidi giardini che decoravano le vie e le piazze portarono la Sicilia ad acquisire bellezza. Anche dopo la conquista normanna (1061) le architetture arabe furono risparmiate dalle demolizioni per la loro bellezza.

Considerando invece gli ottomani turchi, la conquista ottomana di Costantinopoli, segnò un aumento di scambi commerciali e culturali tra i porti italiani e quelli arabi, portando alla crescita economica di città marittime come Genova e Venezia. Nei porti di queste ultime giungevano preziosi tessuti, la ceramica ottomana di *iznik*, sculture e dipinti che arrivarono nelle dimore aristocratiche.

Nelle *Fabbriche più cospicue di Venezia* del 1815-1820 Leopoldo Cicognara (1767-1834), Antonio Diedo (1772-1847), Gian Antonio Selva (1753-1819) descrivono:

> "I marmi che dall'Oriente venivano trasportati, ed in ispecie da' luoghi ov'erano immediate le relazioni de' Veneziani, attestano come col commercio e col cambio d'ogni altra ricchezza succedesse anche un miscuglio ed una specie di comunanza nel gusto delle arti"

Il gusto per il mondo arabo si rifletté nell'arte del periodo: la musica, la pittura, l'architettura e gli artefatti vennero spesso ispirati dagli stili e metodi arabi. I dipinti rappresentavano gli ottomani attraverso l'uso di colori brillanti e contrastati, esaltando le loro peculiare natura esotica.

Nonostante l'occupazione araba nei Balcani e la battaglia di Vienna nel 1683, gli ottomani stavano lentamente cessando di essere considerati come una seria minaccia militare per l'Europa occidentale, gli europei iniziarono a vedere questi rivali non come nemici da combattere ma piuttosto come possessori di opere e strane mode che potevano essere imitate. La moda araba si diffuse anche grazie alla presenza di europei nella corte ottomana che rientravano in patria portando i loro prodotti e l'esperienza della materia turca. Il pittore veneziano Gentile Bellini (1429 –1507) fu tra i più noti orientalisti italiani e rappresentava mediante la sua opera la propria percezione del contesto arabo. Nel 1479 si recò nella nuova città di Costantinopoli su invito del sultano, per produrre dipinti per il repertorio artistico imperiale, tra cui il ritratto dello stesso Maometto II.

Un'opera esemplare di Bellini è il telero della *Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto*. Lo sfondo dell'opera si compone da un piazzale palcoscenico chiuso su tre lati. Nella parte centrale è rappresentata una basilica immaginaria costruita mediante la combinazione di

Ritratto del sultano Maometto II, Gentile Bellini, 1480.

Predica di San Marco in una piazza di Alessandria d'Egitto, Gentile Bellini, 1430.

elementi della basilica San Marco a Venezia, per il tema dell'arco come coronamento edilizio; e di Santa Sofia a Costantinopoli, per la forma semicircolare dei contrafforti. Ai lati si dispongono degli edifici semplici dalle pareti lisce. L'architettura ed i personaggi esotici sono contrastati dalla presenza di dignitari veneziani, vestiti con i loro abiti tradizionali.

Anche l'opera lirica europea venne influenzata dalle mode turche. Infatti, Maometto II fu soggetto di molte trame operistiche che assieme al tema dell' avventura, del rapimento e del mistero guadagnarono popolarità tra il pubblico.

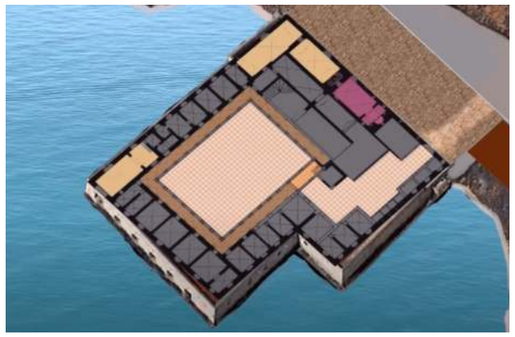
A seguito vengono analizzati degli edifici costruiti dagli arabi in territorio italiano ma anche architetture neo-moresche, risultato di un'interpretazione araba dal punto di vista europeo.

Castello di Maredolce (Palermo)

Il complesso è risalente al IX secolo e si trova presso il lago Maredolce. In principio, la struttura ad impianto rettangolare era bagnata su tre lati dalle acque di un laghetto artificiale, ciò è testimoniato dalla mancanza di intonaco idraulico rosso sul lato che oggi dà sulla strada, intonaco che invece si trova sugli altri tre lati. Il ruolo dell'acqua era estetico e rappresentava il rapporto armonico tra architettura e natura.

Il linguaggio architettonico del palazzo mescola elementi dell'architettura siciliana, dell'arte bizantina e araba, come testimoniano le modifiche apportate dai diversi proprietari nei secoli successivi alla sua costruzione. Con la conquista dei normanni l'edificio divenne residenza di Ruggero II, con gli Svevi in fortezza e nel 1300 in ospedale.

L'impostazione araba a corte venne mantenuta e migliorata. La distribuzione degli ambienti privati attorno un cortile porticato ricordano i *ribat*; queste ultime erano delle strutture fisse ai confini dei territori arabi che ospitavano volontari combattenti islamici. Le stanze dell'edificio si ubicano nella parte meridionale, orientale e occidentale. All'esterno del palazzo si trova l'*hammam*, luogo della purificazione del corpo. Infine, all'interno della struttura è presente anche una cappella, elemento dell'architettura cristiana.



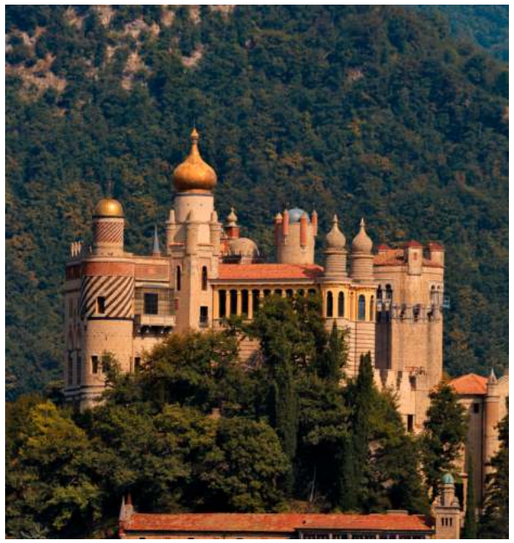
Pianta Castello di Maredolce.
Fonte: Documentario di Gaspare Mannoia

Il Cancelliere Aulico ricevuto alla corte di Federico al Castello di Maredolce.
Fonte: https://www.ildeutschitalia.com

Serra moresca di Villa Torlonia (Roma)
Giuseppe Jappelli (1783-1852), insegnante di architettura, al ritorno dal suo viaggio in Francia e Inghilterra costruì a Roma la serra moresca (1840-1842) di villa Torlonia nel giardino all'inglese da lui stesso progettato in precedenza per il principe Alessandro (il bonificatore del Fùcino).
La serra, esempio di architettura neomoresca, ha una pianta rettangolare e presenta ampie vetrate montate su telai in ghisa, intervallate da pilastri sormontati da colonnine. La copertura è costituita da lastre in vetro sorrette da capriate in legno.
L'architetto veneziano fece riferimento ai libri illustrati di James Canavah Murphy per reinterpretare lo stile arabo. Le decorazioni reinterpretatesi trovano nella zona inferiore delle pareti e nei pilastri angolari della serra. Il motivo delle porte in ghisa fu tratto dalle decorazioni dell'Alhambra di Granada, così come per il disegno delle vetrate colorate e le vasche per le coltivazioni.
L'attuale serra è un ripristino fedele dell'assetto originario, sia nella parte strutturale che in quella decorativa.

Rocchetta Mattei (Bologna)
La rocca venne costruita nel 1850 nel comune di Grizzana Morandi, nella città metropolitana di Bologna.
Il Conte Cesare Mattei fondatore di una scienza medica alternativa esoterica chiamata elettromeopatia, commissionò la costruzione dell'edificio per ospitare una casa di cura.
Lo stile eclettico dell'edificio si ispira all'architettura araba, ma anche all'architettura italiana medioevale e moderna.
Dall'esterno si vedono le alte finestre a ferro di cavallo, con i minareti (torri in stile arabo) e decorazioni policrome. La Cappella si compone da volte di materiale ligneo dipinto in bianco e nero; e da affreschi che simulano decorazioni in rilievo.
Vi sono simbologie nelle statue e nei bassorilievi che rappresentano il bene e il male, la medicina tradizionale e quella "sperimentale" sviluppata dal Conte.

Serra moresca di Giuseppe Jappelli.
Fonte: https://www.turismoroma.it



La Rocchetta Mattei vista dall'esterno.
Fonte: Angelo nastri nacchio

Cortile dei Leoni della dimora Rocchetta Mattei.
Fonte: https://it.wikipedia.org

Particolare della Cappella della Rocchetta Mattei.
Fonte: https://www.beniculturalionline.it

1.2 Architettura in Algeri

1.2.1 Periodo ottomano

L'architettura dell'Algeria comprende una storia stratificata in cui si sono susseguiti domini di potenze impotanti: l'Impero Romano, i musilmani del Maghreb, la colonizzazione francese e i movimenti indipendentisti algerini.
Il 1813, anno della composizione dell'opera *L'Italiana in Algeri*, fa parte di un periodo all'alba di cambiamenti socio-politici, culturali e gestionali dei territori algerini, dovuto al passaggio dal domino arabo a quello francese. Risulta importante capire l'architettura ottomana berbera (che ha dominato il territorio algerino fino al 1830), in quanto è ad essa a cui facevano riferimento gli orientalisti europei per la produzione di opere artistiche ed architettoniche.
Prima dell'arrivo dei berberi islamizzati, avvenuta nel X secolo, l'area nord-africana era abitata dai fenici, i romani, ed i bizantini, come testimoniano dei resti architettonici. Con l'influenza islamica, l'architettura algerina acquisì molte delle caratteristiche distintive delle città musulmane. Vennero introdotti luoghi sociali e religiosi: il *souq* (mercato), l'*hammam* (il bagno turco), la moschea, la *madrasa* (edificio con funzione educativa), i giardini e le aree residenziali. Lo stile berbero venne influenzato anche dallo stile moresco, a causa degli insediamenti spagnoli del XV.
Leone *l'Africano* (1485-1554) descrisse un contesto di prosperità della città:

"le mura sono splendide ed estremamente forti [...] possiede belle abitazioni e mercati ben organizzati".

La città Algeri, dal XVI secolo fino agli inizi del XIX, traeva parte della propria ricchezza dal commercio praticato nel suo porto fortificato, che venne costruito per volere del corsaro turco Aruj Barbarossa. La città si trasformò in una delle principali basi dei corsari barbareschi nel Mediterraneo; molti europei vennero rapiti e ridotti in schiavitù e l'eventuale loro riscatto avveniva dietro pagamento. Queste entrate permisero di finanziare la milizia algerina e la realizzazione di opere pubbliche come le reti fognarie e gli acquedotti. I corsari, chiamati *reïs*, stabilirono dimore lussuose nella parte bassa della città, mentre le famiglie arabe si stabilirono nella parte alta della città. Nel suo ampiamento urbanistico sorsero diverse medine (quartire) tra cui il più importante fu la Casbah, coincidente con la vecchia medina fortificata.

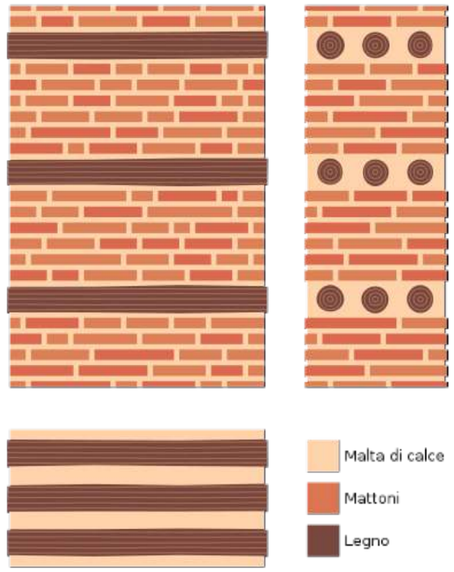
Vista della città di Algeri sotto il protettorato di Solimano il Magnifico, XVI secolo.
Fonte: https://www.storicang.it

Scena di un gruppo di donne su una terrazza della Cabah, Léon Cauvy.
Fonte: *Learning from Casbah of Algiers for more Sustainable Environment* di Nadjla Fellahi

La Casbah di Algeri

La Casbah di Algeri, antica cittadella fortificata, fu fondata nel X secolo per volere dell' Emiro Buluggin Ibn Ziri sulle rovine romane della città portuale di *Icosium*. Essa occupava un posto strategico in quanto si affacciava sul Mar Mediterraneo ed era sede del potere politico.
Il quartiere crebbe grazie ai contributi delle dinastie berbere che dominarono il Maghreb centrale e raggiunse il suo apice durante il periodo della Reggenza di Algeri.
La Casbah era suddivisa in una parta bassa e una parte alta. La Casbah bassa era il luogo di scambio commerciale della città; vi erano

Sezione tipo: le abitazioni sono in dislivello e poggiano una sull'altra.
Fonte: https://it.wikipedia.org



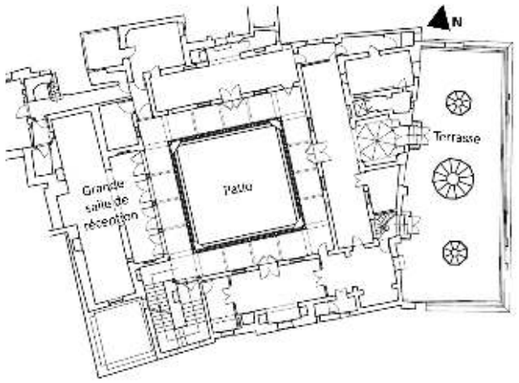
Struttura tipo di un muro della casba di Algeri.
Fonte: https://it.wikipedia.org

concentrate le sedi del potere, come l'ultimo palazzo del *dey*, la *Dar Soltan;* e il Palazzo del Rais, sede dei corsari barbareschi. La parte più alta invece, destinata alle residenze, agli spazi pubblici, alle moschee, ai centri commerciali (i *suq*), agli *hamman* e alle fontane.
L'antico quartiere conserva tutt'oggi molti dei suoi antichi palazzi, moschee, mausolei, *hammam* e abitazioni, espressioni dell'identità del sito. Durante il periodo coloniale francese, vari edifici sul lungomare furono demoliti per far spazio a quelli in stile europeo haussmanniano e nelle periferie si adottò uno stile razionale.
Analizzando l'architettura domestica della Casbah si nota la mescolanza di tecniche costruttive della tradizione islamica e di quella mediterranea. Le tipiche abitazioni venivano costruite una a fianco all'altra, a tal punto che ciascuna unità abitativa invadete lo spazio dell'unità confinante dal primo piano. Dall'esterno le abitazioni presentano una sola facciata caratterizzata da poche aperture e dotata di terrazza rivolta verso il mare.
All'interno delle abitazioni si ubicava un cortile definito *wast al-dar,* che significa "centro della casa", e rappresentava il cuore della vita domestica, attorno al quale si organizzavano tutti gli spazi della casa e il cui spazio veniva usato anche per accogliere i visitatori.
I cortili erano fonte di illuminazione naturale, ventilazione e regolazione termica ed erano circondati da porticati, i cui archi, tendenzialmente a ferro di cavallo, hanno contribuito a definire l'identità dell'architettura maghrebina.
I muri delle abitazioni venivano costruiti con i mattone di argilla e con la malta. La più diffusa tipologia di muro era a due strati: uno rigido a mattoni e un altro flessibile in legno, questa tipologia conferì proprietà antisismiche all'edificio. Inoltre, la malta veniva anche usata con la funzione di supportare le piastrelle decorative in ceramica e per l'impermeabilizzazione delle terrazze.
La copertura, piana o a forma di volte, era molto spessa (fino a 70 cm.) ed era realizzata in muratura o in legno. Per rivestimento della copertura venivano impiegate la malta e la calce (come finitura).
Sul lato della strada, la porta d'ingresso e le finestre disponevano di una griglia per consentire la ventilazione dei piani inferiori.
Le decorazioni variavano in base alla posizione sociale della famiglia abitante; dunque il marmo adornava le grandi case delle famiglie benestanti, mentre l'ardesia veniva impiegata nelle abitazioni più modeste. Tra gli altri ornamenti vi erano i parapetti in legno, i capitelli (spesso recuperati dalle rovine di *Icosium*) e i fregi.
La tipologia domestica della Casbah comprendeva delle sottocategorie: la casa *alaoui*, la casa a *chebk*, la casa a portico e i palazzi.
La casa *alaoui* era l'unica tipologia che non disponeva di un cortile interno viste le dimensioni ridotte del lotto; l'aria e la luce venivano fornite dalle finestre esterne, mentre il piano terra poteva essere adibito ad attività commerciali.
La casa a *chebk* era di dipendenza di una casa più grande e anche essa occupava un piccolo lotto. Il cortile, molto piccolo, si trovava al piano superiore ed era pavimentato in marmo, mentre il resto delle stanze, il pavimento e le pareti venivano rivestite con piastrelle di ceramica e calce.
La casa a portico era la tipologia della casa a corte per eccellenza; il suo cortile interno e le pareti che vi si affacciavano erano decorati con piastrelle in ceramica colorate e con motivi geometrici o floreali; e comprendeva un pozzo domestico (*bir*) centrale.

Palazzi algerini
Dalla tipologia domestica della Casbah, vengono analizzati due palazzi di *bey* algerini per comprendere gli interni del palazzo immaginario, descritto da Rossini per la composizione dell'opera L'*italiana in Algeri*.

Palazzo *Dar Hassan Pacha* (Algeri)
Il palazzo in stile maghrebino venne costruito nel 1791 ai margini della Casbah per motivi idrologici. Quando Algeri cadde in mano ai francesi, la casa fu trasformata in residenza invernale del governatore. La sua facciata venne rimodellata secondo i canoni europei con grandi finestre, balconi e un ingresso grandioso.
L'irregolarità del piano interrato ha la funzione di conferire regolarità altimetrica al piano terreno così da ottenere una pavimentazione perfettamente orizzontale nel piano terra. Il

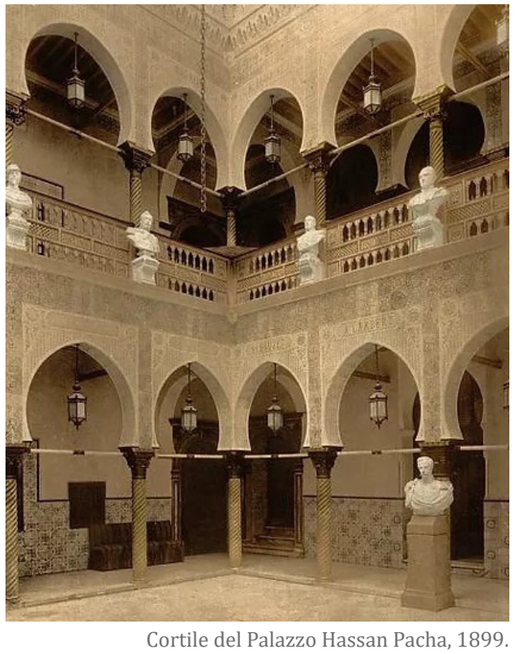
Algerian Shops, Louis Comfort Tiffany, 1875.



Piano terra del Palazzo Hassan Pacha.
Fonte: https://palaishassanpacha.wordpress.com/

cortile è circondato da un porticato che conduce ai diversi ambienti tra cui: il grande soggiorno di epoca ottomana e la grande sala dei merletti di epoca francese, che si affaccia sulla piazza. Il cortile è rivestito da una pavimentazione in piastrelle di marmo a forma esagonale. In epoca coloniale francese venne costruita una copertura in acciaio in corrispondenza al cortile che gli conferì un carattere da atrio.

Dettaglio decorativo del Palazzo Hassan Pacha.
Fonte: https://www.skyscrapercity.com/



Cortile del Palazzo Hassan Pacha, 1899.
Fonte: https://palaisdumaghreb.wixsite.com

Particolare della copertura del Palazzo Hassan Pacha.
Fonte: https://www.flickr.com

Palazzo *Dar Aziza* (Algeri)

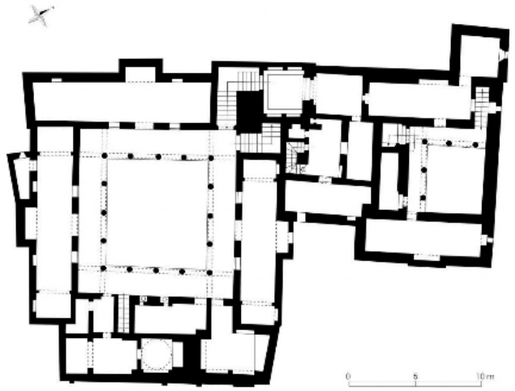
Il palazzo Dar Aziza è una tipica residenza di famiglia benestante del XVI secolo. Alto originariamente tre piani, a causa di un terremoto nel 1716 fu privato del suo piano superiore. La Dar Aziza è molto ricca di decorazioni murali realizzate in marmo scolpito. Comprende un magnifico cortile ornato da fontana ed elementi in legno, in terracotta e in vetro colorato.

Seguendo il principio delle case tradizionali magrebine, vista dalla strada, l'aspetto del palazzo è semplice. La facciata, imbiancata a calce, presenta delle strette aperture poste al di sopra del piano terra. Inoltre, la sporgenza corrispondente al piano del soggiorno principale è sostenuta da mensole

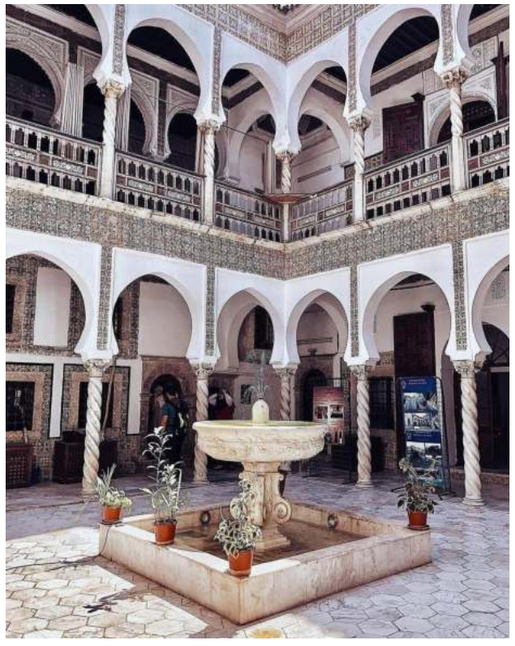
Le gallerie inferiore e superiore sono coperte da soffitti con travi in legno a vista e si affacciano al cortile mediante quattro archi a ferro di cavallo per ogni lato. Questi ultimi poggiano su colonne tortili sormontate da capitelli di tipo toscano.

Le porte comunicanti agli spazi interni sono fiancheggiate da due finestre quadrate grigliate con sbarre di bronzo. Durante la conversione del palazzo in arcivescovado, furono aperte ulteriori porte.

Dettaglio aperture rivolte verso il cortile interno del del Palazzo Dar Aziza.
Fonte: Cultur'Art kabyle



Pianta piano terra del Palazzo Dar Aziza.
Fonte: https://islamicart.museumwnf.org



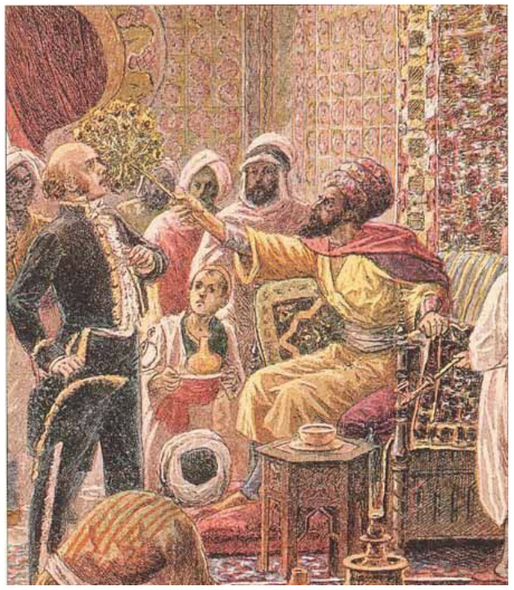
Cortile inteno del Palazzo Dar Aziza.
Fonte: Cultur'Art kabyle

La conquista di Algeri

Nel 1827 il *Dey* Hussein di Algeri (1765 –1838) si scontrò con un console francese in merito ai debiti commerciali della Francia che non potevano essere saldati per l'instabilità economica del paese europeo. In più, il re francese Carlo X (1757-1836) non godeva del supporto popolare e nel timore di un rovesciamento politico cercò l'assenso generale attraverso la conquista dell'Algeria; il pretesto era porre fine la pirateria berbera.

La vittoria francese, avvenuta nel 1830, fu immediata grazie all'organizzazione militare francese, ma la successiva colonizzazione fu difficile e sanguinaria. Solo nel 1852 la Francia conquistò completamente tutta l'Algeria.

L'amministrazione francese cambiò nell'arco degli anni, in maniera profonda, l'aspetto della città di Algeri: spazi antichi, sacri e moderni si mescolarono. Architettonicamente, i francesi introdussero lo stile haussmanniano, crearono nuove strade, simili ai boulevard, e demolirono gran parte degli edifici della Casbah bassa che divenne un'area sempre più marginale della città. Invece la centralità politica e commerciale si trasferì nei quartieri coloniali portuali. Il periodo di dominazione francese si espresse anche attraverso la corrente architettonica neo-moresca, ossia l'interpretazione artistica dell'architettura islamica da parte di architetti europei. Gli edifici esemplari di questa corrente furono la *Madrasa Thaalibia* (scuola) del 1904 e la *Grande Poste d'Alger* del 1913.



Le coup d'eventail 1827, autore anonimo, 1827.
Dopo il diverbio tra il dey Hussein con il console francese vi fu l'invasione francese dell'Algeria.

L'architettura neo-moresca fu una conseguenza all'Orientalismo, che si era già diffuso verso la fine del Settecento in ambito artistico-letterario. Il movimento pittorico rappresentava ambientazioni e atmosfere tipiche del mondo orientale dal punto di vista occidentale, che delle volte potevano essere fuorvianti.

Con il nuovo rapporto coloniale molti artisti europei giunsero in Algeria in cerca di ispirazione per la loro opera e la Casbah divenne una tappa immancabile. Diversi pittori stranieri, come Eugène Delacroix (1798-1863), Théodore de Gudin (1802-1880) e Frederick Arthur Bridgman (1847-1928) raccontano attraverso la loro lavori la percezione europea di Algeri.

Anche i pittori algerini, come Mohammed Racim (1896-1975), divennero importanti in un secondo momento, in quanto aiutarono a comprendere l'atmosfera di disordini che scossero la città durante la guerra d'Algeria (1954-1962).

Durante i primi decenni della presenza francese, gli architetti esplorarono e studiarono le città e le architetture algerine, ma costruirono pochissimo. Nella maggior parte dei casi si ebbe una rifunzionalizzazione degli edifici: le moschee divennero chiese e i palazzi e residenze in quartieri militari per l'accoglienza delle truppe armate e delle popolazioni europee.

Harem scene, J. G. Delincourt, attivo a metà del XIX sec.
Fonte: https://www.geneanet.org

1.2.2 Algeri nella secoda metà del '900

Si è studiato il periodo compreso tra il 1962 ed il 1990 per tre motivi: il primo corrisponde alla volontà di studiare il 1962, anno della liberazione algerina dal dominio coloniale francese; il secondo motivo è dato dall'interesse nel considerare il 1979, anno in cui l'opera *L'italiana in Algeri* subì una nuova interpretazione in contesto torinese, a cura del regista Ugo Gregoretti (1930-2019); infine il terzo motivo è giustificato dalla volontà di considerare gli anni '90, un periodo di ricerca identitaria architettonica algerina.

Indipendenza algerina

Alla liberazione algerina, lo scenario architettonico della capitale comprendeva due linguaggi dominanti: il neomoresco arabizzante ed il razionalista; sebbene ci fossero anche l'haussmaniano ed il berbero, ma in misura minore.

Il razionalismo architettonico, frutto dell'architettura moderna, venne introdotto in territorio algerino nel periodo colonialista francese. A caratterizzare tale corrente furono l'utilizzo di materiali e tecniche innovative: il cemento armato, le strutture in acciaio, la disposizione degli spazi in termini ortogonali e la creazione di ampie vetrate. Il nuovo linguaggio architettonico si contrapponeva all'ecclettismo architettonico algerino a favore del tema della funzionalità e semplicità.

Il nuovo modo di fare architettura venne usato come strumento del piano espansionistico del paese, nell'era coloniale, per costruire in tempi brevi abitazioni per la crescente popolazione. Si progettarono diversi quartieri in cui le singole unità abitateive, dai volumi semplici, rispondevano alle esigenze pratiche e minime del programma di costruzione.

Gli architetti razionalisti dovettero confrontarsi con la forte presenza degli edifici a corte e gli aspetti identitari del paese. In risposta molti di loro formularono un linguaggio che coniugava l'architettura vernacolare algerina a quella razionale francese, il cosiddetto razionalismo "mediterraneo", che interessò le aree costiere dei paesi colonizzatori del Mediterraneo (Francia e Italia) e i paesi colonizzati

Boulevard de la République, Algeri, 1959 ca.
Fonte: http://jeanyvesthorrignac.fr

Uffici dell'*Air France*, Algeri, 1960 ca.
Fonte: http://jeanyvesthorrignac.fr

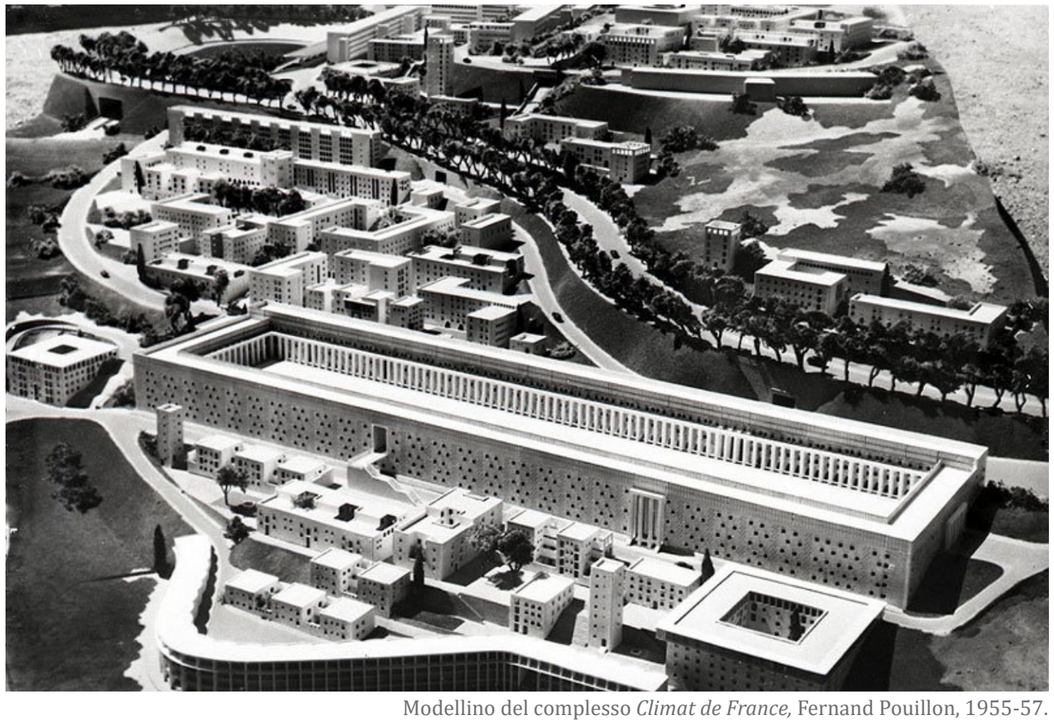
(Marocco, Algeria, Libia, Tunisia).
Secondo il professore algerino Boussad Aiche lo stile "mediterraneo" è manifestato dal:

> "riutilizzo in chiave innovativa e moderna degli elementi dell'architettura locale o classica europea reinterpretati attraverso un processo di purificazione e stilizzazione geometrica."

Del periodo coloniale francese rimasero importanti tracce architettoniche, tra le quali: *Le Jardin d'Essai El Hamma* (1832), un parco e giardino botanico frutto della mescolanza di elementi esotici (piante) e francesi (impostazione simmetrica); l'edificio del *Gouvernement Général*, costruito nel 1929 dai fratelli Perret, il complesso residenziale *Climat de France*, progettato da Fernand Pouillon (1912-1986) nel 1954; e l'edificio d'ispirazione marsigliese dell'*Aéro-Habitat*, costruito tra il 1952 ed il 1955 da Miquel e Ferrer-Laloë.
Il periodo successivo alla decolonizzazione del paese fu caratterizzato da instabilità politica ed economia. L'obiettivo della nuova autorità nazionale era l'eliminazione radicale degli impatti francesi sull'Algeria; tuttavia, pochi architetti all'interno del paese, erano pronti a progettare all'interno di una nazione dall'identità ambigua, costituita da diverse correnti. L'architetto Abderrahmane Bouchama è stato una figura chiave nel successivo processo di sviluppo di una distinta identità architettonica algerina.
Vi fu anche il bisogno di una riorganizzazione del paese in vista del suo sviluppo economico; in quest'ottica il gas naturale ed il petrolio (scoperti nel 1956) divennero le risorse principali a beneficio dell'economia nazionale ed internazionale.
Dal punto di vista architettonico si portarono avanti le costruzioni di massa guidate da esigenze emergenziali quantitative piuttosto che dalla definizione qualitativa di un nuovo approccio ai problemi. I quartieri costruiti negli anni '60 e '70, fuori dal perimetro della città algerina, erano costituiti da complessi abitativi di una certa mediocrità estetica e un funzio-

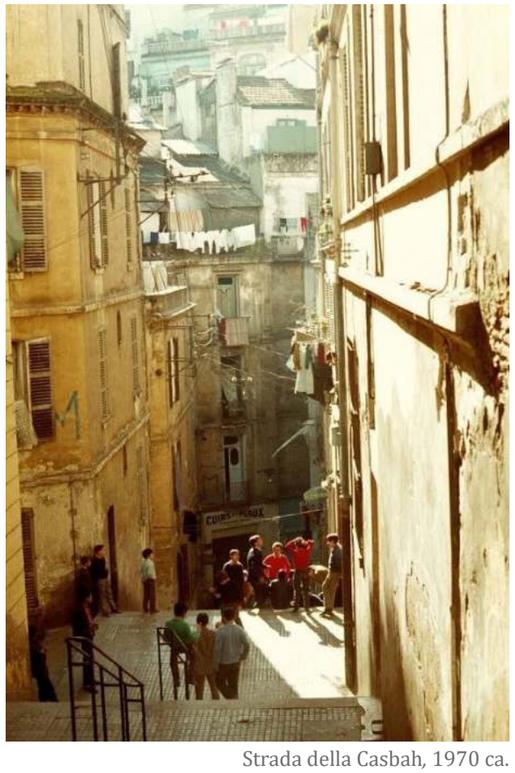
Vista del porto della città di Algeri, 1960 ca.
Fonte: http://jeanyvesthorrignac.fr

nalismo minimalista.
Pochi architetti continuarono a progettare dopo il colonialismo francese, il più noto fu Fernand Pouillon (1912-1986) che si vantava di poter "costruire più velocemente, e più a buon mercato". Lungo la costa algerina realizzò una serie di complessi turistici, con l'intento di riaprire l'Algeria al mondo e restituire al suo popolo un senso di appartenenza e di libertà. Attraverso il gioco di forme creò composizioni fantasiose avvalendosi ancora dei codici della cultura mediterranea, ma anche della cultura islamica e dello stile classico romano. La popolazione algerina riscoprì nei luoghi progettati dall'architetto il gusto per lo svago ed un senso di appartenenza.
Per quanto riguarda la situazione della Casbah algerina, che già mostrava una perdita identitaria, il suo declino venne rafforzato per: la mancanza di interesse politico; l'assenza di impianti e servizi per l'igiene; e dall'arrivo di molte famiglie rurali senza alcun tipo di cultura urbana e convivenza. Il *wast al-Dar*, che per secoli aveva rappresentato un punto di incontro e di legame per le diverse famiglie che abitavano la casa, perse la sua ragion d'essere. I nuovi abitanti non erano propensi alla condivisione dei loro spazi privati con i vicini e in risposta alle nuove esigenze della Casbah, il razionalismo si insinuò all'interno delle abitazioni attraverso l'uso di materiali innovativi e la costruzione corridoi che collegavano i vari ambienti interni.
La Casba rimase legata economicamente, sebbene in maniera sempre più lieve, all'artigianato tradizionale che costituiva una risorsa economica per molte famiglie.
Gli avvenimenti che attraversarono l'Algeria ebbero una naturale conseguenza nella politica francese. Una situazione analoga si ebbe anche in contesto italiano con la perdita delle proprie colonie nell'area dell'Africa orientale. In generale, nel periodo post-coloniale, l'immaginario collettivo europeo nei confronti dell'Algeria iniziò a considerare i luoghi della residenza popolare algerina come quartieri della malvivenza; mentre gli antichi palazzi e i nuovi alberghi, in stile razionalisti, come luoghi sicuri e del lusso.


Modellino del complesso *Climat de France,* Fernand Pouillon, 1955-57.

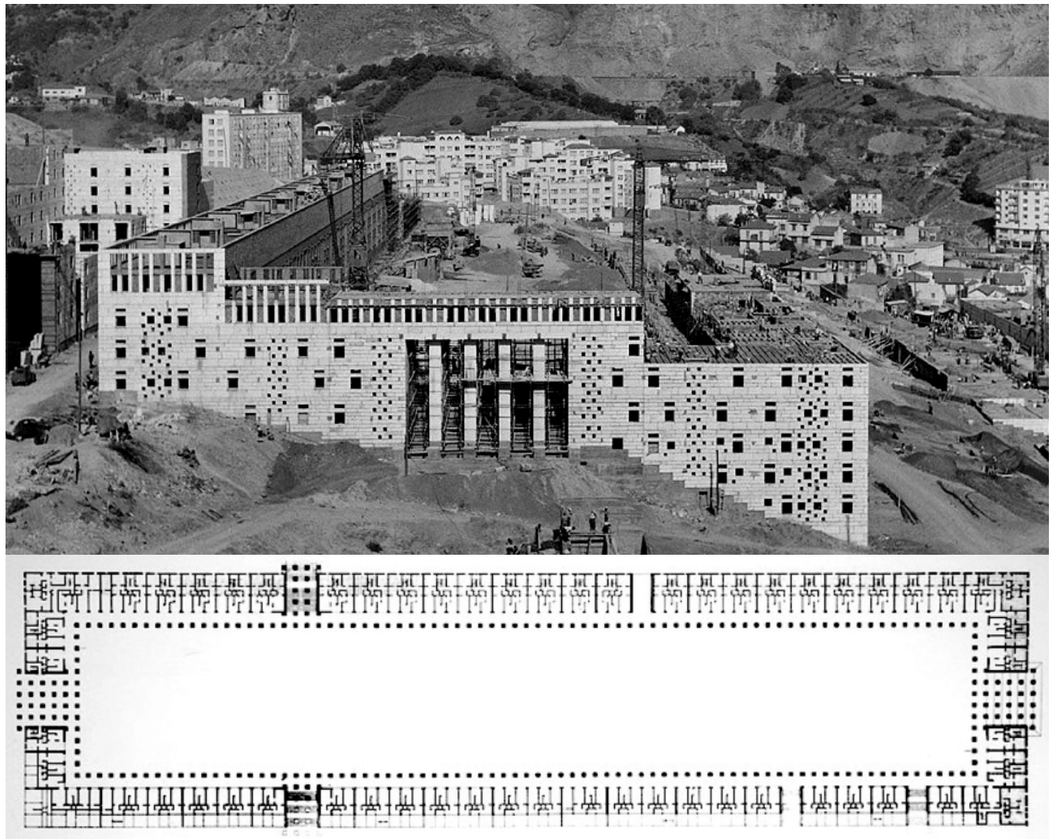
Vista sulle terrazze della Casbah, 1970 ca.
Fonte: Alger à une certaine époque

Strada della Casbah, 1970 ca.
Fonte: Alger à une certaine époque.


Strada della Casbah, 1970 ca.
Fonte: Alger à une certaine époque.

Complesso *Climat de France* (Algeri)
Fernand Pouillon (1912-1986) fu tra i più importanti protagonisti nel campo dell'architettura mediterranea e autore di complessi residenziali, universitari e turistici in Algeria.
Il complesso residenziale *Climat de France*, costruito tra il 1955 ed il 1957, aveva come obiettivo il ricollocamento, nel nuovo quartiere, delle popolazioni musulmane dalle baraccopoli algerine (*slum*). Per il complesso, Pouillon progettò un imponente edificio principale a corte, organizzato attorno a una lunga piazza di 233 x 38 metri. Lo spazio centrale, scandito da colonne bianche, fu battezzata dagli abitanti come "il luogo delle duecento colonne".
La peculiarità dell'edificio, costruito su un terreno in pendenza, sta nell'uso costruttivo della pietra grezza. All'epoca la disponibilità di questo materiale era favorita dai costi bassi di produzione. L'architetto sfruttò la pietra locale e lo combinò assieme ad elementi della tradizione francese. Il risultato fu un processo costruttivo alternativo ed originale, che l'architetto applicò per altri edifici pubblici rappresentativi della città, in qualità di ideatore di una nuova monumentalità.
Le murature dell'edificio a corte erano in pietra intonacate, mentre i solai erano realizzati in cemento e laterizio. La pietra divenne un prodotto industrializzato ed economicamente concorrenziale ai prodotti prefabbricati in cemento, tanto che lo stesso Pouillon la chiamava "pietra prefabbricata".
Invece di una normale casa popolare, Pouillon offrì un palazzo come racconta:

"Volevo che gli uomini avessero una specie di monumento. Dato che questi erano appartamenti molto piccoli e che questi appartamenti erano fatti per persone molto povere, volevo che lo spirito monumentale entrasse nelle loro vite, nella vita di tutti i giorni."



Cantiere e planimetria del complesso *Climat de France,* Fernand Pouillon, 1955-57.

***Cathédrale du Sacre Coeur* (Algeri)**
L'edificio venne costruito a partire del 1958 su progetto di Paul Herbé e Jean Le Couteur in collaborazione con l'ingegnere René Sarger. Nel 1962 diventò cattedrale in sostituzione della *Saint-Philippe*, dopo che quest'ultima fu riabilitata alla sua originaria vocazione di moschea in seguito all'indipendenza algerina.
La cattedrale si distingue per il suo profilo originale, reso da una cupola iperbolica alta 35 metri. La forma, a quanto detto dai progettisti, è ispirata a un passaggio del Vangelo di Giovanni che recita: "Dio ha piantato la sua tenda tra noi".
L'interno è costituito da un'unica navata e si vede la cupola che poggia su otto pilastri. Inoltre il cemento è il materiale dominante e la sua monotonia è spezzata da un gioco volumetrico di linee opposte, ma anche da una vetrata continua che corre lungo tutto il perimetro dell'edificio, dando l'impressione di dividerlo in due parti.

Vista interna e esterna della La Cathédrale du Sacre Coeur, Algeri.
Fonte: https://bladna360.com

La Grande *Poste d'Alger*
L'edificio in stile neo-moresco venne costruito nel 1910 dagli architetti Marius Toudoire e Jules Voinot.
Fino al 1962, la *Grande Poste* si trovava nel cuore del distretto europeo di Algeri e vicino alla sede del Governo Generale. Avendo una posizione centrale nella città algerina, divenne luogo di riferimento per le manifestazioni popolari.
Dall'esterno l'edificio presenta una facciata principale ornata da tre grandi archi, e nella parte superiore una galleria formata da archi. I materiali pregiati si concentrano all'ingresso dell'edificio: la scalinata è realizzata in marmo e i portoni in legno pregiato.

La Grande Poste d'Alger, 1960 ca.
Fonte: https://www.judaicalgeria.com

Hotel *El Aurassi* (Algeria)
L'hotel *El-Aurassi* ad Algeri è una delle opere più importanti dell'architetto Luigi Moretti in territorio algerino e la sua realizzazione cominciò il 1938.
L'edifico di lusso, si compone concettualmente da due blocchi principali disposti in maniera ortogonale, di cui blocco inferiore viene attraversato da un ponte carrabile che collega l'esterno dell'edifico al parcheggio interno.
La struttura venne costruita con i materiali innovativi razinalisti e locali come presupposto della corrente razionalista mediterranea.
La professoressa Eleonora Carrano afferma che l'architetto:

"non ha cambiato il suo linguaggio architettonico tra Roma e Algeri, ma ha cercato, facendo appello alla sua sensibilità, di conciliare il modernismo con l'architettura locale."

Il progettista faceva attenzione alle forme sia interne che esterne. Infatti, come la maggior parte delle sue opere, in questo hotel vi sono un'accurata ricerca architettonica spaziale e cura del dettaglio. Lo spazio doveva essere leggibile e comprensibile in ogni sua parte, in quanto l'organismo architettonico, per lui, si costruiva secondo una sequenza di spazi.
L'architetto non vide ultimata la costruzione del suo edificio, che si concluse nel 1976.

Vista esterna e interna dell'Hotel El Aurassi, Luigi Moretti, 1968, Algeri.
Fonte: Elconum, https://archialg.hypotheses.org

1.2.3 Algeri attuale

L'Algeri di oggi è molto diversa dall'immagine di *città-porto* affacciata sul Mediterraneo che gli europei avevano visto in dipinti e immaginato all'inizio dell'Ottocento.
Dal dopoguerra ad oggi si è assistito ad un mutare dell'economia, che da prevalentemente agricola è diventata industriale, con il conseguente sfruttamento dei giacimenti petroliferi. Sono state introdotte anche le raffinerie (automobilistiche, metallurgiche e chimiche) che hanno contribuito al processo di modernizzazione del centro della città maghrebina.
La crescita economica di Algeri ha attirato una popolazione cosmopolita in cerca di lavoro ma anche per visitare il paese; infatti sono di attrazione turistica le diverse moschee, i palazzi ottomani e neomoreschi, il momumento commemorativo *Maqam Echahid*, la Casbah, i quartieri in stile razionalista mediterrano e in generale la cultura locale.
Grazie al turismo attuale anche l'artigianato, praticato soprattutto da donne, ha riacquisito la sua importanza. Esso testimonia la mescolanza della tradizione berbera-algerina e di quella turca, soprattutto nella lavorazione della ceramica.
Se il centro città risulta ravvivato da una mescolanza etnica grazie ai suoi punti turistici, il resto della popolazione algerina si concentra principalmente nella Casbah e nei quartieri ubicati ai confini del centro città.
La Casbah di memoria orientalista, che ha ispirato artisti e architetti di tutto il mondo non esiste più. Purtroppo, il suo degrado continua, nonostante sia iscritta dal 1992 nelle liste UNESCO dei patrimoni dell'umanità: molte delle case e dei suoi palazzi sono crollati o sono in uno stato pericolante e nonostante i tentativi di recupero si sono ottenuti solo risultati limitanti. Studiata da Le Corbusier, Fernand Pouillon e Auguste Perret nel XX e usata come nascondiglio per gli indipendenti della guerra algerina, il suo ricordo vive nella memoria collettiva degli abitanti che chiedono il recupero del simbolo della tradizione algerina e della loro lotta per l'indipendenza. Il governo e diverse associazioni stanno ancora valutando delle ipotesi di riqualifica del quartiere che possa rispondere l'esigenza di valorizzare

Boulevard Ernesto Che Guervara, Algeri .
Fonte:Archivio De Agostin, Archivio J. Lange

Diar El Mahçoul, Fernand Pouillon, 1953-1954, Algeri.
Fonte: Clement Guillaume

Cortile del Palazzo del Rais (Bastion 23), 1798, Algeri.
Fonte: https://www.skyscrapercity.com

Vista della Casbah attuale, Algeri.
Fonte: Luigi Farrauto

la tradizione e allo stesso tempo conduca la Casbah nella modernità.
Tra gli stili architettonici della città, il razionalismo mediterraneo del XX secolo ha influenzato in maniera profonda l'attuale linguaggio identitario della città. Ad oggi sono pervenuti i complessi residenziali *Climat de France* e *Diar el Mahçoul* di Pouillon e ancora l'*Aéro-Habitat* di Miquel e Ferrer-Laloë, sebbene in condizione di degrado fisico e sociale. A discapito di questo i suoi abitanti sono affezionati a questi luoghi, in cui sono cresciuti o hanno vissuto la maggior parte della loro vita. Gli edifici di Pouillon sono diventati teatro dei sogni e delle speranze dell'Algeria, di tradizioni e del desiderio di emancipazione soprattutto delle donne: "Ancora oggi per una donna bere il caffè in terrazza, camminare o fumare in pubblico è un atto di resistenza: gli edifici, i cortili e i giardini di Pouillon rendono possibile questa lotta".
Agli edifici del secolo passato si affianca una nuova sperimentazione architettonica che risponde alle esigenze del cittadino contemporaneo. Di seguito vengono analizzati due esempi rappresentativi.

Particolare della facciata dell'*Aéro-Habitat,* Miquel e Ferrer-Laloë, 1950-1959, Algeri.
Fonte: https://glycines.hypotheses.org/

Moschea *Djamaa el Djazaïr* (Algeri)
La *Grande Moschea* di Algeri, progettata dal gruppo germano-tunisino KREBS+KIEFER e costruita tra il 2012- 2019, è la terza moschea più grande al mondo (occupa una superficie di 20 ettari). Per volere del presidente Abdelaziz Bouteflika è stata dedicata all'indipendenza dell'Algeria.
Come i tradizionali complessi religiosi musulmani, la moschea a planimetria rettangolare; non è solo un grande luogo religioso ma anche di cultura: oltre allo spazio di preghiera e delle abluzioni sono inclusi, musei, biblioteche, teatri, laboratori, centri informatici, scuole, negozi, ristoranti e parcheggi.
Il punto di riferimento principale del complesso assieme alla cupola, è il minareto, con un'altezza di 265 metri (il più alto in Africa). La snella torre si ubica asimmetricamente dall'asse del complesso con un'impronta quadrata e al suo interno accoglie diverse funzioni in modo simile ad un grattacielo. Infatti, possiede una piattaforma panoramica nella parte superiore (il *Sommah*), un museo della cultura islamica, un centro di ricerca e uffici.
La grande sala di preghiera ha una capacità di 37.000 fedeli e le sue colonne, in quanto strutture portanti e ornamentali, sono modellate utilizzando calcestruzzo centrifugato bianco

Ingresso principale della *Djamaa el Djazair* (Moschea di Algeria), KREBS+KIEFER, 2019, Algeri.
Fonte: https://www.domusweb.it/it

La Sala di preghiera della *Djamaa el Djazair* (Moschea di Algeria), KREBS+KIEFER, 2019, Algeri.
Fonte: https://www.domusweb.it/it

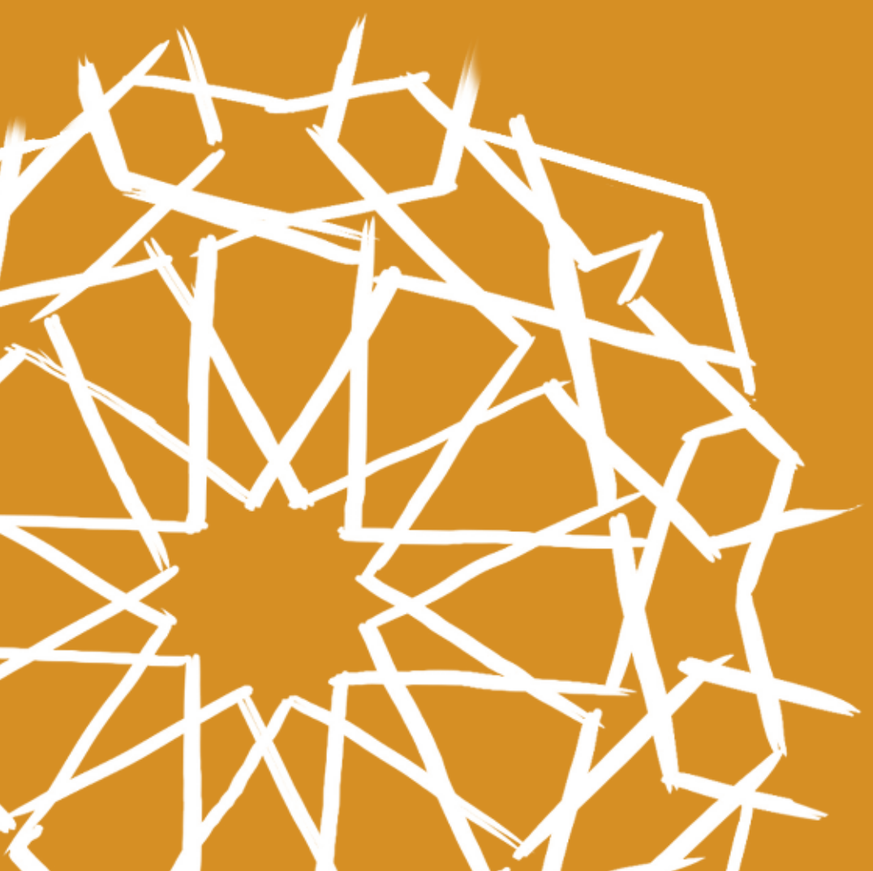
ad alte prestazioni.
Come da tradizione, anche la decorazione ha un ruolo importante: gli spazi della moschea hanno beneficiato di ornamenti e decorazioni realizzati da artigiani algerini per riflettere l'autenticità e l' identità algerina. La sala di preghiera presenta dei pilastri sui quali sono state incise a laser scritture calligrafiche, mentre il suo prevalente colore chiaro è dato dal marmo bianco. Sempre questa sala ospita un lampadario in cristalli *Swarovski* sospeso alla cupola da 38 cavi d'acciaio.
Poiché il sito del complesso è soggetto a terremoti, sono state applicate le tecniche costruttive più avanzate per realizzare un sistema di isolamento sismico in grado di reggere terremoti di magnitudo elevata. A riguardo, solo il minareto ha destato dubbi per la sua resistenza, in quanto la sua stabilità è garantita solo da profonde fondazioni, ma il ministro dell'edilizia abitativa ha rassicurato dopo dei controlli.
La realizzazione del complesso, che ha portato a lavorare insieme compagnie tedesche e cinesi (impresa di costruzione e manodopera) assieme a quelle algerine, racconta un'occasione di collaborazione e di integrazione fra questi paesi. Le loro conoscenze hanno arricchito la cultura architettonica del paese non solo dal punto di vista formale ma anche ingegneristico.

Ambasciata di Svizzera (Algeri)
L'edificio a tre piani rappresenta un dialogo tra la sostenibilità e la tradizione di due culture: quella svizzera e quella francese, come dimostrato dalla partecipazione di due progettisti svizzeri e uno algerino.
L'involucro esterno è un richiamo alla cultura algerina: la *mashrabiyya* (griglia decorativa in legno) di grandi dimensioni, usato dall'architettura araba come grate all'interno delle moschee e dei palazzi. Essa svolge una funzione di controllo termico per cui le finestre vengono riparate dal sole, garantendo una temperatura relativamente gradevole all'interno.

Foto dell' Ambasciata Svizzera ad Algeri., 2014.
Fonte: https://www.bakkerblanc.ch

Anche in questo caso l'attenzione al territorio sismico non viene a meno e dunque la facciata esterna si trova a rispondere, oltre che alla funzione di coibentazione termica, anche all'esigenza statica mediante il suo spessore in sezione.
A livello energetico, l'impianto di condizionamento e di riscaldamento funzionano tramite una pompa di calore, mentre un sistema di ventilazione a doppio flusso permette di recuperare il calore che altrimenti verrebbe disperso.
Oltre alle tecniche di costruzione anche i materiali impiegati per l'involucro sono sostenibili in quanto locali: il calcestruzzo è costituito da aggregati di colore bianco e la gettata è stata eseguita sul posto. La griglia armata è in acciaio galvanizzato per evitare la comparsa di ruggine in modo da allungare la durata di vita del materiale. Il motivo delle griglie e la cultura costruttiva locale si ritrovano anche all'interno dell'edificio. Il rivestimento del pavimento è stato fabbricato in cemento, secondo metodi locali e la sua texture riprende il motivo esterno.

02 "L'italiana in Alfgeri" di Gioachino Rossini



2.1 Sinossi

L'italiana in Algeri
Dramma giocoso in due atti
Libretto di Angelo Anelli (1761-1820)
Musica di Gioachino Rossini (1792-1868)
Prima rappresentazione: Teatro San Benedetto, Venezia, 22 maggio 1813

Atto 1

Piccola sala comune agli appartamenti di Mustafà, Bey di Algeri, e di sua moglie Elvira.
La moglie del *b*ey, Elvira, si lamenta con la confidente Zulma di non essere più amata da suo marito Mustafà, che nel frattempo arriva, annunciato da Haly, capitano dei corsari.
Il *bey* di Algeri comunica ad Haly di volersi liberare della moglie e la sua intenzione di farla maritare con il suo schiavo italiano, Lindoro, il quale a sua volta ama una giovane del suo paese. Il *bey* è stanco delle smancerie delle proprie schiave e, in cerca di novità, impone a Haly di procurargli un'italiana, note per il loro temperamento vivace.

Spiaggia di mare.
Una burrasca fa naufragare un vascello italiano sulla spiaggia di Algeri. I corsari di Haly catturano bottino e passeggeri. Fra questi si trovano Isabella, l'innamorata di Lindoro, ed il suo spasimante Taddeo. La straordinaria bellezza della ragazza viene notata dai corsari che decidono di destinarla a Mustafà. All'inizio, la ragazza si lamenta del viaggio difficile intrapreso per cercare Lindoro, ma non si perde d'animo e decide di giocare d'astuzia a fronte ai corsari; assieme a Taddeo decidono di fingersi zio e nipote per non essere separati.

Piccola sala nel palazzo di Mustafà.
Zulma tenta invano di avvicinare Elvira e Lindoro: i due sono contrari al loro matrimonio. Mustafà fa cambiare parere a Lindoro proponendogli di lasciarlo tornare in Italia a patto di portarsi Elvira e Zulma con sè.
Elvira reclama al marito la decisione ma viene interrotta da Haly con l'annuncio dell'arrivo della nuova prigioniera italiana. Mustafà è entusiasta della notizia e ordina di affrettare la partenza di Lindoro ed Elvira.

Sala magnifica nel palazzo di Mustafà.
Circondato dagli eunuchi, il Bey riceve Isabella e, come tutti, resta ammaliato dalla bellezza della donna che ostenta seduzione e sicurezza. Anche Taddeo giunge al cospetto del *bey* e grazie a Isabella si salva dal pericolo di essere impalato.
Quando giungono Elvira, Lindoro e Zulma a prendere congedo da Mustafà prima di partire, i due amanti si riconoscono e lo stupore di questi ultimi non sfugge ai presenti. Isabella, fingendo indifferenza, domanda sull'identità della donna che accompagna Lindoro. Mustafà rivela le sue intenzioni da far sposare Lindoro con Elvira e a quel punto Isabella ribalta la situazione intimando Mustafà di rinunciare ogni idea di conquistarla se prima non abbandona il costume barbaro di ripudiare la moglie. Tra lo stupore generale convince il *bey* a far rimanere Elvira e che Lindoro diventi il suo schiavo personale.

Atto 2

Piccola sala comune agli appartamenti del Mustafà ed Elvira.
Mentre Elvira, Zulma, Haly e gli eunuchi commentano divertiti sul cambiamento improvviso del *bey*, raggirato dall'italiana. Giunge Mustafà, che bramoso di incontrare Isabella, ordina ad Elvira e Zulma di riferire all'italiana che andrà da lei a prendere il caffè. Le due donne assecondano il *bey*, fingendosi dalla sua parte. Intanto Isabella incontra Lindoro: ella si lamenta della sua infedeltà, ma questo la rassicura del suo disinteresse per Elvira. Così, chiariti i dubbi, Isabella espone un'idea di fuga con la stessa nave che avrebbe dovuto riportare in Italia Lindoro ed Elvira.
Torna Mustafà, seguito da Taddeo, il quale espone il suo timore di essere impalato. Il *bey* lo rassicura spiegando che Haly lo cerchi per conferirgli la carica di *Kaimakan*, cioè di luogotenente, come rispetto verso di lui in quanto zio di Isabella. Taddeo, dunque, viene abbigliato alla turca con sciabola e turbante. Mustafà fa capire allo spasimante di volere la sua complicità al fine di conquistare il cuore di Isabella. Taddeo, temendo per la propria sorte accetta malvolentieri la proposta.

Appartamento magnifico nella reggia del Bey.
Mentre Isabella si veste con abiti arabi, giungono Elvira e Zulma che l'avvisano dell'arrivo del *bey*. Isabella è indignata del comportamento sottomesso di Elvira e vuole insegnare alle donne come trattare i mariti per assoggettarli ai propri voleri, l'italiana invita Elvira ad osservare di nascosto dalla stanza accanto come si comporta con Mustafà e dunque, riprende ad abbigliarsi davanti allo specchio. Quando capisce di essere osservata di nascosto dal *bey* finge di farsi bella per lui.
Mustafà, sempre più desideroso ed impaziente di incontrarsi con Isabella, ordina a Taddeo di lasciarlo solo con la nipote al segnale di uno starnuto. Il *bey* presenta a Isabella Taddeo nel suo nuovo abito di *Kaimakan*. Giunto il momento per allontanare Taddeo, il *bey* starnutisce ripetutamente, ma questo finge di non sentire per non lasciarlo solo con Isabella. In più le cose si complicano quando Isabella invita Elvira a prendere il caffè con loro. A quel punto Mustafà protesta sentendosi raggirato da tutti e giura vendetta.

Nella piccola sala di prima.
Haly riflette divertito su come Mustafà stia perdendo la testa per Isabella; lui sa bene che carattere abbiano le italiane. A seguito, Lindoro rivela a Taddeo il piano di fuga, per ottenere la sua complicità, e sua volta quest'ultimo rivela di non essere lo zio dell'italiana, ma bensì l'amante.
Lindoro mette in opera una burla: comunica a Mustafà che Isabella, per dimostrare il suo interesse, desidera insignirlo del titolo di *Pappataci*. Lindoro spiega al confuso Mustafà, che la carica di tale onorificenza aspetta agli amanti esemplari (in realtà il nome è di un fastidioso insetto), mentre Taddeo spiega che è il giusto contraccambio per la carica di *Kaimakan*. I due continuano dicendo che il compito del *Pappataci* è quello di mangiare, bere e dormire tra gli amori e le bellezze. Mustafà è estasiato dalla premura di Isabella e accetta. Successivamente, Haly e Zulma commentano le astuzie di Isabella mentre preparano una gran quantità di vino e liquori da donare agli eunuchi, per festeggiare la ceremonia di nomina a *Pappataci*.

A*ppartamento magnifico nella reggia del Bey.*
Gli schiavi italiani, che hanno ottenuto il permesso a partecipare alla cerimonia del *bey*, si preparano con i vestiti da *Pappataci*. Isabella incoraggia gli italiani della prossima libertà e rimprovera Taddeo di burlarsi di lei. In seguito, mentre Taddeo ripensa al piano di Isabella per stare con lui, giunge Mustafà, seguito poi da Lindoro e da alcuni italiani vestiti da P*appataci*. Ha inizio la cerimonia: un coro di *Pappataci* veste Mustafà con gli abiti e la parrucca che convengono la nuova carica. La ceremonia prosegue con il giuramento di Mustafà che si impegna di mangiare e bere senza curarsi di quel che vedrà o sentirà. A seguito il *bey* viene messo alla prova; si porta un tavolino con vivande e bottiglie mentre Isabella e Lindoro scambiano frasi e atteggiamenti amorosi. In un principio Mustafà protesta, ma ripreso da Taddeo, comincia ad abbuffarsi, seguendo quanto descritto dal giuramento e non reagisce quando Isabella, Lindoro e gli schiavi italiani si imbarcano nel vascello che si è accostato a fianco al palazzo. Taddeo capisce di essere stato burlato e nonostante cerchi di avvertire Mustafà del tradimento, quest'ultimo è preso dai suoi impegni e mostra indifferenza agli avvertimenti. A Taddeo non resta che imbarcarsi assieme agli altri piuttosto che finire impalato rimanendo in Algeri.
Elvira, Zulma e Haly riescono a riportare di nuovo a sé Mustafà, ma il vascello non è più raggiungibile e al *bey* non resta che dimenticare l'italiana e tornare dalla moglie pronta a perdonarlo.
La storia si conclude con una morale: una donna, se vuole, può ingannare chiunque.

2.2 Genesi e peculiarità stilistico espressive

Pietro Bettelli, *Ritratto di Giachino Rossini*, 1818.
Fonte: https://www.iltaccoditalia.info

2.2.1 "Opera di ripiego"

L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini andò in scena per la prima volta al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1813. Essa nacque, usando il linguaggio del tempo, come "opera di ripiego", ovvero come proposta alternativa ad un'altra opera, in quel caso di Carlo Coccia, che mancò alle scadenze della programmazione della stagione. La stessa stagione si aprì con la rappresentazione de *La pietra del paragone*, che nonostante il grande successo ottenuto alla Scala di Milano, non venne ben accolta dal pubblico veneziano. Nel tentativo di ovviare il fiasco, Giovanni Galli, l'impresario del teatro, si rivolse al giovane Rossini affinché formulasse un nuovo soggetto scenico da inserire nel programma.

Proprio a causa del breve tempo a disposizione (dai primi giorni di aprile a metà maggio di quell'anno), il compositore optò per un'opera che era già stata rappresentata alla Scala nel 1808, su libretto di Angelo Anelli (1761-1820) e musicata dal napoletano Luigi Mosca (1775-1824). La storia riproposta raccontava le vicende a lieto fine dell'italiana Isabella che riesce a fuggire dalla prigionia del *bey* di Algeri.

Per cercare di comprendere meglio cosa avesse indotto Rossini a scegliere l'opera in questione è necessario analizzare il contenuto librettistico e di conseguenza il pensiero di Anelli.

Il desenzanese Angelo Anelli era famoso per la sua produzione librettistica di genere comica in cui riportava con sarcasmo fatti avvenuti e personaggi letterati. Il librettista aveva la capacità di fare satira in modo intelligente: le sue opere erano comprensibili nel suo contesto geografico ma dissimulati agli stranieri che non comprendevano subito il significato delle sue opere. Forse grazie a questo la sua *Italiana* riuscì ad essere rappresentata sotto dominio napoleonico al Teatro alla Scala, in cui la carica di *Pappataci* nascondeva una critica al Senato d'Italia. Milano, infatti, stava attraversando una fase di cambiamenti politici e culturali: la campagna d'Italia guidata da Napoleone Bonaparte (1796–1797) aveva liberato la città dall'occupazione austriaca, eleggendola come capitale: prima della Repubblica Cisalpina (1797) e dopo del Regno d'Italia. (1805).

Anelli, dimostrava simpatie per le politiche repubblicane e filofrancesi, motivo per il quale ottenne delle cariche pubbliche importanti, ma anche delle condanne che lo portarono agli arresti.

I rapimenti di cittadini europei erano fenomeni ricorrenti dell'epoca, non a caso il librettista pare abbia preso spunto da un fatto di cronaca: il rapimento della milanese Antonietta Frappolli-Suini. Nel 1805, questa signora affascinante, conosciuta per il suo carattere altezzoso e fiero, venne rapita e portata nel serraglio del *Bey* Mustafà-ibn-Ibrahim di Algeri. Non si ebbero mai notizie su come fosse stata liberata, a causa della riservatezza della famiglia della donna, ma all'epoca della *Prima* del L'*italiana in Algeri* a Venezia, essa era già stata liberata. La storia di Anelli non fu l'unica ad attingere al tema delle turcherie, giacchè esistevano altre opere come *La Veneziana in Algeri* di Pietro Chiari ed il *Ratto dal Serraglio* di Mozart che presentavano una trama simile.

Autore anonimo, *Corsari barbareschi rapiscono una donna cristiana da una nave spagnola*, XVI secolo.
Fonte: Libretto *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2012-2013

2.2.3 Rielaborazione de *L'italiana in Algeri*

Dal giornale musicale *Allgemeine musikalische Zeitun*, si apprese che Rossini riuscì a concludere la stesura musicale de *L'italiana in Algeri* in appena diciotto giorni. Probabilmente il teatro si rivolse a Rossini proprio perché aveva la fama di valido compositore ma anche di essere rapido nelle elaborazioni operistiche (normale consuetudine dell'epoca).

Il libretto pervenuto a Gioachino Rossini aveva subito modifiche, probabilmente attribuite a Gaetano Rossi (1774-1855). Il compositore mantenne la trama ispirata dal gusto per l'esotismo orientale, elemento di garanzia di gradimento del pubblico, ma ricreò un Oriente personalizzato per cui alcune trovate non erano sconosciute in Europa: un marito che ripudia la moglie per stare con una donna più giovane oppure la credenza di potersi permettere tutto solo perché si ha potere. In questo modo il compositore avviò un processo di evoluzione verso una comicità innovativa, ovvero il siste-

Rudolf Ernest (1854-1932), *The Favourite*.
Fonte: Libretto *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2012-2013

ma comico-drammatico, che andò a caratterizzare le opere successive quali *Il barbiere di Siviglia* (1816) e *La Cenerentola* (1817).
Dal punto di vista musicale, *L'italiana in Algeri* consacrò la fama del compositore nel genere di opera buffa, nello specifico del dramma giocoso. La differenza tra le due denominazioni opera buffa e dramma giocoso è sottile. La prima è una forma di opera dal tema comico o leggero, tipicamente dal lieto fine; ebbe origine verso la prima metà del XVIII secolo dalla tradizione napoletana, in contrapposizione all'opera di genere serio. Infatti, l'opera buffa era rivolta alla classe popolare dal momento che l'opera seria era riservata solo all'intrattenimento della classe regnante e nobile. Invece il dramma giocoso significa "opera seria con battute" e si colloca a metà strada tra l'opera seria e l'opera buffa per l'intreccio sentimentale serio e per la farsa con un lieto fine.

La caratteristica buffa dell'opera è compresa dal primo momento della rappresentazione dell'opera in cui si ha una condizione estraniante alla desolazione della moglie del *bey*, Elvira: "*Ah comprendo, me infelice! / Che lo sposo or più non m'ama*". Questo per dare la premessa di una storia non reale o semplicemente di una favola. Capito questo, tutto riacquista spensieratezza e giustifica la risposta di Mustafà: "*Cara, m'hai rotto il timpano!*"
Rossini intuì con quasi cento anni di anticipo ciò che Freud avrebbe esposto nel suo libro *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) riguardo al funzionamento della risata e di quei processi che stanno alla base dell'umorismo, gli stessi che generano i sogni. Il *motto di spirito* di Freud è una battuta o un breve racconto scherzoso, che serve ad esprimere in maniera mascherata, e dunque accettabile, ciò che diversamente sarebbe considerato sconveniente o indecoroso. Lo psicoanalista affermava che l'interruzione della logica e della morale è una proprietà comune tra il sogno ed il *motto di spirito*. Di conseguenza, se nel primo caso si ha una regressione dal livello del linguaggio logico al linguaggio per immagini, nel secondo caso si ha una regressione al linguaggio del gioco. La risata avviene quando si ha un rilascio di energia psichica, in precedenza trattenuta dalla forza della logica e dalla censura, che si riflette immediatamente sul corpo e trova la sua espressione vistosa e travolgente.
Rossini cercò questa energia psichica "trasformando" i cantanti in strumenti musicali, i quali ripetevano parole e sillabe in maniera frenetica ed infinita, così da mandare in una sorta di irrefrenabile delirio gli spettatori. Questa è la sua famosa tecnica, il "crescendo rossiniano" e ha ottima espressione nell'ultima scena dell'atto I: ciascun personaggio ripete un breve verso costituito da parole reali alternate a imitazioni onomatopeiche: "*nella testa ho un campanello / che suonando fa din din*", "*come scoppio di cannone / la mia testa fa bum bum*". Si ha un crescendo dinamico per cui ad ogni ripetizione vocale (in genere fino a tre volte) aumentano anche gli strumenti dell'orchestra fino ad essere coinvolti completamente nel loro insieme. La confusione musicale è rafforzata anche dalla trama della storia, per cui personaggi vivono un colpo di scena e nessuno capisce bene quello che sta succedendo: i due amanti sono sorpresi di ritrovarsi in condizioni opposte a quelle supposte e non conoscendo le rispettive situazioni, si sentono traditi l'uno dall'altra; Taddeo vede per la prima volta Lindoro; Mustafà non sa nulla del legame amoroso dei due amanti. Tutti restano confusi e stupiti, avviando un "organizzato stupore" basato su un *loop* melodico che si ripete senza sosta.
L'effetto è travolgente e vorticoso in una sorta di "follia organizzata", come descritto dallo scrittore francese Stendhal:

> "c'era un tale brio nell'esecuzione (...) Io vedevo questa specie di follia musicale impadronirsi dell'orchestra e degli spettatori, fin dall'inizio del primo atto, al primo cenno degli applausi, e dare a tutti un piacere trascinante. Io godevo la mia parte di gioia e di follia, là in quel teatro misero, dove nulla stava sopra la mediocrità, ne saprei dirvi come... Nulla, in quello spettacolo grazioso rammentava la realtà, la tristezza della vita. Non c'era nella sala una sola persona cui venisse in mente l'idea malsana di giudicare quel che vedeva. (...) Per poco che fossero ben disposti, costoro si trovavano subito trasportati in un altro mondo, molto più gaio e leggero del nostro."

La struttura narrativa del *L'italiana in Algeri*, così come *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, presenta: un personaggio sotto dominio dell'antagonista (Lindoro e Mustafà); e in suo soccorso giunge un terzo personaggio che ribalta la situazione mediante una farsa. Il sistema rimanda alla tradizione carnascialesca di Firenze, che accompagnava i festeggiamenti del carnevale nel Quattrocento. Per l'occasione si rappresentavano liriche popolari dalle trame divertente, talvolta accompagnate da simulazioni di caccia o di inganno. Nell'opera rossiniana gli elementi carnevaleschi sono: il cibo, l'incoronazione ridicola, (nomina a *Kaimakan* di Taddeo), il travestimento per beffare l'antagonista (la ceremonia dei *Pappataci*) e la rivincita dello schiavo. Nonostante il farsesco l'opera si avvale di un proverbio finale: "chi la fa l'aspetti", oppure "chi è causa del suo mal pianga sé stesso", con riferimento al *bey* che voleva una donna capace di "dar martel-

Stanislao Stucchi, La Masico-Mania, XIX secolo ca.
L'immagine vuol rappresentare l'entusiasmo fanatico suscitato dall'*Italiana in Algeri* di Giachino Rossini.
Fonte: Libretto *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2012-2013

lo", ma la martellata alla fine la prese lui.
Rossini conosceva il gusto dello spettatore veneziano e per tale ragione scelse un soggetto conforme al gusto operistico della città, caratterizzato da situazioni brillanti, raffinate e ambigue. A tal proposito nella cavatina di Isabella dell'Atto secondo ("*Per lui che adoro/ ch'è il mio tesoro*") si insinua il dubbio perché non è chiaro a chi si rivolga la livornese; sono tre gli uomini che la guardano di nascosto mentre si sta abbellendo per compiacere il suo innamorato, e ognuno pensa di essere motivo del suo impegno. Un altro momento di ambiguità avviene nella scena di Spiaggia di mare, quando Isabella rivela la sua intenzione di affrontare il sultano avvalendosi de "l'oggetto del desiderio" maschile:

"Già ci siam. Tanto fa. Convien portarla
con gran disinvoltura.
Io degli uomini alfin non ho paura."

La strategia linguistica di Rossini portò anche alla creazione di personaggi da una parte molto stereotipati, come Mustafà, dall'altra innovativi e anticonformisti, come Isabella, la prima vera "eroina" rossiniana e personaggio autoritario che trasforma Mustafà da leone in asino. Ed è sempre la stessa eroina ad evoca con la sua "aria nobile" (brano da solista) un'atmosfera seria nella scena undicesima dell'Atto II, quando incoraggia i suoi compatrioti italiani al fine del successo del piano di fuga: "*Pensa alla patria, e intrepido / il tuo dover adempi*". Questo particolare momento più vicino all'opera seria è un rimando alla definizione del dramma giocoso e probabilmente si ispira alle campagne napoleoniche in Russia a cui parteciparono molti italiani. A seguito il coro esclama: "*Quanto valgan gl'italiani / al cimento si vedrà*" e in orchestra si rievocano in maniera celata le note della Marsigliese. Nonostante l'attenzione a non far intendere troppo, inserendo qualche battuta poco seria ("*Sciocco tu ridi ancor!*"), la provocazione di Rossini venne percepita dalle autorità che costrinsero a fare delle modifiche nella trama così da impedire la riconoscibilità del mesaggio patriottico. Di conseguenza, nella stagione successiva all'anno della composizione dell'opera si cantava un più generale "*Quanto valgan gli europei*", intendendo contro gli arabi e non contro gli austriaci.

2.2.3 Tematiche

L'italiana in Algeri è una sorta di favola, senza un determinato periodo storico, ed è una storia che richiama il mare, i pirati, i viaggiatori italiani (di livornesi come dichiarato da Taddeo nel primo Atto) che spostandosi lungo le coste italiane giungono nelle terre arabe. Si possono analizzare alcuni aspetti con i quali è possibile introdurre approfondimenti tematici riguardanti: le Turcherie, l'eroismo, gli opposti e l'amore.

Turcherie

Dal XVI al XVIII il gusto e l'imitazione per la cultura dell'Impero Ottomano si era diffusa in tutta Europa, le cosiddette *Turcherie*. Per secoli l'Europa cristiana si era scontrata con il nemico arabo, rischiando almeno due volte un importante invasione culturale: la *Battaglia di Lepanto* (1571) e la *Battaglia di Vienna* (1683). Questi, ed altri eventi storici, avevano da sempre alimentato la mistificazione della cultura araba e l'aver scampato le invasioni aveva portato in ambito teatrale a scherzare sulle diversità etniche e sociali tra gli europei ed i turchi; in questo modo al timore venne affiancato il fascino verso la cultura araba. *L'italiana in Algeri* è un esempio di minimizzazione della minaccia turca per rassicurare il popolo occidentale.
L'Algeri evocata dalla fantasia di Rossini presenta elementi esotici tra cui il più importante, con la funzione di sfondo per quasi tutta la trama dell'opera, è il Serraglio del sultano Mustafà. Il palazzo appartenente ad un mondo lontano rappresentava un luogo di eleganza e di potere, ma anche un luogo di isolamento e di segretezza. I più importanti serragli, sono considerati tra le opere architettoniche emblematiche della cultura ottomana. Essi erano caratterizzati da ampi spazi interni, da volte ricche di mosaici dai colori cangianti e da cupole apparentemente leggere. L'immaginario occidentale aveva da sempre mistificato la vita in questi splendidi palazzi, sopratutto i loro *harem*, come dimostrato dai quadri di alcuni artisti: scene di bagno con donne bellissime, assassini dietro ogni angolo, corsari ed eunuchi. Una realtà fantastica dove Isabella simboleggia capriccio e sentimento, novità e rimpianto, nel pensiero e nel ricordo di due

La piscina dell'harem, Jean-Léon Gérôme, 1876 ca.
Fonte: https://it.wikipedia.org/

uomini: del *bey* Mustafà, desideroso di una donna diversa da quelle della patria; e di Lindoro, schiavo di Mustafà, che sente nostalgia per la medesima donna.
La protagonista, giunta nelle terre lontane di Algeri, appare bella e sensuale agli occhi dei corsari che la fanno prigioniera, poiché essa rappresenta un nuovo abbellimento per il Serraglio del *bey*.
Nell'opera il contesto arabo è evocato anche attraverso dettagli come la citazione del *Corano*, le cui leggi non tengono a freno i capricci di Mustafà; e la cerimonia del caffè servito durante quello che dovrebbe essere il corteggiamento da parte del bey.
Il compositore riuscì ad evocare anche musicalmente il "suo" Oriente avvalendosi del cappello cinese (mezzaluna), strumento musicale ottomano, costituito da una serie di campanelli e sonagli, appesi su un lungo bastone.

Eroismo
Isabella, "*la bella italiana venuta in Algeri" che "insegna agli amanti gelosi ed alteri / che a tutti, se vuole, la donna la fa*", è una delle più celebri eroine rossiniane.
In un vasto repertorio operistico, in cui l'eroina del melodramma è volta al sacrificio per propria mano o altrui, la protagonista della storia è una delle poche eccezioni caratterizzata da potenza e complessità. Essa, dopo l'iniziale momento di smarrimento e di paura, decide di riprendere il controllo della situazione acquistando sicurezza, atteggiamento che la porta alla determinazione assoluta pur di raggiungere il suo obiettivo: la riconquista della sua libertà e quella dei suoi compatrioti:

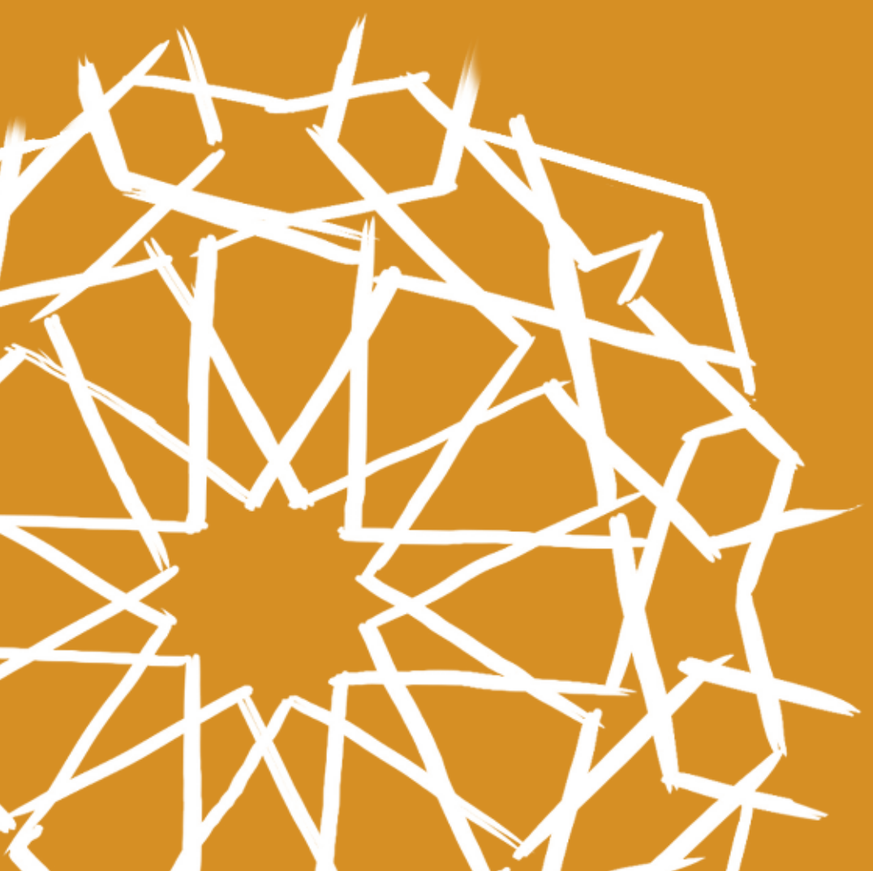
"Pensa alla patria, e intrepido
il tuo dover adempi:
vedi per tutta Italia
rinascere gli esempi
d'ardire e di valor."

Questa composizione, assieme all'esclamazione del coro, "*Quanto valgan gl'italiani / al cimento si vedrà*", è volta a promuovere un autentico amore verso la patria. Le guerre napoleoniche e fa figura stessa di Napoleone avevano creato l'eroismo nell'immaginario collettivo. I protagonisti italiani della storia sono metafora dell'individuo borghese che cerca di elevare il suo *status* con la positiva consapevolezza di possedere gli strumenti per realizzare la propria felicità. Un obiettivo che vuole raggiungere la stratega Isabella dirigendo le sue "milizie": Taddeo deve fingersi suo zio, Lindoro deve diventare suo complice e valido aiutante, e gli schiavi italiani devono seguire il piano di fuga.
La disinvoltura della giovane protagonista (ben più importante della seduzione) ed il suo dominio razionale della situazione sono i mezzi che le permettono di portare a termine la sua impresa: deridere gli sciocchi oppressori e liberare gli oppressi; diventando simbolo dell'intelligenza che trionfa sull'arroganza.
La storia finisce con la liberazione degli schiavi ed il loro ritorno alle origini: vengono portati via dal vascello, simbolo di un futuro ricco di sogni e di libertà, da un mondo non più sconosciuto, ma compreso.

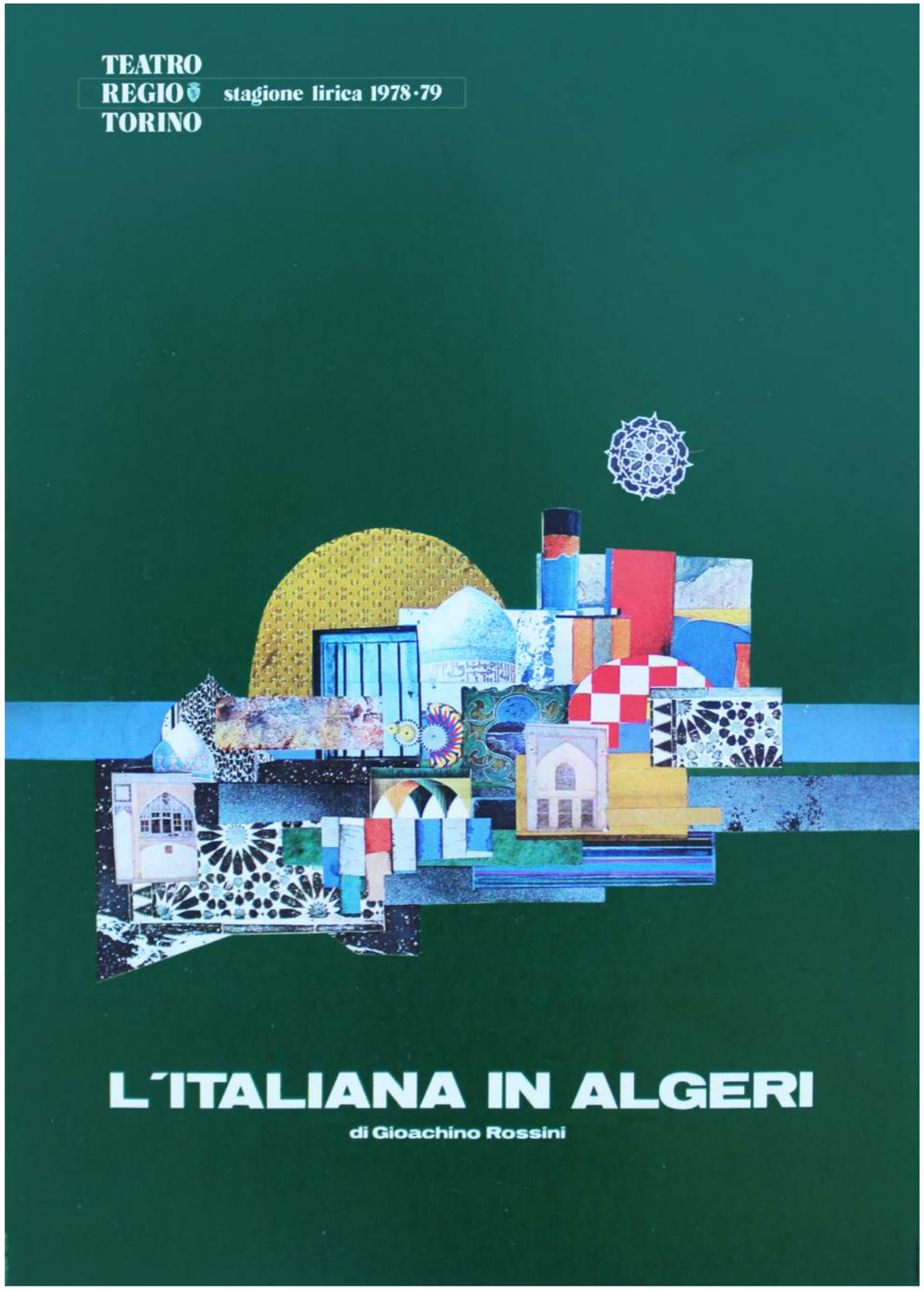
Opposti
Nelle terre lontane di Algeri, il compositore elabora su carta bianca una condizione inversa alla convenzione europea, in cui una donna riscatta la sua indipendenza dal dominio maschile.
Isabella capisce che l'unico modo di sopravvivere nella società algerina è dimenticare le convinzioni passate; decide dunque di ascoltare e osservare ciò che la circonda per adattarsi nel nuovo contesto. In questo modo la protagonista conquista una realtà in cui la donna non ha spazio vitale perché l'uomo ha diritto su di lei. Decide di essere schiava di Mustafà, per inserirsi "armoniosamente" nell'organismo del serraglio e progetta un piano che la porterà alla libertà.
L'autorità di Mustafà è dimostrata dall'atteggiamento di ripudio nei confronti della moglie, dalla negazione del *Corano* e dalle minacce imposte ad Haly e ai suoi schiavi. Si direbbe che il suo *status* abbia più che saziato i suoi capricci e ciò giustifica la curiosità nel conoscere una donna "esotica". Su questa debolezza agisce Isabella: sfrutta la curiosità di Mustafà per sottometterlo. Isabella gioca d'astuzia non solo con il *bey*, ma anche con gli altri uomini: lusinga Taddeo per avere la sua protezione e collabora con Lindoro, suo vero amore.
Un altro tipo di inversione dei ruoli si ha con lo schiavo Lindoro e Mustafà: il giovane italiano riesce ad ingannare e mettere in ridicolo il signore del Serraglio mediante la finta cerimonia dei *Pappataci*. Questo sistema è metafora della supremazia dell'astuzia e dell'intelligenza sulla prepotenza e ingenuità.
Anche la presenza di due donne dai caratteri completamente opposti non è nuova nel repertorio operistico: Isabella rappresenta sicurezza, sensualità, conflitto fra i sessi e la sconfitta del maschio; mentre Elvira, è una donna insicura, sottomessa e ha bisogno degli altri (in questo caso di Zulma) per non "perdersi". Per Isabella, Elvira non è un'antagonista o una rivale, ma è una donna a cui bisogna insegnare come trattare gli uomini per farsi rispettare.

Amore
L'amore (dal latino amor -ōris, affine ad amare) è un sentimento di affezione o di attrazione nei confronti di una persona. L'amore presenta diverse sfumature di varie complessità, i quali per secoli sono stati oggetti di studio in diversi ambiti scientifici e umanistici. Nel *L'italiana in Algeri* si presentano tre condizioni dell'amore: corrisposto, non corrisposto e per se stessi.
Isabella ama Lindoro e fa un viaggio difficile per cercarlo. Quest'ultimo ricambia l'amore della donna nonostante le difficoltà e la lontananza; la sua fedeltà è dimostrata dal fatto che prima cerca di respingere la proposta di matrimonio con Elvira e per ultimo la accetta a patto di poter ritornare in Italia.
Quando i due innamorati si ritrovano, riprendono a vivere la loro storia d'amore e decidono di fuggire insieme. Questo loro cercarsi, trovarsi e poi fuggire è una metafora all'evoluzione dell'amore che come un essere vivente muta.
Isabella ha affrontato pericoli d'oltremare non solo per amore nei confronti di un uomo ma anche per se stessa. Infatti, il viaggio rappresenta per la donna la ricerca di una propria identità e crescita personale.
La trama della storia è una conseguenza alla crisi coniugale fra Mustafà ed Elvira. Il ripudio della consorte algerina è l'evidente assenza del rapporto amoroso tra gli sposi. Sebbene il *bey* sia annoiato dalla donna, quest'ultima l'ama ed è disposta a perdonarlo dopo la fuga di Isabella.
Nella tradizione operistica tardo settecentesca si ha il triangolo amoroso (due innamorati più il cicisbeo) e ciò spiega la figura di Taddeo. Esso è piegato dal fascino di Isabella ed esprime gelosia quando comprendere che la donna non è turbata a diventare la favorita del *bey*; e quando scopre della presenza di Lindoro comprende la negazione di un futuro con la giovane italiana e desiste dal corteggiamento.

03 Rappresentazioni contemporanee



Al fine di comprendere l'aspetto scenografico, nonché registico, della rappresentazione del *L'italiana in Algeri*, ho deciso di analizzare esempi di allestimenti dell'opera, messi in scena in territorio italiano e austriaco (per una rappresentazione). Alcuni di questi spettacoli sono stati scelti in base alla disponibilità di informazioni fornitemi dall'archivio del Teatro Regio.
Questo studio mi ha permesso di comprendere l'evoluzione interpretativa dell'opera da fine Novecento ai giorni nostri, i caratteri esotici che sono stati riformulati, venuti meno o mantenuti. Inoltre, ho capito quanto sia importante il lavoro di squadra: esso parte dalla progettazione coinvolgendo regista e scenografo; si procede con la realizzazione materica, del quale si occupa il scenotecnico; segue con il coinvolgimento degli attori, che vivono lo spazio scenico; arriva infine al pubblico, destinatario finale il cui parere può influenzare le progettazioni future.



Locandina de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, 1979.
Fonte: Libretto *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2012-2013

3.1 *L'italiana in Algeri* di Ugo Gregoretti, 1979

Regia di Ugo Gregoretti
Scene e costumi di Eugenio Guglielminetti

Nel febbraio del 1979 *L'Italiana in Algeri* di Gregoretti veniva accolta tra i fischi e gli applausi generali degli spettatori al Teatro Regio, tanto che direttore d'orchestra è Vladimir Delman, dovette interrompere lo spettacolo per riportare ordine nel pubblico. A destare tanto clamore fu l'attualizzazione dell'opera rossiniana, che da una parte venne apprezzata dal pubblico giovanile (soprattutto), dall'altra rinnegata dal pubblico tradizionalista.
L'interpretazione del regista e dello scenografo Eugenio Guglielminetti ricreava l'Oriente immaginario e favoloso di Rossini ma portandolo all'anno 1979; così Mustafà diventò un ricco petroliero sceicco, a capo di un oleodotto e un maniaco sessuale; Isabella, una turista *chic* in un viaggio di seconda categoria; Lindoro, l'autista privato del *bey* che guidava una Rolls Royce, e gli schiavi italiani erano operai sottopagati (richiamo alla critica socio-sindacale).
Lo spettacolo mescolava gli elementi del folclore arabo (oleodotti, deserto, *harem*, Reggia, sceicco, ecc.) contaminato dai costumi della civiltà del primo mondo (grattacieli, automobili, elicotteri, mitra, computer e fast food). Tutti aspetti che Guglielminetti ha interpretato mediante l'uso "tecnico" di tutta la macchina scenica. Infatti, lo scenografo si è servito del sistema ponti mobili del palcoscenico del Regio (che all'epoca era considerato innovativo), grazie al quale sono stati possibili i rapidi cambiamenti di scena, che avvenivano in mezzo agli attori.
La scena si apre con il coro, rappresentato da funzionari, generali e militari, che ascoltano i lamenti di Elvira; alle spalle di quest'ultima la roulotte del *bey* si apre mostrando al pubblico la sua decorazione interna all'americana e lo sceicco circondato dalle sue concubine. Mustafà è fiero della sua roulotte moderna, nella quale vive, mentre aspetta che la costruzione

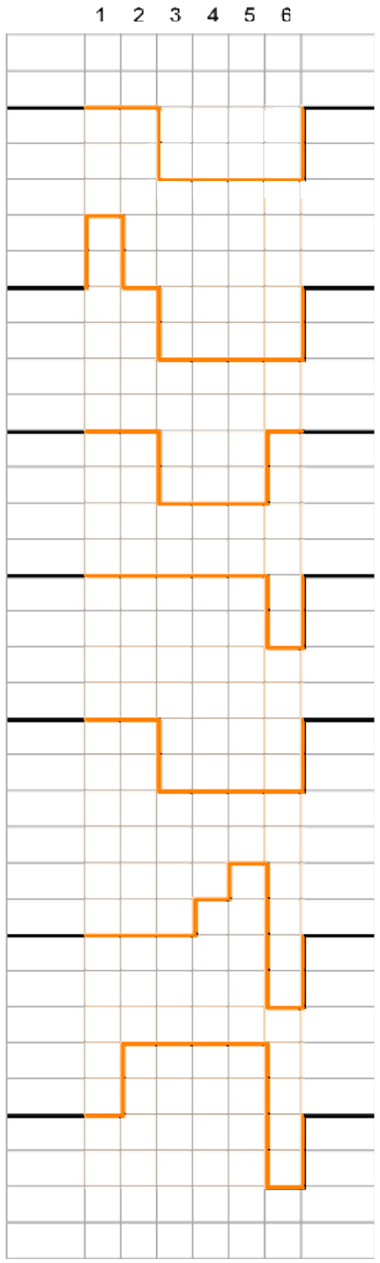
Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, scena della cerimonia del *Kaimakan*.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

della sua dimora sia completata.
Dopo la triste scena coniugale ci si sposta a quella dell'accampamento italiano; sul fondale si proiettano scene di cielo dalla notte all'alba e in primo piano si ha una camerata, arredata di tutto l'occorrente che serve ospitare gli operai: letti, una piccola zona lavatoi, una zona ristorazione self-service e una piccola infermeria. Mentre gli operai si preparano per iniziare una nuova giornata lavorativa, Lindoro si sottopone a un elettroshock nell'infermeria per dimenticare le sue pene amorose. Il giovane italiano viene raggiunto da Mustafà che lo invita a seguirlo per vedere la sua nuova dimora, così a bordo di una macchina si mettono in viaggio. Il movimento della vettura viene reso attraverso l'uso di proiezioni di orizzonti in movimento. Lo sceicco e il suo autista raggiungono i pozzi petroliferi e la Reggia, sul quale lavorano gli architetti e gli operai italiani.
Intanto giunge in pullman Isabella accolta da un'ambientazione di spiaggia. La giovane donna insieme all'amico Taddeo e ad altri turisti sono aggrediti da guerriglieri per ordine del capo della polizia Haly, che è in cerca di una giovane italiana da portare allo sceicco. Isabella si trova così alla Reggia del *bey*, che è quasi ultimata. L'atmosfera ricca in questa scena viene enfatizzata attraverso proiezioni sul fondale del palazzo terminato. Tutti i funzionari, dignitari e militari sono presenti e quando i due innamorati si ritrovano, scatenano una follia collettiva, tanto da essere necessario un trasferimento alla clinica della Reggia divisa in due ambienti: la stanza per gli esami clinici e la camera imbottita per i pazzi "furiosi". In quest'ultima stanza i protagonisti della storia devono sottoporsi ad un adeguata cura. Un insegna luminosa riporta la famosa frase di Stendhal: "..è una storia, incredibile e folle storia.." per ricordare la follia rossiniana.
Dopo l'atto primo si riprende la storia con lo sfondo della Reggia ultimata e composta dal suo *harem* (in primo piano), un salotto e una camera di tortura. La dimora occupa tre ponti mobili che stanno a quote differenti.
L'*harem*, lo spazio più importante, si compone a sua volta di otto stanze, una per ogni moglie dello sceicco, e un salottino che si collega alla Reggia mediante una scala.
Giunge l'imprenditore Gianni Agnelli per omaggiare il *bey* regalandogli l'allora ultimo modello della *Fiat* in oro.
Dopo l'uscita di scena dell'*harem*, la Reggia viene ammirata nella sua completezza: ha un salotto e una stanza delle torture. Il carattere grottesco di quest'ultima stanza è evocato da suoni provenienti da un organo che imita i meccanismi degli strumenti per le torture. Suoni che accompagnano la cerimonia del *Kaimakan*.
In seguito, gli spazi dell'*harem* e della Reggia compaiono mediante l'uso dei ponti mobili, l'ambientazione creata ospita Isabella che canta la sua cavatina, mentre si svolge una sfilata di moda organizzata da una sarta per consentire alle mogli del *bey* e alla giovane italiana di scegliersi i propri abiti.
Per vendicarsi del corteggiamento fallito, Isabella, Taddeo e Lindoro sono oggetto di una beffa di Mustafà: i loro abiti si gonfiano al movimento della leva della macchina delle torture prendendo la forma di enormi palloncini.
Segue l'unico cambio di scena preceduto dalla discesa di un siparietto. Il pubblico così trova un elicottero in mezzo al palcoscenico, sul quale salgono Mustafà, Lindoro e Taddeo per raggiungere l'accampamento degli italiani in vista della cerimonia dei *Pappatacci*. L'elicottero si alza da terra e sul fondale si proiettano nuvole in movimento per dare l'illusione del volo. Giunti al campo, i tre uomini sono accolti dagli italiani al ristorante, decorato da palloncini colorati. Il *bey* si lascia coinvolgere dalla festa, a base di Pizza e Coca-cola, e nella sua distrazione i protagonisti italiani scappano per raggiungere la barca che li porterà al transatlantico italiano, lasciando un palcoscenico nostalgicamente vuoto. Solo sul fondale vengono proiettati la nave ed il mare, mentre un tulle, sceso dall'alto evoca le onde marine che distanziano sempre di più la barca dei protagonisti.

Atto 1, disposizione dei ponti mobili

Quadro	Note
I: Roulottte	-Roulottte su ponte 2 (esce da destra) -Tende su fondale.
II: 1° accampamento	-Nel sottoponte 1
III: Viaggio	-Entra da destra ed esce da sinistra su ponte 1 la macchina rossa. -Il ponte 1 sale e scende di 20 cm.
IV: 1° Reggia	
V: Pullman	-Scendono su ponte 5 tulle con pullman. -Entra da sinistra carro pubblicitario.
VI: 2° Reggia	-Entrano da sinistra 5 sedie per elettroshock.
VII: Clinica	-Nel sottoponte 2

Ponti

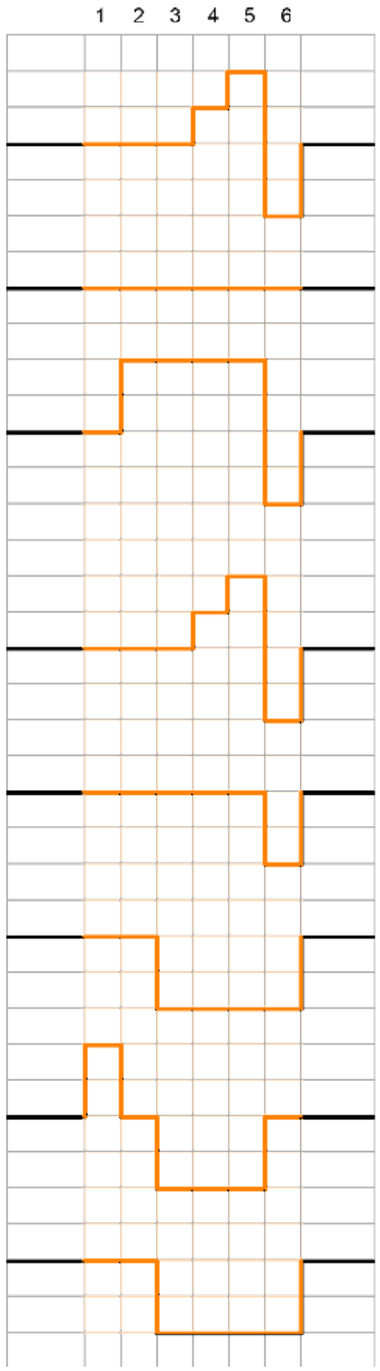


Schemi movimenti ponti per l'allestimento de *L'italiana in Algeri*, Atto 1.
Rielaborazione da documento ricavato dall'archivio del Teatro Regio.

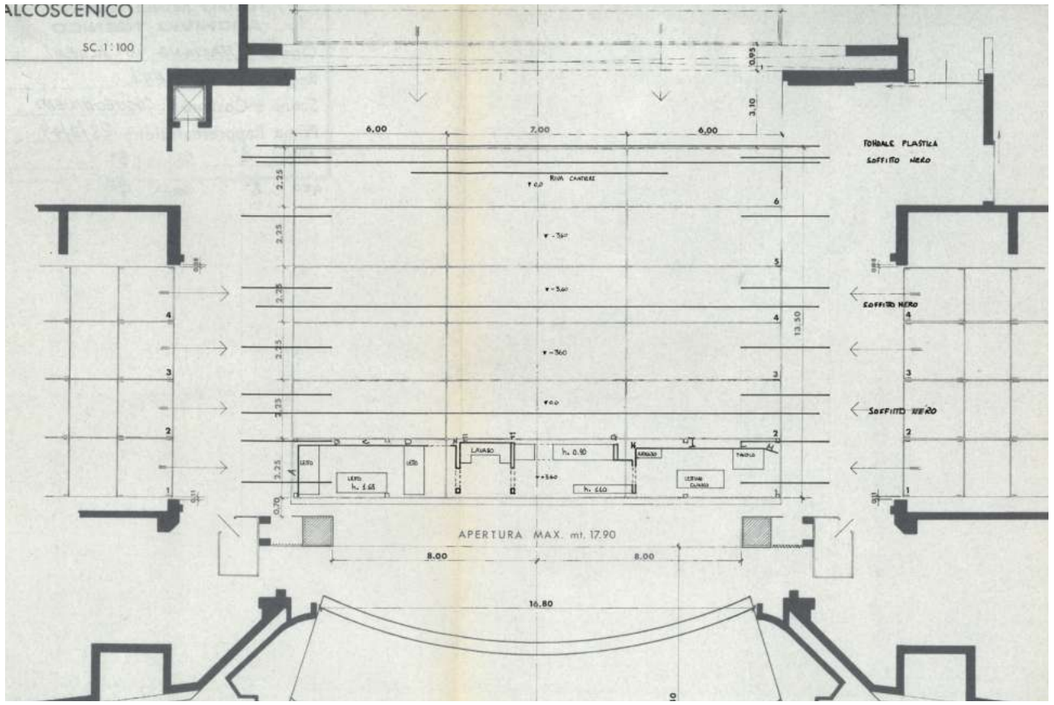
Atto 2, disposizione dei ponti mobili

Quadro	Note
I: 3° Reggia	-Esce da sinistra il quadro -Entra da destra ed esce da sinistra sul ponte 2 la Fiat Ritmo.
II: 1° Stanza delle torture	-Entra da destra il carro delle torture sul ponte 1 con effetti “martellate” e “palo”.
III: Harem	-Nei sottoponti 2, 3 e 4.
IV: 2° Stanza delle torture	-Entra da destra carro delle torture. -Scende davanti al ponte 1 il siparietto.
V: Elicoptero	-Sale il siparietto.
	-Scende l’elicottero: sale a 3m., riscende, risale, e così via.
II: 2° accampamento	-Quando scende il ponte 1, cala la “luminaria” e appaiono sul fondale mare e luna.
VII: Finale	-Su fondale effetto nave.

Ponti

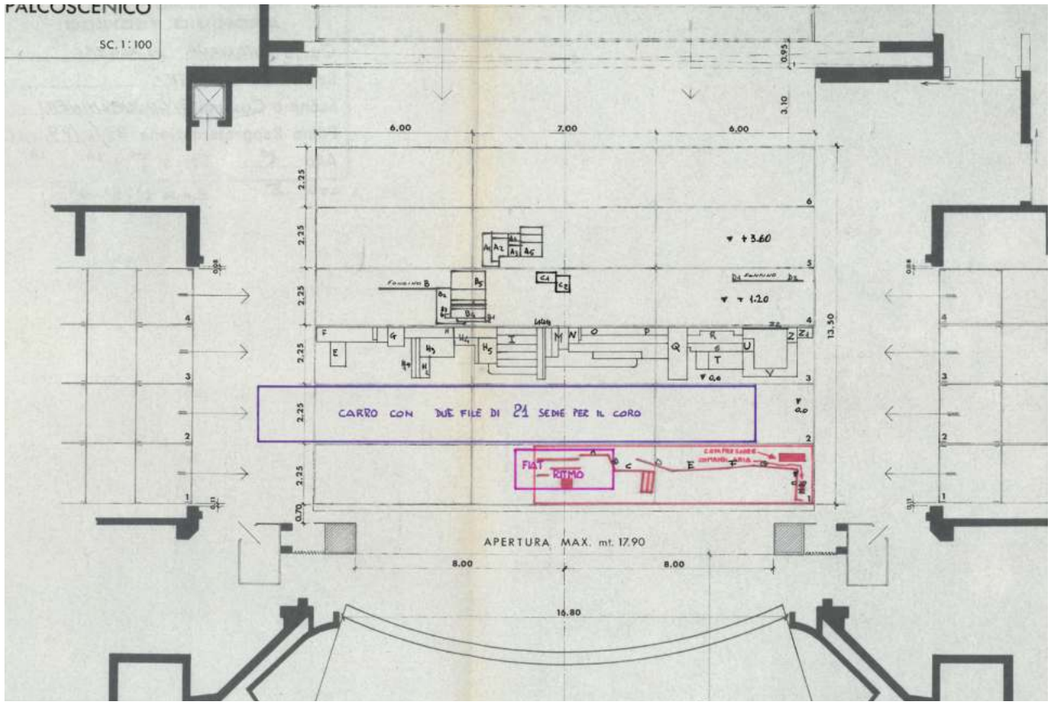


Schemi movimenti ponti per l’allestimento de *L’italiana in Algeri*, Atto 2
Rielaborazione da documento ricavato dall’archivo del Teatro Regio.



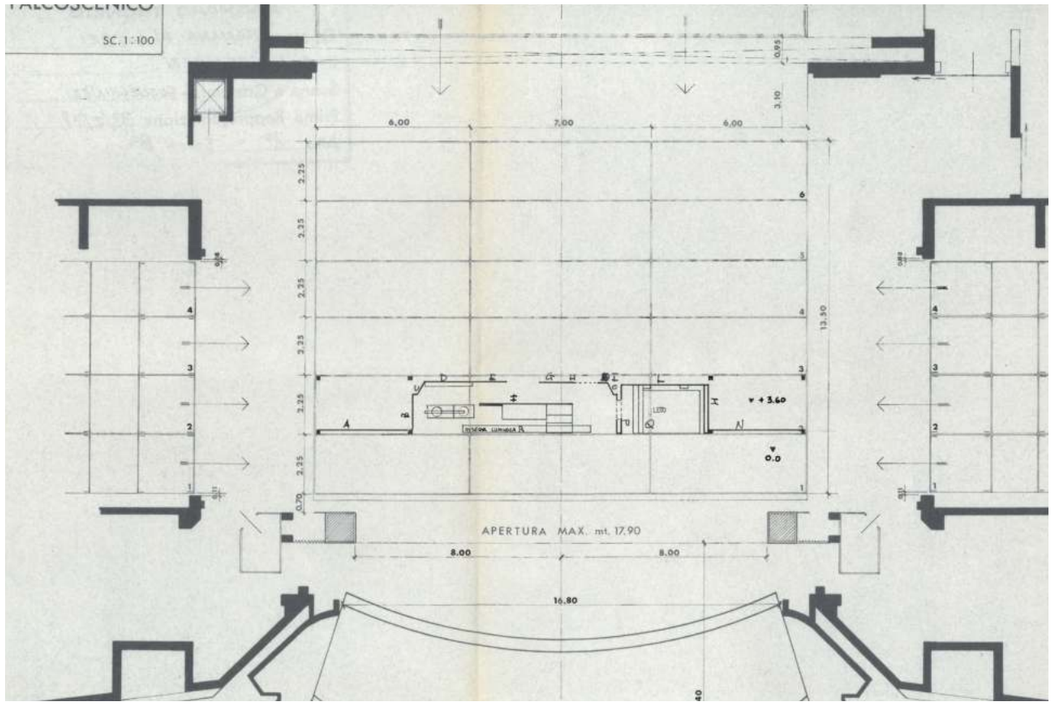
Pianta de *L’italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, scena della cavatina di Lindoro.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

Foto allestimento de *L’italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, scena della cavatina di Lindoro.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.



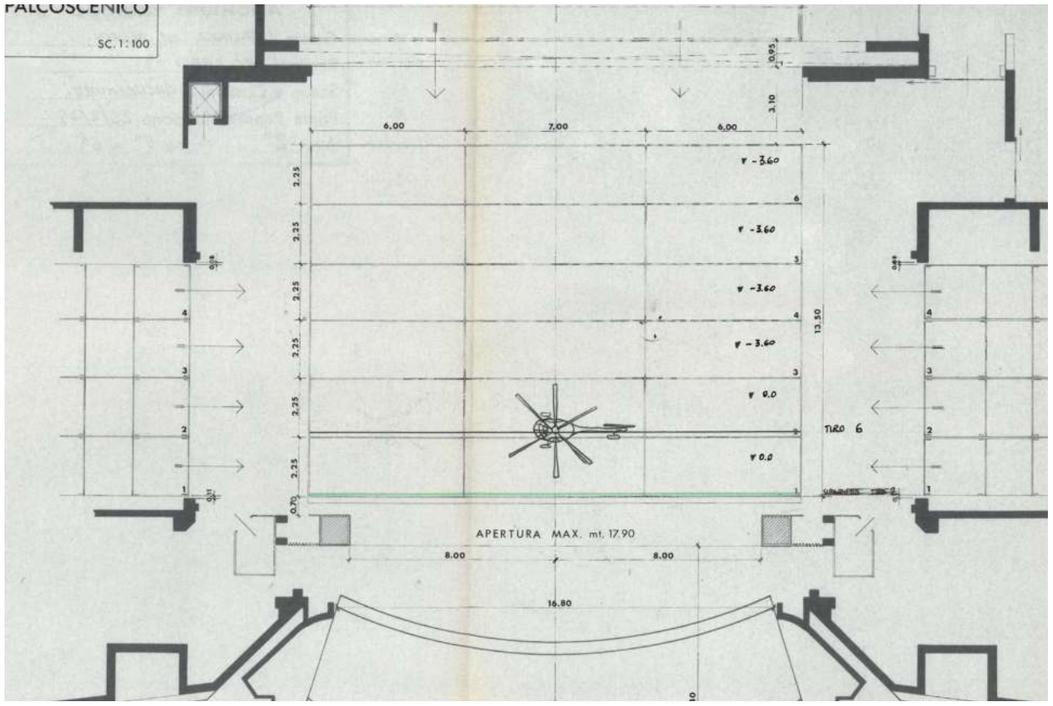
Pianta de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Isabella al cospetto di Mustafà.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Isabella al cospetto di Mustafà.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.



Pianta de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Atto 1, scena finale.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Atto 1, scena finale.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.



Pianta de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Atto 2, scena V.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

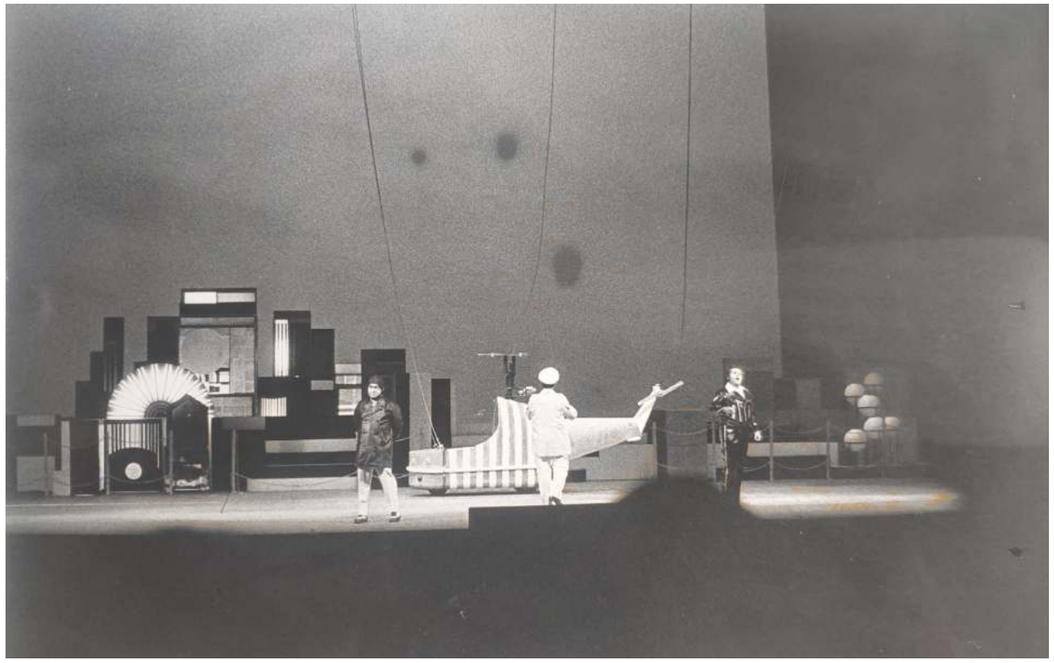


Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Ugo Gregoretti, Atto 2, scena VI.
Fonte: Archivo del Teatro Regio.

Locandina de *L'Italiana in Algeri,* regia di Vittorio Borrelli, 2018.
Fonte: https://www.teatroregio.torino.it

3.2 *L'italiana in Algeri* di Vittorio Borrelli, 2009

Regia di Vittorio Borrelli
Scene di Claudia Boasso
Costumi di Santuzza Calì
Luci di Andrea Anfossi

L'italiana in Algeri di Vittorio Borrelli venne messa in scena nel 2009 nel Teatro Regio. Da allora la rappresentazione è stata riproposta altre due volte: il 2013 a Racconigi e il 26 maggio 2019 di nuovo al Regio.
L'interpretazione data dal regista si indirizza verso il gusto di tradizione per le *Turcherie*, prestando particolare attenzione al dinamismo e alla luce, concetti che sono alla base dell'ideazione di questo allestimento. Il risultato è il passaggio da una scena all'altra senza fermare lo spettacolo che continua nella sua recitazione. In questo maniera il pubblico ha modo di comprendere la formulazione, o meglio, le sovrapposizioni degli elementi di scena che vengono spostati o composti a vista.
La scelta dell'ambientazione *spa* è giustificata dal fascino che si cela dietro questo luogo nell'immaginario collettivo. Basti pensare alle bagnanti di Ingres e a tutto il repertorio di dipinti che rappresentano il bagno turco. Così sullo sfondo del palcoscenico si posizionano degli archi su una terrazza a vista mare, mentre ai lati sono presenti delle pareti con gelosie (elementi tipici dell'architettura araba) che, non solo definiscono lo spazio di scena da chiusi, ma quando si aprono contribuiscono anche alla variazione della percezione dello spazio. Questi elementi fissi, come la maggior parte degli elementi mobili sono colorati con delle tonalità del blu cobalto e le loro texture sono un rimando ai motivi decorativi arabi. Invece la complessità materica è data dall'utilizzo alternato di materiali trasparenti e opachi per ciascun elemento.
In questo luogo di benessere, Mustafà viene presentato, assieme agli eunuchi, avvolto da un asciugamano in vita, ma solo lui ha un pugnale a vista in quanto figura autorevole. A quanto detto dal regista, la scelta dell'ambien-

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Vittorio Borrelli, *Già d'insolito ardore nel petto*.
Fonte: http://www.artinmovimento.com

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Vittorio Borrelli, Atto 1, scena XII.
Fonte: https://www.apemusicale.it

tazione del bagno turco è data anche dalla volontà di far camminare il *bey* su una grande piscina d'acqua, come simbolo di superiorità, ulteriormente marcata dalla dimensione esagerata del "cuscino-trono" di Mustafà, rispetto a quelli posseduti dai sudditi. Anche la femminilità di Isabella e la chiara consapevolezza del suo fascino vengono evidenziati bene dalla scenografia della *spa*, soprattutto nella scena dei massaggi, in cui discute con Lindoro, e nel famoso momento in cui si veste all'orientale per stuzzicare il *bey*.
Per il personaggio buffo di Taddeo, la regia ha deciso di tradurre la sua paura di essere impalato perseguendolo dal custode del palo, che in varie occasioni espone l'oggetto con forma e dimensione diversa per terrorizzarlo sempre di più.
Il momento serio del "pensa alla patria", rivoluzionario e perfino scandaloso fin dalla prima rappresentazione, qui prende ispirazione da *La Libertà che guida il popolo* di Delacroix. Gli schiavi italiani si presentano al pubblico dietro una cancellata che occupa tutta la lunghezza del palcoscenico mentre Isabella, dall'altra parte appare come l'eroina che li libera, allontanando la cancellata, e li incoraggia reggendo una bandiera.
Se la maggior parte dei temi dell'opera rossiniana vengono interpretati con uguale peso tra di loro, la rappresentazione del vascello, per la scena del naufragio e della fuga degli italiani, è semplificata da due sagome di cartone "indossate" da Isabella e Taddeo e dai pirati. Questa opzione è giustificata dall'obiettivo di creare una situazione ironica in cui i corsari rincorrono i due naufraghi italiani.
Le scelte compositive dell'allestimento, dei colori brillanti degli elementi scenici e dei costumi della tradizione araba sono una combinazione sicuramente vincente seppur tranquilla agli occhi del pubblico. L'importate, come afferma il regista, è sentire ridere il pubblico: "Se il pubblico si è divertito, ha sciolto le tensioni, si è lasciato conquistare dal mondo altro creato dentro quella scatola magica che è il palcoscenico".
Per uno studio approfondito dell'apparato

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Vittorio Borrelli, Atto 2, scena VI.
Fonte: https://www.teatroregio.torino.it

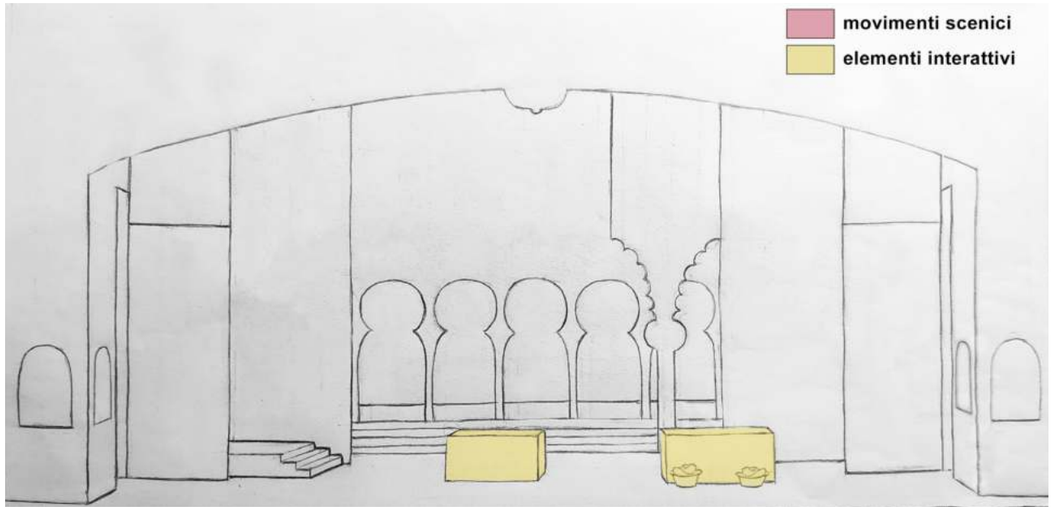
Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Vittorio Borrelli, Atto 2, scena XI.
Fonte: https://www.teatroregio.torino.it

Foto allestimento de *L'italian a in Algeri*, regia di Vittorio Borrelli, Atto 2, scena XVI.
Fonte: https://www.teatroregio.torino.it

scenografico, di seguito vengono riportati degli schemi descriventi i movimenti degli elementi di scena e la loro disposizione spaziale.

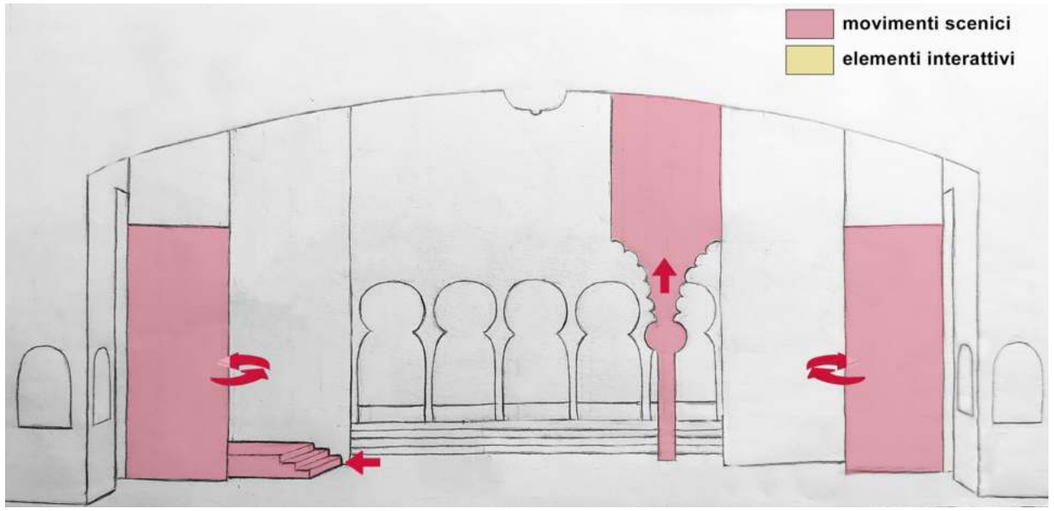
3.2.1 Schemi di movimenti scena.

Atto 1, scena 1:



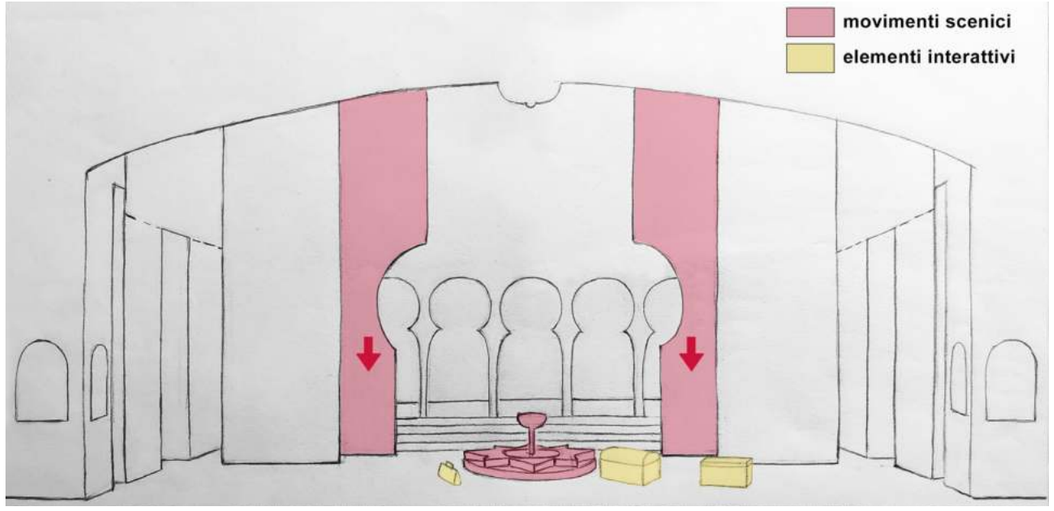
Inizio scena: rappresentazione della *spa*. In fondo è allestita una terrazza con archi a vista mare, mentre ai lati sono presenti delle pareti apribili che vanno a sommarsi alle quinte presenti sul palcoscenico. Per l'attrezzeria i personaggi sfruttano dei lettini da massaggio (in giallo) che spostano in base alle loro esigenze; ed entrano in scena da una scalinata (carro) ubicata a sinistra.

Atto 1, scena 3:



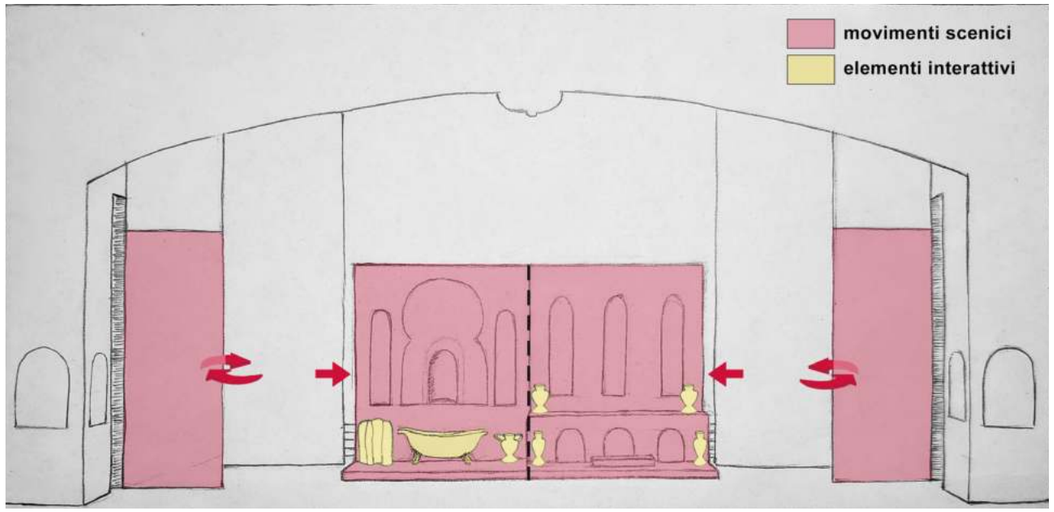
Fine scena: gli elementi presenti fin dall'inizio dell'atto escono di scena. Di conseguenza l'elemento quinta si sposta verso l'alto e le parti apribili delle pareti lateriali si chiudono. Esce pure di scena la scalinata che scompare a sinistra.

Atto 1, scena 4:



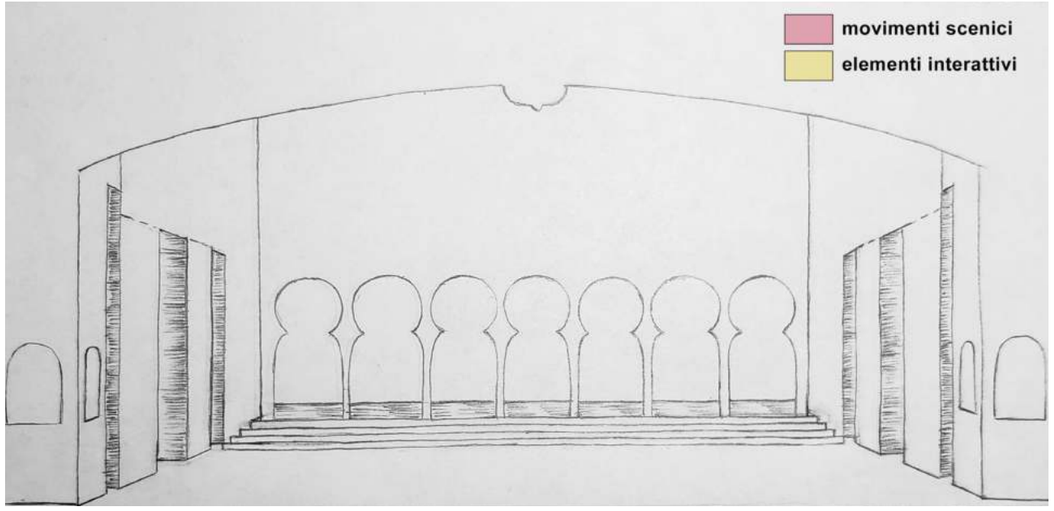
Inizio scena: per la scena della spiaggia discendono dall'alto due quinte in posizione speculare rispetto al centro, dove viene posizionata una fontana. L'attrezzeria interattiva consiste in due grandi bauli e delle valigie contenenti gli effetti personali di Taddeo ed Isabella.

Atto 1, scena 7:



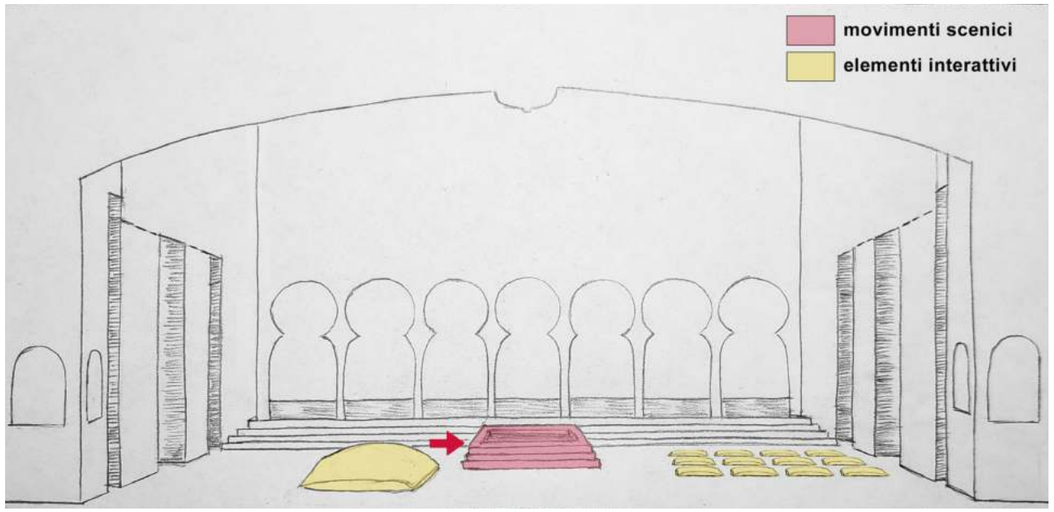
Inizio scena: Si decide di rappresentare il *bey* mentre fa il bagno in una vasca innalzata su piattaforma, mentre parla con Lindoro. Nuovamente si aprono le pareti lateriali verso il palcoscenico.

Atto 1, scena 9:



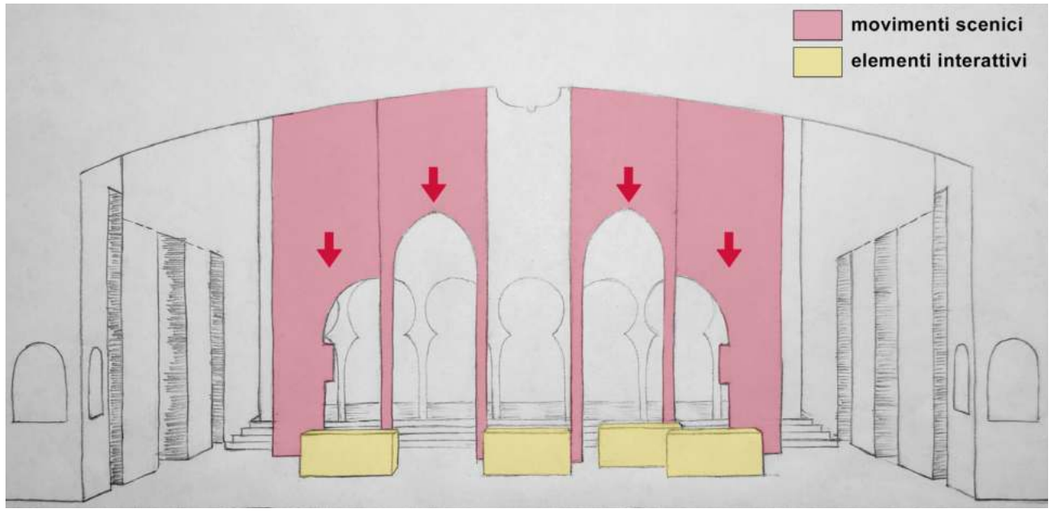
Inizio scena: per il dialogo tra Lindoro, Elvira e Zulma la scena si spoglia di tutti i suoi elementi, lasciando solo quelli fissi come la terrazza e le pareti lateriali, naturalmente con la loro componente apribile chiusa.

Atto 1, scena 10:



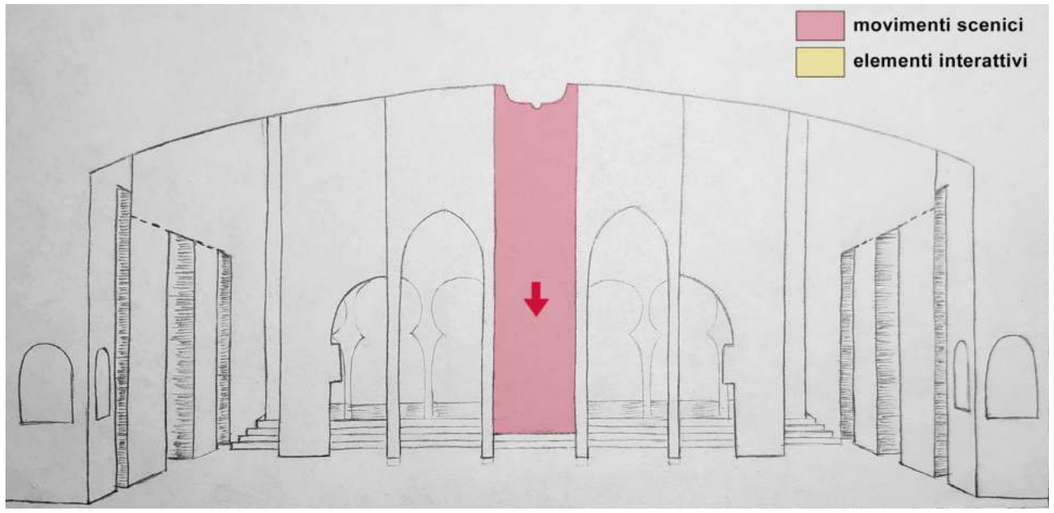
Inizio scena: viene reintrodotta la scalalinata della scena 1, girata di 90°, questa volta con lo scopo di rappresentare la piscina su cui cammina Mustafà. Come attrezzeria interattiva vengono posizionati: un cuscino di grandi dimensioni, sul quale si accomoda Mustafà per ricevere al suo cospetto Isabella; e tanti cuscini piccoli su cui siedono i sudditi del *bey.*

Atto 2, scena 1:



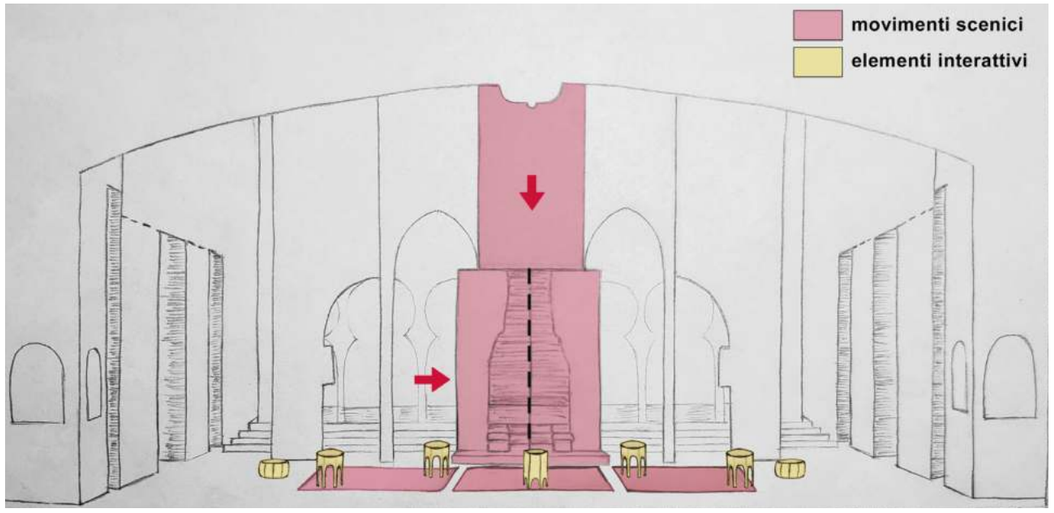
Inizio scena: la scena si apre con l'introduzione dall'alto di nuove quinte, davanti alle quali vengono posizionati i lettini da massaggio, visti nel primo atto. Questa volta sono le donne della storia a ricevere i benefici dell'attività in corso.

Atto 2, scena 4:



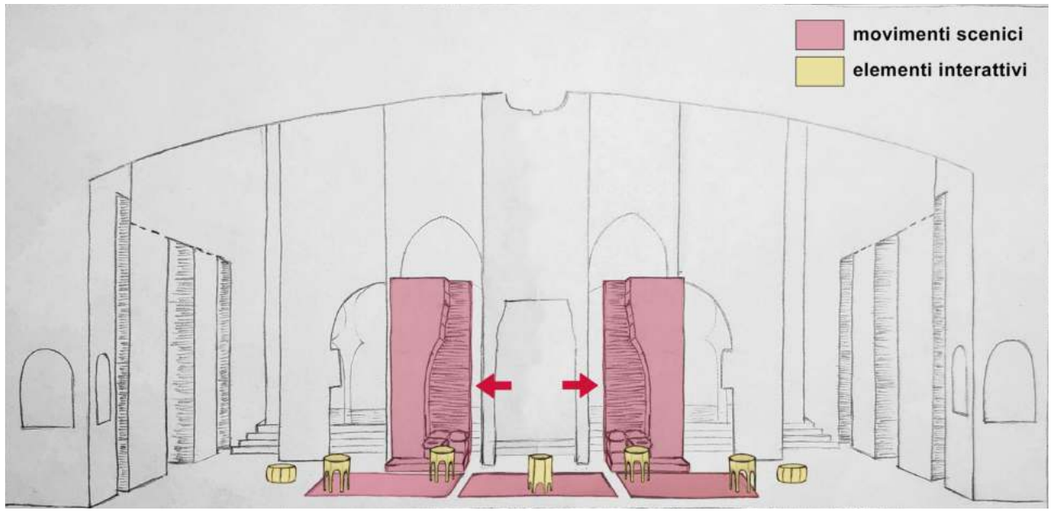
Inizio scena: per la cerimonia di *Kaimakan* permangono le quinte della scena precedente con l'introduzione di un'ulteriore quinta centrale.

Atto 2, scena 5:



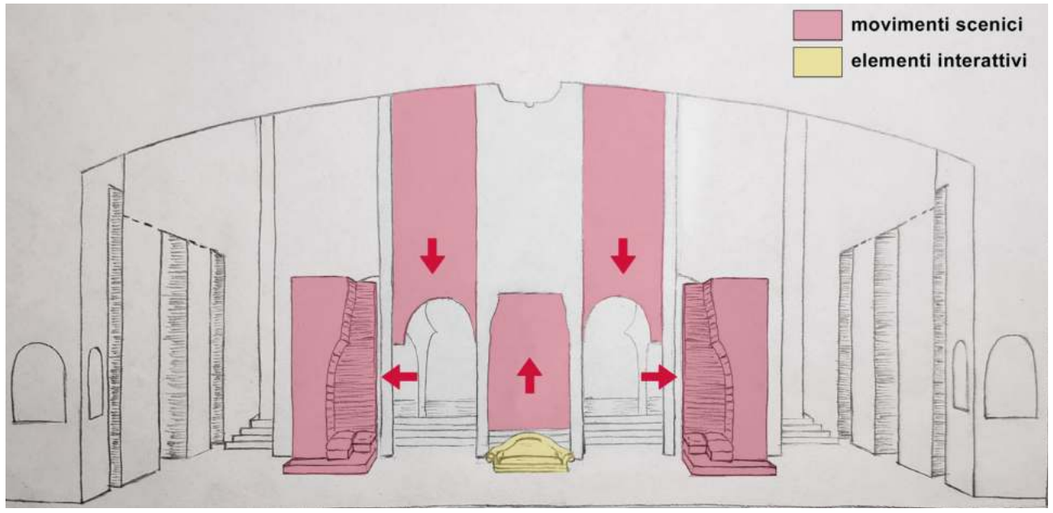
Inizio scena: andando avanti con la storia aumentano gli elementi di scena che vanno a sovrapporsi. L'ambientazone salottino, per il dialogo tra Isabella, Elvira e Zulma, è ricreato mediante l'uso di un importante divano (carro) alla turca. L'allestimento viene arricchito dall'introduzione di tappeti e sgabelli sui quali possono sedere gli attori.

Atto 2, scena 6:



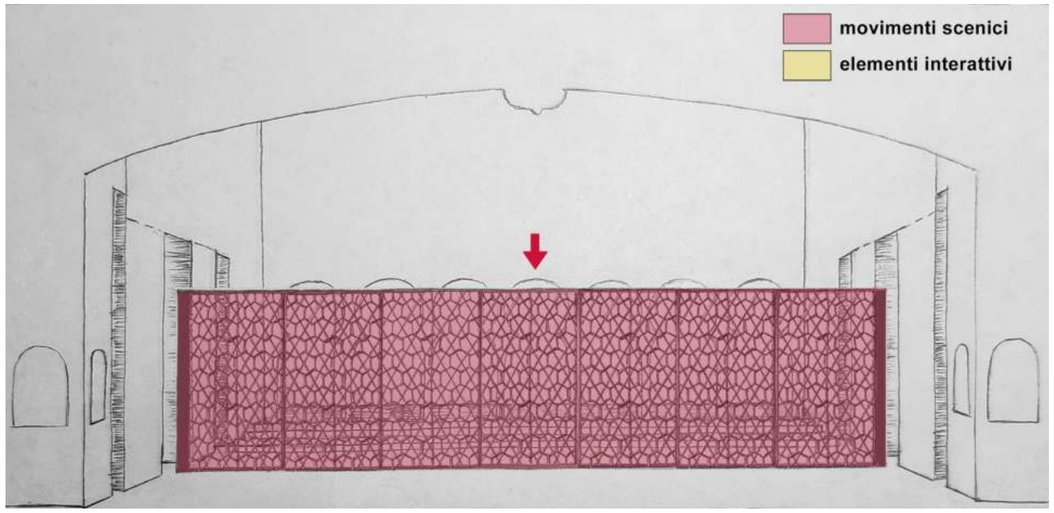
Metà scena: l'elemento "poltrona" si apre a metà per introdurre nuovamente Isabella a Mustafà. Si nota la quinta centrale, discesa nella scena, nella sua completezza dietro il divano alla turca.

Atto 2, scena 8:



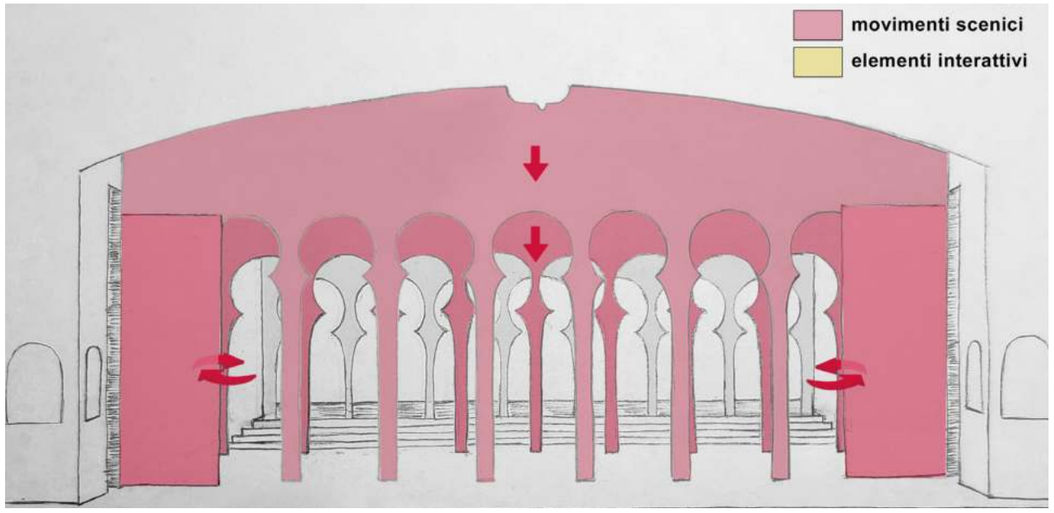
Inizio scena: l'elemento poltrona continua a spostarsi simmetricamente verso l'esterno. Discendono dall'alto una coppia di quinte mentre risale quella centrale introdotta nella scena 1 del medesimo atto. Viene posizionata una nuova poltrona semplice, attorno al quale Lindoro introduce il discorso del Pappataci a Mustafà.

Atto 2, scena 11:



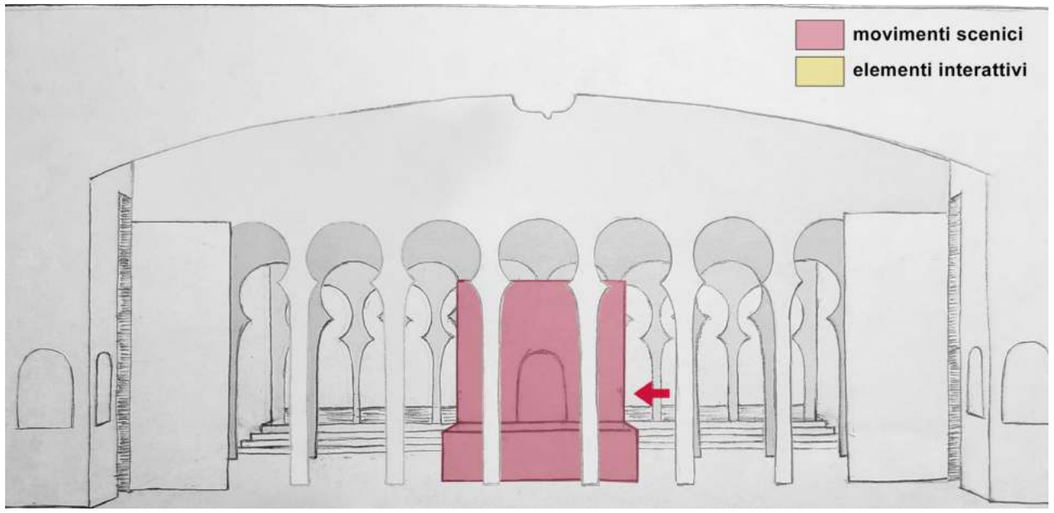
Inizio scena: si rimuovono tutti gli elementi precedenti per far spazio alla lunga cancellata, che tiene "prigionieri" gli schiavi italiani. Davanti ad essa Isabella incoraggia i compatrioti al fine della riuscita del piano di fuga.

Atto 2, scena 12:



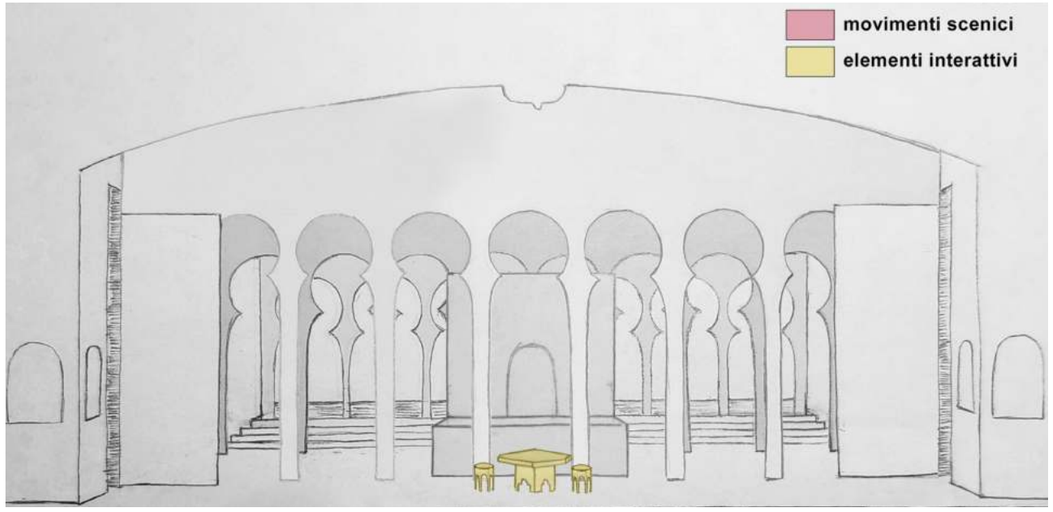
Inizio scena: lo spazio scenico ospita una "foresta di colonne" concretamente formata da due nuove file di quinte sormontate da archi. Ancora una volta si aprono le pareti laterali.

Atto 2, scena 13:



Inizio scena: tra la prima fila, rispetto al pubblico, e la seconda fila di colonne viene posizionato un mobile da cucina per la ceremonia di *Pappataci*. I protagonisti ed il coro si muovono sfruttando tutto lo spazio della "foresta di colonne".

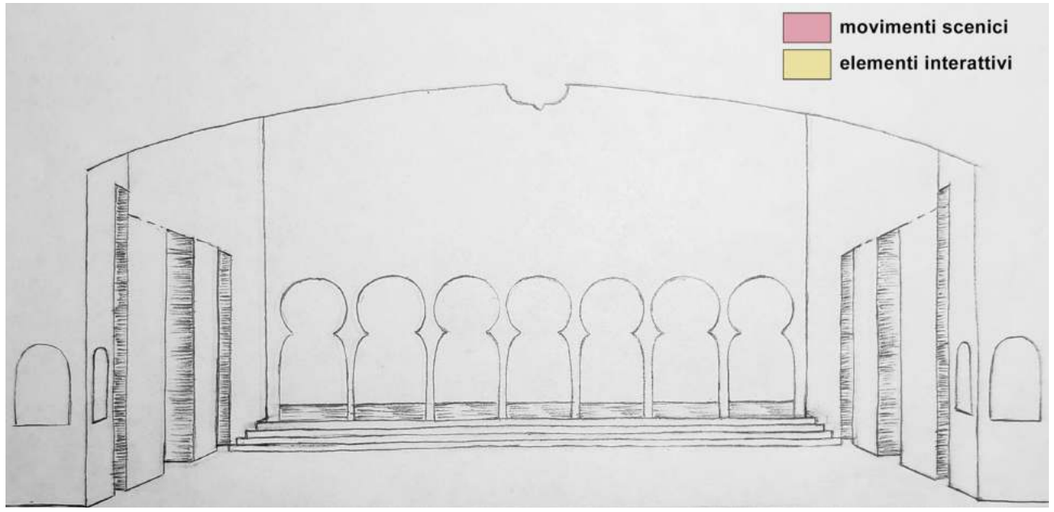
Atto 2, scena 15:



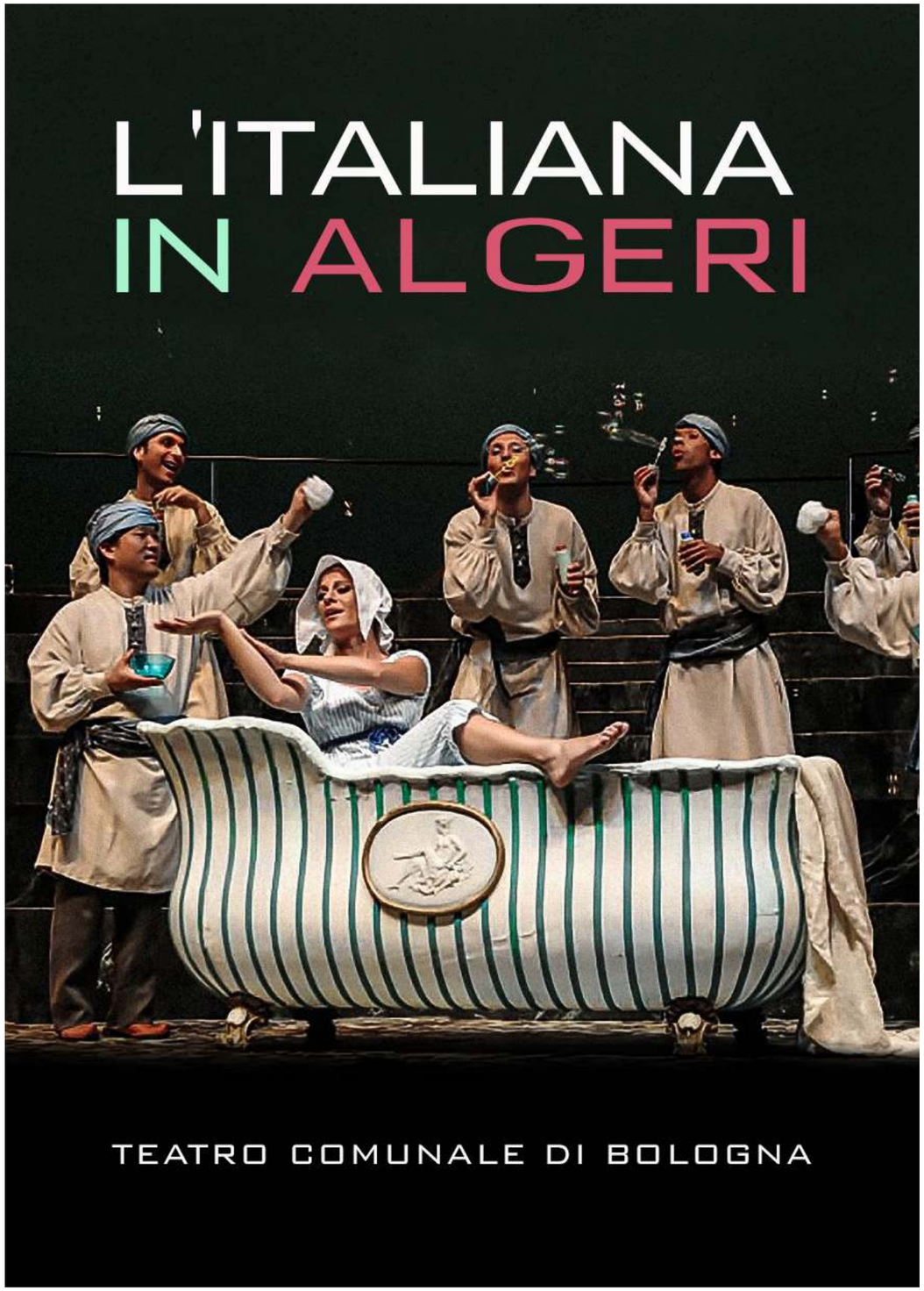
Metà scena: vengono posizionati a metà palcoscenico un tavolo e due sgabelli, sui quali siedono Mustafà e Taddeo.

I due iniziano la cerimonia mangiando spaghetti.

Atto 2, scena 16:



Fine scena: lo spazio viene ripulito di tutti gli elementi mobili per dare importanza al proverbio finale della storia. «La bella italiana (...) insegna agli amanti gelosi ed alteri, che a tutti, se vuole, la donna la fa.»



Locandina de *L'Italiana in Algeri,* regia di Francesco Esposito, 2012.
Fonte: https://www.raiplay.it

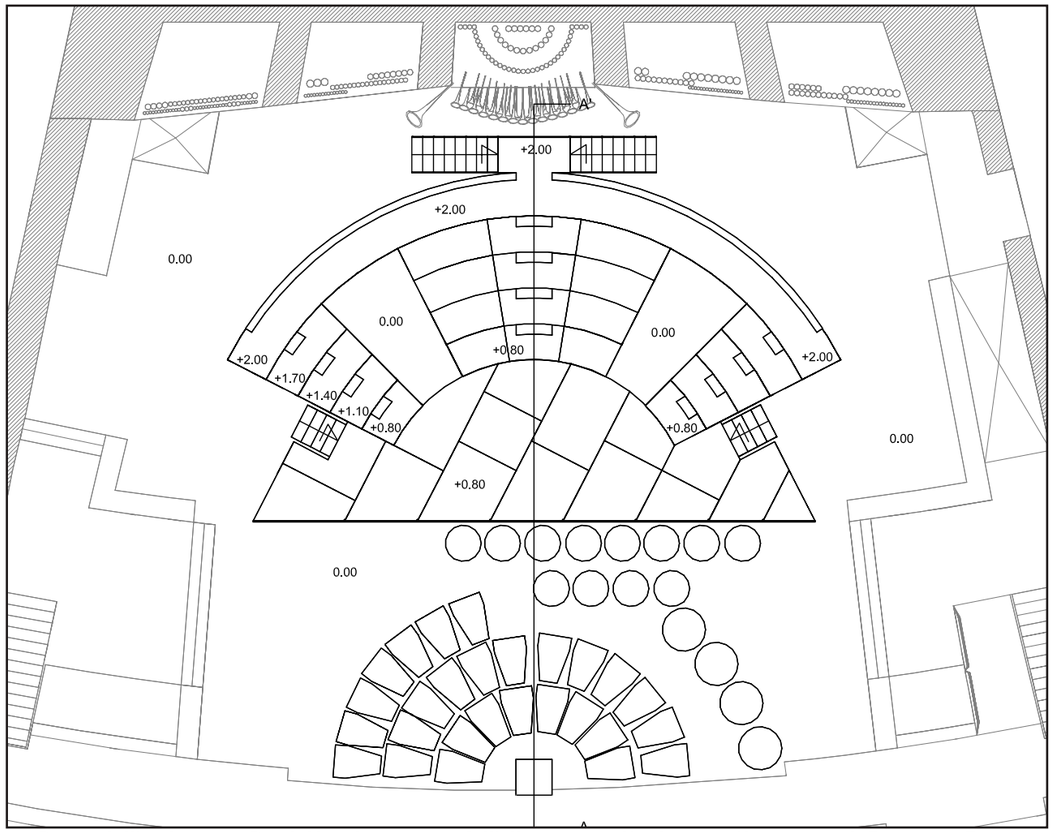
3.3 *L'italiana in Algeri* di Francesco Esposito, 2012

Regia e costumi di Francesco Esposito
Scene di Nicola Rubertelli
Luci di Andrea Oliva

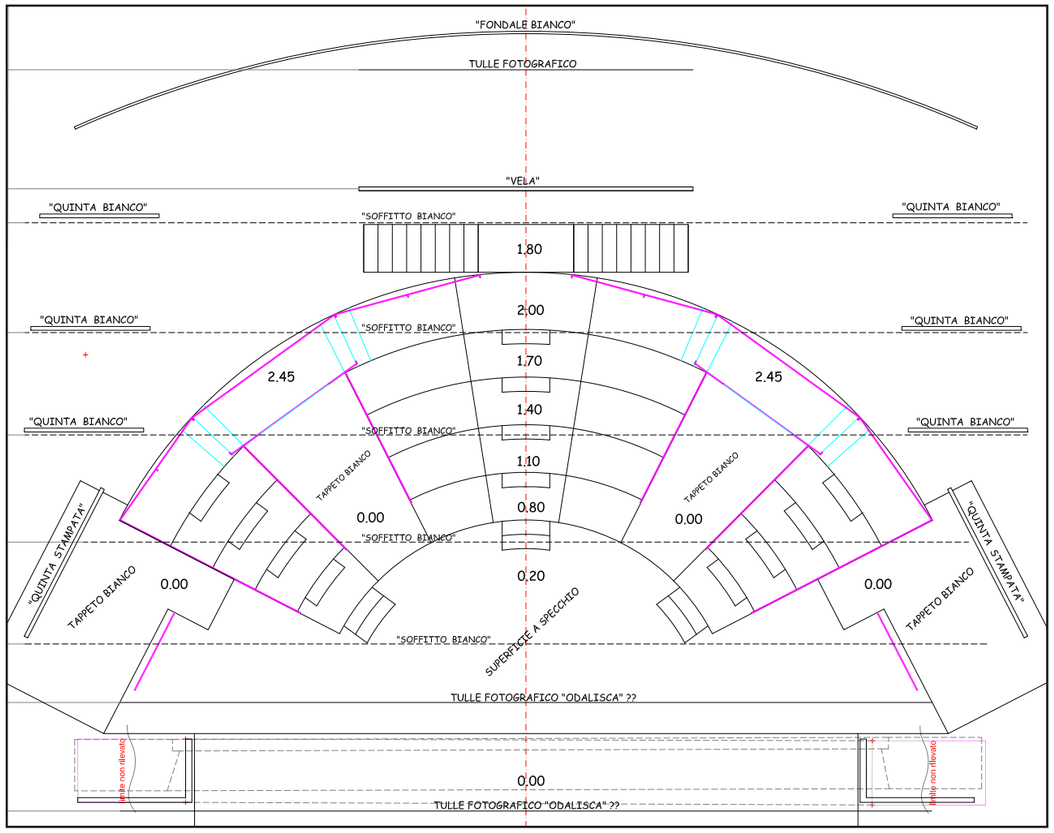
La rappresentazione del regista Francesco Esposito e dello scenografo Nicola Rubertelli era stata inizialmente concepita per essere ospitata al Teatro San Carlo di Napoli, ma a causa del restauro di quest'ultimo, l'opera dovette essere riadattata agli spazi dell'auditorium della Rai di Napoli nel 2008.
Da allora lo spettacolo è stato rappresentato altre due volte: al San Carlo nel 2008 (a lavori conclusi) e al Teatro Comunale di Bologna nel 2012.
Il mio studio tratta questa ultima versione, in quanto è stato possibile reperire del materiale consistente, fornitomi dal regista. Egli mi ha inoltro raccontato del progetto dell'opera e dato stimolanti consigli per il mio lavoro.
L'interpretazione propone un'ambientazione di tradizione turchesca per due ragioni date dal regista: rimanere fedeli al libretto e la personale percezione della musica, quest'ultima capace di procurare emozioni indipendentemente dall'epoca di composizione.
L'orientalismo di maniera aveva fonti scarse nel suo contesto ottocentesco e gli unici riferimenti potevano essere i racconti incerti dei viaggiatori ed esploratori che erano andati in terre esotiche. Il regista ha voluto ragionare su quest'ottica ispirandosi da una parte a fatti storici del periodo, per il gioco dei fazzoletti (usati dagli attori secondo un codice di colori), dall'altra ad opere artistiche dal gusto esotico come quelle di Rudolf Ernest, di Gérôme, di Ingres, ecc.
Nella prima rappresentazione, il palcoscenico dell'auditorium della Rai era posizionato davanti all'organo e allo stesso livello della platea. La scalinata fissa rappresentava una soluzione per nascondere l'importante strumento musicale al pubblico. Il resto dell'allestimento

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito, *Amici, in ogni evento*.
Fonte: https://musicofilia.wordpress.com

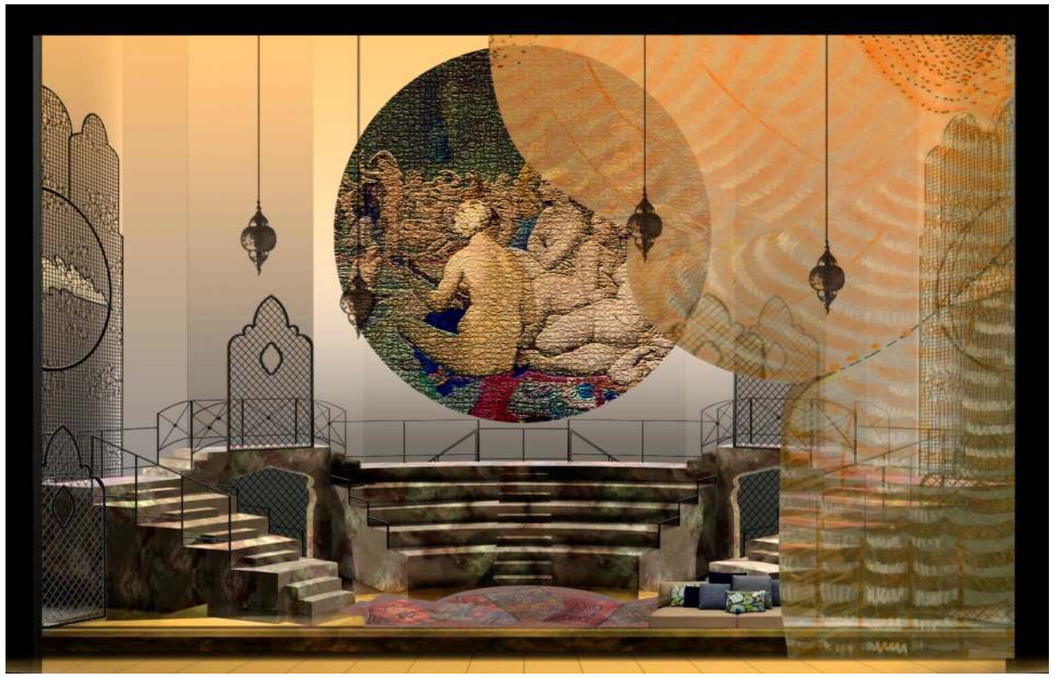
segue un filo logico basato su una semplicità progettuale, capace di incorniciare l'idea concettuale del regista: l'esaltazione della figura di Isabella, una donna in grado di farsi valere nelle avversità. Infatti, un altro importante obiettivo del regista era creare uno stato emotivo percepibile dal pubblico senza sforzo, che dipende dalla capacità di saper raccontare una storia nel modo più semplice.
L'importante scala orientaleggiante a pianta di arco di circonferenza è costruita secondo un principio di specularità (su un asse di simmetria). Presenta inoltre scalini secondari, delle ringhiere, due porte grigliate a livello del palcoscenico (dalle quali entrano ed escono gli attori) e da due pannelli, anch'essi grigliati, a quota superiore. Su questa base fissa agiscono i diversi movimenti di scena e si muovono i vari elementi di attrezzeria, creando un effetto vibrante.
Altri elementi fissi sono le due quinte di tela, posizionate agli estremi del palcoscenico, sulle quale è stato stampato un paesaggio stilizzato di cupole algerine. Una terza quinta di tulle, con la stessa stampa, compare in alcune scene davanti al fondale fisso.
Sempre di tulle stampato è il siparietto su cui è disegnata *La Grande Odalisca*, letteralmente grande e come unico elemento scenico fa da sfondo a molte parti della storia.
Di grande rilievo sono proiezioni sul fondale di opere pittoriche a tema *hamam*, poiché enfatizzano le ambientazioni richiamando il mistero e la sensualità del bagno turco. Non a caso anche due ballerine di danza del ventre accompagnano la storia esibendosi al momento opportuno.
Di particolare interpretazione sono due aspetti: la condizione di schiavo di Lindoro e la cerimonia di *Pappataci*. Per l'ambientazione del primo caso, cavatina di Lindoro, vi è l'idea di umiliazione e di prigionia di un uomo che si trova costretto a stirare; la sua speranza in una futura libertà è tradotta da un fondale di camicie che si sposta verso l'alto, verso "l'infinito". Nel secondo caso, la buffa del *Pappataci*, vi è il richiamo alla tradizione napoletana del "mangia la pappa e stai zitto". La regia ha deciso di giocare sulla fanciullezza di Mustafà, che si trova a mangiare su un grande seggiolone accompagnato da Taddeo.
Nell'ottica di completare l'emozione che l'opera dovrebbe trasmettere, anche il costume ha un ruolo fondamentale. Attraverso di esso ciascun personaggio esterna la propria personalità: gli uomini indossano degli abiti e dei copricapi della tradizione algerina, mentre le donne esprimono la loro femminilità attraverso abiti dai tessuti leggeri e morbidi.
In ultimo, per il regista, lo spettacolo deve essere vissuto nella sua completezza e quindi esso deve raggiungere un numero illimitato di persone, includendo così chi non potrebbe accedere al teatro. Da qui lo studio del marketing come: il disegno animato, la mascotte (nel tentativo di coinvolgere i più giovani), la televisione, internet ed il gadget (sciarpe e magliette).
Con quest'opera il regista invita a riflettere sulla condizione della donna dell'epoca e di adesso. Il suo tentativo è quello di regalare un sogno a chi vede lo spettacolo ed "invogliare lo spettatore ad approfondire l'argomento, perché cultura fa nascere cultura".



Pianta dell'auditorium Rai di Napoli, progetto dell'allestimento *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.



Pianta del Teatro Comunale di Bologna, progetto dell'allestimento *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.



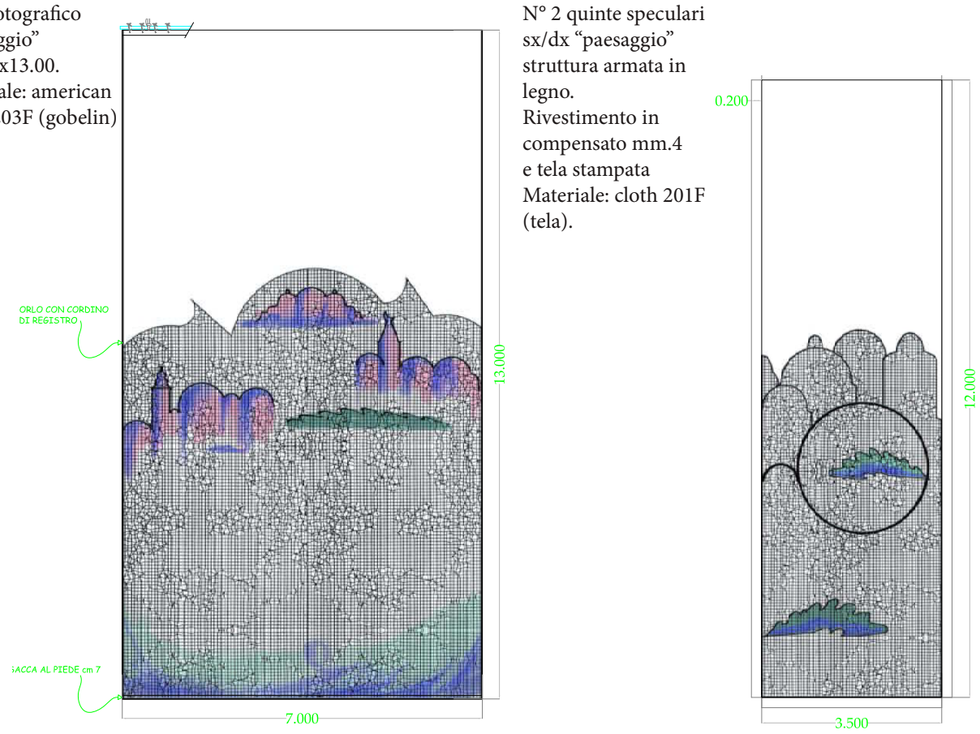
Bozzetto de *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito. Atto 2, scena VII.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.

Bozzetto de *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito. Atto 1, scena I.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito, *Languir per una bella.*
Fonte: https://musicofilia.wordpress.com

Tulle fotografico "paesaggio" m.7.00x13.00. Materiale: american mesh 203F (gobelin)

N° 2 quinte speculari sx/dx "paesaggio" struttura armata in legno. Rivestimento in compensato mm.4 e tela stampata Materiale: cloth 201F (tela).



Dimensione tulli stampati, *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito. Atto 1, scena 1.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.

Elenco attrezzeria opera: *L' Italiana in Algeri.*
Teatro Comunale di Bologna

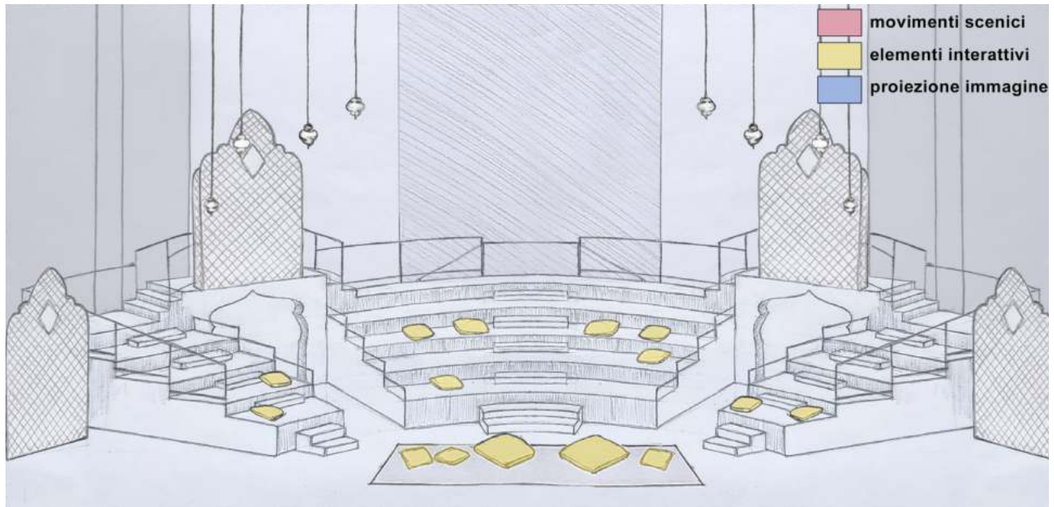
n. 40 fazzoletti color porpora cm. 30 x cm. 30
n. 40 fazzoletti color blu cm. 30 x cm. 30
n. 40 fazzoletti color rosa cm. 30 x cm. 30
n. 40 fazzoletti color verde cm. 30 x cm. 30
n. 40 fazzoletti neri con bordino porpora cm. 30 x cm. 30
n. 4 lampade da appendere
n. 2 lampade da terra
n. 2 flabelli con manico ricoperto di stoffa e come da disegno
n. 2 scimitarre grandi
n. 2 catena in plastica con polsiera con lucchetto e cavigliera lunghezza mt. 1.50 circa
n. 1 chiave per lucchetto
n. 2 cesti vimini per fazzoletti diametro cm. 45/50
n. 1 kg petali bianchi in raso bruciato al bordo
n. 1 cestino per petali
n. 4 narghillè funzionanti
n. 1 chiavetta apri scatole
n. 1 mazzo carte da poker cm. 12 x 18
n. 1 contenitore per carte da poker truccate che deve essere come porta biglietti da visita in plastica e deve contenere almeno 20 carte
n. 2 gabbiette come da disegno e su una bisogna sedersi
n. 1 bottiglia di spumante piena e tappata per ogni recita
n. 2 coppe da champagne
n. 1 grande lucchetto per gabbia con ruote
n. 1 gabbia con ruote come da disegno
n. 2 bitte come da disegno
n. 2 ferri da stiro
n. 24 occhialini con lenti in vetro
n. 1 paio occhialini idem per Taddeo
n. 1 bastone da passeggio in bambù per Taddeo
oggetti vari per scena hammam: anfore, bacili, vassoi, vasi come da foto e disegni
n. 2 spugne naturali
n. 24 ventagli color porpora semplicissimi
n. 24 ombrellini grandi modello cocktail
n. 24 cuscini per coro 50x50 (stoffa campionata OB stock n. 2)
n. 2 cuscini 80x80 per solisti (stoffa campionata OB stock n. 2)
n. 2 poltrone come da disegno in ferro
n. 1 penna d'oca lunga e colorata cm. 40/50 verde /azzurro
n. 1 catena in plastica con 2 polsiere con velcro cm. 60
n. 1 bastone diametro 4 cm. altezza 250 cm scenografato
n. 1 piano tavolo come da disegno 80x200 verde/ azzurro (la stoffa arriva da Napoli)
asciugamani (con la stoffa portata)
n. 1 paravento
10 grucce in legno colorate per appendere abiti scena stireria
tappeto di tappeti
n. 4 cuscini cilindrici con nappe e ricoperti con stoffe come altri cuscini cm. 100 di lunghezza cm 40 di diametro
24 terrine scenografate diametro 25
24 cucchiai legno

Fonte: su concessione di Francesco Esposito.

Bozzetti costumi de *L'italiana in Algeri*, regia di Francesco Esposito.
Fonte: su concessione di Francesco Esposito.

3.3.1 Schemi di movimenti scena.

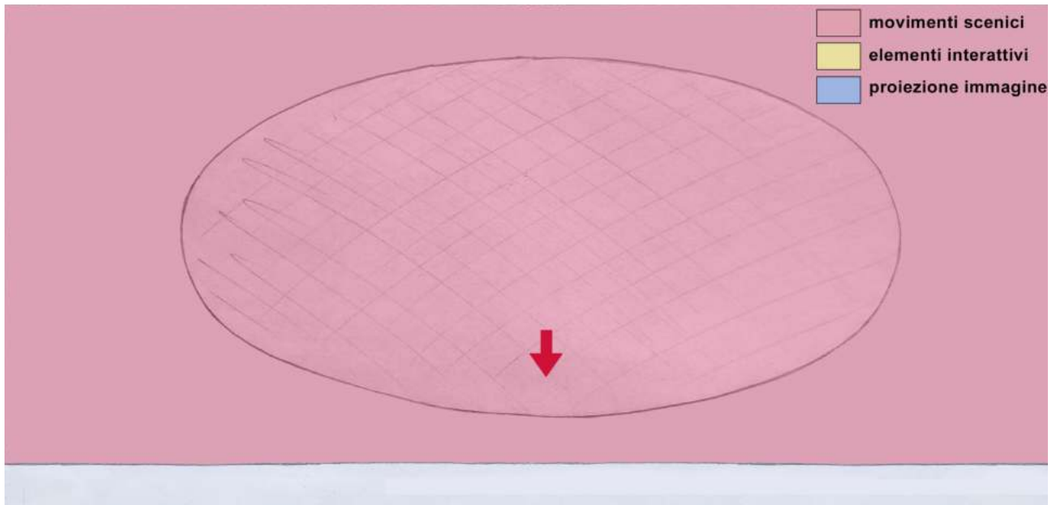
Atto 1, scena 1:



Inizio scena: si presenta l'allestimento di un'importante scalinata coronata da pannelli grigliati e da lampade appese. L'attrezzeria interattiva è costituita prevalentemente da diversi cuscini distribuiti in maniera casuale sullo spazio. Infine tra il fondale e scalinata è posizionata la quinta di tulle con la stampa di un paesaggio stilizzato.

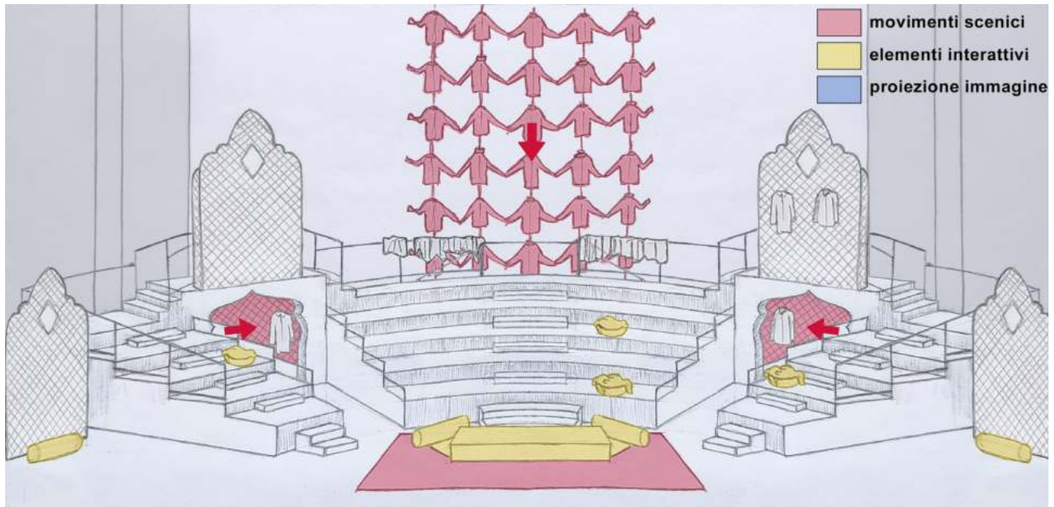
Calo siparietto a fine scena 1.

Atto 1, scena 2:

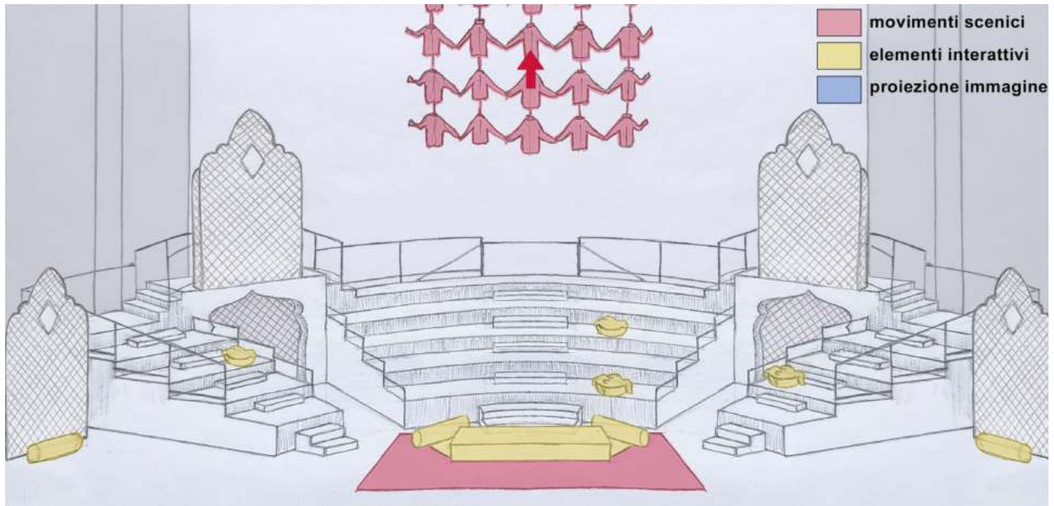


Inizio scena: calo siparietto di tulle per il discorso tra Haly e Mustafà. L'ampio tessuto, sul quale è stampata l'immagine de *La Grande Odalisca,* farà da sfondo per molte scene. Nella mia analisi verrà citata ma non più rappresentata.

Atto 1, scena 3:

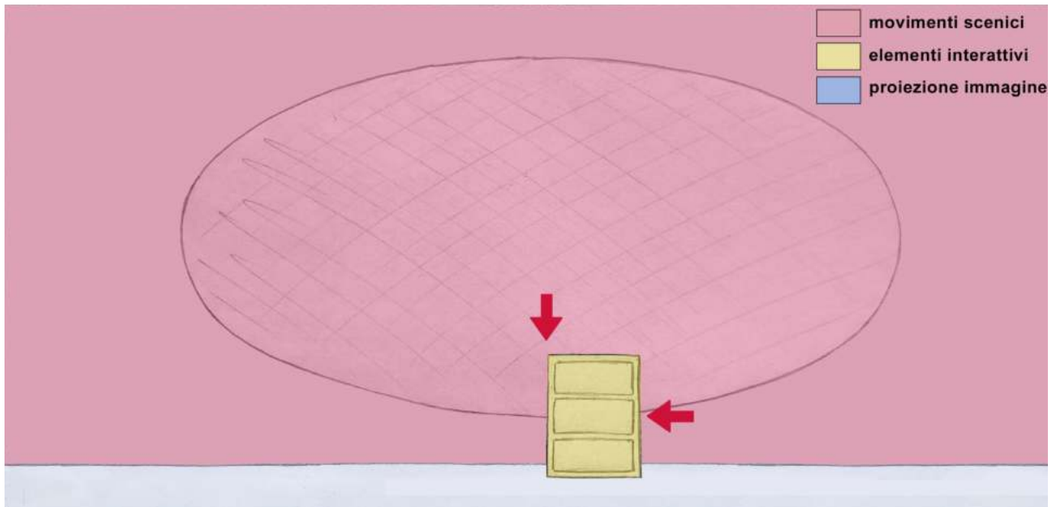


Inizio scena: l'allestimento richiama un lavatoio. Dietro la scalinata fissa è ubicata un'importante quinta realizzata da camicie. Si chiudono le porte grigliate mentre in primo piano vengono disposti un tappeto, un tavolo e dei cuscini. Il resto dell'attrezzeria comprende delle ceste con panni ed altre camicie appese sui pannelli grigliati.



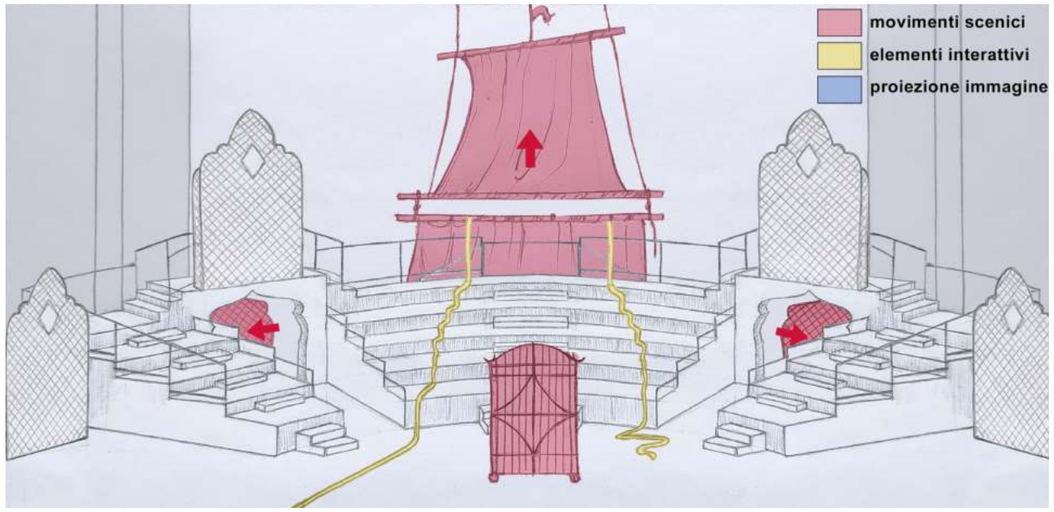
Metà scena: escono di scena le camicie e la quinta con esse realizzata. Permangono il resto dell'attrezzeria interattiva e le porte grigliate restano chiuse.

Calo siparietto a fine scena 3.

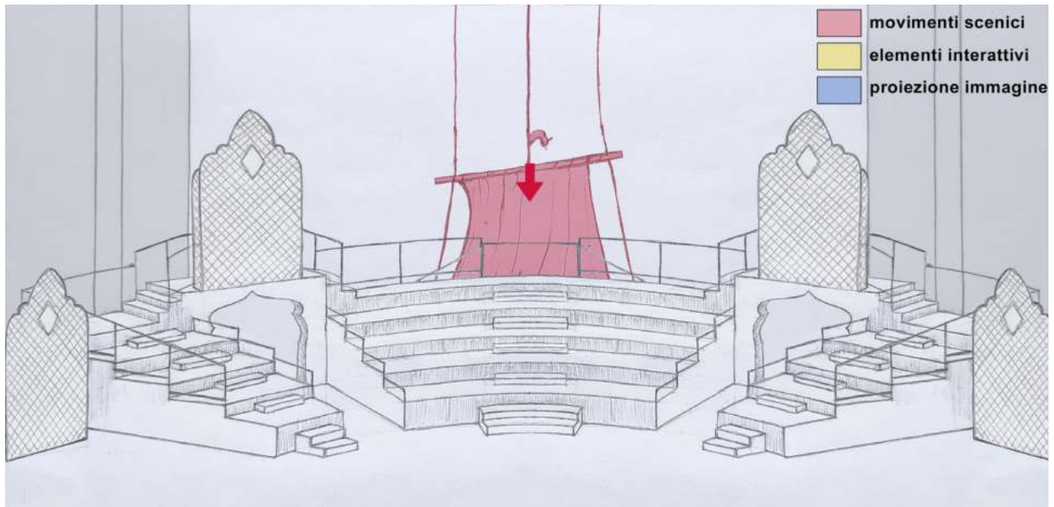


Fine scena: scende il siparietto con la proiezione de *La Grande Odalisca* per il duetto di Lindoro e Mustafà. L'attrezzeria interattiva consiste in un mobile su ruote, dentro il quale viene trasportata Elvira.

Atto 1, scena 4:



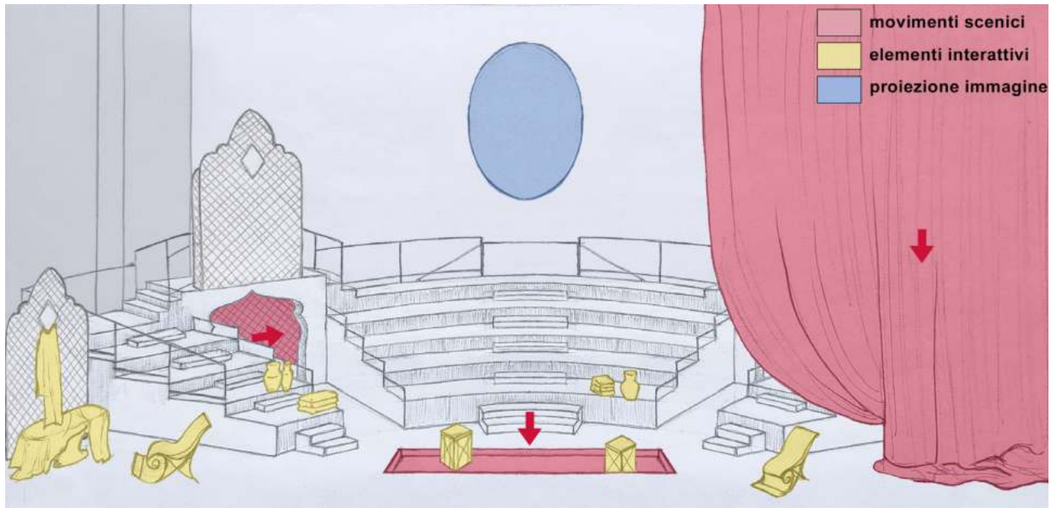
Inizio scena: in posizione tra la scalinata fissa ed il fondale sorgono le vele del vascello mentre le porte grigliate si aprono. Entrano in scena per l'attrezzeria una coppia di corde ed una gabbia carrellata dentro il quale vengono trasportati Isabella e Taddeo.



Fine scena: per l'ultima parte della scena e l'inizio di quella successiva si eliminano elementi "mobili". Lo spazio così viene governato solo dalla rappresentazione della grande scalinata, sul quale duettano Isabella e Taddeo.

Calo siparietto a fine scena 6.

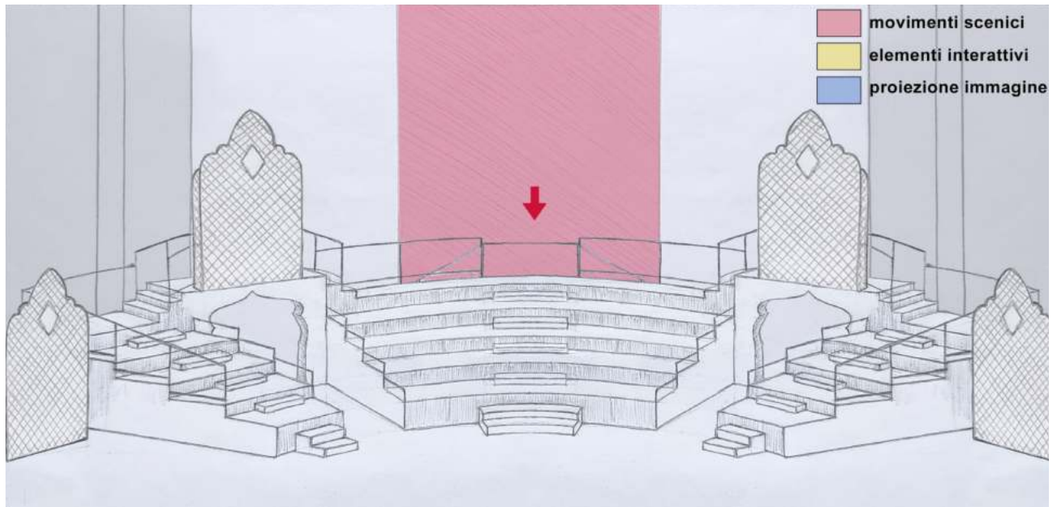
Atto 1, scena 7:



Inizio scena: si crea l'ambientazione di una toilette. Viene introdotta una importante tenda a destra, nella parte centrale si crea una piscina bassa attraverso la discesa di una porzione di piano del palcoscenico. Le porte griglpiate vengono chiuse e la nuova attrezzeria introdotta consiste in sgabelli, poltroncine, asciugamani e vasi.

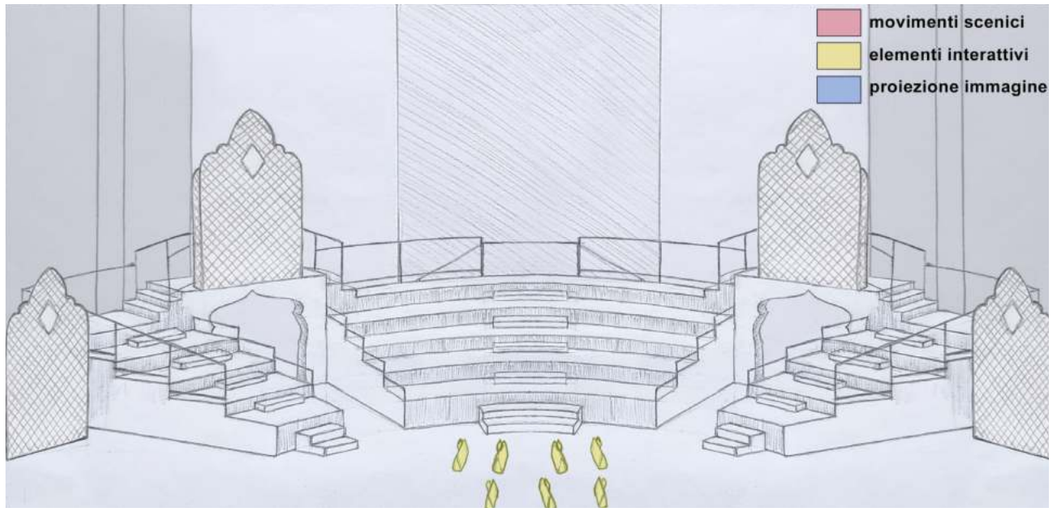
Calo siparietto a fine scena 8.

Atto 1, scena 10:



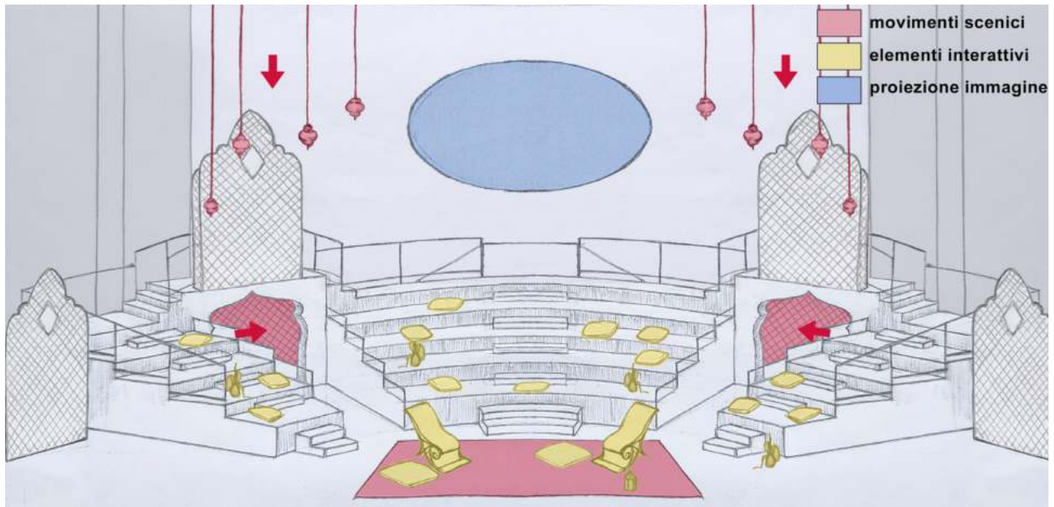
Metà scena: per l'incontro tra Mustafà ed Isabella lo spazio scenico si spoglia dei suoi elementi "mobili". Scende dall'alto, dietro la scalinata, la quinta di tulle.

Atto 1, scena 13:



Inizio scena: permane l'impostazione della scena precente, ma vengono introdotte delle valigie, contenenti dei tessuti. Alla fine della scena i vari indumenti vengono lanciati in aria dagli attori per evidenziare il "caos organizzato" rossiniano.

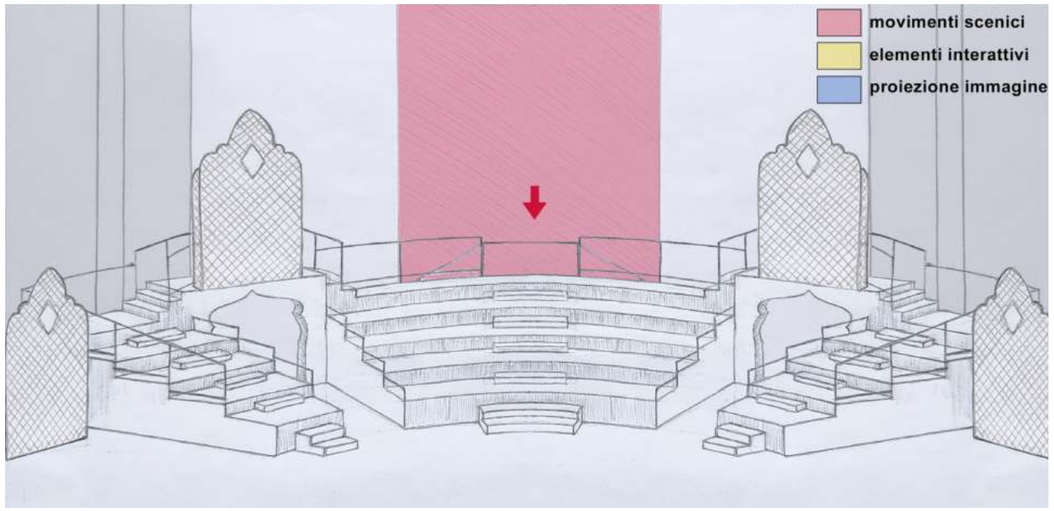
Atto 2, scena 1:



Inizio scena: Si crea l'ambientazione di una sala attraverso la reintroduzione di elementi visti nell'atto 1: le lampade sospese, le porte grigliate, un paio poltroncine sul tappeto centrale,dei narghilè e dei cuscino distribuiti nello spazio in maniera casuale.

Calo siparietto a fine scena 3.

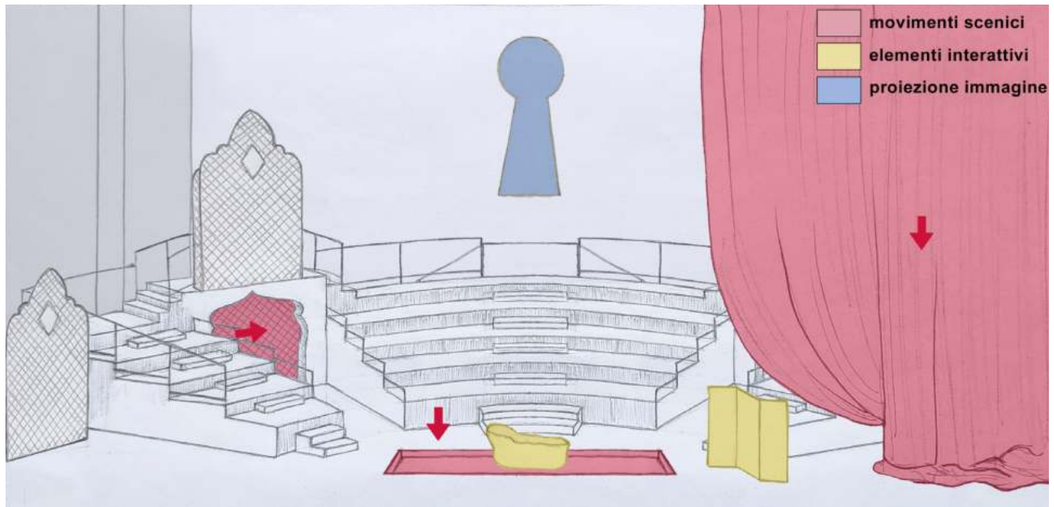
Atto 2, scena 4:



Metà scena: per la cerimonia del Kaimakan, rimangono come unici elementi scenici: la scalinata ed i pannelli grigliati. Viene reintrodotta la quinta di tulle stampata.

Calo siparietto a fine scena 4.

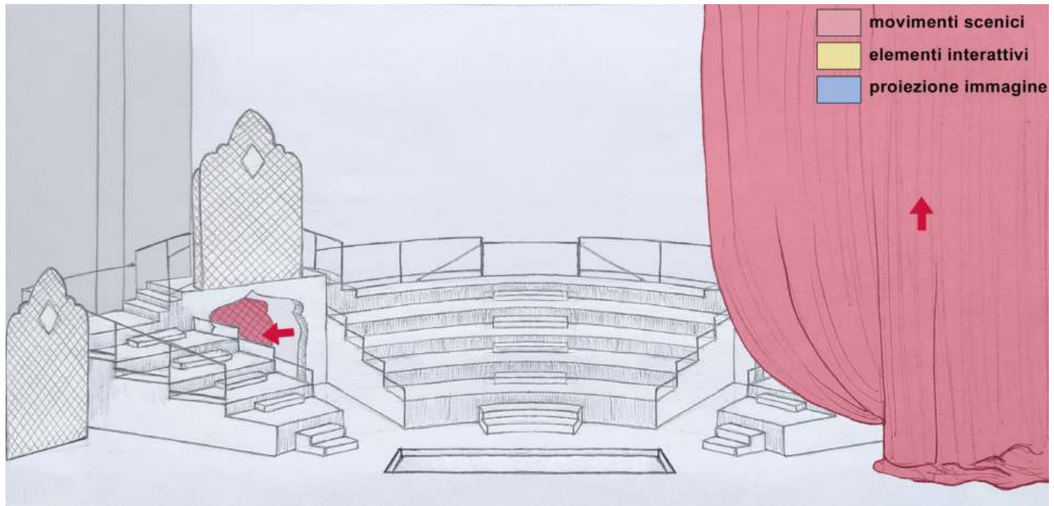
Atto 2, scena 5:



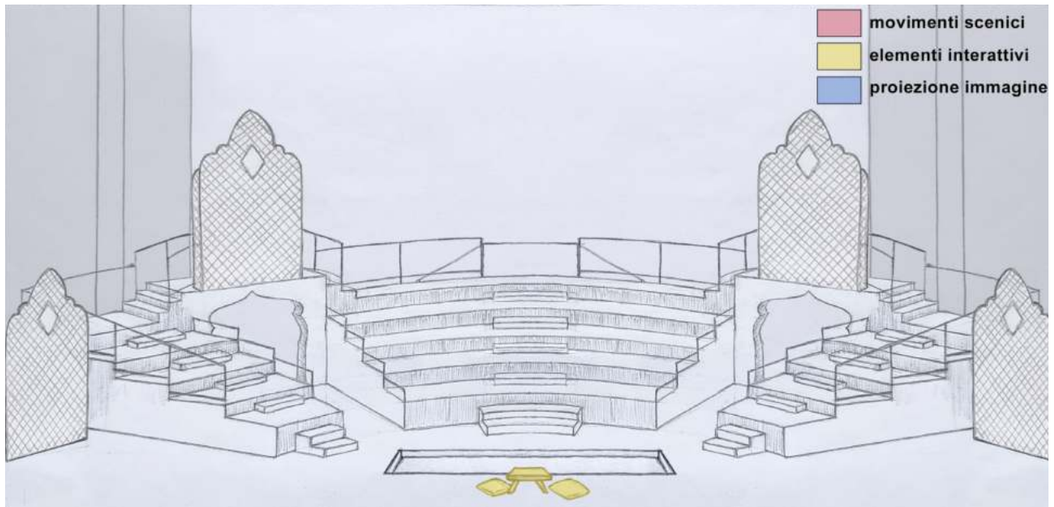
Metà scena: per la cavatina «Per lui che adoro» si ricrea l'ambientazione della toilette attraverso la messa in scena del tendaggio a destra, la chiusura delle porte grigliate e la discesa della piattaforma centrale.

L'attrezzeria interattiva consiste in una vasca da bagno ed un separè.
Infine l'opera *Il bagno* di Jean Leon Gerome, proiettata sul fondale, enfatizza la trama della scena.

Atto 2, scena 6:



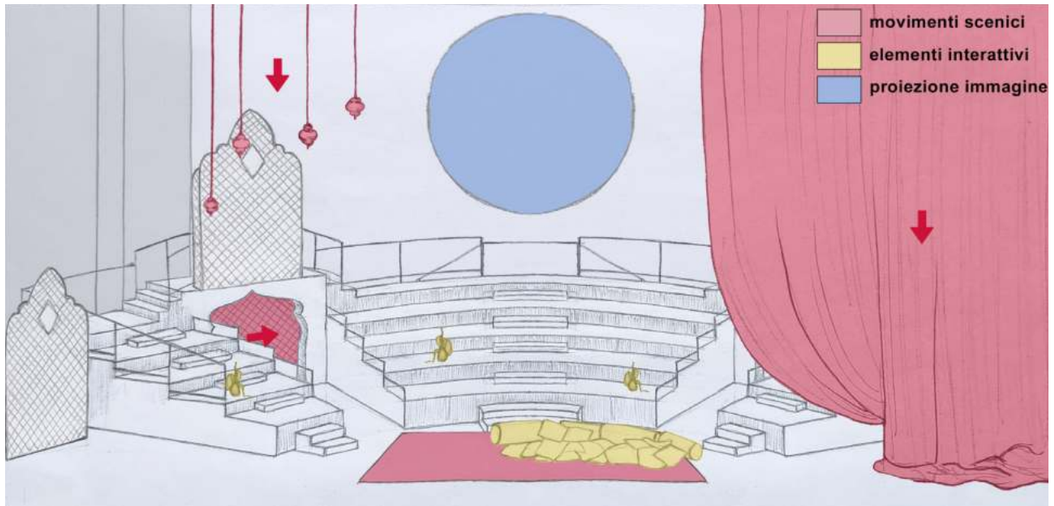
Inizio scena: in scena permane la piscina bassa. Escono di scena l'ampio tendaggio e le porte grigliate.



Metà scena: per la scena del caffè lo spazio scenico presenta solo la scalinata fissa e come attrezzeria subentrano un tavolino con due cuscini.

Calo siparietto a fine scena 6.

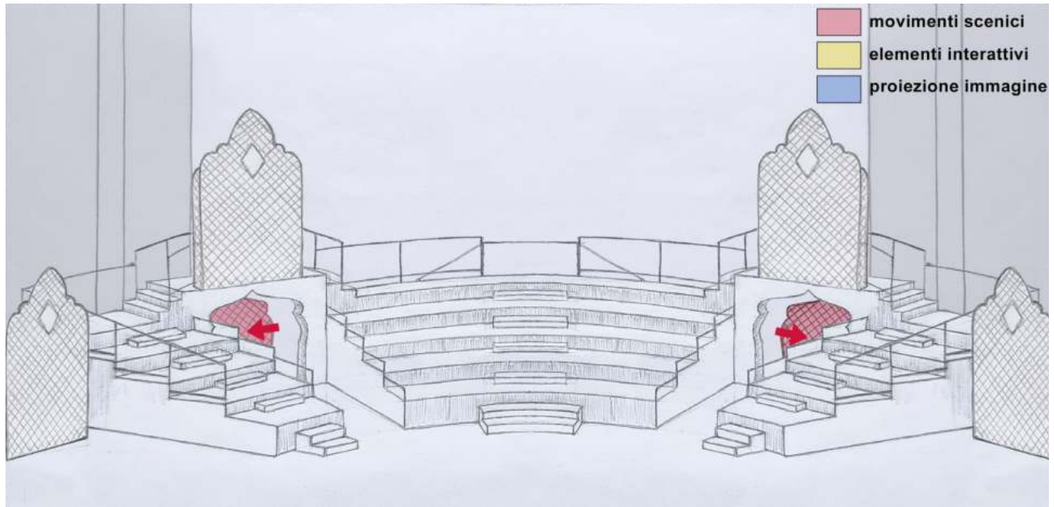
Atto 2, scena 7:



Inizio scena: per l'aria «Le femmine d'Italia di Haly» viene creata l'ambientazione di una sala. Ritornano le lampade sospese e l'ampio tendaggio a destra. Si chiudono le porte grigliate e vengono disposti al centro del palcoscenico un tappeto sul quale sono assembrati dei cuscini. L'opera proiettata sul fondale diventa *Il bagno turco* di Ingres.

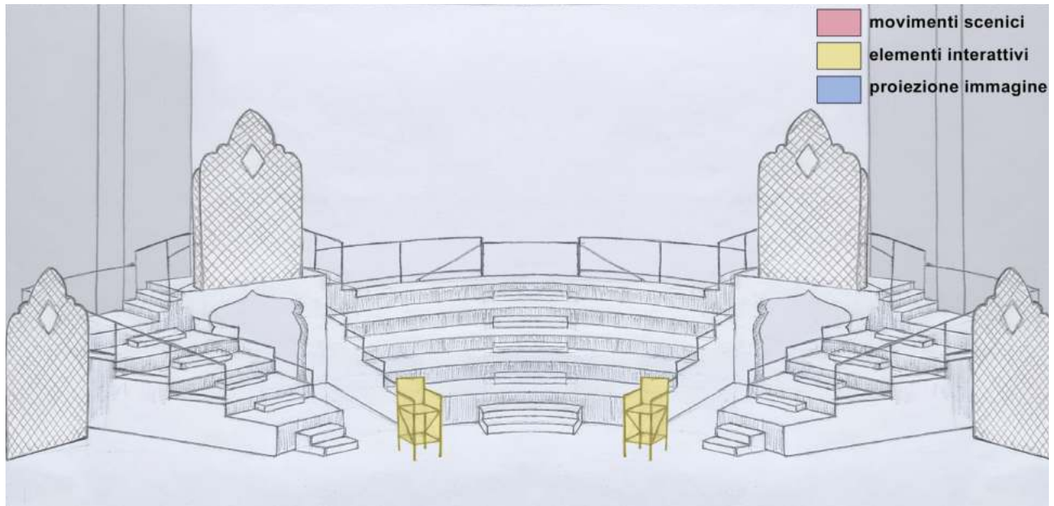
Calo siparietto a fine scena 9.

Atto 2, scena 11:



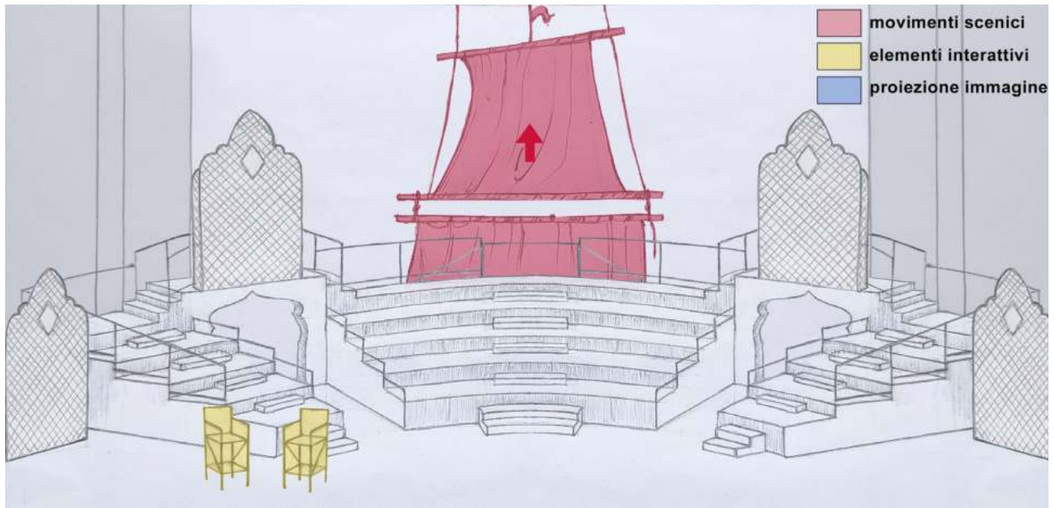
Metà scena: la rappresentazione si spoglia nuovamente di tutti gli elementi “mobili” per far risaltare il coro « Pronti abbiamo ferri e mani».

Atto 2, scena 13:



Inizio scena: permane l’impostazione della scena precedente, ma vengono introdotti due grandi seggiolini come attrezzeria.

Atto 2, scena 15:



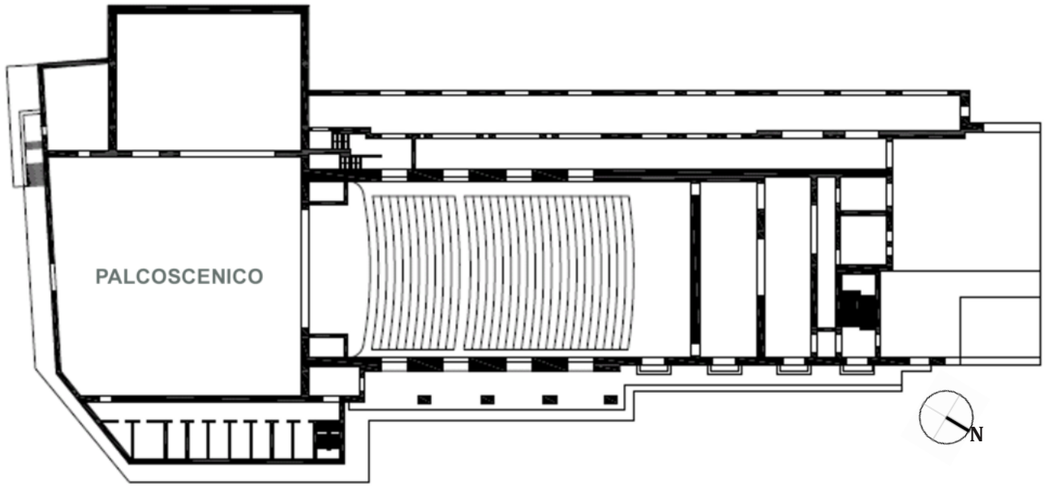
Inizio scena: ritornano le vele del vascello dell’atto 1. I grandi seggiolini della scena precedente, sui qual siedono Taddeo e Mustafà, vengono spostati a destra del palcoscenico.

Locandina de *L'Italiana in Algeri,* regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, 2018.
Fonte: https://fracinema.com

3.4 L'italiana in Algeri di Moshe Leiser e Patrice Caurier, 2018

Regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier
Scene di Christian Fenouillat
Costumi di Agostino Cavalca
Luci di Chirstophe Forey

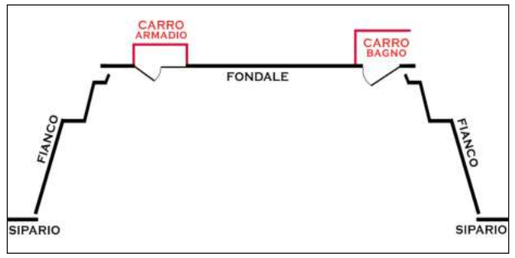
In occasione del Festival di Salisburgo del 2018 venne allestita *L'Italiana in Algeri*, nella *Haus für Mozart* (Casa per Mozart, Salisburgo), firmata dal duo di registi Moshe Leiser e Patrice Caurier e dallo scenografo Christian Fenouillat. Lo spettacolo fu volto a celebrare i centocinquant'anni dalla morte del compositore Rossini, avvenuta nel 1868.
La rappresentazione, a differenza delle precedenti analizzate, cambia contesto storico e porta lo spettatore direttamente ai giorni nostri, in un'Algeria moderna. L'obiettivo registico è stato quello di portare in scena gli stereotipi comportamentali e visivi del mondo islamico contemporaneo.
Come la precedente versione di Borrelli, anche in questo caso i cambi scena avvengono a sipario aperto, esponendo così la composizione degli elementi di scena allo spettatore.
Di grande impatto è l'accurata realizzazione su carro della facciata di un condominio, pieno di panni stesi e parabole. Questo fondale è stato progettato per essere usufruibile: ogni tanto gli attori si affacciano dalle finestre urlando in lingua araba; inoltre, esso presenta dei negozietti al livello più basso che vengono svelati nel momento in cui si aprono le serrande. Questa ambientazione fa da sfondo all'ingresso di Isabella, rappresentata come una turista, vestita di rosso, in groppa ad un dromedario e accompagnata da un Taddeo, vestito con camicia, sandali e calze.
Oltre all'ambientazione di quartiere cittadino, si susseguono ambienti interni come la camera da letto ed il salotto di Mustafà, dove si svolgono la maggior parte delle scene.
La storia inizia fin dall'*ouverture*; in scena è rappresentata una camera da letto il cui arredo segue il gusto dello stile arabo contemporaneo: è compreso un quadro (in realtà uno schermo), appeso sul fondale-muro, sul quale vengono mostrate diverse scene. In una di esse si raffigurano i pensieri di Elvira come un cartone animato in cui due cammelli copulano. Al termine di questa raffigurazione la donna tenta di sedurre l'inorridito marito con una



Pianta fuori scala del teatro *Haus für Mozart,* spazio palcoscenico in cui venne allestita *L'Italiana in Algeri,* regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.
Fonte: https://www.theatre-architecture.eu

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, *Cruda sorte! Amor tiranno!*
Fonte: https://www.opernhaus.ch

danza del ventre, ma viene respinta.
Se nella maggior parte delle rappresentazioni de *L'italiana in Algeri* i cantanti del coro, della scena uno del primo atto, si trovano sul palco assieme a Elvira, essi qui vengono "trasmessi" sullo schermo-quadro.
Visivamente il fondale-muro della stanza di Mustafà potrebbe sembrare di semplice composizione, ma in realtà è complesso: sulla parte retrostante (non visibile al pubblico) vengono posizionate le concavità dell'armadio e del bagno, cosicchè aprendo le rispettive ante, sulla parte visibile dallo spettatore, si mostrino gli spazi secondari nella loro completezza. Infine una porzione di fondale è fatta di tessuto affinchè, attraversandola, il letto matrimoniale dei coniugi possa essere rimosso dalla scena.
L'accuratezza del contesto rappresentato è rafforzato, ad esempio, dall'uso di una vecchia Mercedes bianca, guidata da Mustafà, e da un paio di cammelli.
Nell'ottica dei due registi, Mustafà è una specie di gangster locale che contrabbanda elettronica nel porto dell'odierna Algeri; inoltre è a capo di un clan di criminali vestiti in tuta da ginnastica. Ancora una volta il ruolo di Isabella è celebrato: essa è una donna forte, indipendente, che non ha nessuna intenzione di accettare le avances del potente *bey*. "All'epoca di Rossini - spiega Leiser - le donne erano quasi sempre rappresentate come donne combattenti, forti, astute, intelligenti, furbe. Sono personaggi formidabili. E quindi anche questo libretto, benché comico, è un vero appello all'uguaglianza fra uomini e donne". Per ultimo il giovane Lindoro è un rasta anticonformista che fuma spinelli e fa le pulizie nella



Schema scena 1, Atto 1, de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier.
Disegno realizzato da Ivonn Escarleth Estrada Leva

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, *Lindoro e Mustafà.*
Fonte: https://www.salzburgerfestspiele.at

casa del contrabbandiere.
Già dal primo Atto si compone il salotto di Mustafà che perdurerà fino alla fine della storia. Lo spazio viene attrezzato da diverse sedute (pouf, sgabelli, divanetti e una sedia da ufficio), da narghilè e da scatole di schermi tv, a ricordare l'attività del *bey*. Gli attori entrano ed escono di scena dalle porte poste agli estremi dello spazio scenico, e dalle tre finestre costruite sul fondale. Queste ultime vengono sfruttate intelligentemente nell'aria da sorbetto "*Le femmine d'Italia*" di Haly: sulle tapparelle viene proiettata la celeberrima scena della Fontana di Trevi tratta dal film *La dolce vita*. D'altronde anche i film alimentano l'immaginario collettivo. E così per il finale, Lindoro e Isabella, vestiti in abito lungo blu lei e in giacca nera lui, a bordo di una nave da crociera (vascello nel libretto) mimano sulla prua la scena del film *Titanic*, mentre dietro di loro gli italiani festeggiano la fuga riuscita.
Tutto è pervaso da riferimenti più o meno espliciti pertinenti alla sfera sessuale e un susseguirsi di *gags* che si sposa bene con la musica e la trama: Taddeo che mostra le sue mutande da *Superman* alla nomina di *Kaimankan*; l'abbigliamento di Mustafà alla nomina di *Pappataci*; Isabella immersa in una vasca da bagno piena di schiuma, a stuzzicare i tre uomini invaghiti di lei; gli italiani, ostaggi di Mustafà, vestiti con le maglie della Nazionale di calcio che mangiano spaghetti all'invito di Isabella.
Uno spettacolo brioso e frizzante che, conforme al pensiero di Rossini, è volto a marcare in maniera ironica, le differenze della cultura occidentale e quella araba.

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, *Le femmine d'Italia.*
Fonte: https://www.salzburgerfestspiele.at

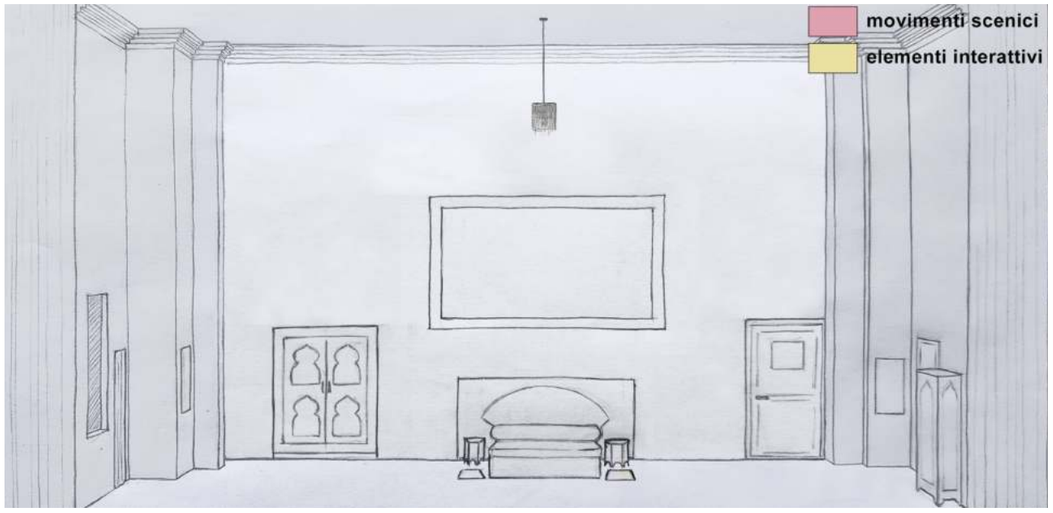
Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, Atto1, scena IV.
Fonte: https://operaincasa.com

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, Atto 1, scena XI.
Fonte: https://www.salzburgerfestspiele.at

Foto allestimento de *L'italiana in Algeri*, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, Atto 1, scena XIV.
Fonte: https://www.cineimage.ch

3.4.1 Schemi di movimenti scena.

Atto 1, Ouverture:

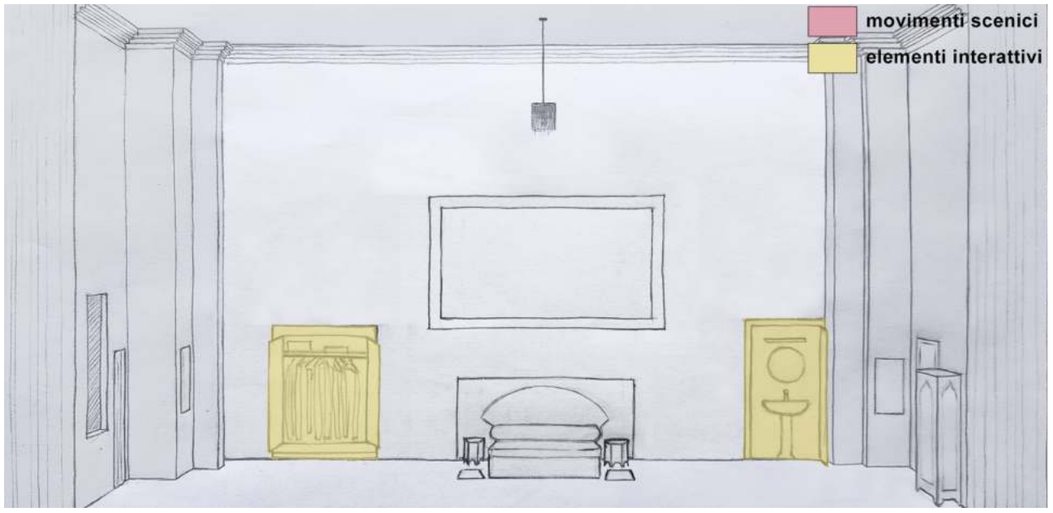


Inizio scena: rappresentazione di una camera da letto. La distribuzione degli elementi scenici è simmetrica. Agli estremi del palcoscenico si ubicano le mura che, assieme all'arredo, rimarranno fisse per tutto lo spettacolo. Il fondale presenta due aperture: una per l'armadio e l'altra per il bagno. Sopra il letto matrimoniale è appeso un grande "quadro-schermo" sul quale viene trasmesso un cartone animato di cammelli.

Atto 1, scena 1:

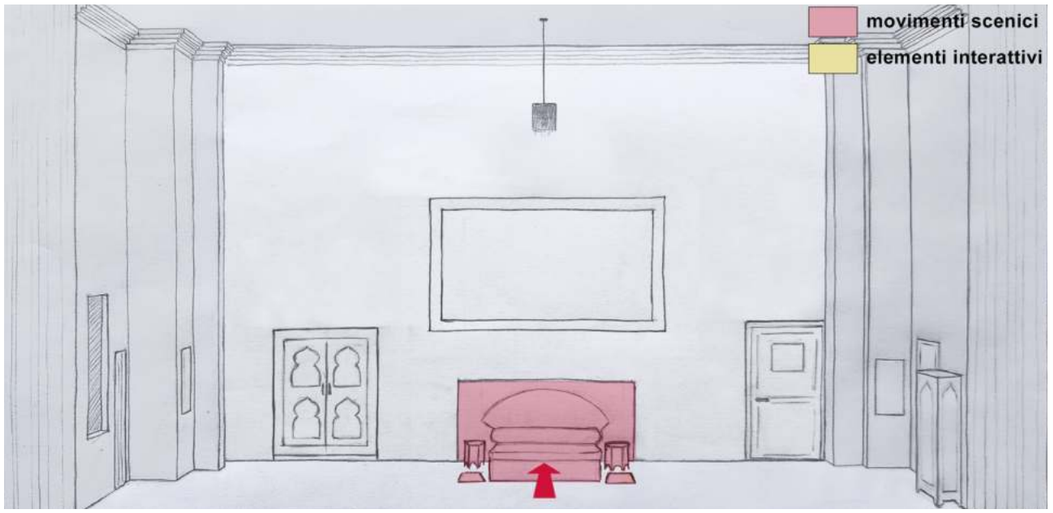
Inizio scena: comincia la storia come da libretto. Sul "quadro-schermo" si vedono gli attori del coro vestiti all'orientale. A destra, il sipario si apre ulteriormente svelando una stanzetta nella quale si trova la vicina di casa Zulma che consola telefonicamente Elvira.

Atto 1, scena 2:

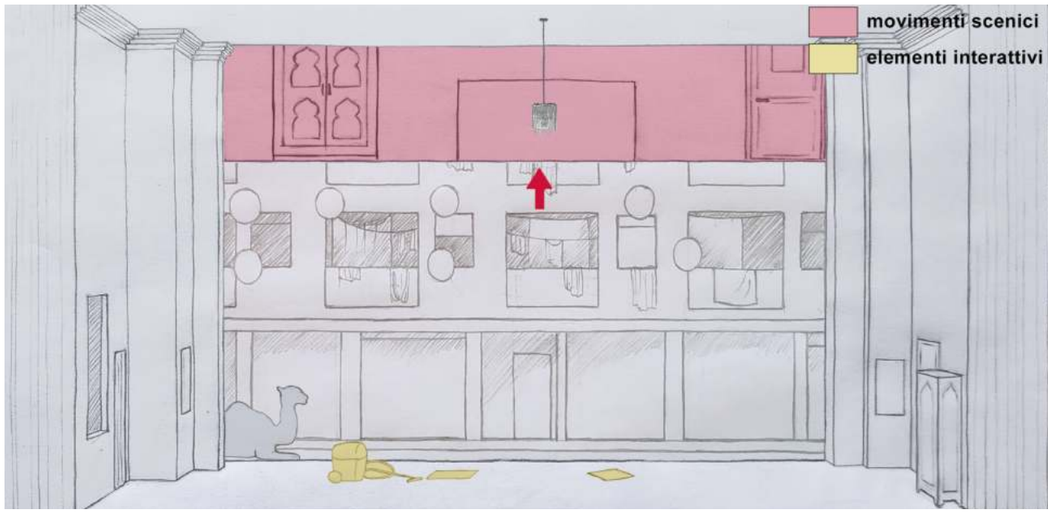


Inizio scena: Mustafà e Haly discutono sulle donne italiane, mentre che il primo prende le sue vesti dall'armadio per prepararsi in bagno.

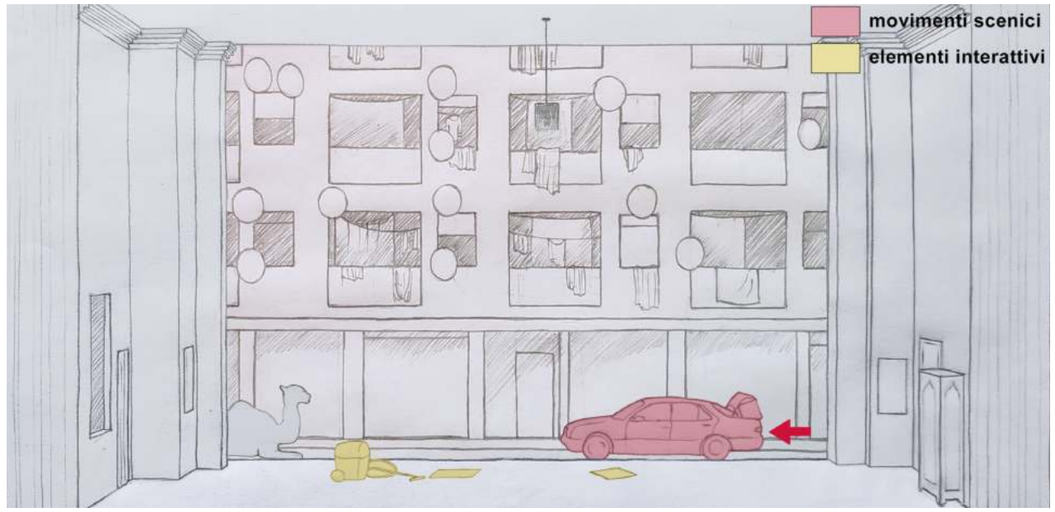
Atto 1, scena 3:



Inizio scena 1: il passaggio alla rappresentazione esterna avviene attraverso una serie di movimenti scenici, che partono dallo spostamento del letto dietro il fondale muro.

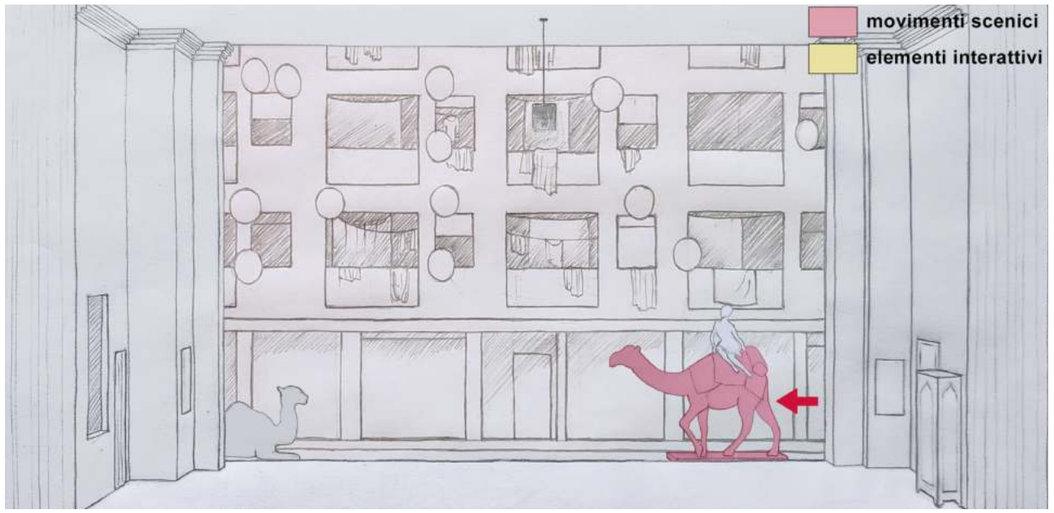


Inizio scena 2: all'uscita di scena del letto, il movimento successivo è l'innalzamento del fondale. Si ha la visione di una facciata di condominio. Come attrezzeria interattiva permangono dei tappetti e viene introdotta un'aspirapolvere.

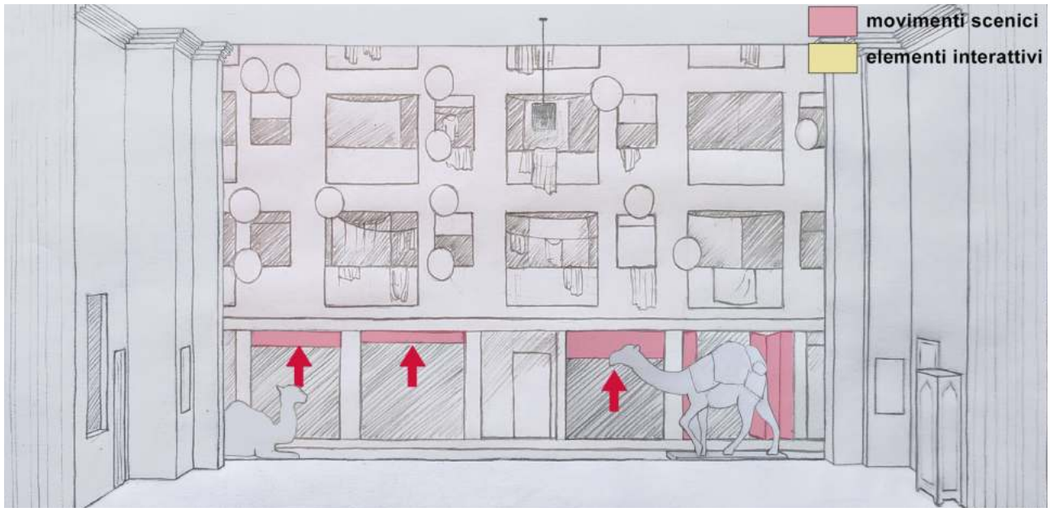


Metà scena: finita la cavatina di Lindoro, giunge Mustafà a bordo di una vecchia Mercedes. Alla fine della scena la macchina uscirà direigendosi verso destra.

Atto 1, scena 4:

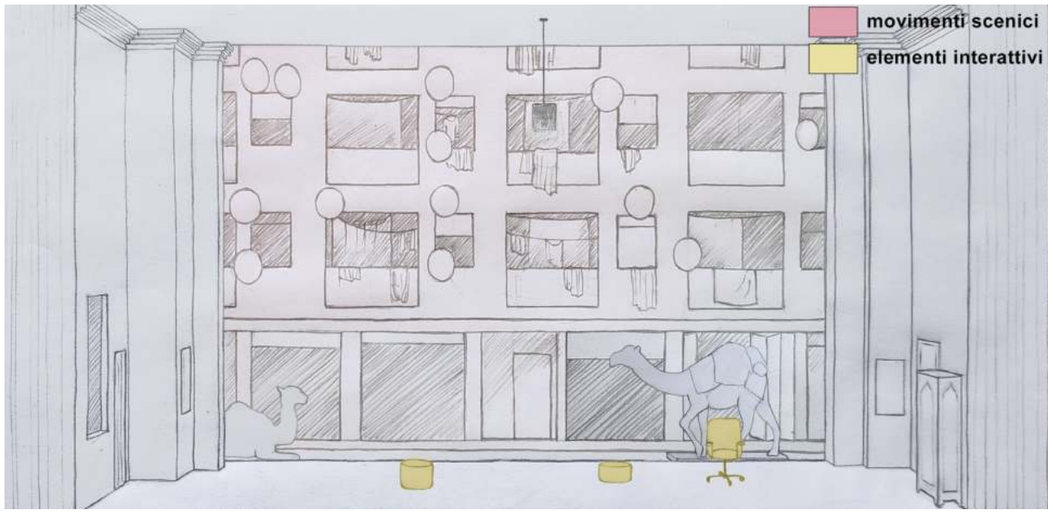


Inizio scena: Isabella giunge sulla scena in groppa ad un dromedario (carro) che segue lo stesso percorso della macchina di Mustafà.

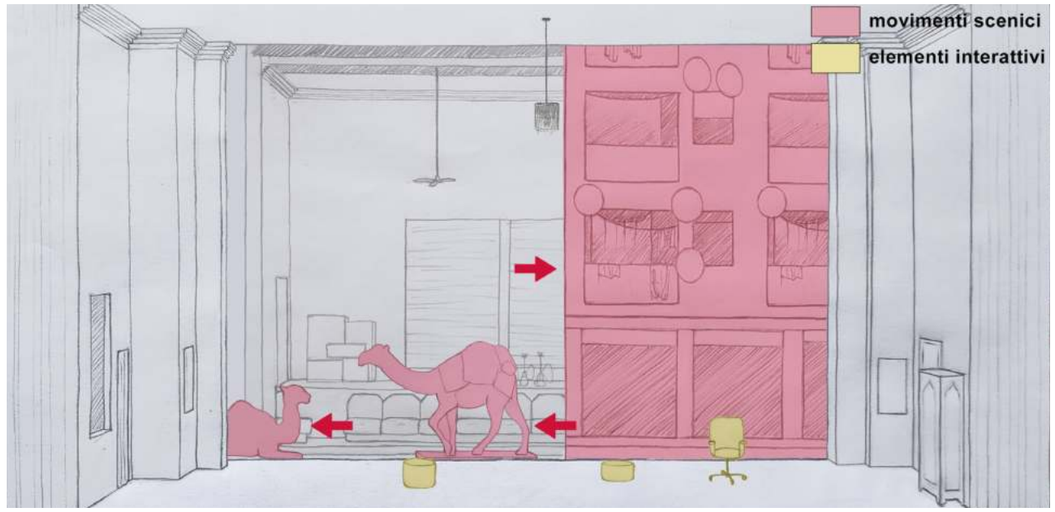


Metà scena: dopo il cantabile di Isabella, si aprono le serrande delle attività commerciali sulla facciata condominiale.

Atto 1, scena 5:

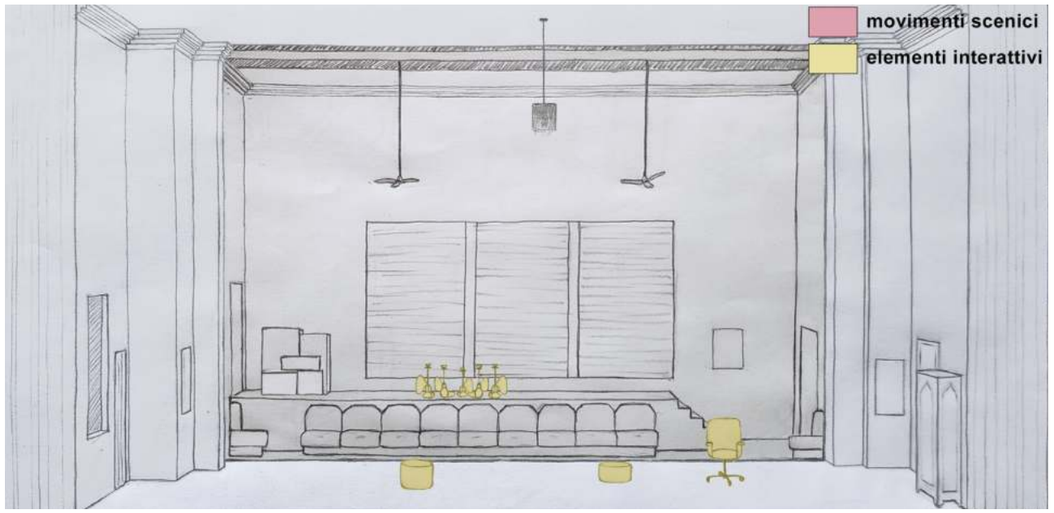


Inizio scena: per il duetto di Isabella e Taddeo permangono gli elementi della scena precedente, con in più l'introduzione di sedute come elementi interattivi.



Fine scena: il passaggio dall'ambientazione esterna a quella interna avviene con la rimozione degli elementi carri (la facciata di condominio ed i cammelli).

Atto 1, scena 6:

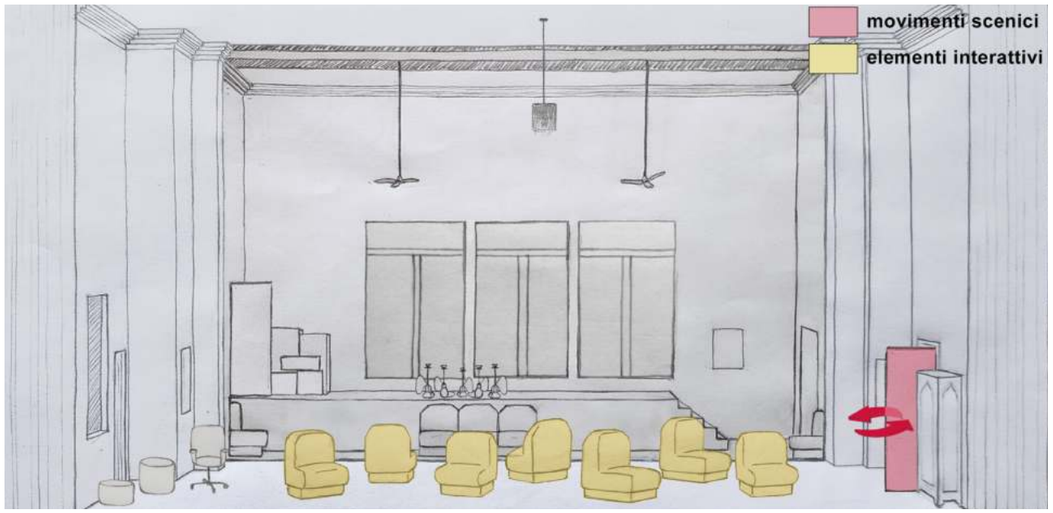


Inizio scena: l'ambientazione scenica è composta da due spazi: uno definito dagli elementi fissi, l'altro dal carro che, posizionato in fondo, chiude il salotto. Dei narghilè assieme alle sedute della scena precedente costituiscono gli elementi interattivi.

Atto 1, scena 10:

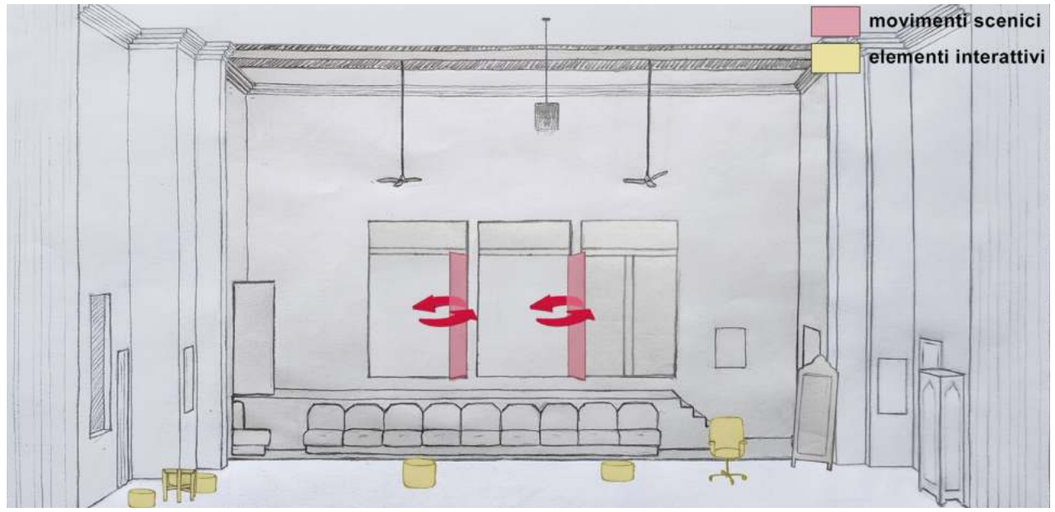
Inizio scena: per il "Viva, viva, il flagel delle donne" si alzano le serrande delle finestre. Gli attori entrano dagli ingressi ubicati agli estremi dello spazio scenico. Solo la porta a destra si chiude all'uscita di Lindoro, Elvira e Zulma.

Atto 1, scena 13:



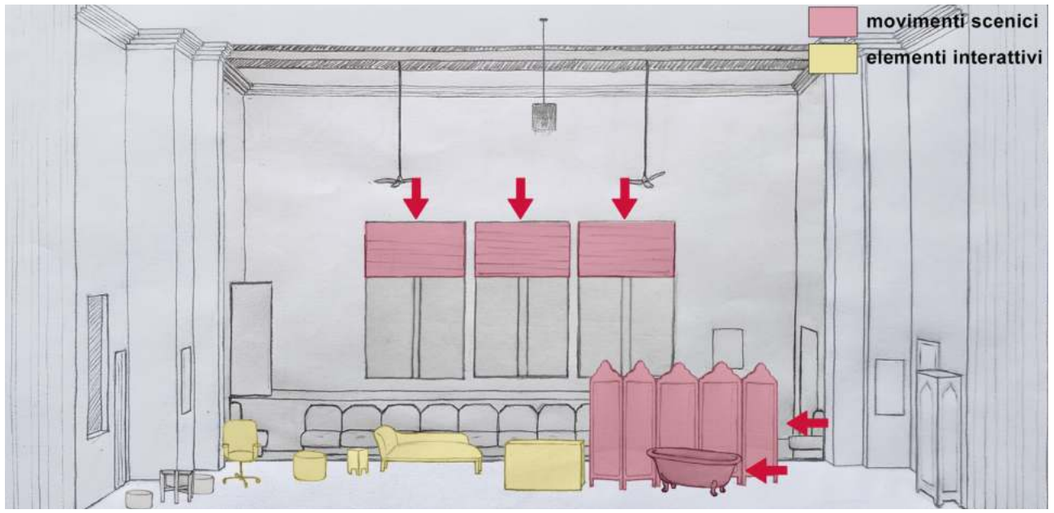
Inizio scena: dalla porta ubicata sulla destra ritornano nuovamente Lindoro, Zulma ed Elvira. I divanetti accostati sulla scalinata in fondo vengono sfruttati dagli attori per creare il "caos rossiniano".

Atto 2, scena 1:



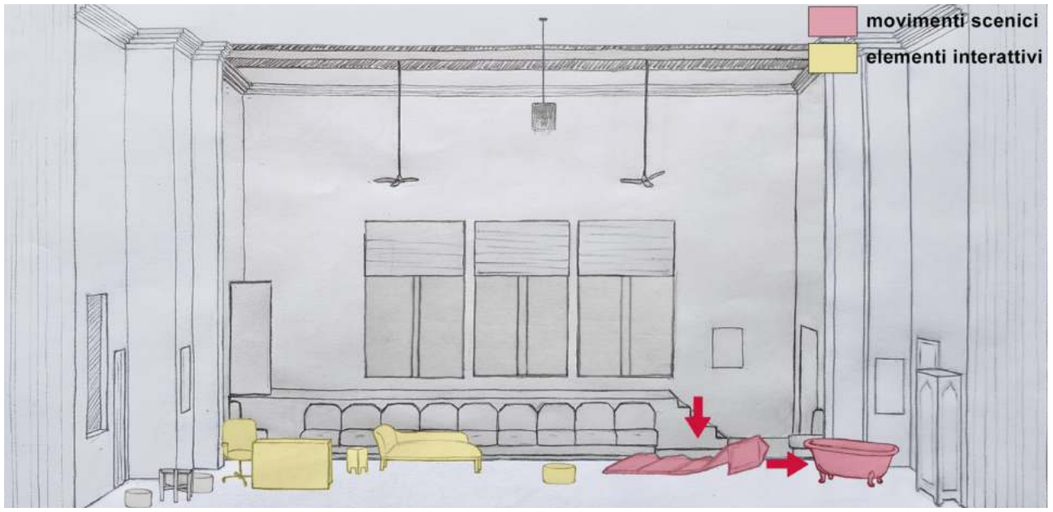
Inizio scena: si aprono le ante delle finestre per garantire l'ingresso degli scagnozzi di Mustafà, che svolgono le loro attività di contrabbando. Sulla sinistra sono posizionati un tavolino e dei pouf dove siedono Elvira e Zulma che discutono con Haly.

Atto 2, scena 5:



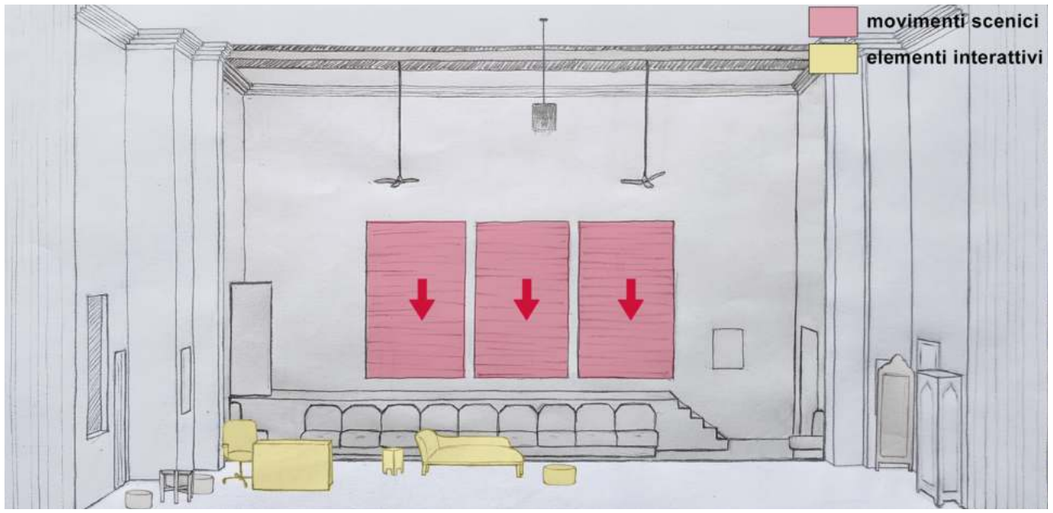
Inizio scena: per la cavatina di Isabella, subentrano diversi elementi interattivi, coerenti all'ambientazione.
Isabella entra in scena dentro una vasca carrellata, mentre il *bey* si nasconde dietro un separé, posto a sua volta dietro la vasca.

Atto 1, scena 10:



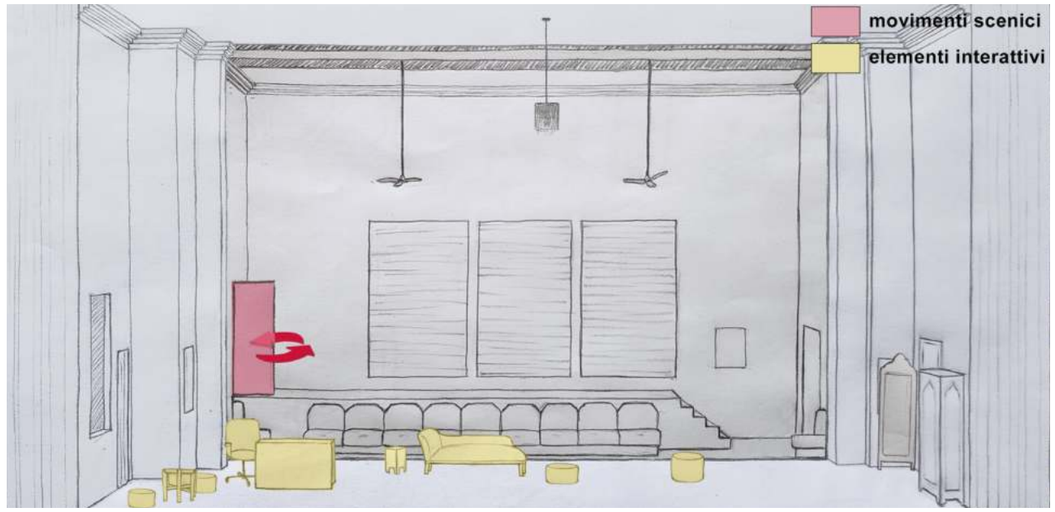
Fine scena: Isabella esce di scena, sempre dentro la vasca carrellata, mentre nella confusione Mustafà fa cadere il separé.

Atto 1, scena 7:



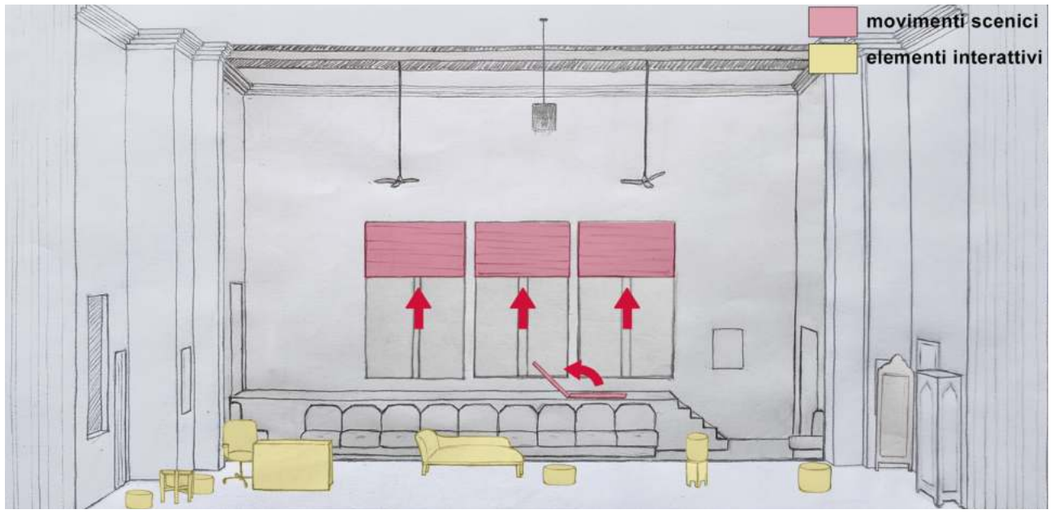
Inizio scena: per l'aria da sorbetto *"Le femmine d'Italia"* di Haly viene proiettata sulle tapparelle la scena della Fontana di Trevi tratta dal film *La dolce vita*.

Atto 2, scena 8:



Inizio scena: permane l'impostazione precedente. Haly esce di scena chiudendo la porta sulla sinistra in fondo.

Atto 2, scena 11:



Inizio scena: si innalzano le tapparelle. Sulla scalinata Isabella apre una porticina dalla quale escono i prigionieri italiani. Inoltre la donna serve, da un grosso pentolone, della pasta affinché tutti la mangino.

Atto 2, scena 13:

Inizio scena: un elegante Lindoro, aiutato da Taddeo, posiziona sul palcoscenico un letto per la cerimonia dei *Pappataci*. Su questo devono sdraiarsi Taddeo e Mustafà, dopo che quest'ultimo verrà vestito secondo la nuova carica.

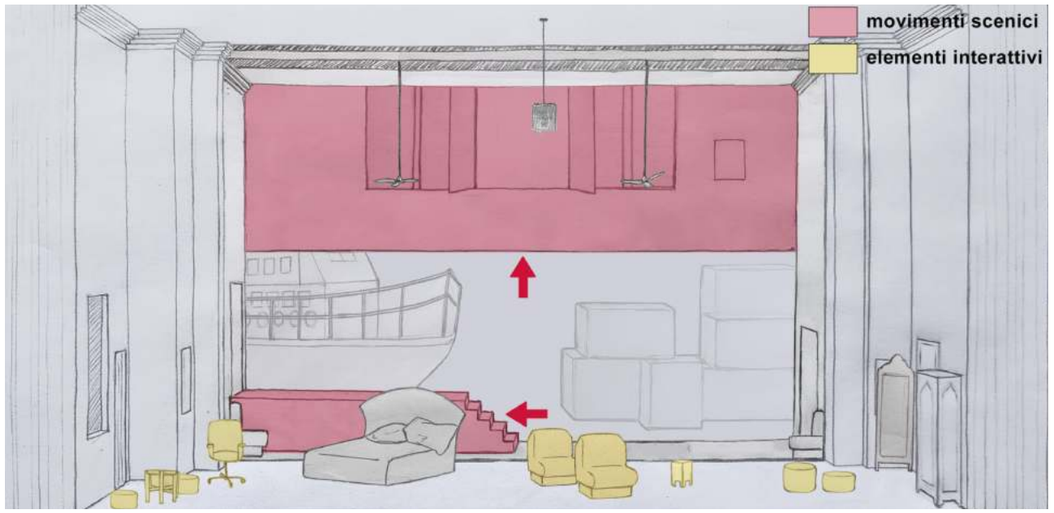
Atto 2, scena 15:

Inizio scena: Mentre il *bey* è concentrato ad adempire il suo ruolo, dietro di lui gli schiavi italiani aprono le finestre per poter fuggire.

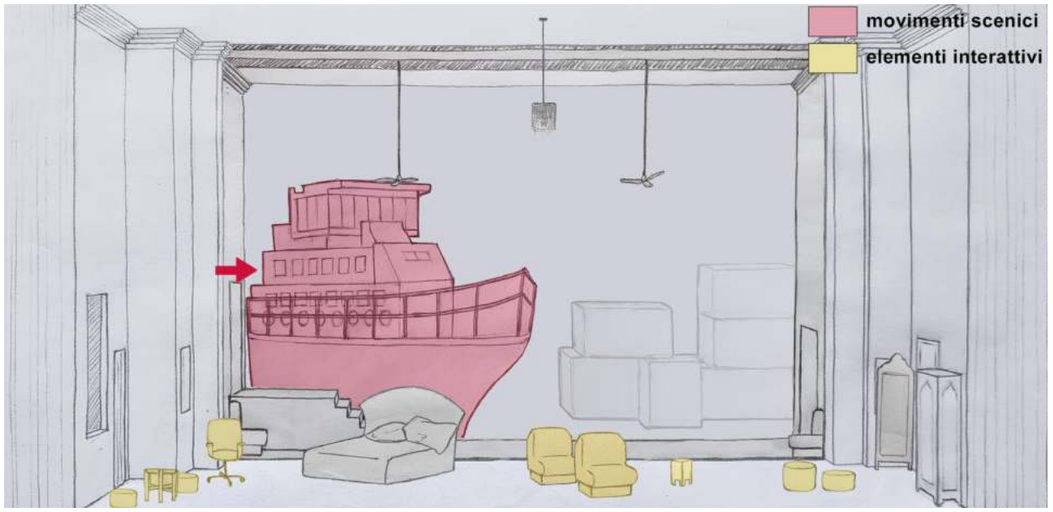
Atto 2, scena 16:

Inizio scena: dalla porta in fondo a sinistra entrano Elvira, Zulma ed Haly, che cercano di far tornare in sé Mustafà.

Atto 2, scena 16:

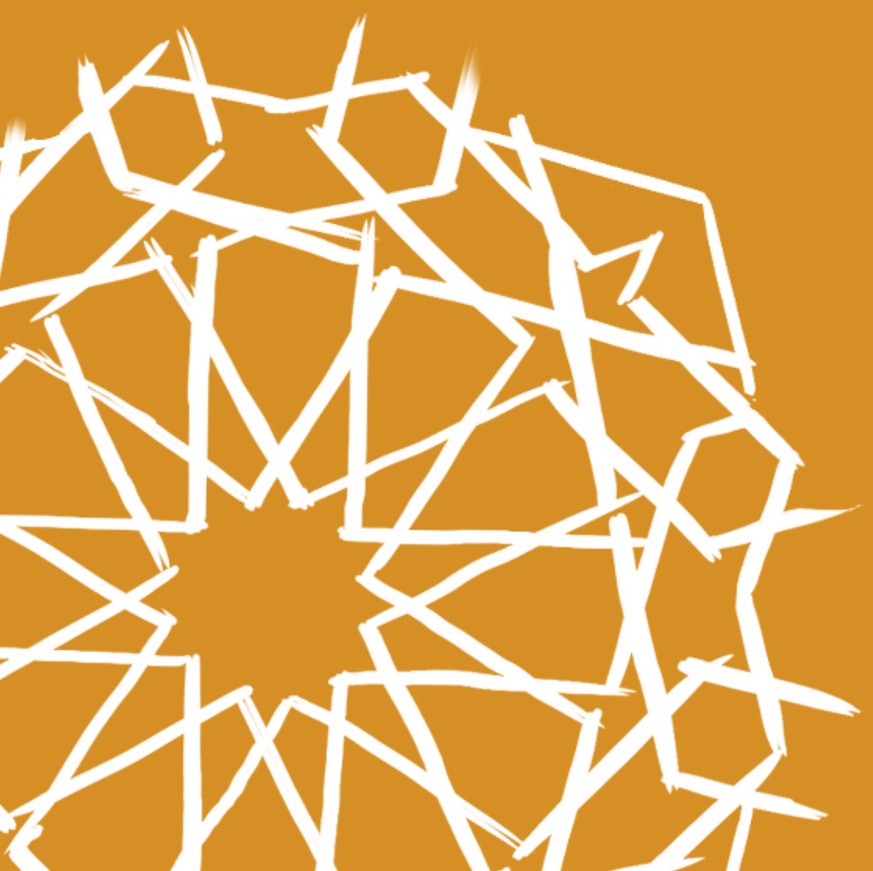


Metà scena: escono di scena gli elementi scalinata e fondale, mentre in fondo si intravedono la nave e dei container.



Fine scena: La grossa nave, sulla quale sono a bordo i fuggiaschi italiani, avanza sul palcoscenico concludendo così lo spettacolo.

04 Progetto di scenografia



4.1 Relazione

Lo studio dell'Orientalismo e delle architetture arabe, svolto nei capitoli precedenti, mi hanno aiutata a comprendere il contesto algerino ed italiano, nell'anno della composizione de *L'italiana in Algeri*; nonché a cosa attingessero gli artisti italiani, agli inizi dell'Ottocento e nel secondo Novecento, per la produzione di opere pittoriche, di architetture, di mobilio e di composizioni operistiche.
Il seguente passo è stata la ricerca di una mia interpretazione per realizzare il mio progetto di scenografia. Come prima cosa ho fatto un esercizio di ascolto (anche più volte) dell'opera facendo attenzione alle sensazioni che percepivo. La mia sensazione era di sentire un variare costante del ritmo musicale che mi dava l'impressione di fare un viaggio avventuroso ad occhi chiusi in un contesto desertico. Un viaggio caratterizzato da momenti alternati di tranquillità, smarrimento e frenesia (ad esempio nell'*ouverture*).
Dopo questo primo esercizio ho guardato anche le rappresentazioni di registi contemporanei trovati in rete, al fine di capire l'allestimento scenico e le interpretazioni date all'opera da professionisti.
Questi momenti sono stati affiancati dallo studio del libretto, importante fonte di informazione da cui ho estratto le parole chiave che ho deciso di tener a mente per tutta la progettazione e con le quali ho realizzato un brainstorming.
Principalmente considero tre punti principali: la protagonista, il contesto e l'autore.
1) La protagonista: dallo stesso titolo dell'opera, *L'italiana in Algeri*, si apprende di avere a che fare con una protagonista italiana di nome Isabella che si trova in Algeri. Essa è stata da me percepita come una donna che ha subito tre momenti di crescita corrispondenti, in ordine, allo smarrimento, alla confidenza e all' intraprendenza.
2) Il contesto: il libretto descrive le ambientazioni interne del Serraglio del *bey* e un'ambientazione esterna (spiaggia di mare).
3) L'autore: ho voluto considerare la visione di Rossini legata all'Orientalismo e all'ironico (l'opera è di genere buffo).

In base a questi tre aspetti ho definito i miei obiettivi: realizzare un progetto scenografico di tradizione caratterizzato da tre ambientazioni principali, i cui allestimenti possano rappresentare un luogo di incontro fra le due culture coinvolte, quella italiana e quella algerina.
In seguito, ho realizzato un collage riportante delle immagini suggestive che rappresentano le sensazioni e le visioni da me percepite durante l'ascolto dell'opera. Ho raffigurato così la mia percezione di viaggio "avventuroso" in un contesto desertico e la permanenza dei protagonisti italiani nel Serraglio corrisponde ad un frammento del viaggio medesimo.
Isabella ritrova il suo amato Lindoro nella grandiosa residenza del *bey*: un luogo ricco ed esotico dalle architetture e decorazioni maestose, ma anche un luogo di chiusura, perché la giovane protagonista vi è prigioniera assieme al suo spasimante Taddeo e gli schiavi italiani.

Nella formulazione dell'idea iniziale ho considerato lo spazio più importante e di socializzazione del Palazzo algerino: il *wast al Dar* (cortile interno); di questo riporto negli schemi preliminari i suoi enormi archi, che hanno la funzione di definire lo spazio scenico. In più, un'intenzione iniziale era anche quella di realizzare un percorso, formato da pianerottoli e rampe che ricordassero le dune del deserto e che rappresentassero il viaggio di Isabella.
Nello schema iniziale definivo una composizione rettilinea che dal punto di vista tecnico mi portava ad allontanare i volumi principali dal boccascena poiché il "percorso-dune" doveva occupare molto spazio andando a distanziare l'allestimento dal pubblico. Il rischio era quello di progettare un allestimento con problemi legati all'ascolto e alla comprensione da parte dello spettatore. Inoltre, creando uno spazio scenico così grande si andava a perdere la sensazione di chiusura del Serraglio.
Dunque, dalla forma rettilinea iniziale sono passata ad una conformazione curvilinea costituita sempre dagli elementi dell'idea iniziale: un elemento di chiusura e un elemento percorribile.
Definita la conformazione dei volumi principali ho realizzato gli schizzi delle tre ambientazioni principali da cui attingere la progettazione di tutte le scene dell'opera. Sostanzialmente le scene sono composte dalle mura curve che presentano quattro grandi aperture sormontate da archi a ferro di cavallo e dai quali possono entrare gli attori in scena portando anche l'attrezzeria pesante; da una scalinata centrale apribile per permettere di ricreare l'ambientazione della scena di *spiaggia di mare*; da elementi secondari come lampadari e tende che vengono usati per arricchire le ambientazioni, soprattutto in quella che dovrebbe essere l'*harem* del Serraglio; infine da un fondale realizzato con tela dipinta che viene visualizzato nella sua completezza all'uscita di scena delle quinte (mura) centrali, mediante l'utilizzo dei tiri.
Prima di realizzare i disegni tecnici delle scene era necessario studiare lo spazio nel quale si sarebbe allestito il progetto di scenografia: il palcoscenico del Teatro Regio di Torino (di progetto di Carlo Mollino, 1973).
Il mio progetto di scenografia coincide con lo spazio dei ponti mobili (13.50 x 19 metri); gli elementi progettuali, infatti, occupano nell'insieme la dimensione di 10.80 x 21 m. e se si considera solo l'area del Serraglio, invece, occupa un'area di 7.45 x 16 metri.
Le mura curve (quinte e corridoi) sono alte 7 metri e ad esse si fermano i coni visivi degli spettatori, che si trovano nella parte inferiore della platea. Invece il pubblico che si trova nei loggioni, a quota superiore, avrà un cono visivo che arriva fino al fondale alto 10 metri.
Considerando tutti gli oggetti di scena si avranno gli elementi fissi (il fondale, il soffitto e due corridoi posti agli estremi del Serraglio) e gli elementi mobili (scale e quinte).
La particolarità del muro curvo è l'avere delle aperture che possono essere eventualmente chiuse attraverso l'uso delle *mashrabiya* (pannello forato secondo un disegno geometrico a fiore), scorrevoli per mezzo di un sistema a binario.
I due corridoi simmetrici sono stati realizzati con la volontà di alludere la presenza di altre stanze nel Serraglio. Il singolo corridoio si compone di quattro moduli, ognuno formato da pannelli armati in legno collegati da listelli trasversali e dal pavimento (compensato su struttura in legno). Lo spazio creato viene dipinto al suo interno da colori di tonalità neutra; oltre all'ampia apertura rivolta verso lo spettatore, sono presenti delle aperture secondarie attraversabili dagli attori prima di entrare in scena e non visibili al pubblico. Similmente anche le quinte seguono la conformazione dei corridoi e quindi si compongono da quattro panelli armati, collegati da cerniere, e posizionati secondo un'inclinazione di 5,33° che, come i moduli dei corridoi, vanno a determinare in pianta l'impostazione ad arco di circonferenza.
Le scale sono due carri simmetrici praticabili, ciascuno composto da: un telaio in legno rivestito da pannelli in compensato di spessore 2cm; tre parapetti alti 1.10 m.; due cancelletti, apribili quando le scale sono unite; e ruote fissate nella parte inferiore del telaio.
I lampadari arabi e le tende bianche trasparenti vengono utilizzate per dare un tocco di eleganza e di complessità all'ambientazione, come nella scena VI dell'atto secondo.
La pavimentazione è caratterizzata da tre tipi di texture dipinte: una è di effetto sabbia; la seconda, che corrisponde all'area del Serraglio, ha una trama a fasce incrociate; e la terza presenta un disegno geometrico a fiore racchiuso da una forma circolare; essa si trova al centro dello spazio scenico, dove avvengono le azioni principali. I disegni delle texture sono delle rielaborazione che attingono agli arabeschi della tradizione algerina.
Il fondale fisso è una tela dipinta il cui disegno stilizzato richiama un panorama fittizio costituito da un porto e dalle architetture circondate dal deserto.
Infine, l'attrezzeria si compone di elementi essenziali, tipici della cultura araba, che si possono trovare anche nella quotidianità delle case algerine. Si ha un'attrezzeria "pesante", costituita da un divano, dai tappeti e da un tavolo; e un'attrezzeria leggera, di ingombro contenuto, quali due sgabelli, delle lampade da terra, dei narghilè, dei cuscini, un set da caffè e scrigno arabo.

4.2 Brainstorming e obiettivi

Legenda
- libretto
- ricerca
- obiettivi

Protagonista (Isabella)

-Giovane di nazionalità italiana.

-Evoluzione della personalità:
1) Smarrimento: indifesa, debole.
2) Confidenza: maliarda, bella, esotica, sensuale, elegante.
3) Intrapprendenza: furba, intelliente, coraggiosa.

→

Fonti del nome Isabella:
- variante di Elisabetta ("Dio è perfezione, Dio è giuramento").
- origine dal fenicio Gezabele che significa "amante di Baal".
-in uso dal 1600 per indicare una particolare sfumatura di giallo, tipica delle piume di alcuni uccelli.

Contesto (esotico)

ALGERI: spiaggia di mare e le stanze del Serraglio. → Serraglio: reggia del bey, luogo esotico e ricco, presenza di eunuchi e di corsari, schiavi, la donna è sottomessa all'uomo. → Esotico: cultura turca, straniero, diverso, misterioso, affascinate, spaventoso.

Autore (Gioachino Rossini)

Visione dell'autore:
L'italiana in Algeri è opera farsesca, ma anche verosimile (riferimento alla storia del rapimento diventata leggenda).

→

Caratteri dell'opera:
1) stereotipo e mistero: data dalla poca conoscenza della cultura algerina.
2) avventura: viaggio alla ricerca degli altri e di se stessi.
3) ironia: inversione dei ruoli. Il potente e temibile bey viene raggirato dai più deboli.

Rappresentazione

1) Orientalismo (visione autore).

2) Dialogo fra le culture
(Isabella è chiave di questo tema).

Scenografia

3 Ambientazioni principali →

Ambientazione 1: piccola sala.
Ambientazione 2: spiaggia di mare.
Ambientazione 3: sala magnifica.

↑

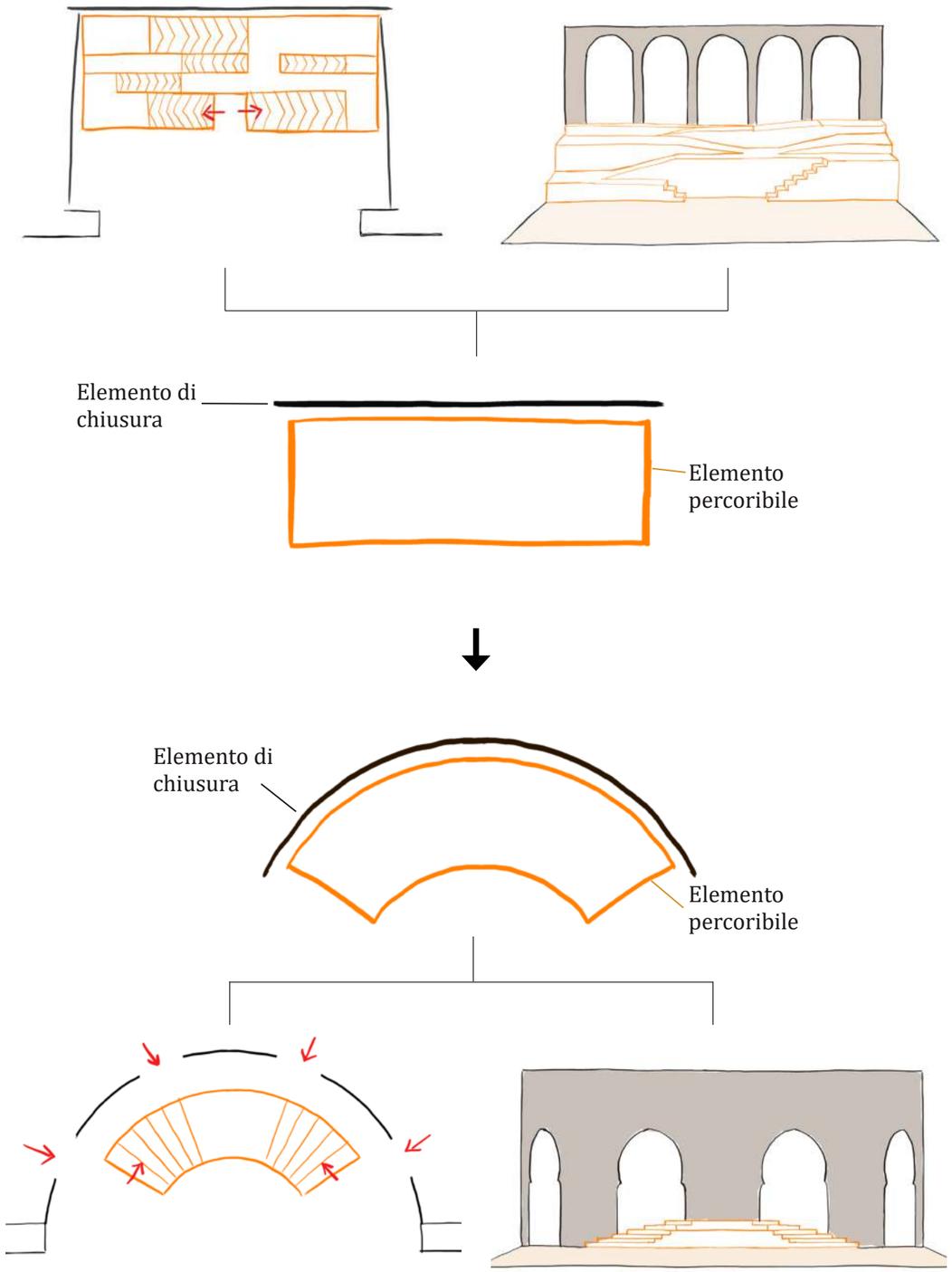
Descrizione Atto 1 da libretto
Ambientazione 1: A.1,S.1; A.1,S.2.
Piccola sala comune agli appartamenti del Mustafà, Bey di Algeri, e di sua moglie Elvira. Un sofà nel mezzo.
Ambientazione 1: A.1,S.3.
Ambientazione 2: A.1,S.4; A.1,S.5.
Spiaggia di mare. In qualche distanza un vascello rotto ad uno scoglio e disalberato dalla burrasca, che viene di mano in mano cessando. Varie persone sul bastimento in atto di disperazione. Arriva il legno dei corsari; altri corsari vengon per terra con Haly e cantano a vicenda i cori.
Ambientazione 1: A.1,S.6 - A.1,S.9.
Piccola sala, come alla Scena 1.
Ambientazione 3: A.1,S.10 - A.1,S.13.
Sala magnifica nel palazzo di Mustafà. A destra, un sofà pel Bey. In prospettiva, una ringhiera praticabile, sulla quale si vedono le femmine del serraglio.

+

Descrizione Atto 2 da libretto
Ambientazione 3: A.2,S.1 - A.2,S.4.
Piccola sala come nell'Atto 1.
Ambientazione 3: A.2,S.5 - A.2,S.6.
Appartamento magnifico nella reggia a pian terreno con una loggia deliziosa in prospetto, che corrisponde al mare.
Isabella innanzi ad uno specchio grande portatile, finisce d'abbigliarsi alla turca.
Ambientazione 3: A.2,S.7 - A.2,S.10.
Piccola sala, come alla Scena 1 dell'Atto 2.
Ambientazione 3: A.2,S.11 - A.2,S.14.
Appartamento magnifico come alla scena 5
Ambientazione 4: A.2,S.15; A.1,S.16.
Comparisce un vascello, che s'accosta alla loggia coi marinari e schiavi europei, che cantano il coro.

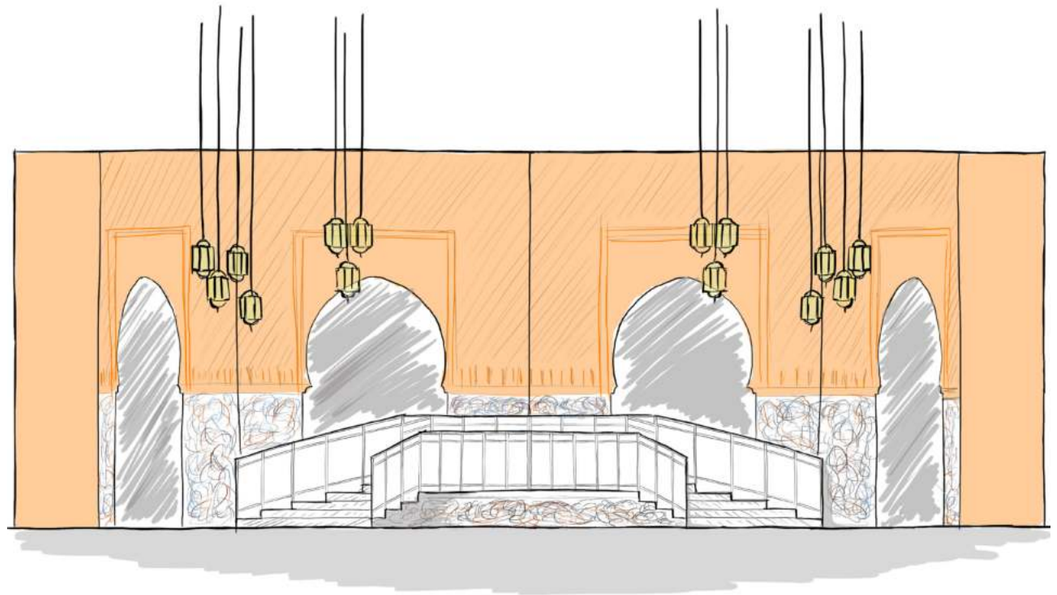
4.3 Suggestioni

4.4 Idea iniziale

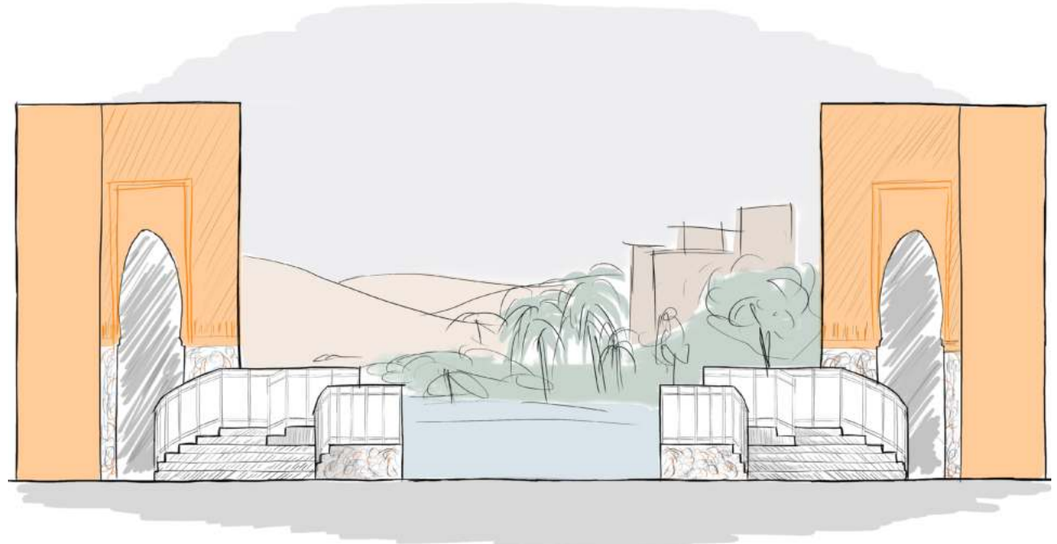


4.5 Ambientazioni

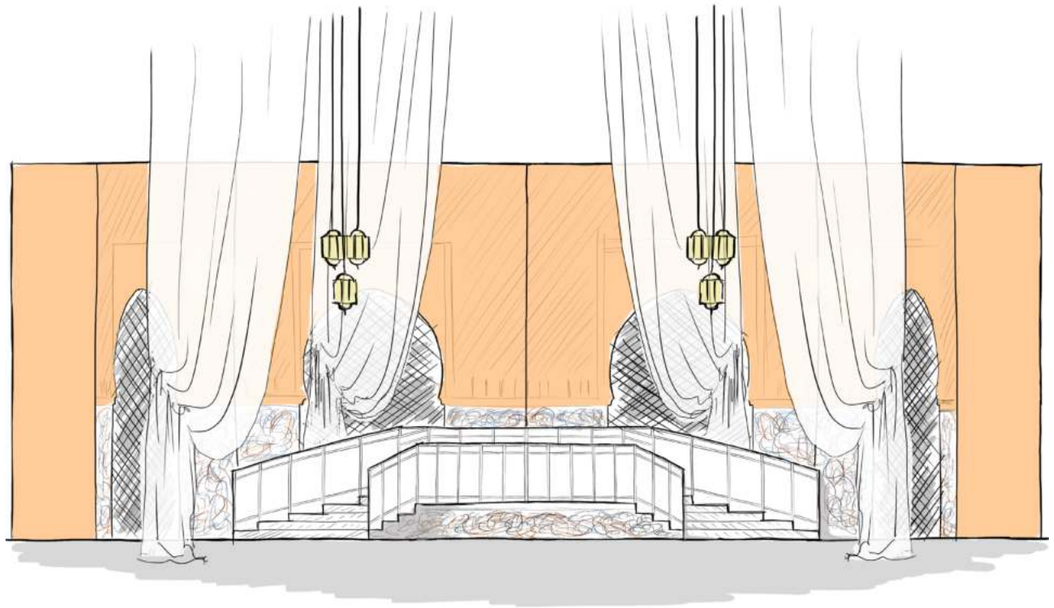
Ambientazione 1: A.1,S.1; A.1,S.2.
Piccola sala comune agli appartamenti del Bey e a quelli di sua moglie. Un sofà nel mezzo.



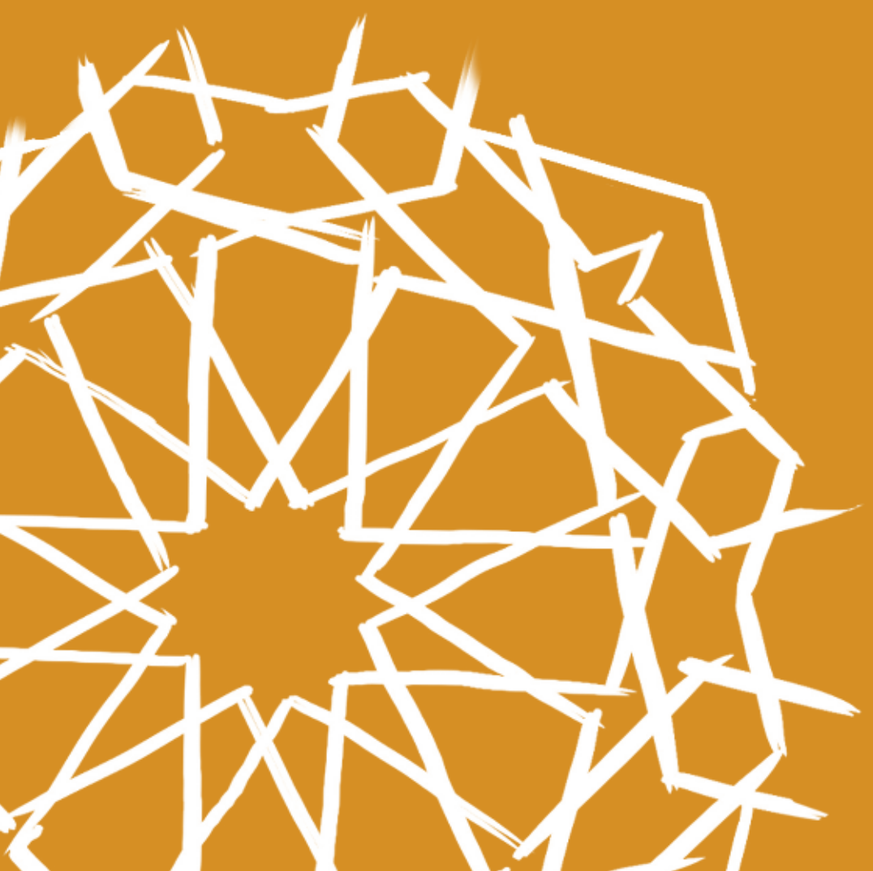
Ambientazione 2: A.1,S.4; A.1,S.5.
Spiaggia di mare. In qualche distanza un vascello rotto ad uno scoglio e disalberato dalla burrasca, che viene di mano in mano cessando. Varie persone sul bastimento in atto di disperazione.



Ambientazione 3: A.1,S.10 - A.1,S.13.
Sala magnifica nel palazzo di Mustafà. A destra, un sofà pel Bey. In prospettiva, una ringhiera praticabile, sulla quale si vedono le femmine del serraglio.

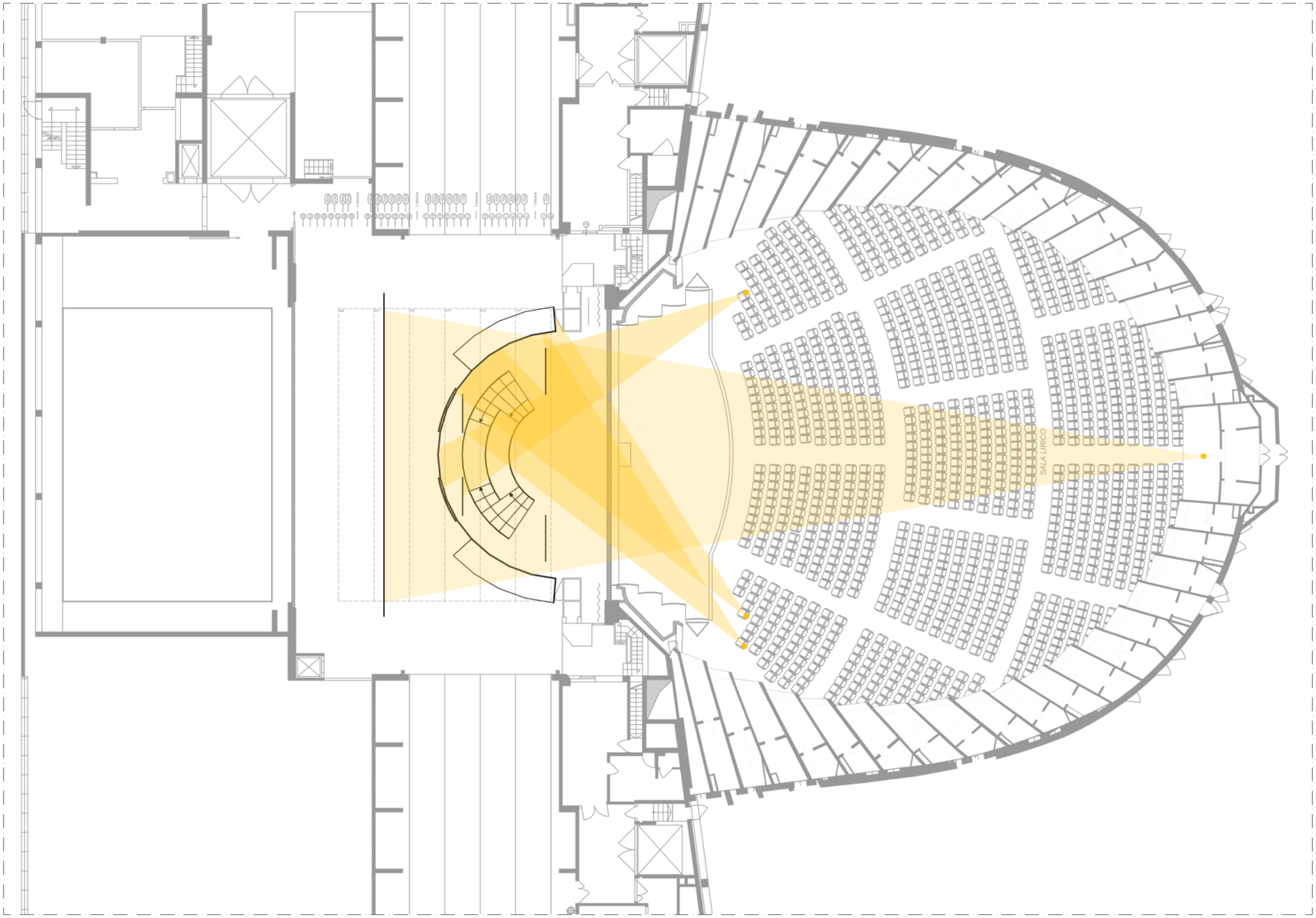


05 Allestimento teatrale

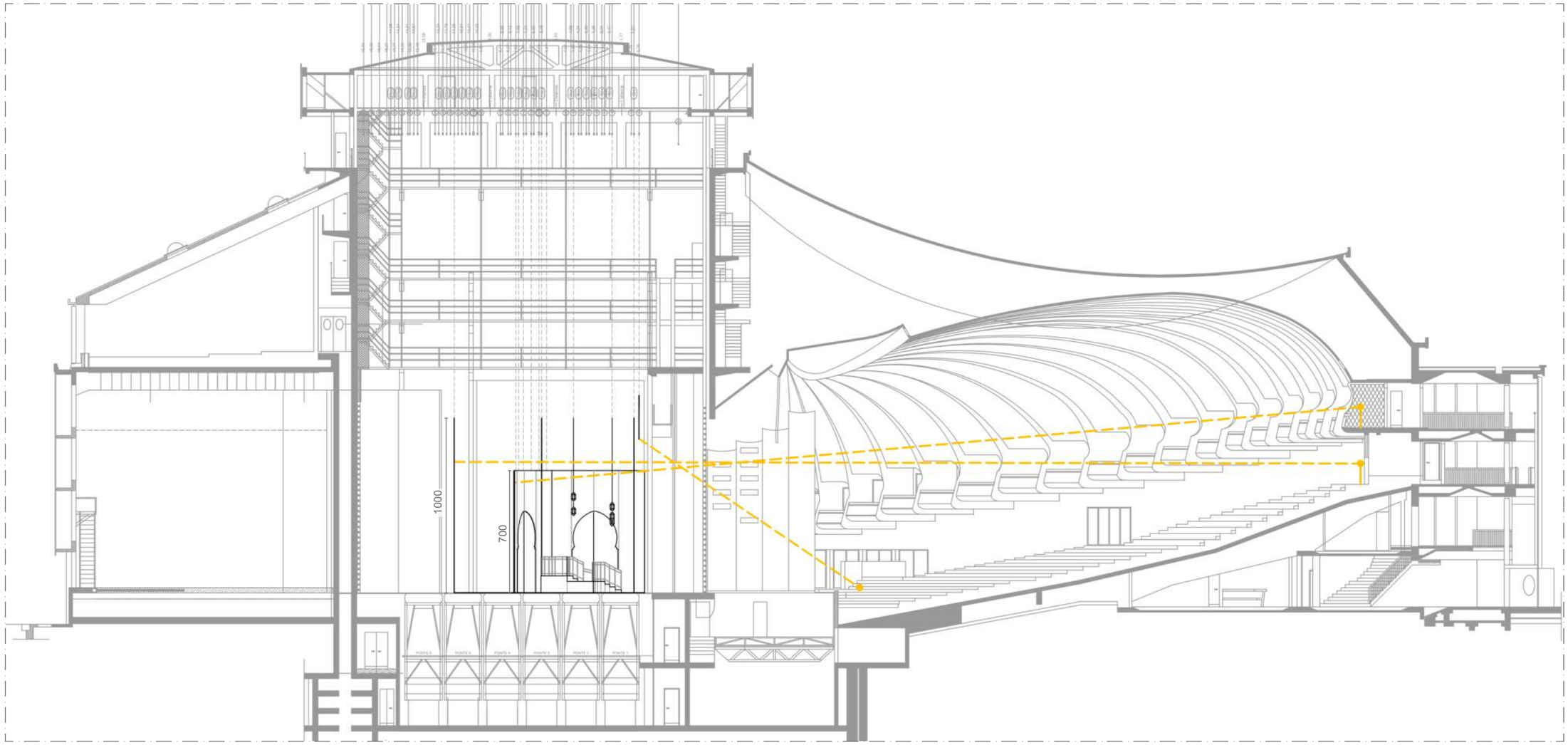


5.1 Coni ottici

Pianta fuori scala del Teatro Regio di Torino.

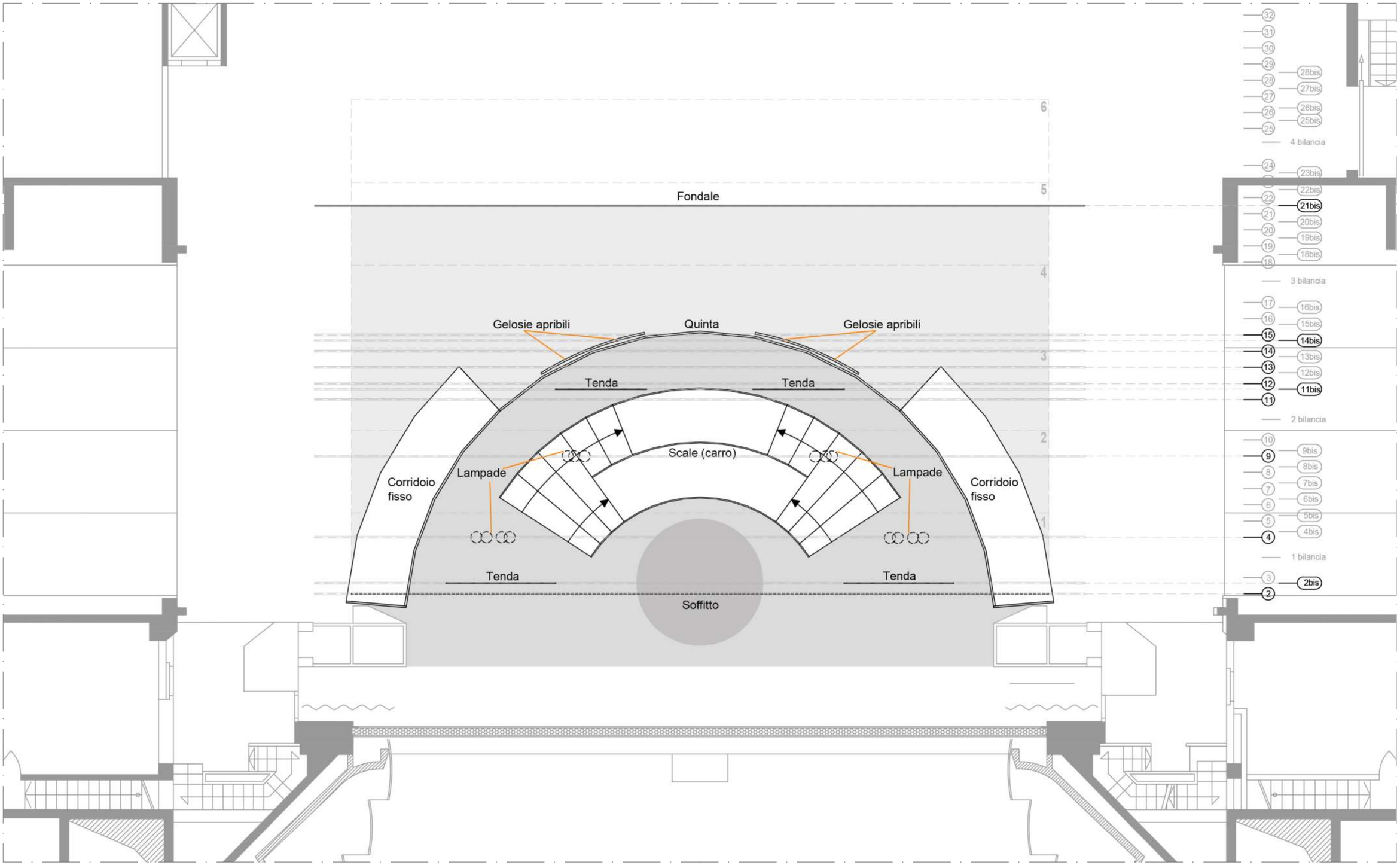


Sezione fuori scala del Teatro Regio di Torino.

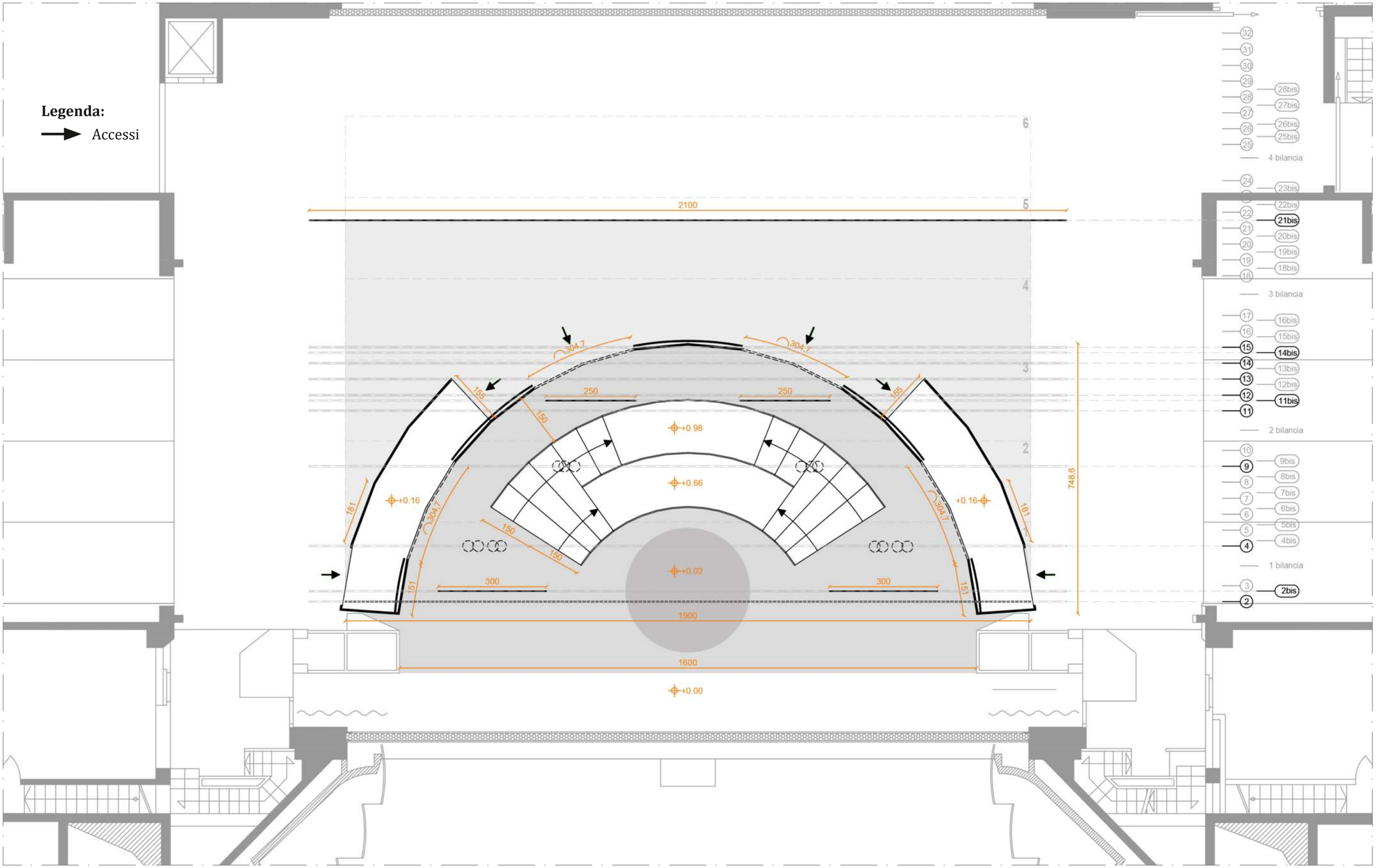


5.2 Scene degli Atti

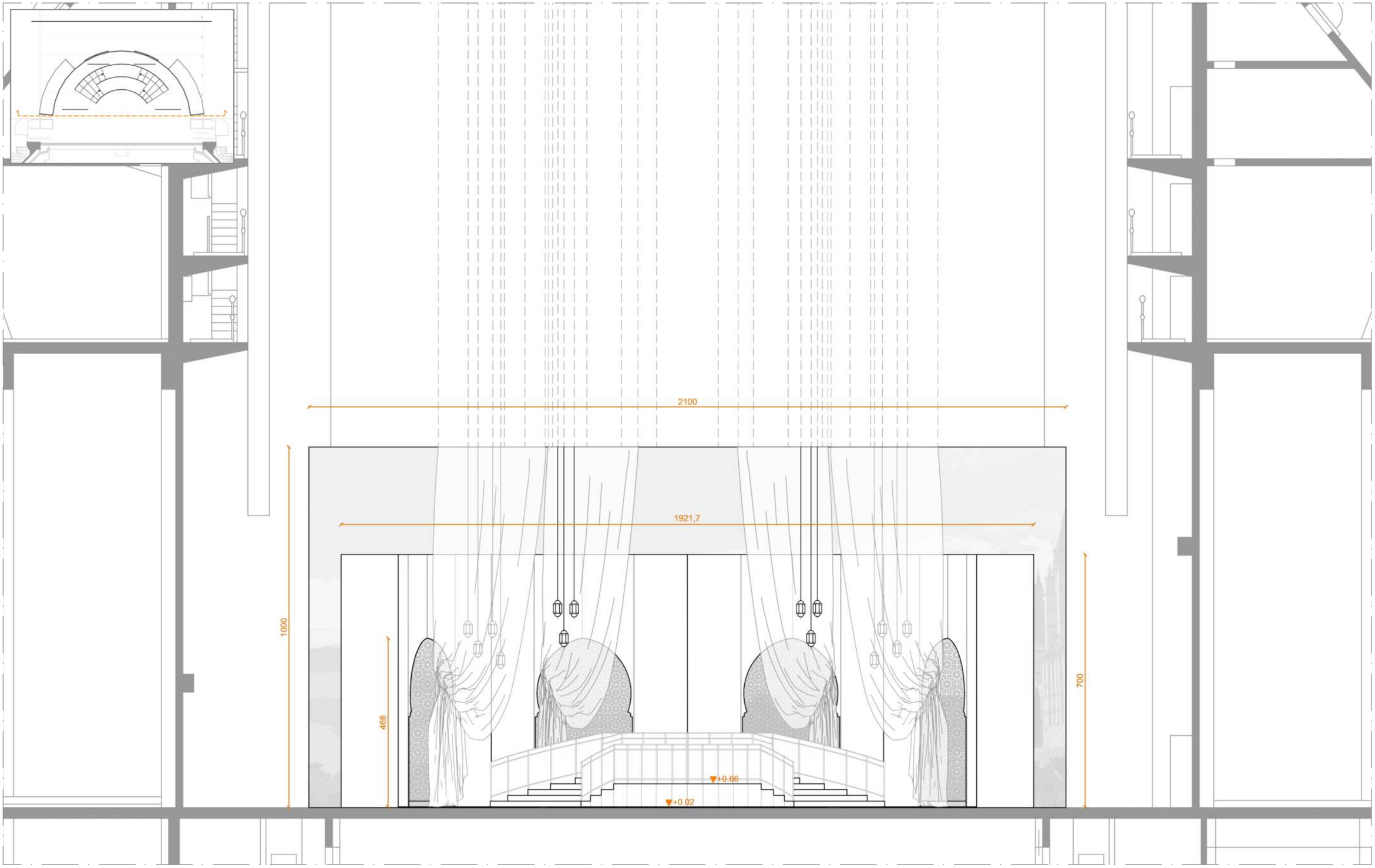
Pianta nomenclatura di tutti gli elementi. Scala 1:100



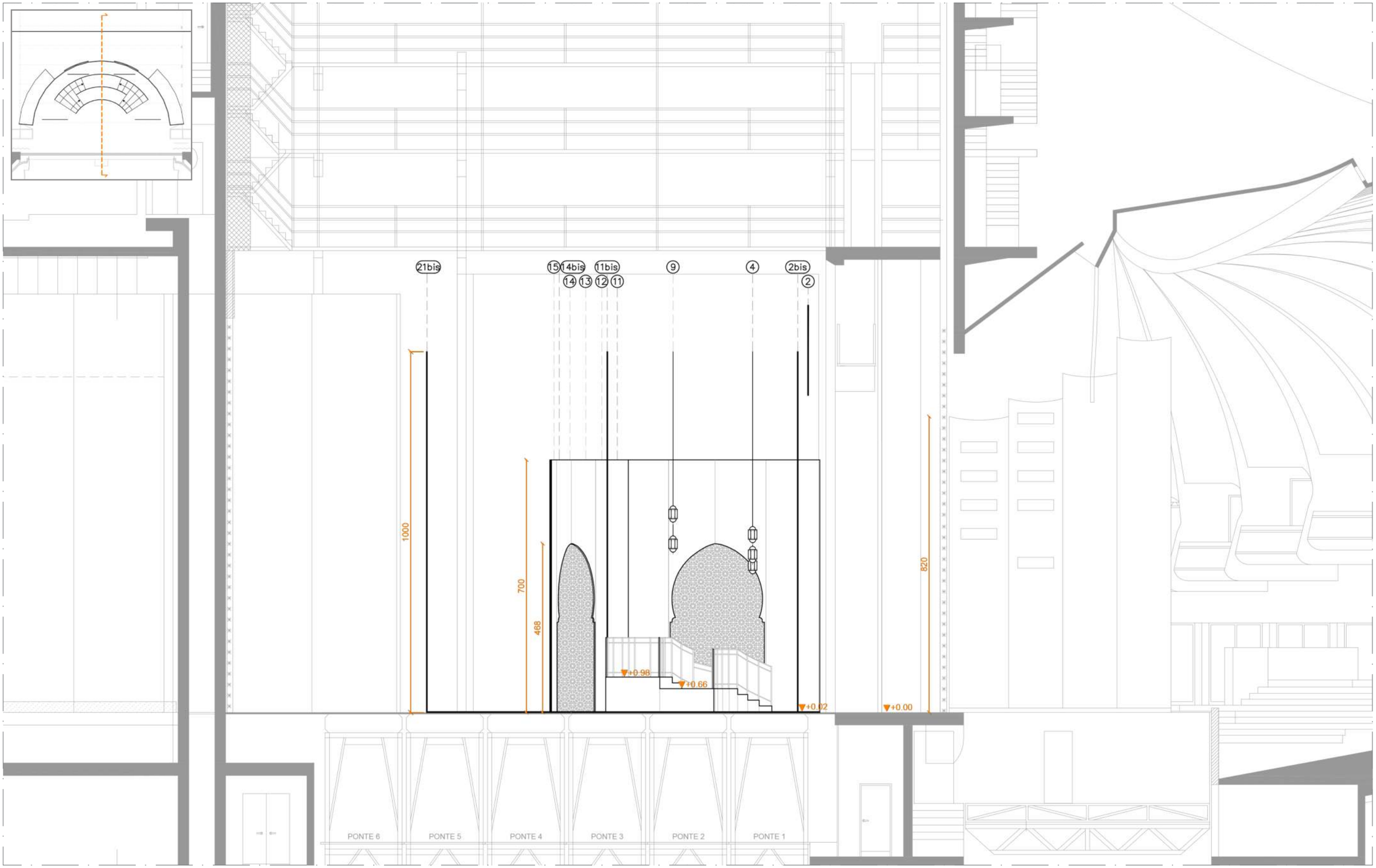
Pianta quote altimetriche e dimensioni di tutti gli elementi. Scala 1:100



Sezione longitudinale spazio scenico. Scala 1:100

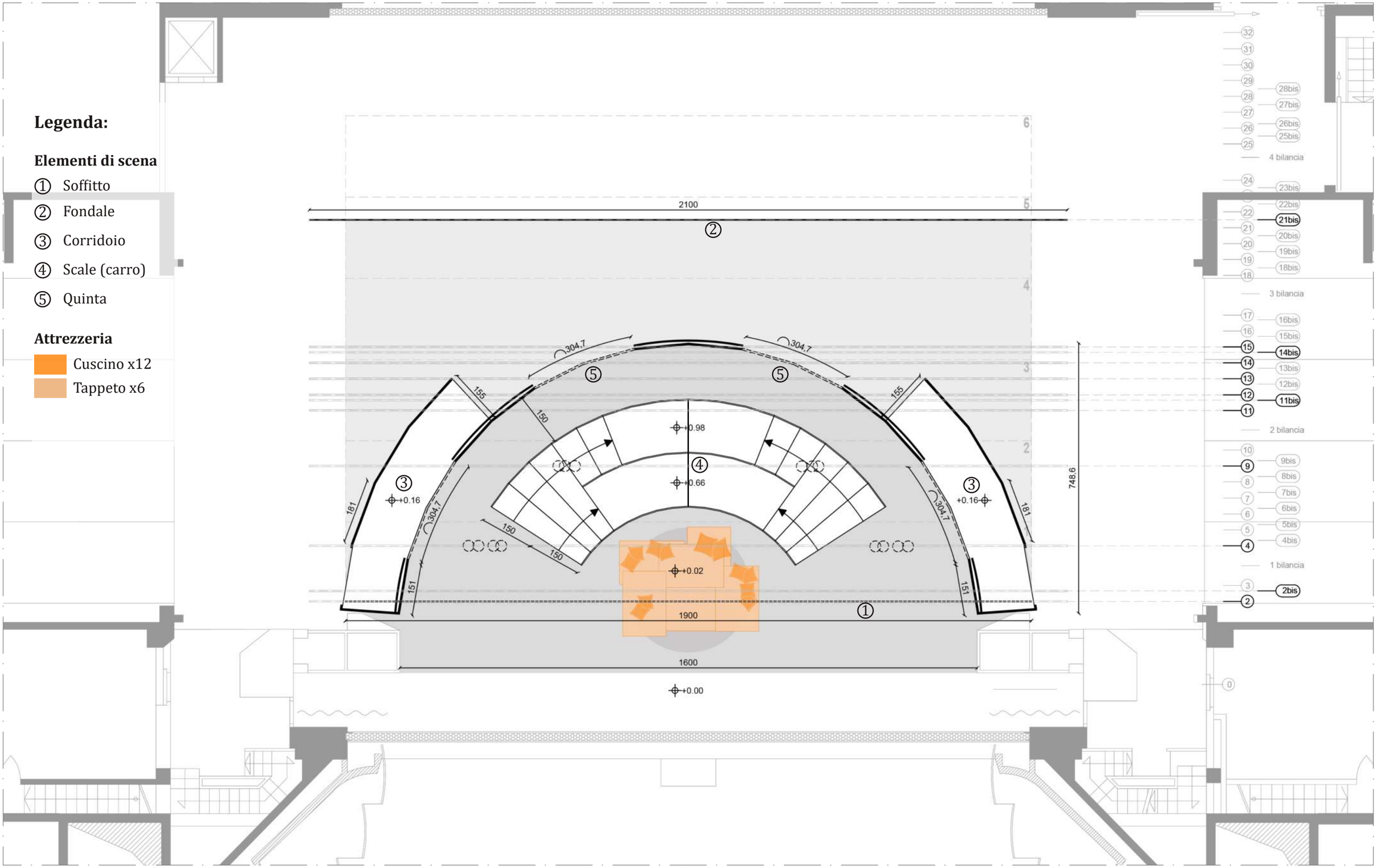


Sezione trasversale spazio scenico. Scala 1:100

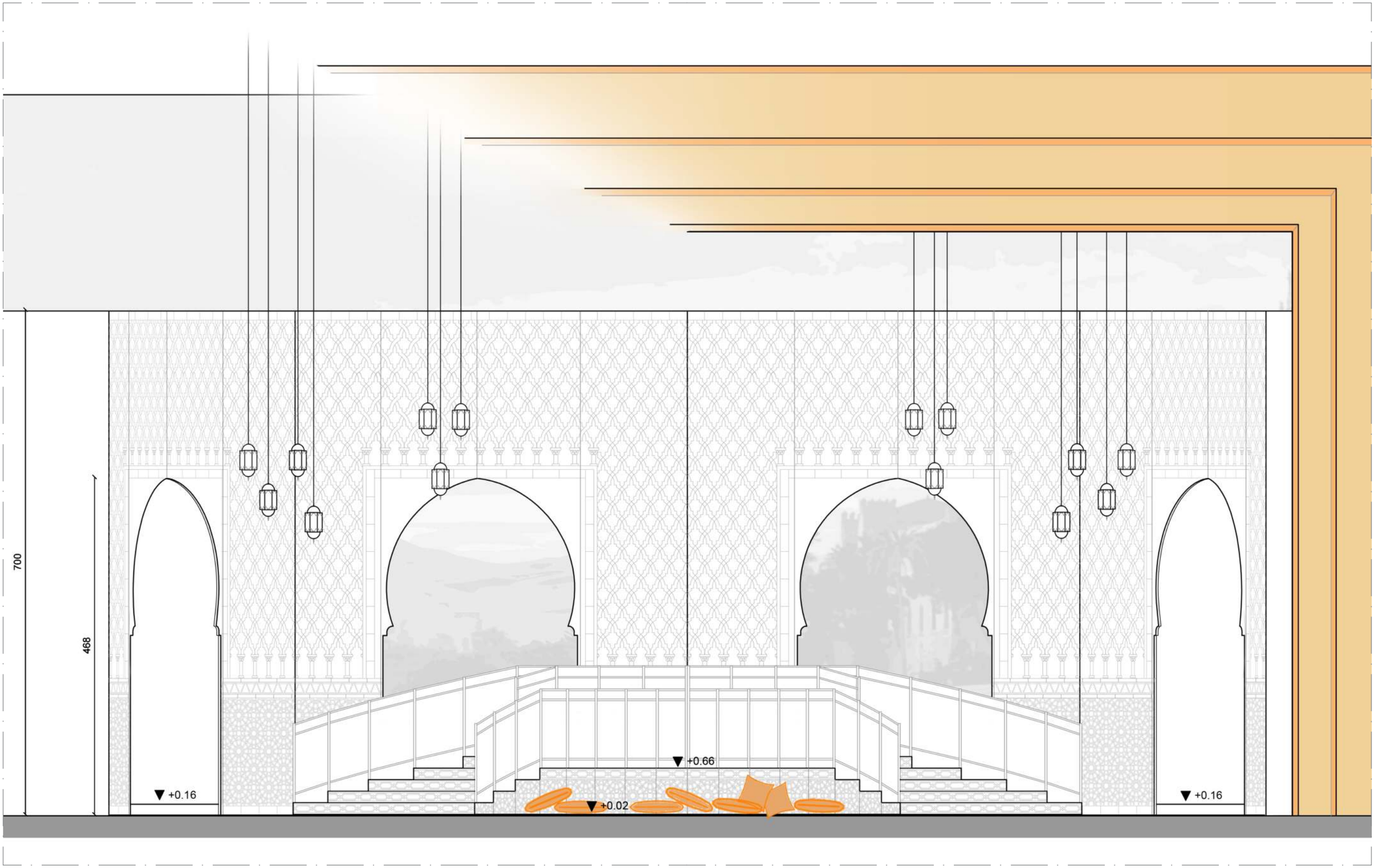


Atto I scene I e II

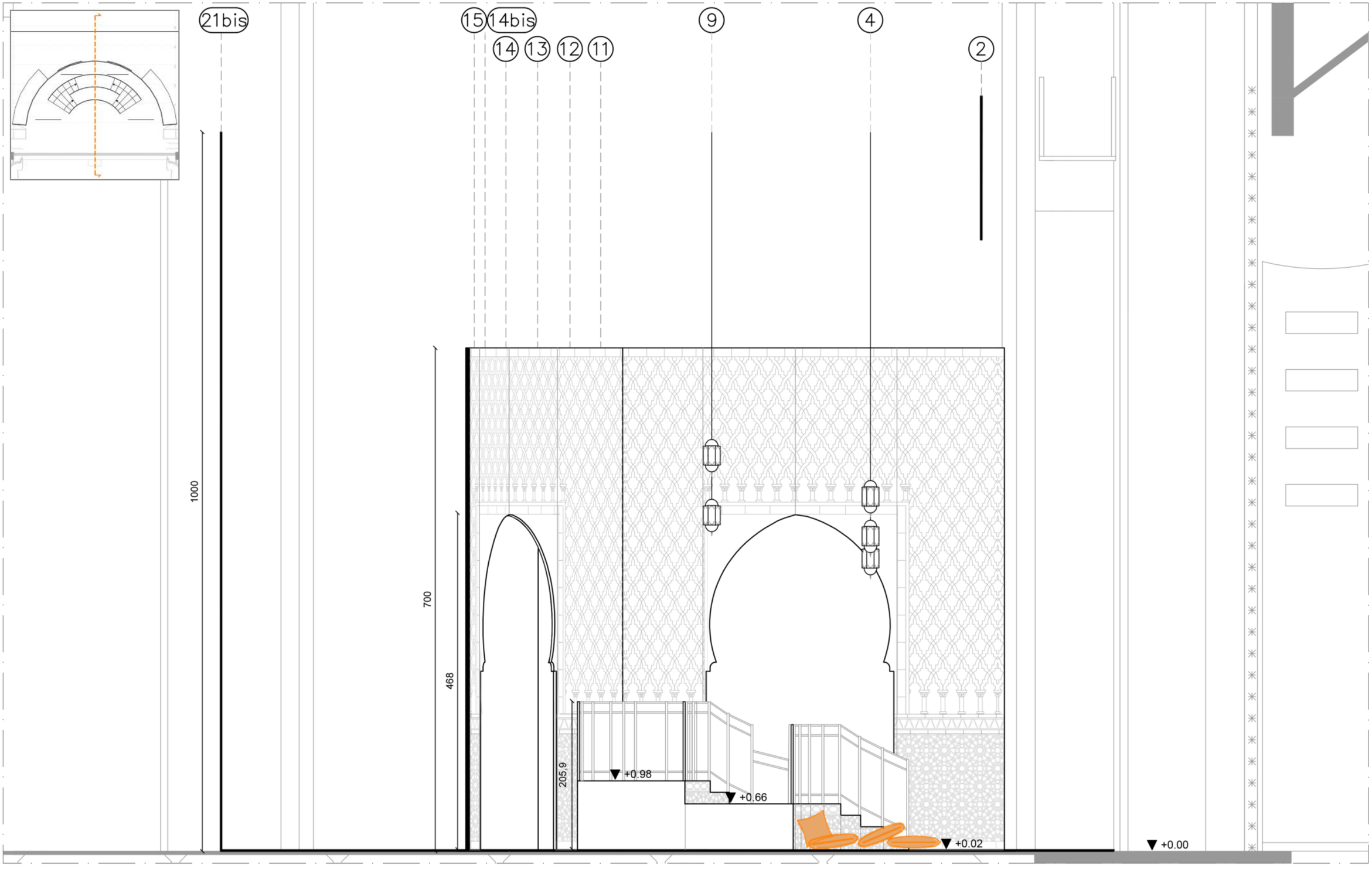
Pianta Atto 1, scene I e II. Scala 1:100



Prospetto Atto 1, scene I e II. Scala 1:50

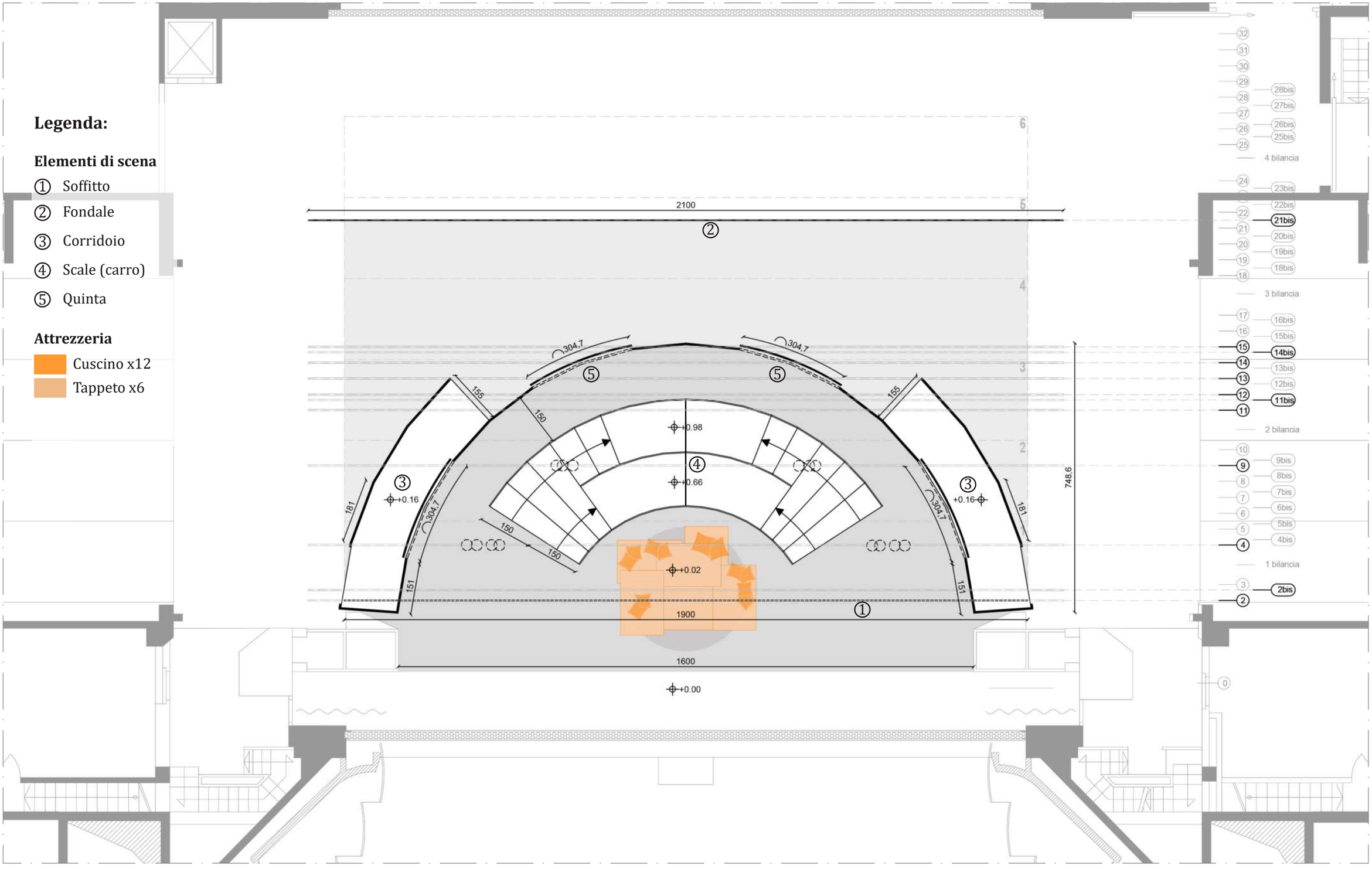


Sezione Atto 1, scene I e II. Scala 1:50

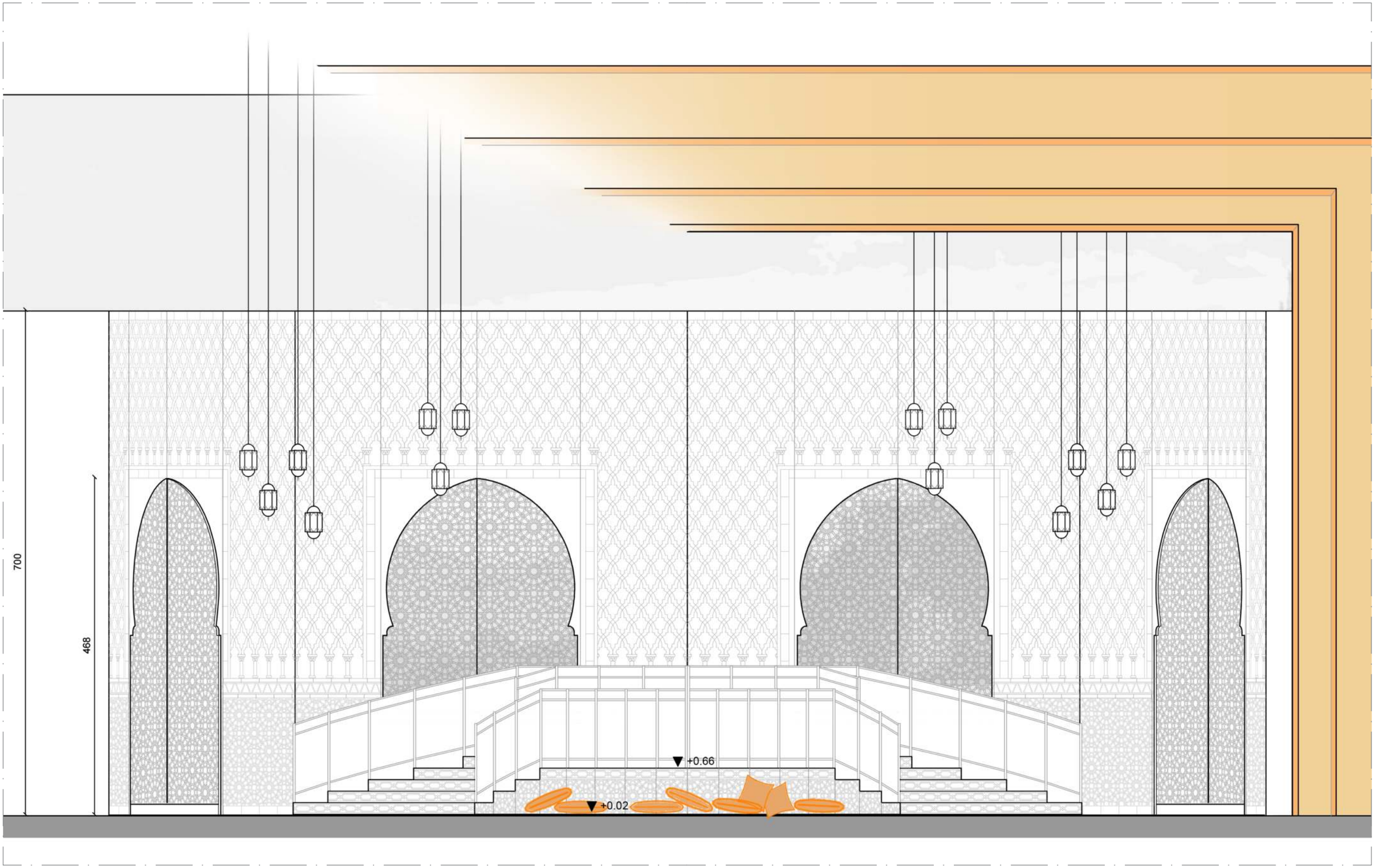


Atto I scena III

Pianta Atto 1, scena III. Scala 1:100

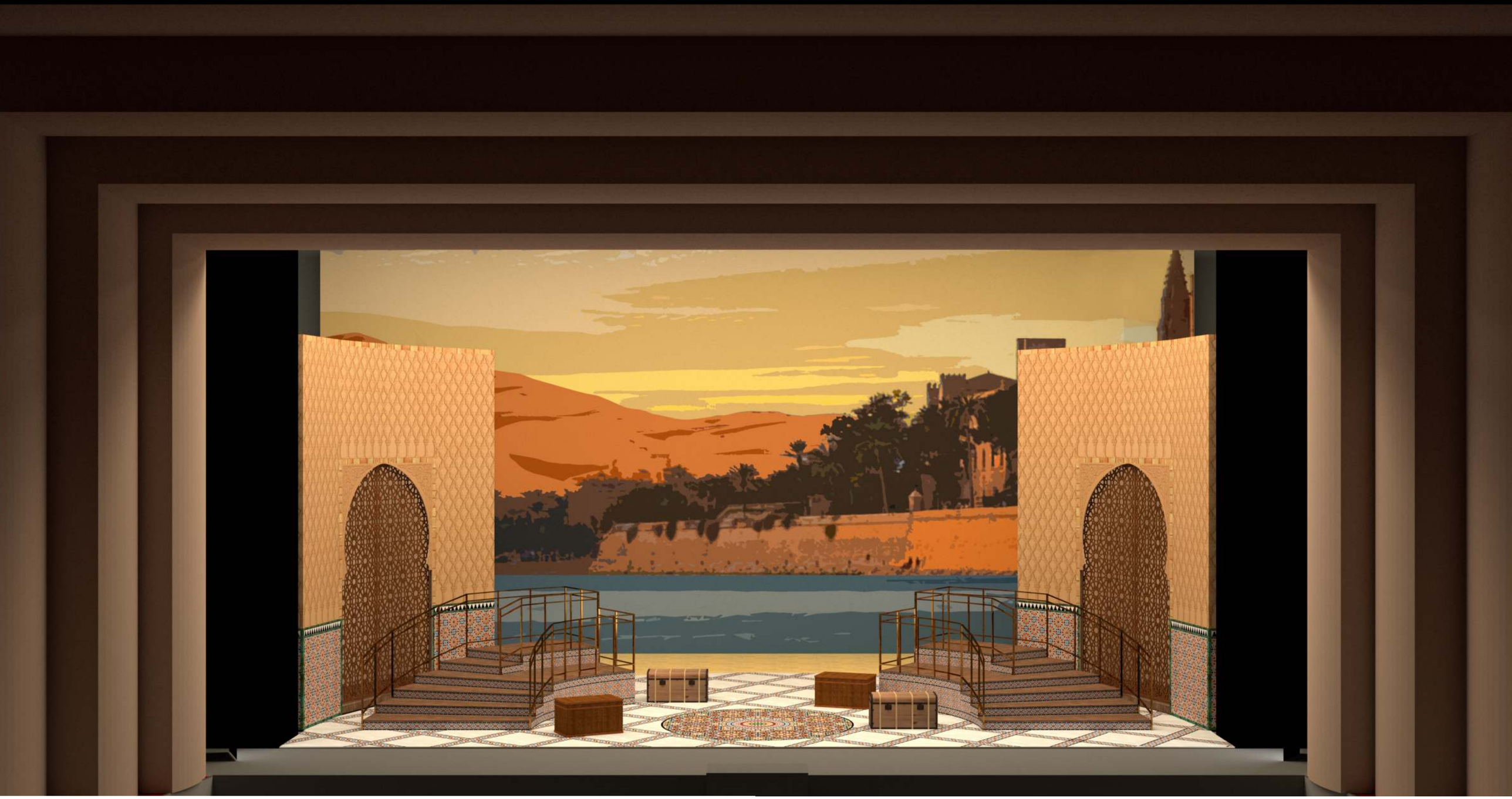


Prospetto Atto 1, scena III. Scala 1:50

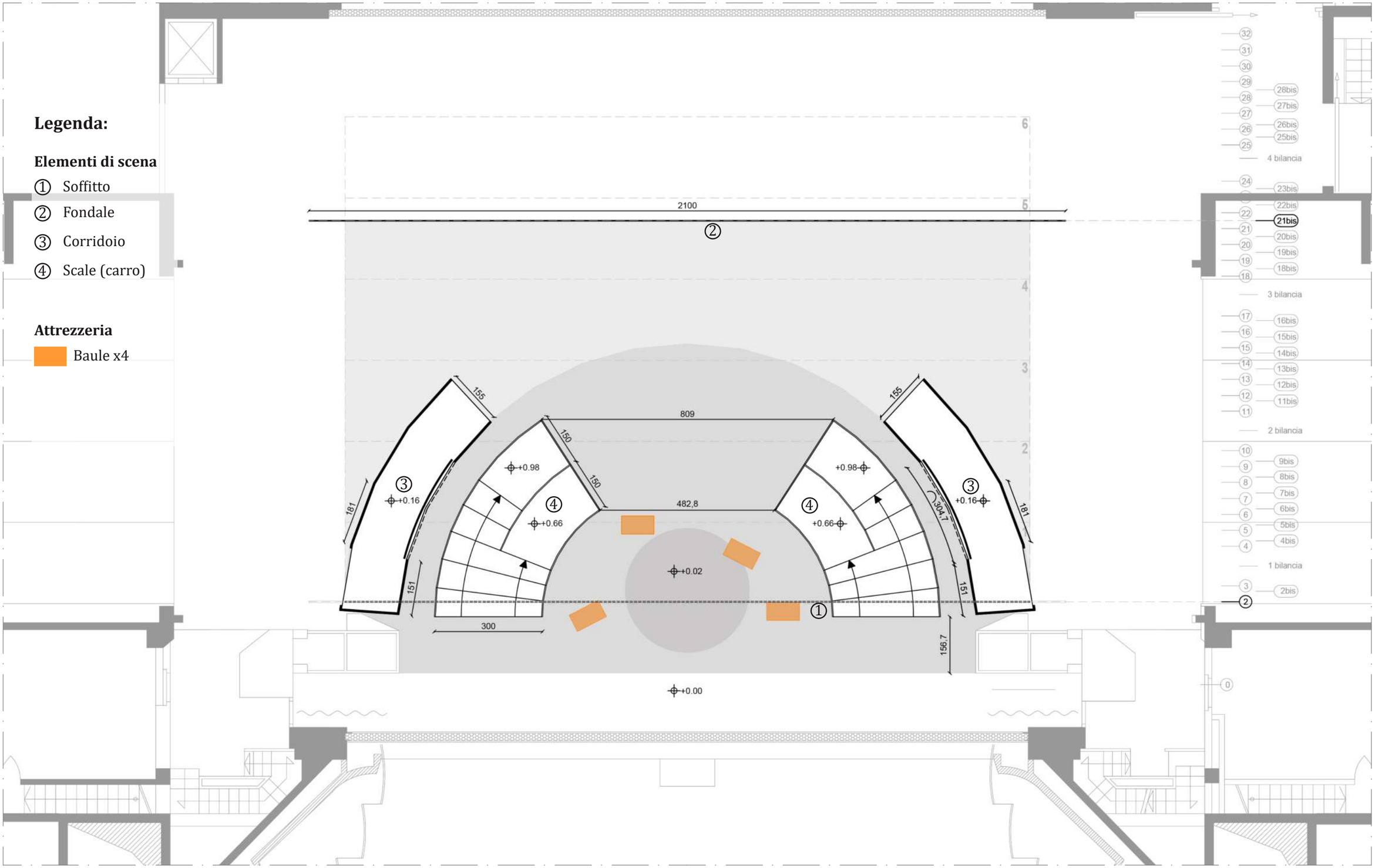


Sezione Atto 1, scena III. Scala 1:50

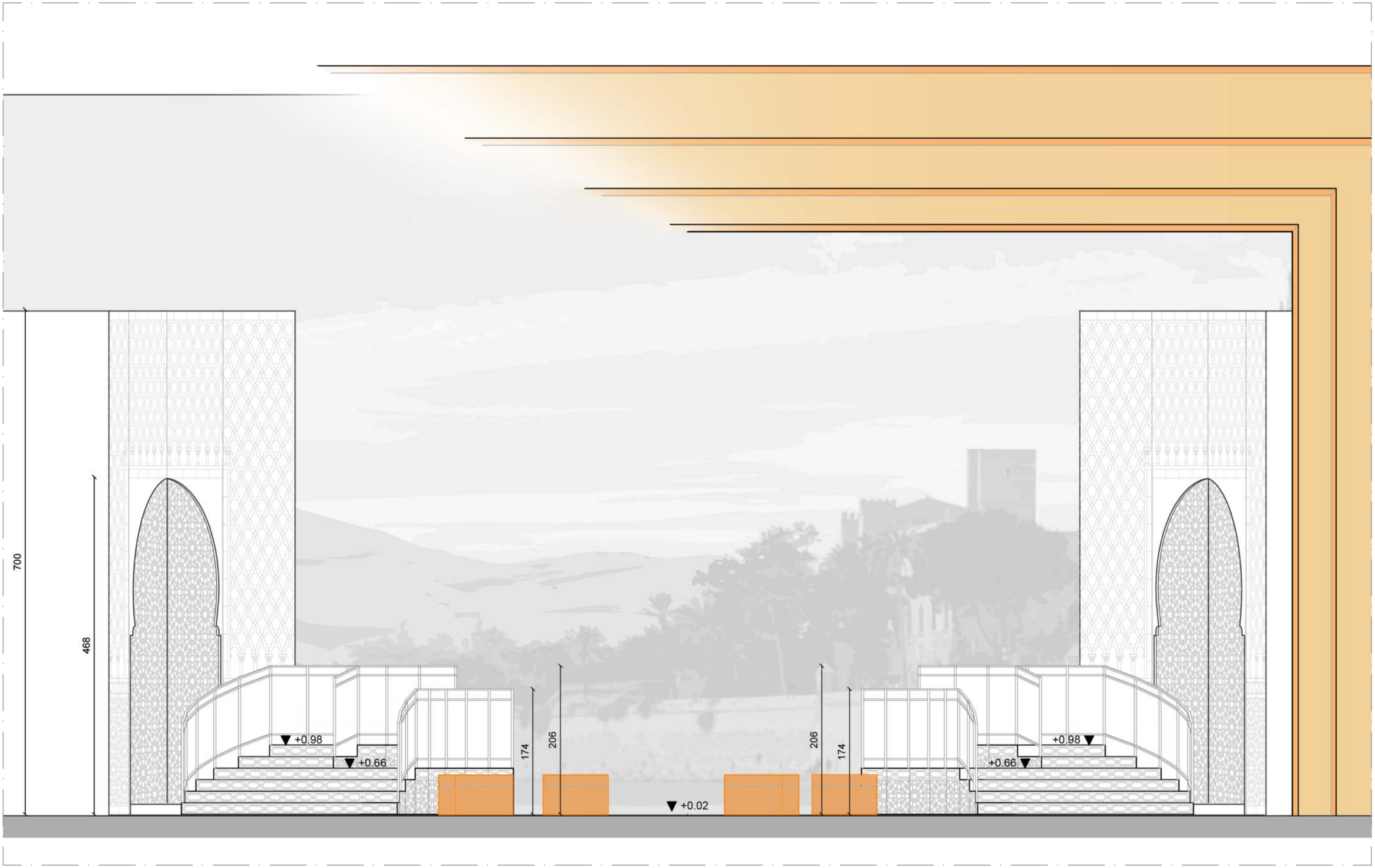
Atto I scene IV e V



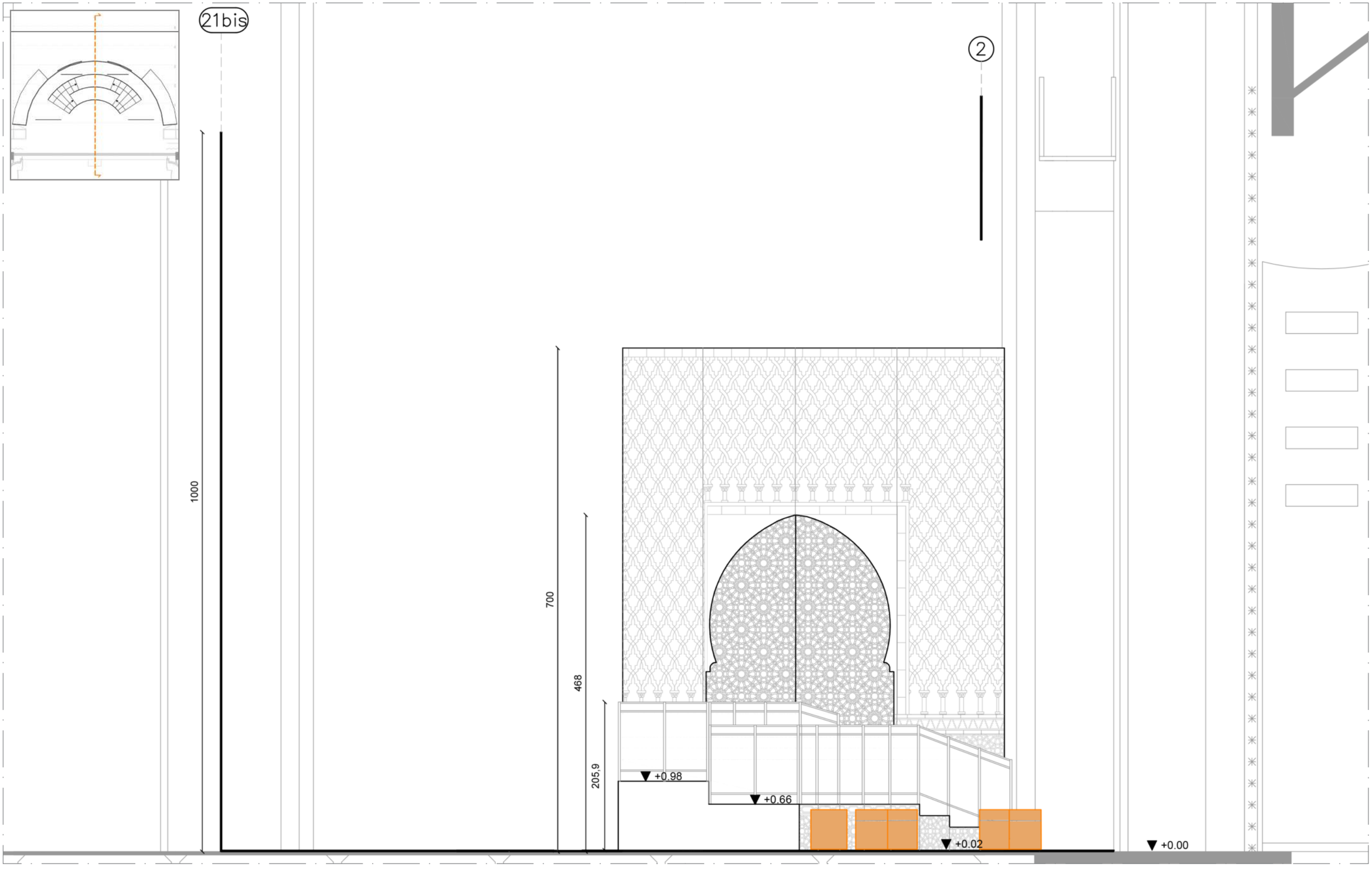
Pianta Atto 1, scene IV e V. Scala 1:100



Prospetto Atto 1, scene IV e V. Scala 1:50

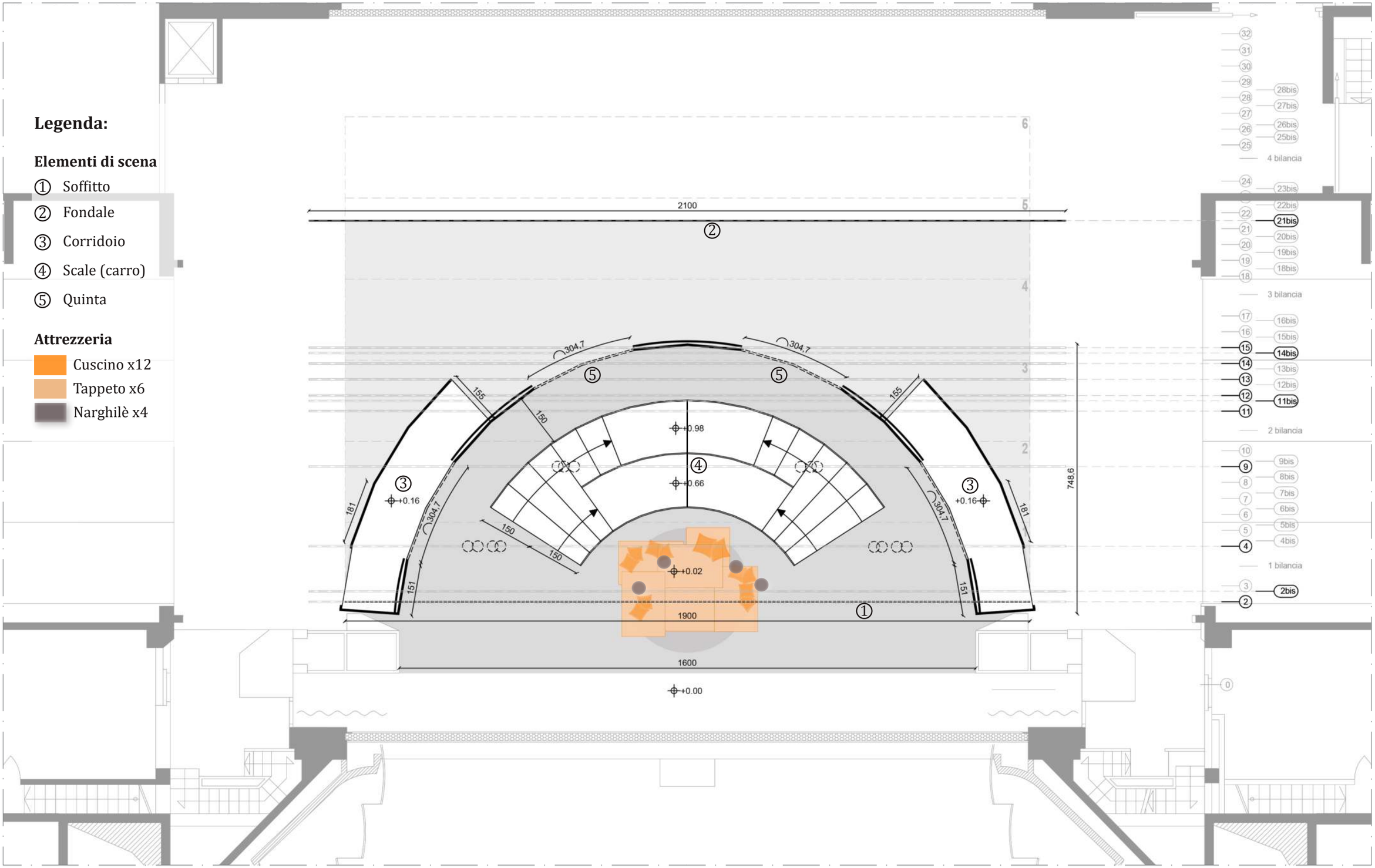


Sezione Atto 1, scene IV e V. Scala 1:50

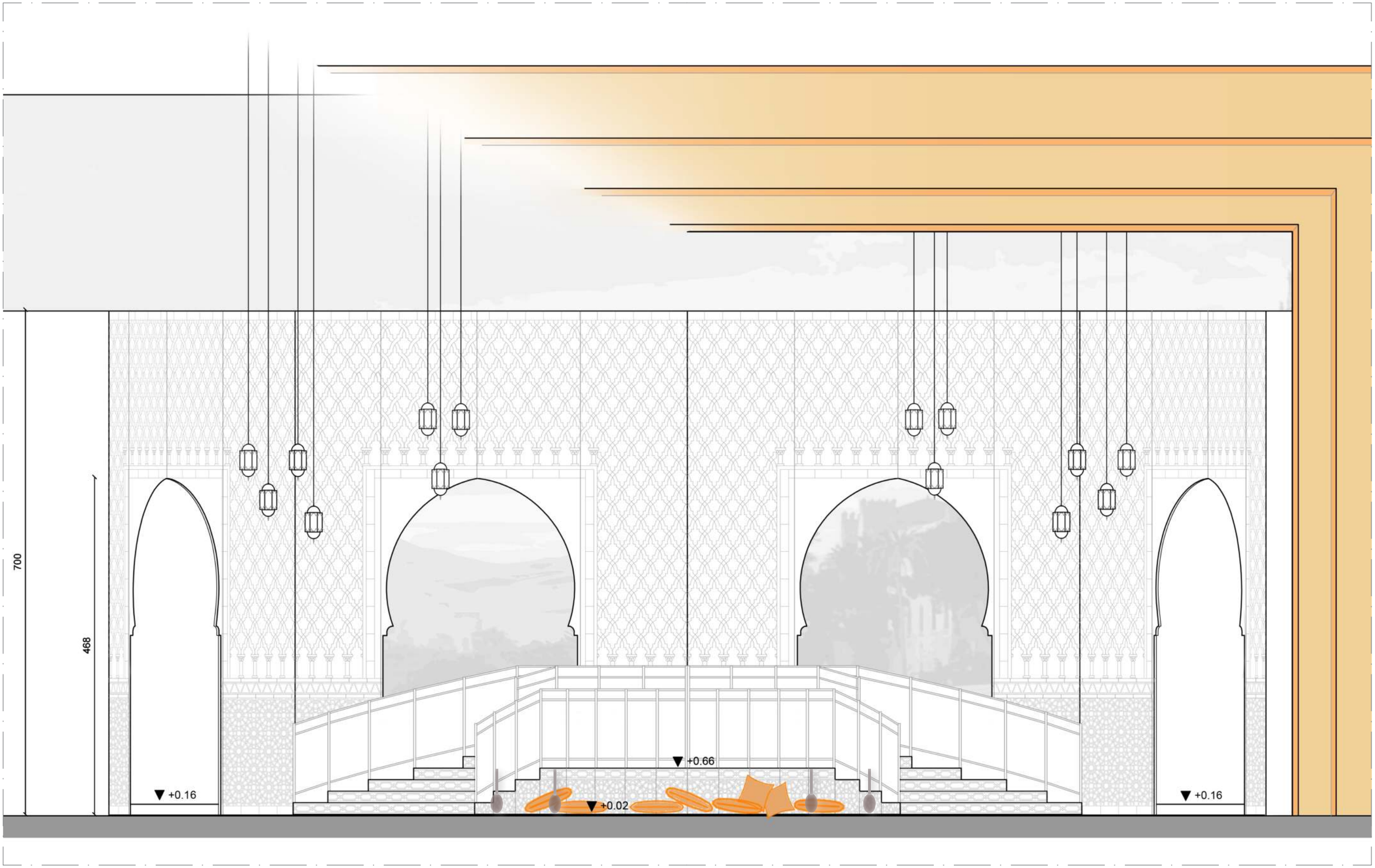


Atto I scene VI, VII, VIII e IX

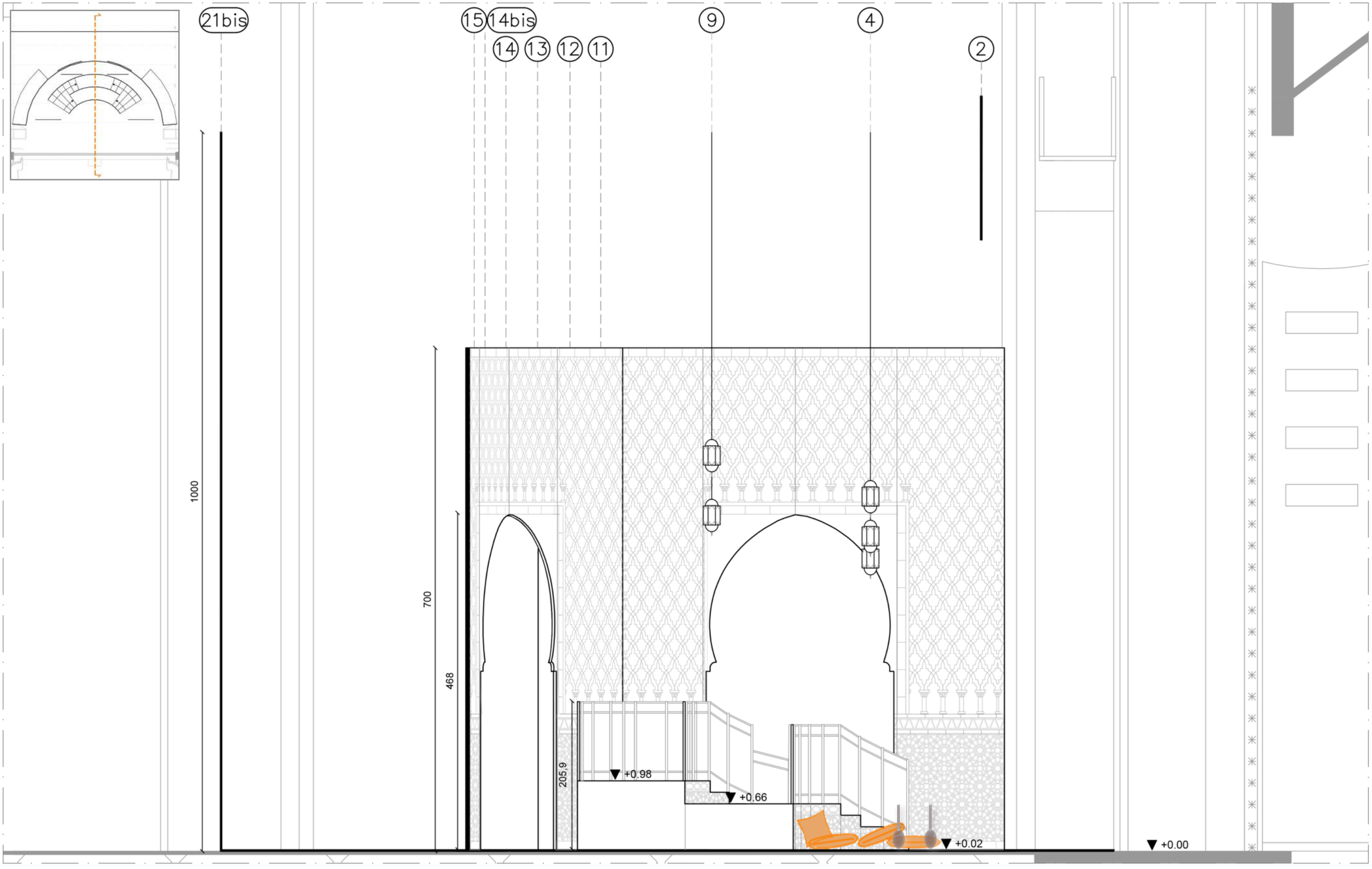
Pianta Atto 1, scene VI, VII, VIII e IX. Scala 1:100



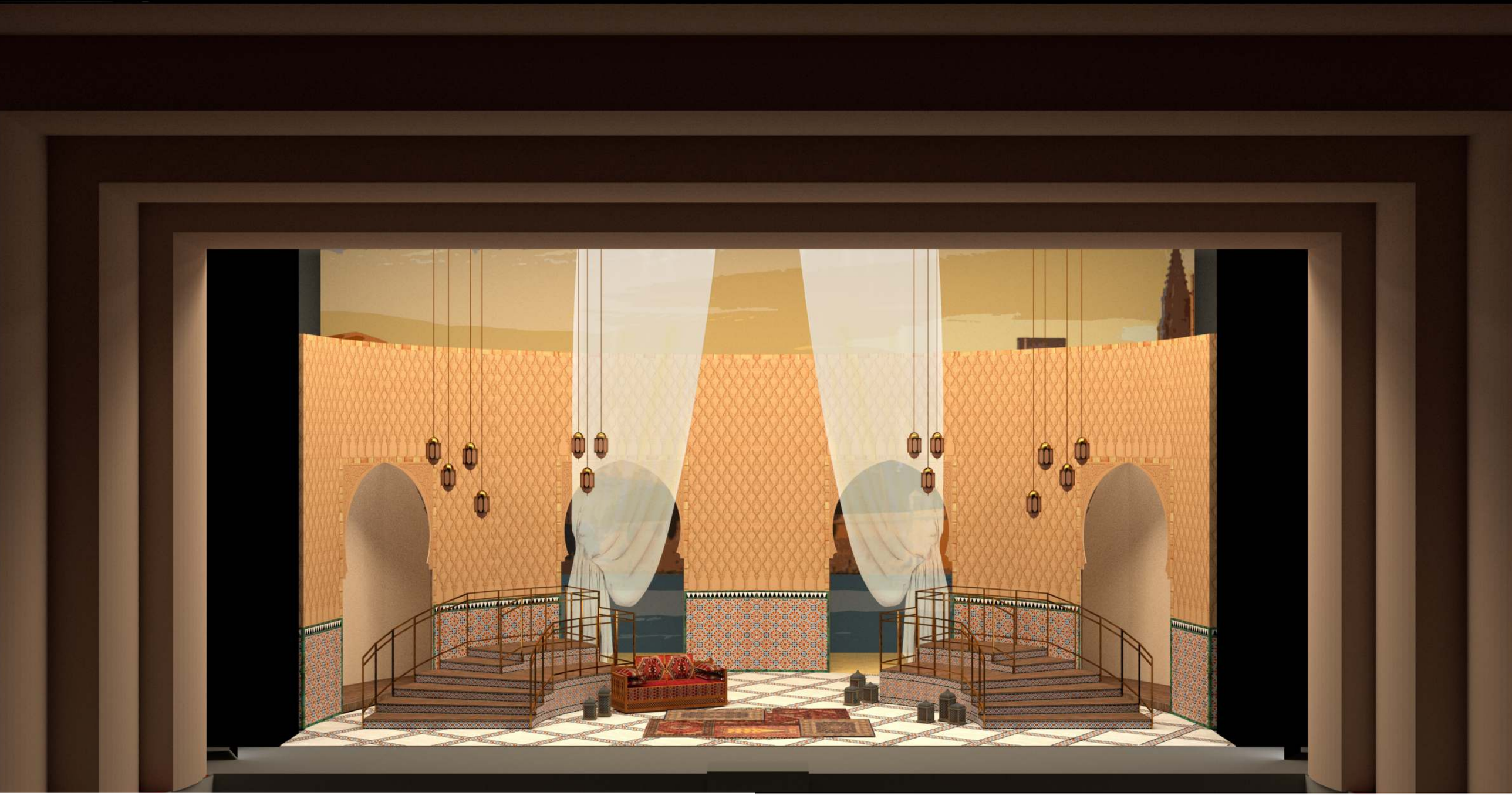
Prospetto Atto 1, scene VI, VII, VIII e IX. Scala 1:50



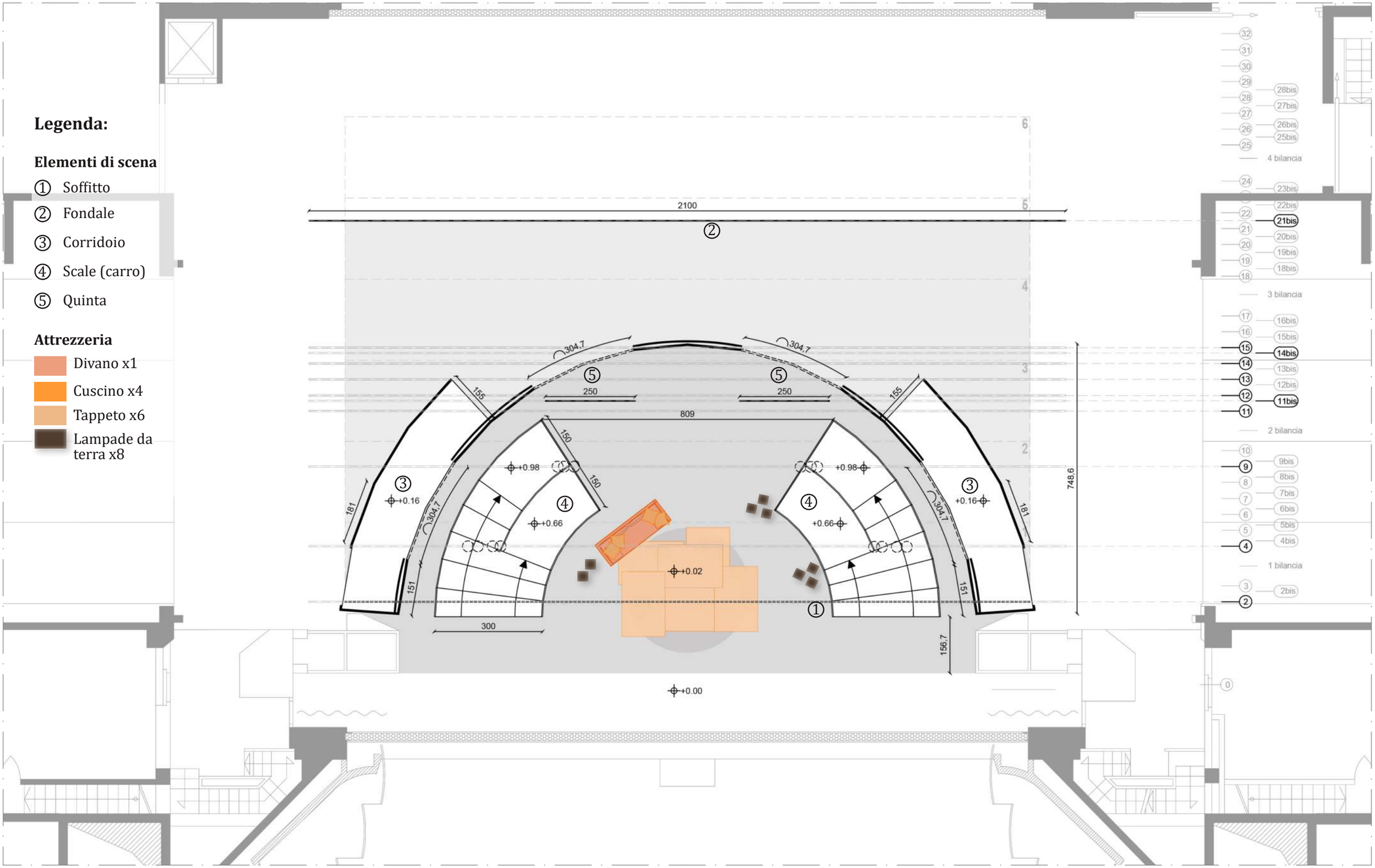
Sezione Atto 1, scene VI, VII, VIII e IX. Scala 1:50



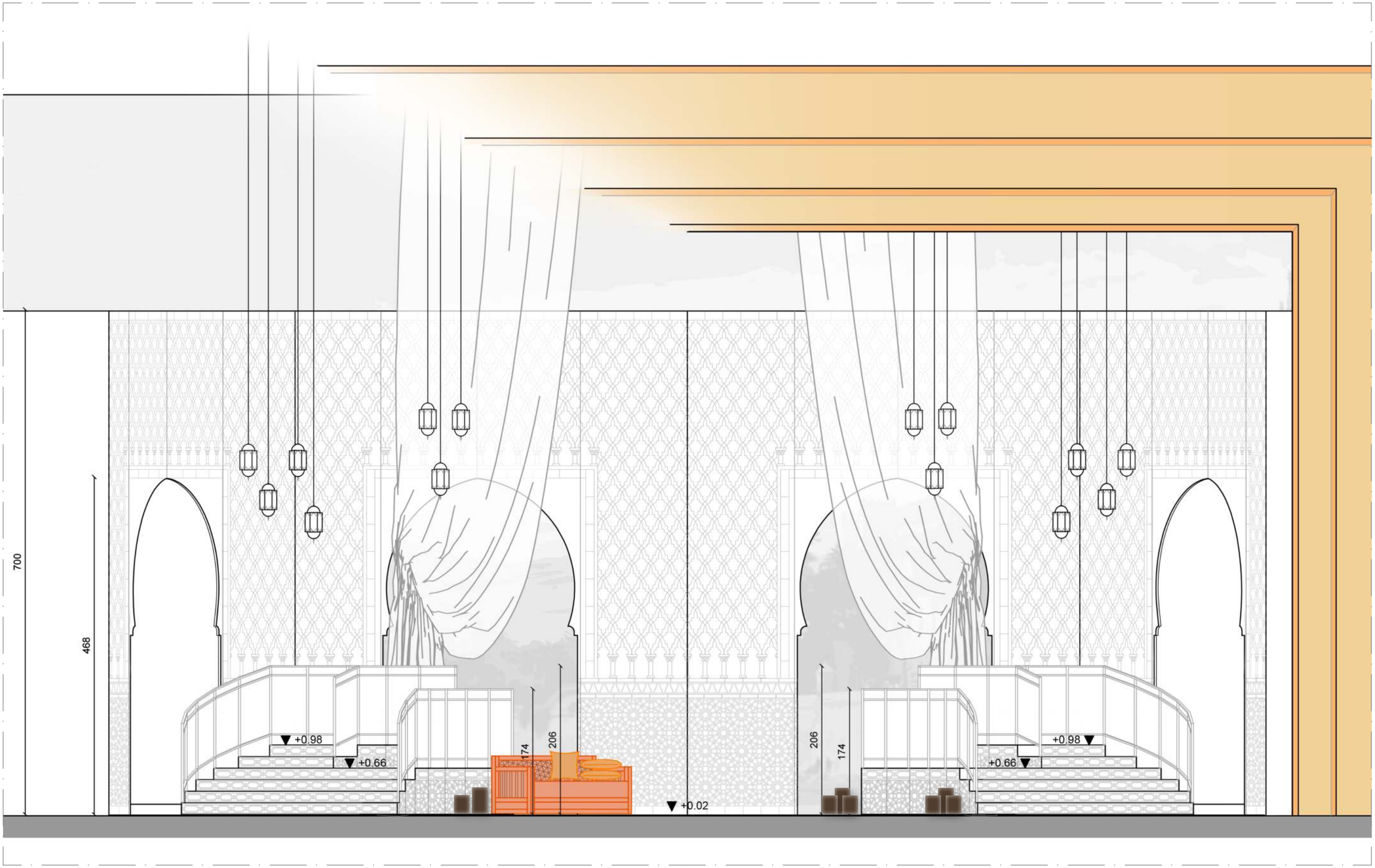
Atto I scene X, XI, XII e XIII



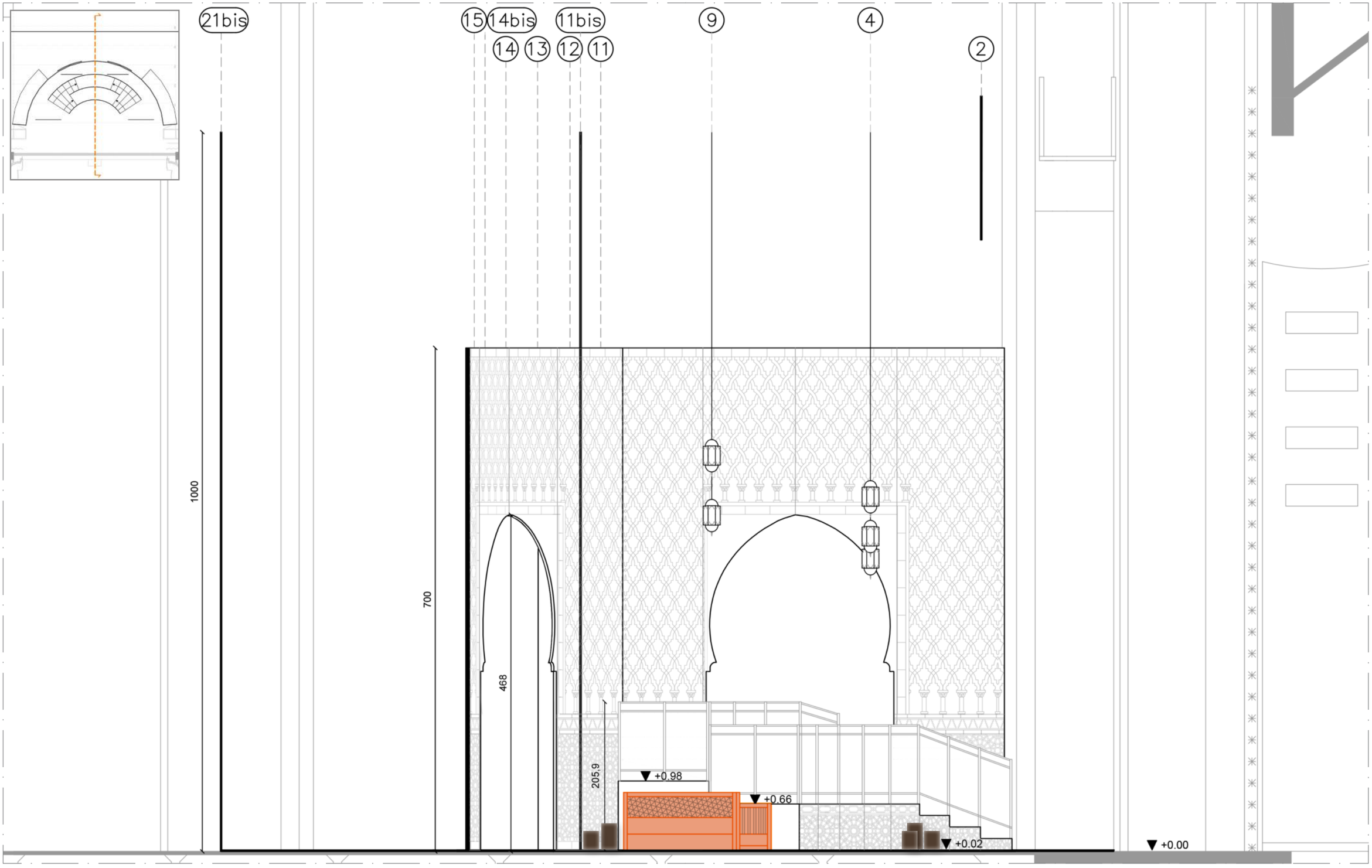
Pianta Atto 1, scene X, XI, XII e XIII. Scala 1:100



Prospetto Atto 1, scene X, XI, XII e XIII. Scala 1:50

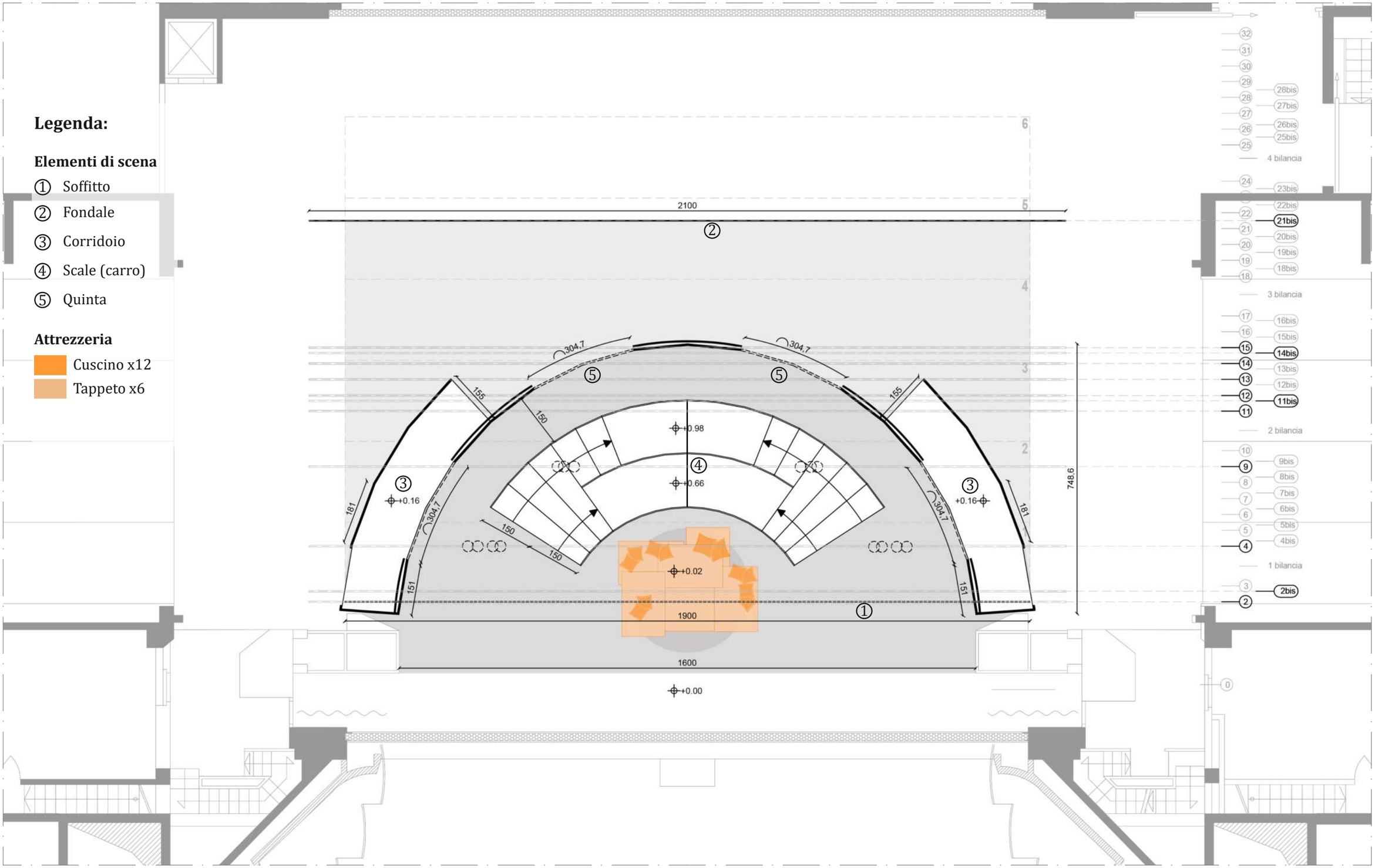


Sezione Atto 1, scene X, XI, XII e XIII. Scala 1:50

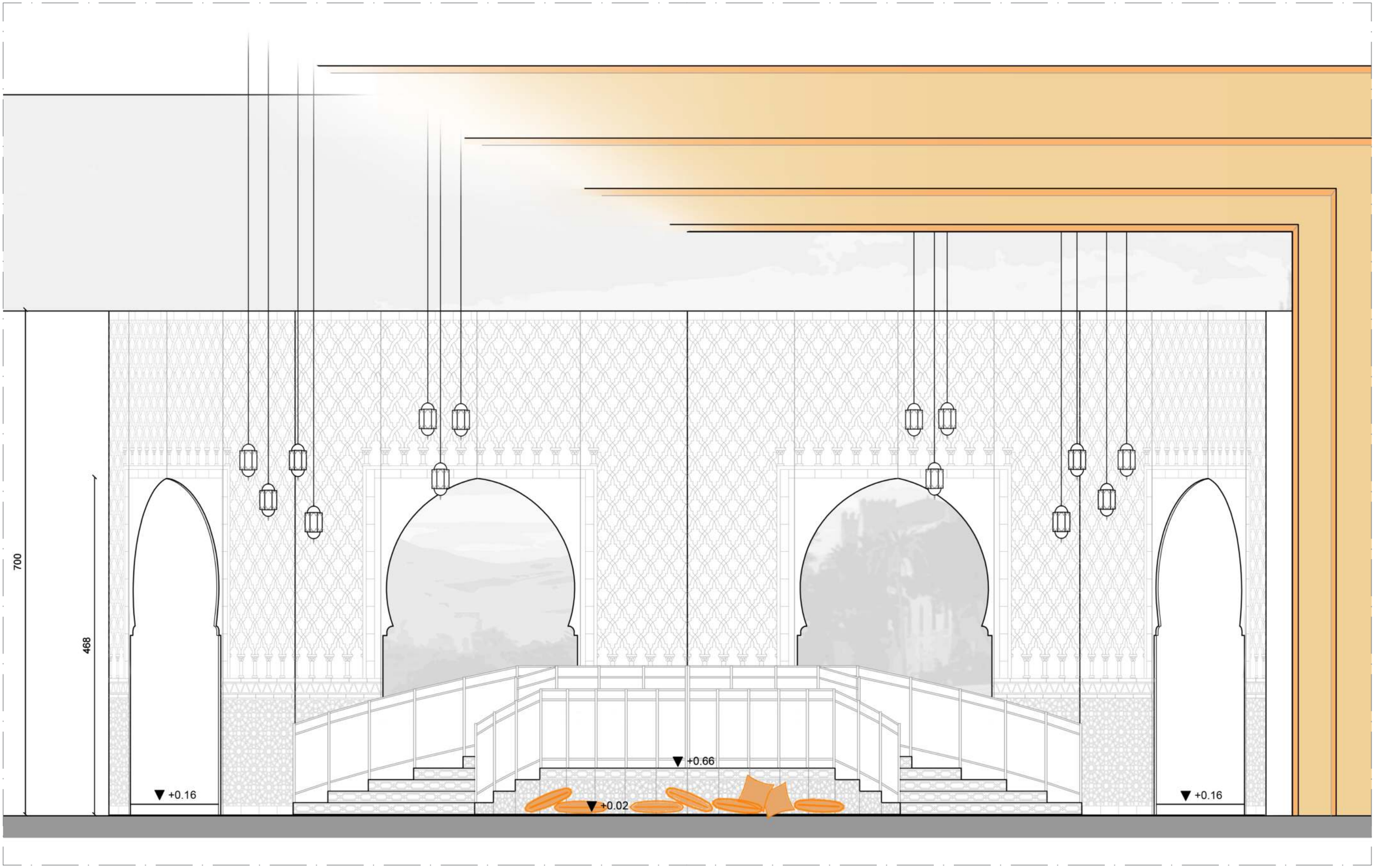


Atto 2 scene I, II, III e IV

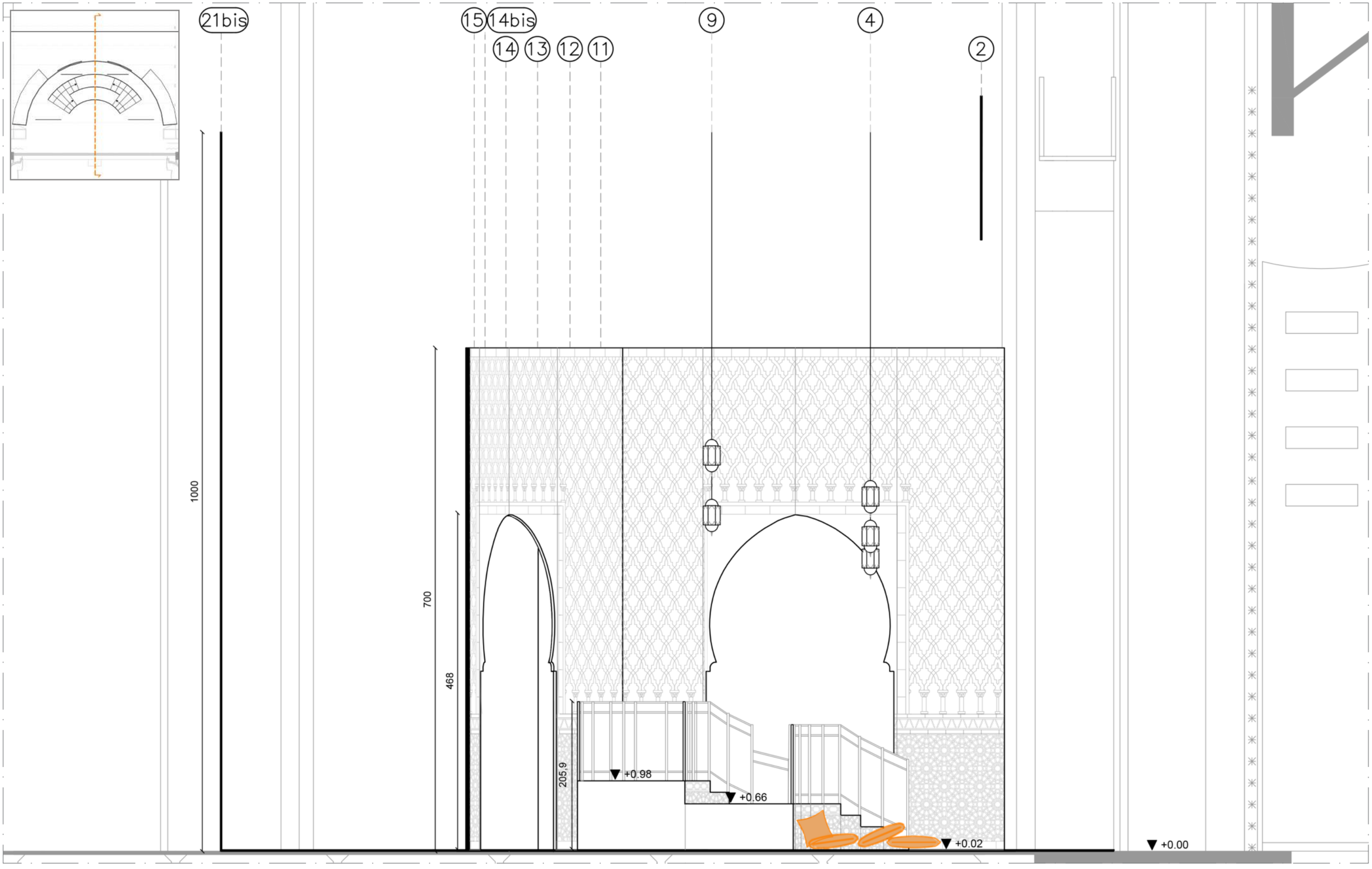
Pianta Atto 2, scene I, II, III e IV. Scala 1:100



Prospetto Atto 2, scene I, II, III e IV. Scala 1:50

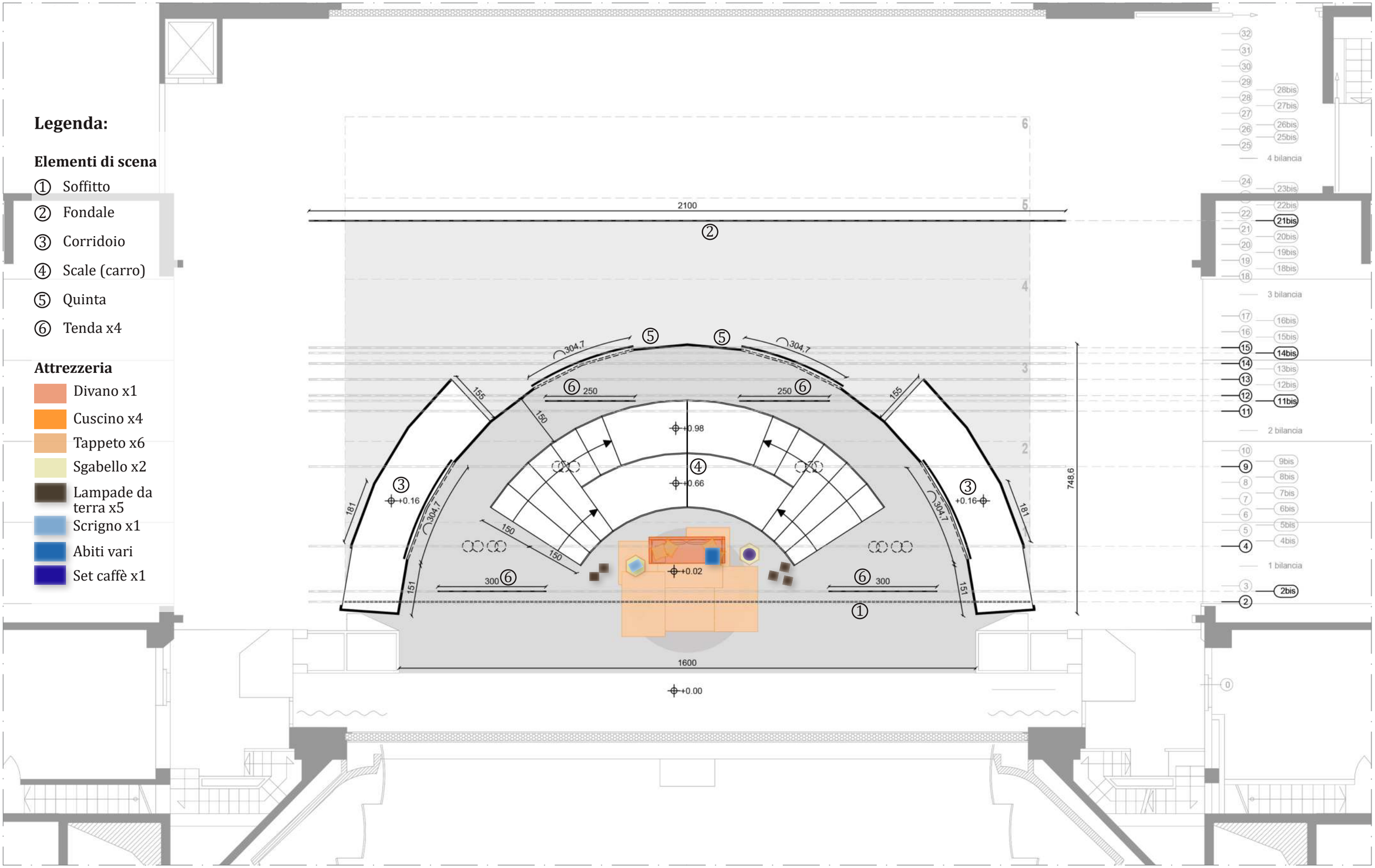


Sezione Atto 2, scene I, II, III e IV. Scala 1:50

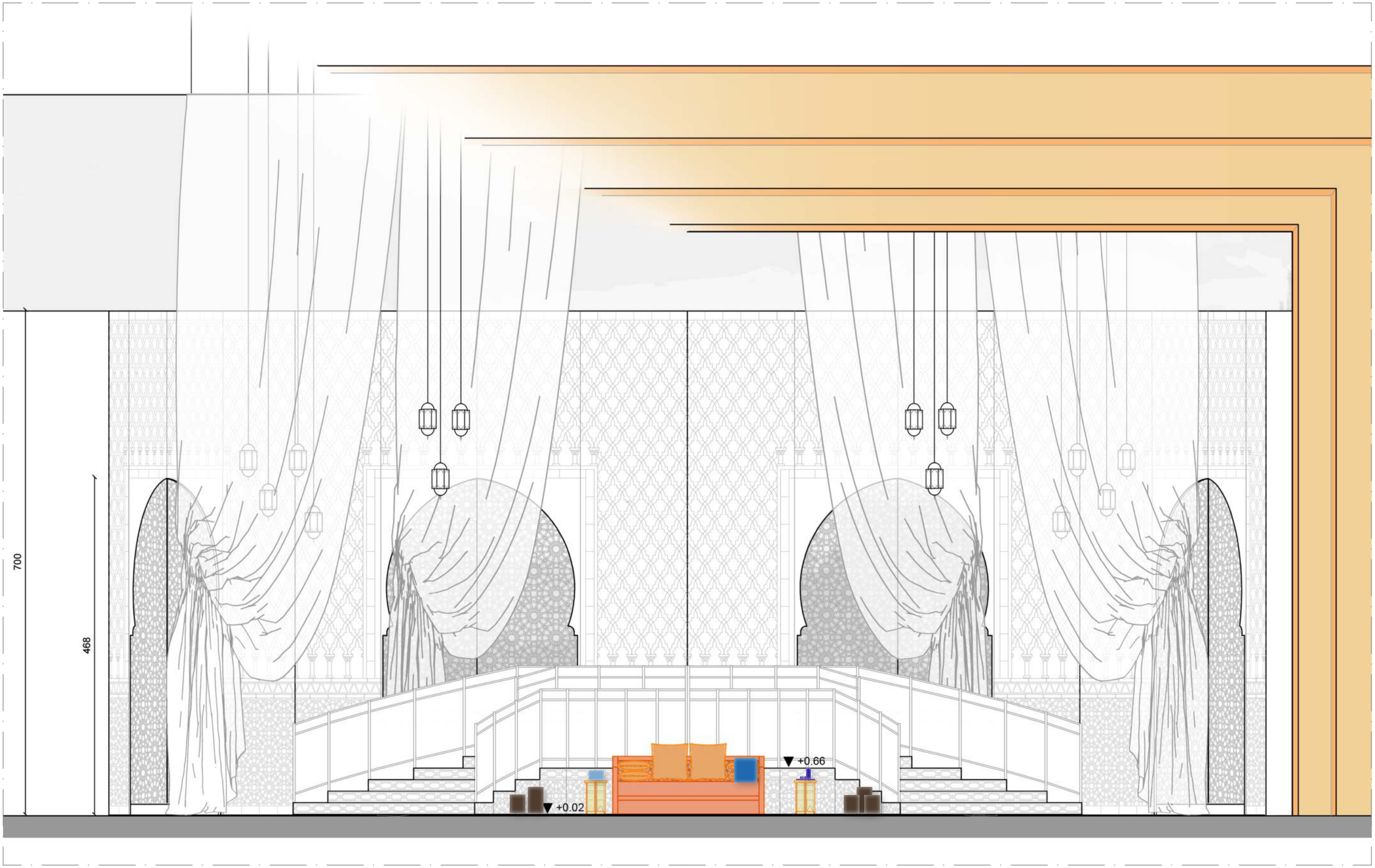


Atto 2 scene V e VI

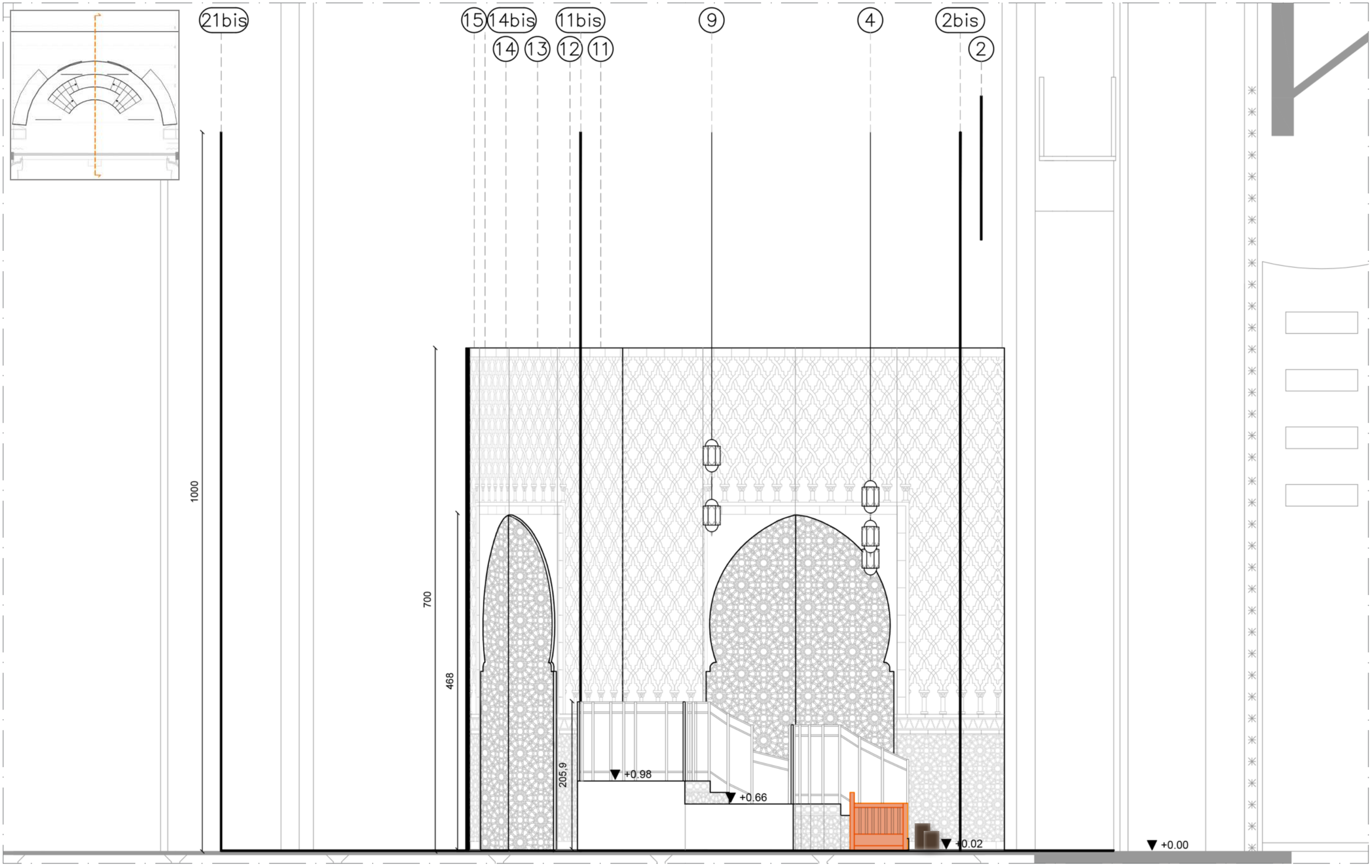
Pianta Atto 2, scene V e VI. Scala 1:100



Prospetto Atto 2, scene V e VI. Scala 1:50

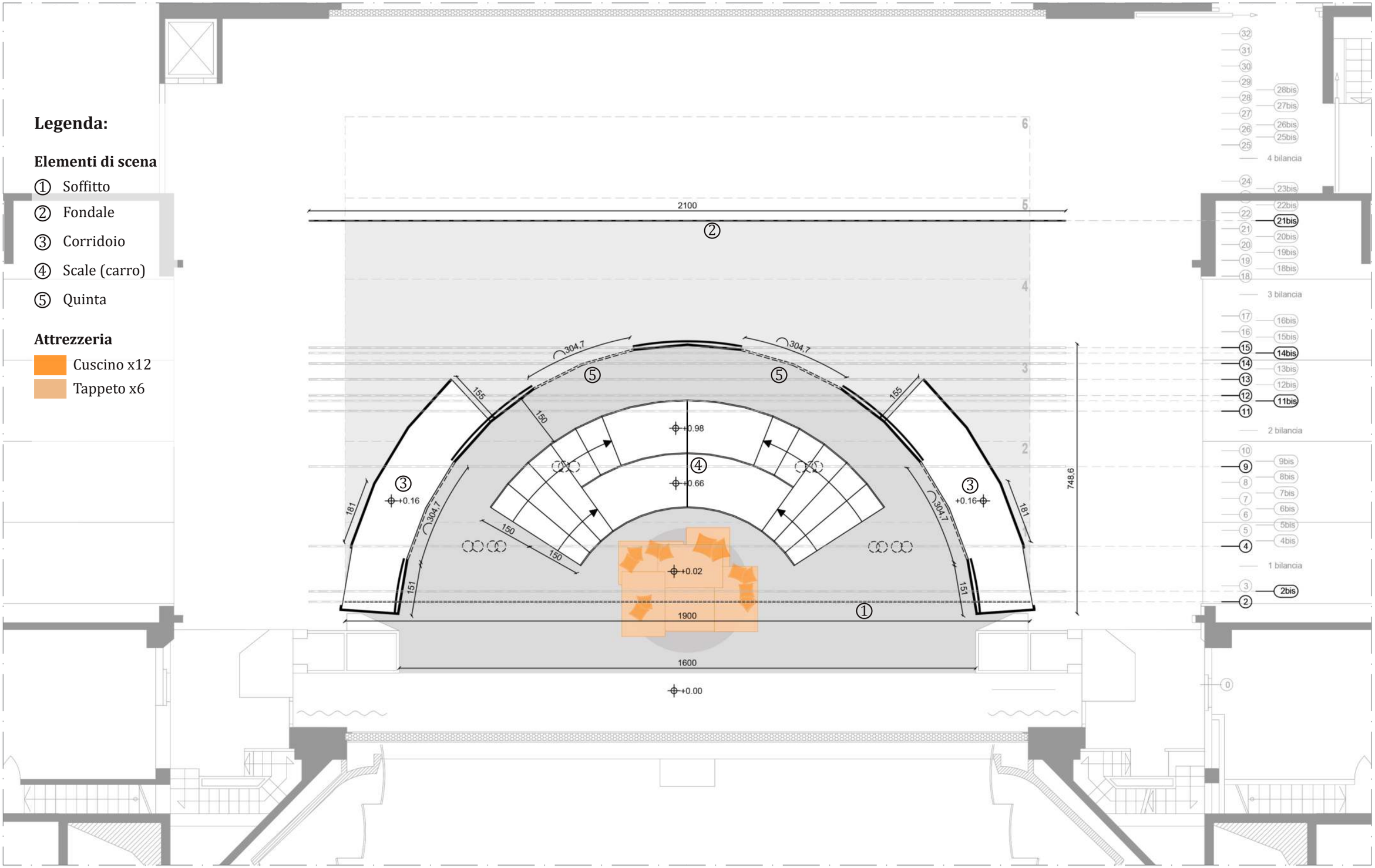


Sezione Atto 2, scene V e VI. Scala 1:50

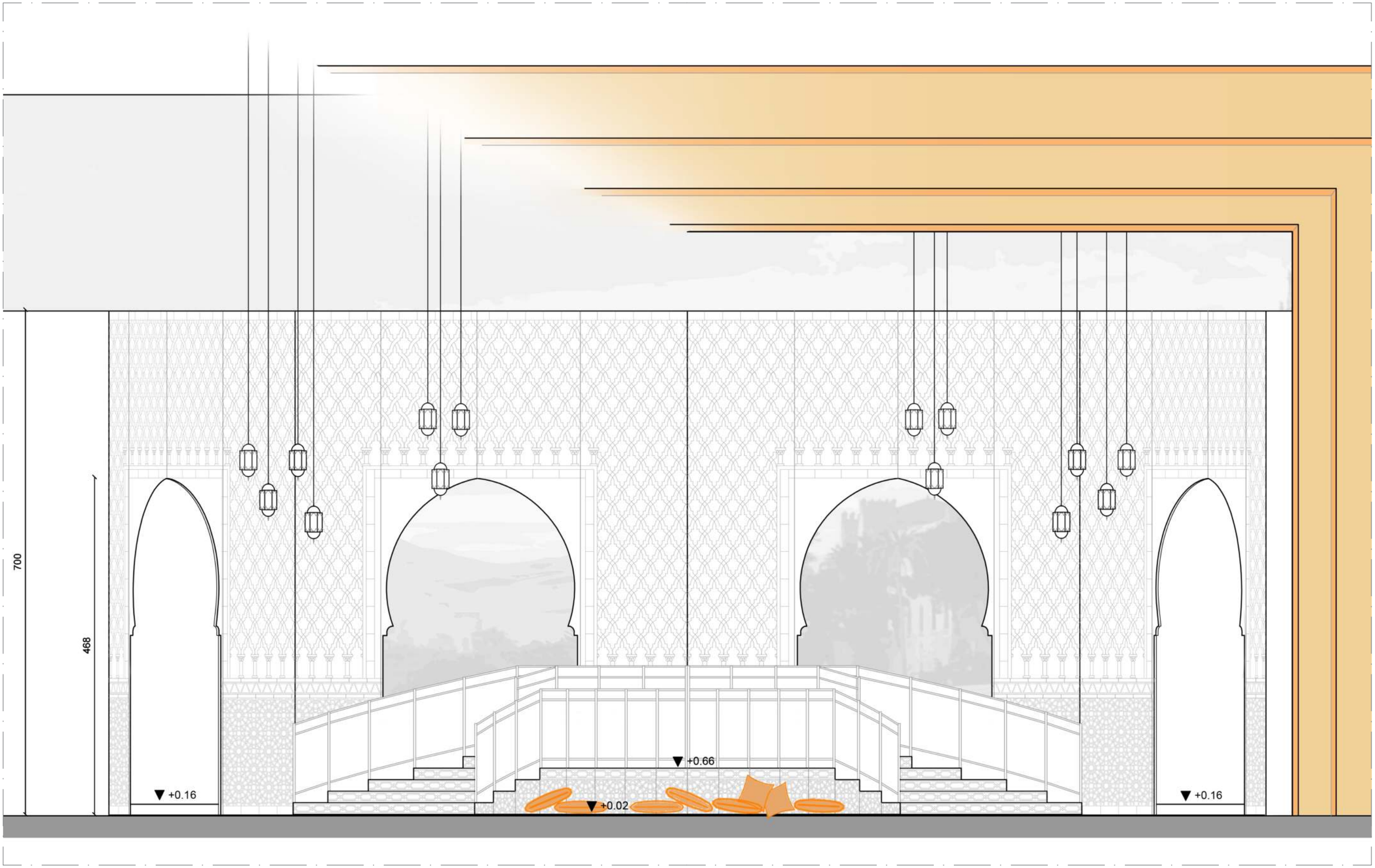


Atto 2 scene VII, VIII, IX e X

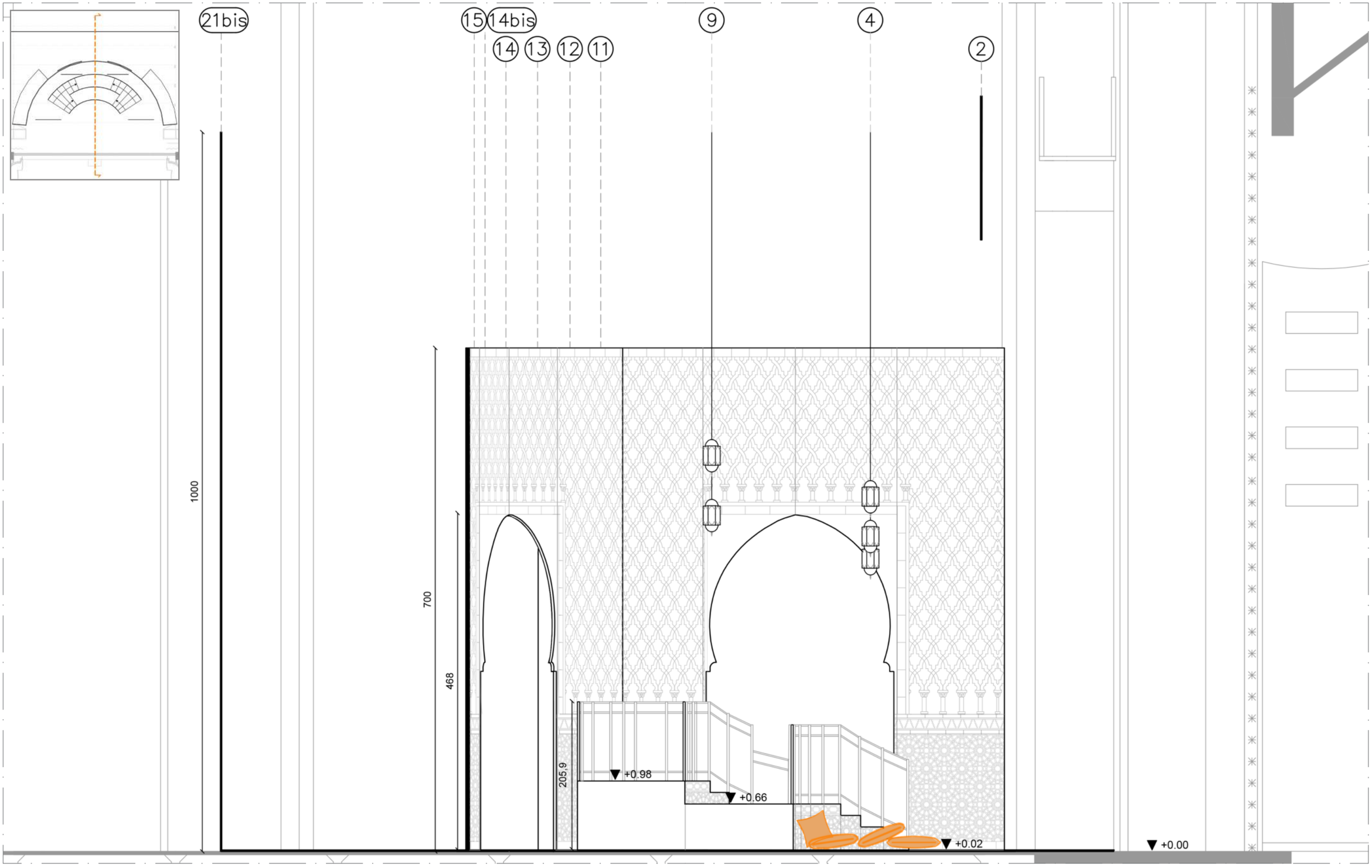
Pianta Atto 2, scene VII, VIII, IX e X. Scala 1:100



Prospetto Atto 2, scene VII, VIII, IX e X. Scala 1:50

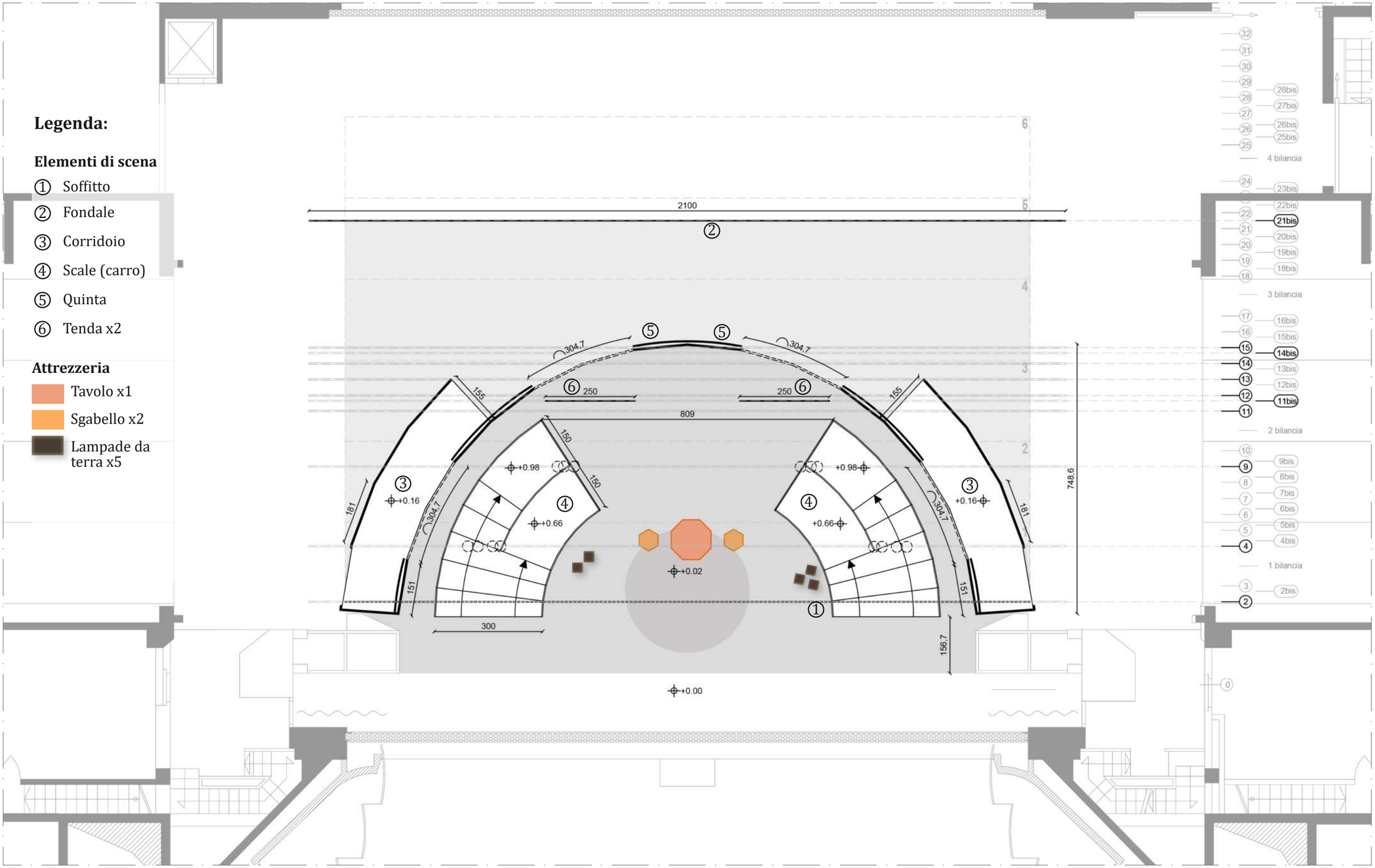


Sezione Atto 2, scene VII, VIII, IX e X. Scala 1:50

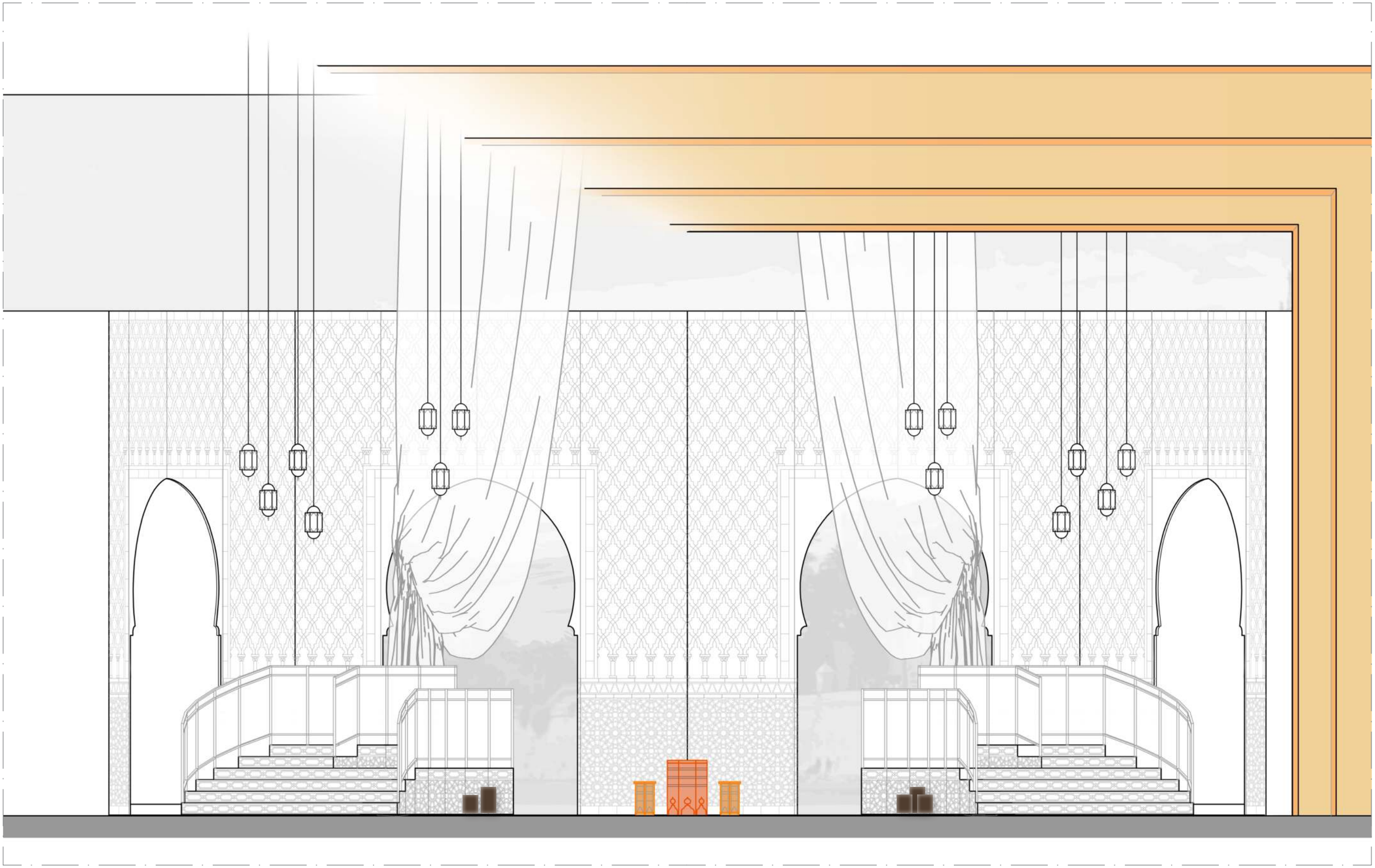


Atto 2 scene XI, XII, XIII e XIV

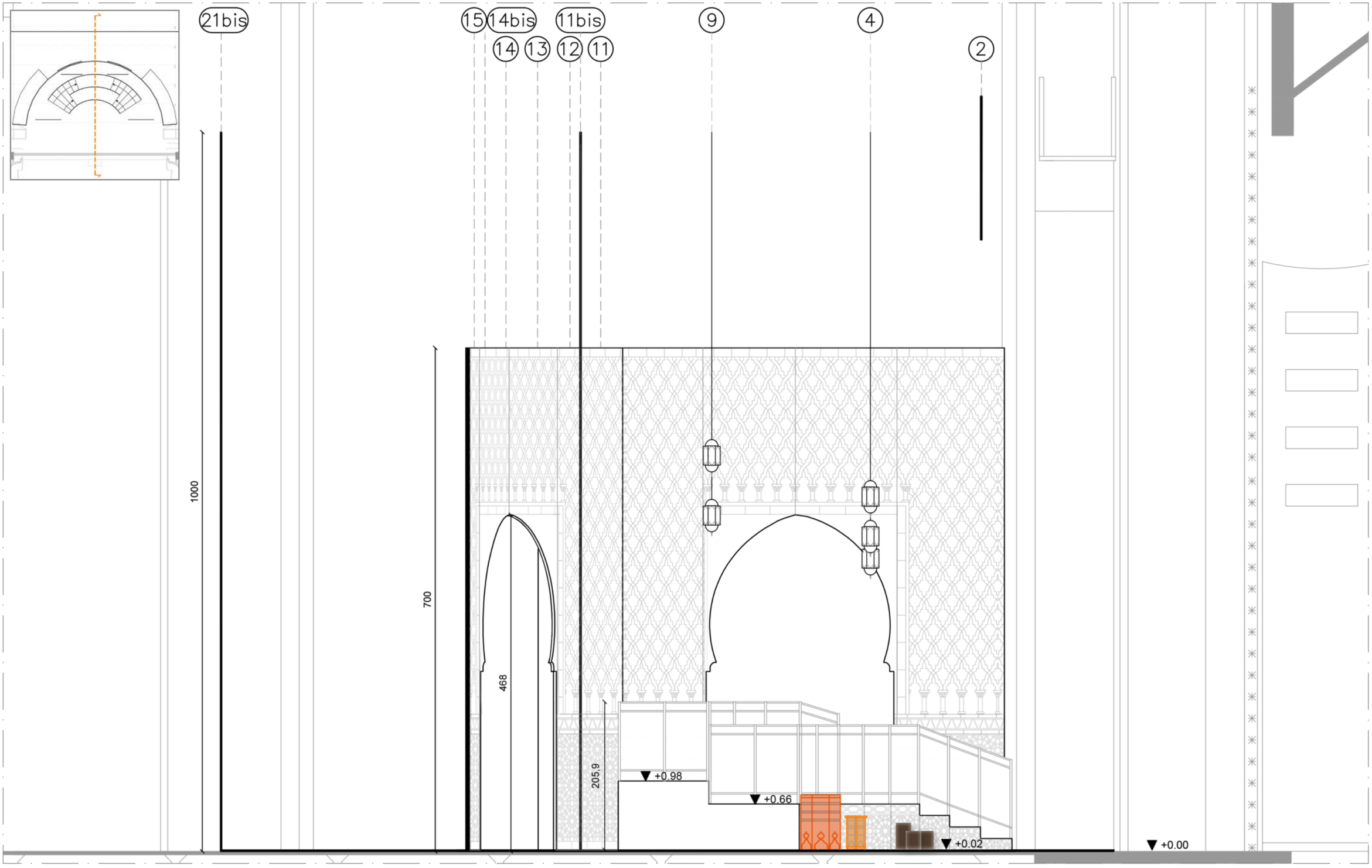
Pianta Atto 2, scene XI, XII, XIII e XIV. Scala 1:100



Prospetto Atto 2, scene XI, XII, XIII e XIV. Scala 1:50

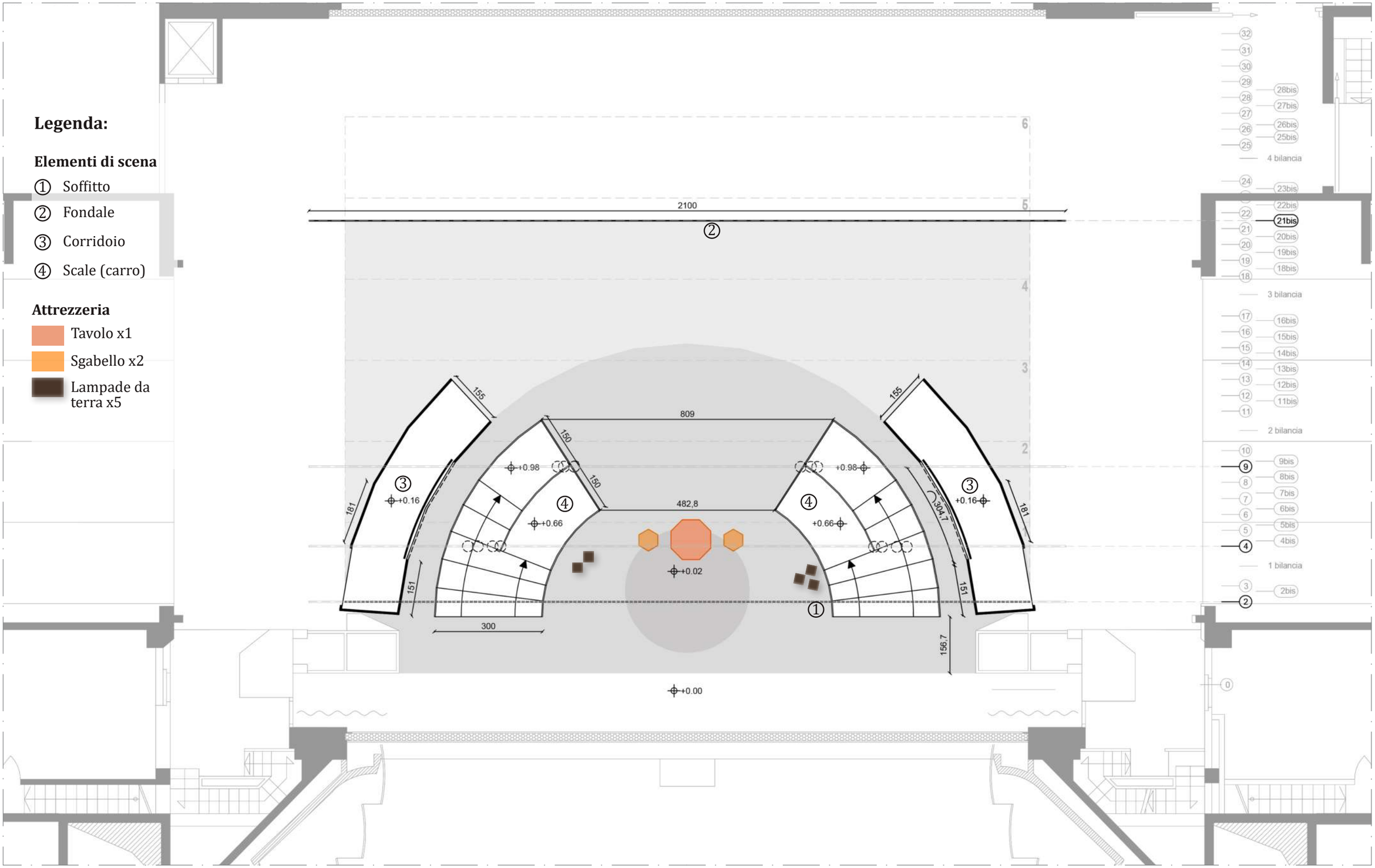


Sezione Atto 2, scene XI, XII, XIII e XIV. Scala 1:50

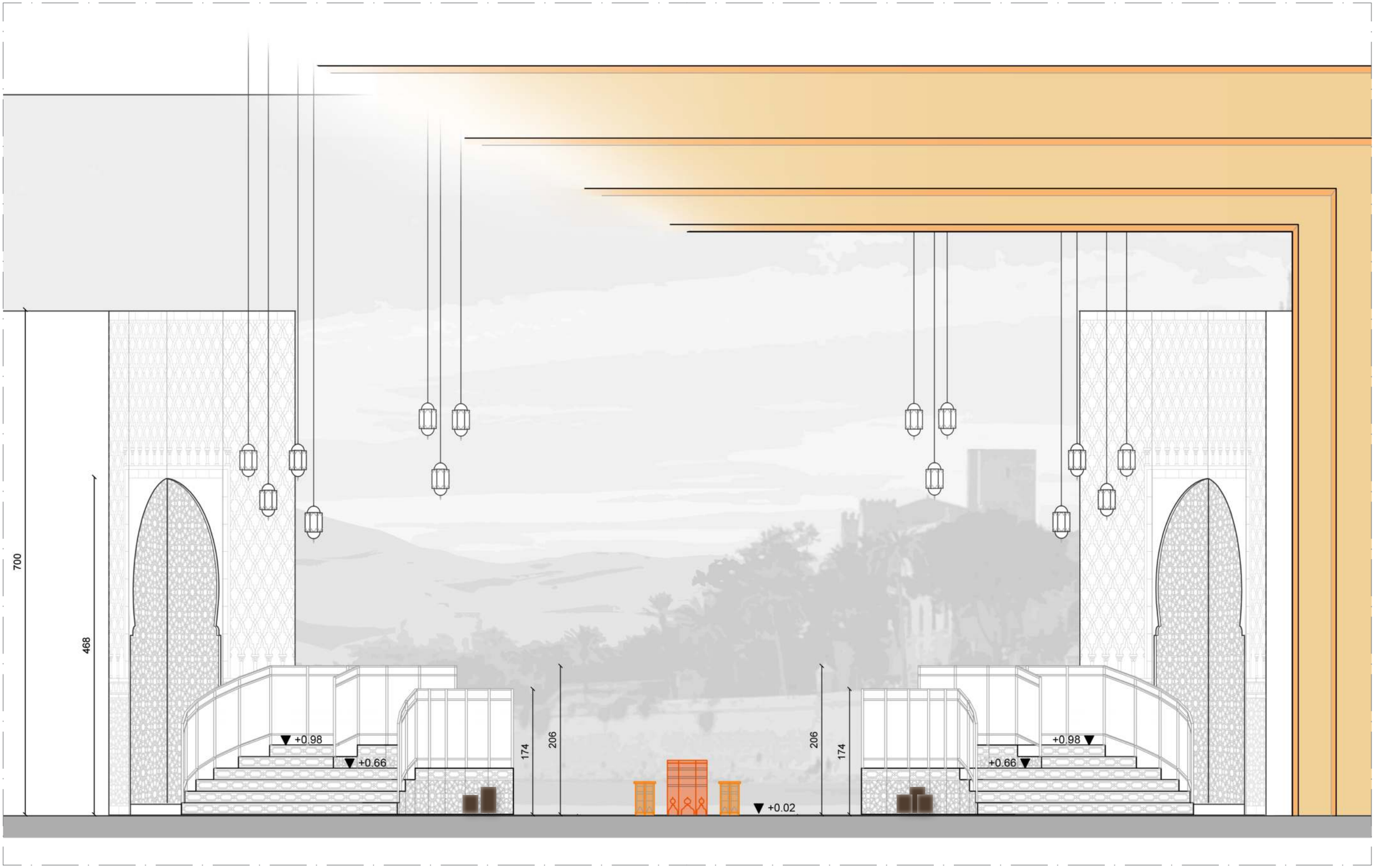


Atto 2 scene XI, XII, XIII e XIV

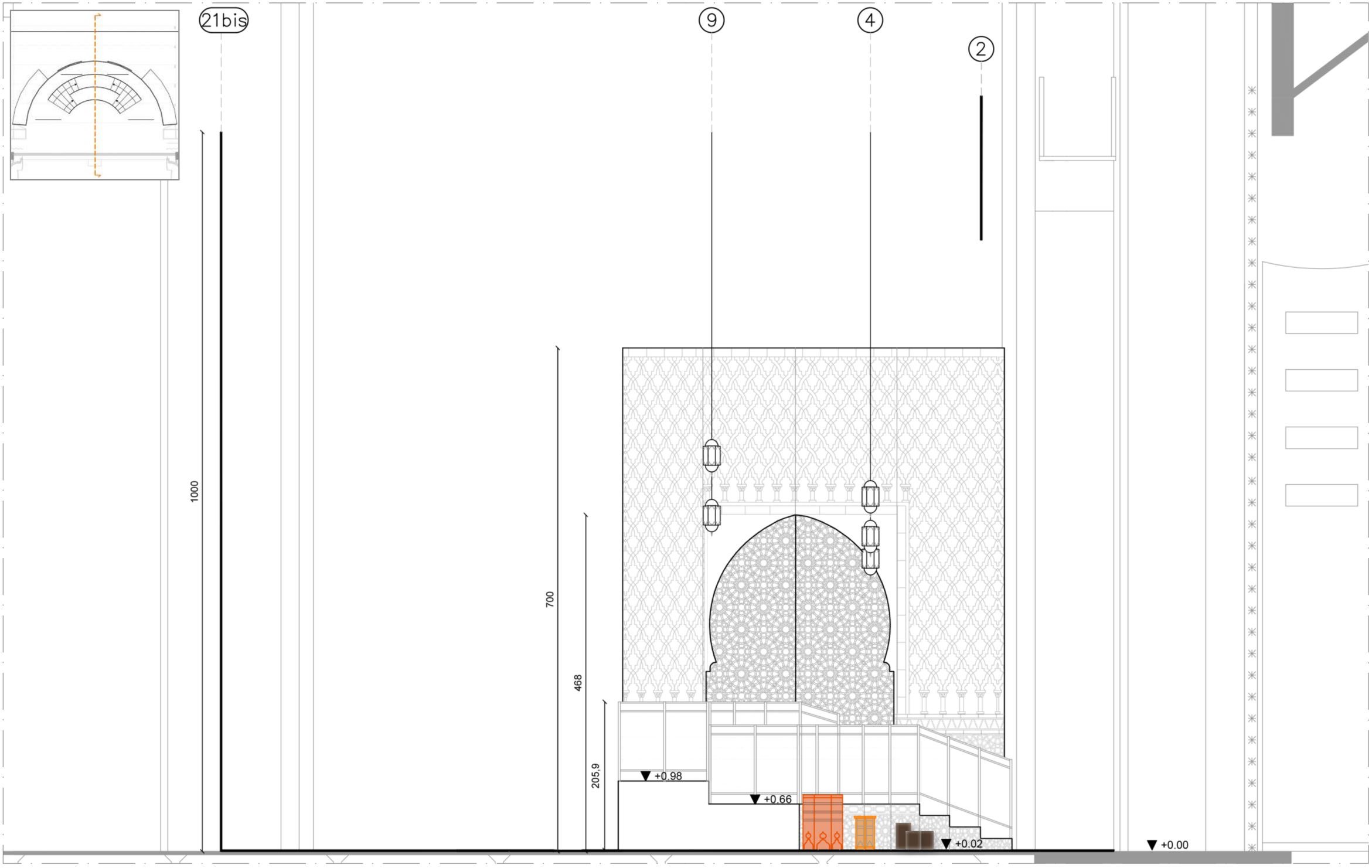
Pianta Atto 2, scene XV e XVI. Scala 1:100



Prospetto Atto 2, scene XV e XVI. Scala 1:50

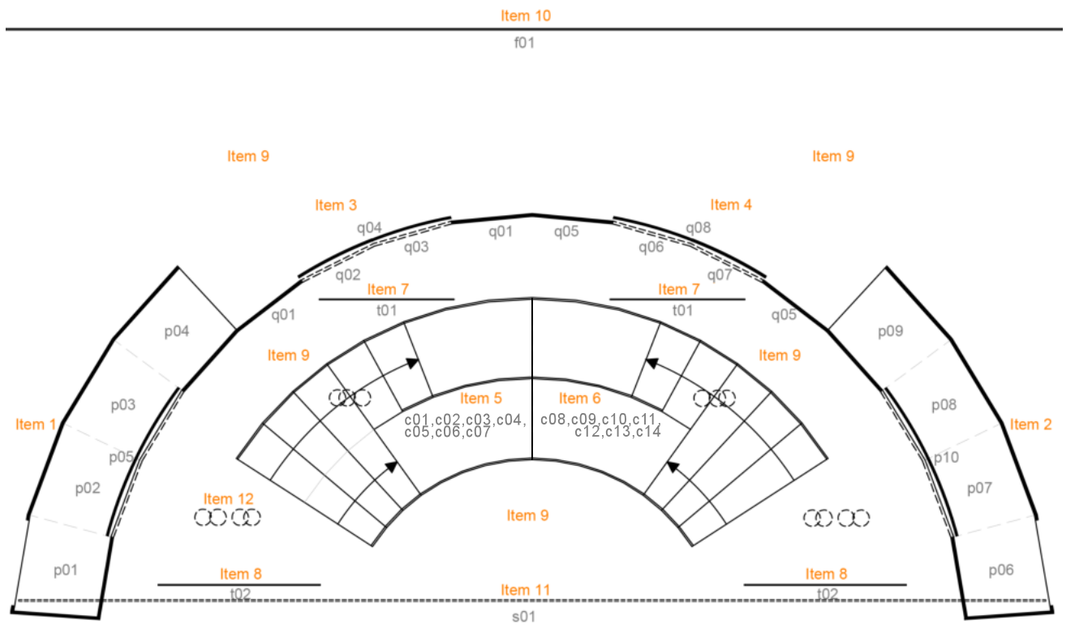


Sezione Atto 2, scene XV e XVI. Scala 1:50



5.3 Capitolato degli elementi di scena

Pianta scala 1:100
Elementi di scenotecnica



Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
1	Corridoio	5	p01	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	Atto 1, 2
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x676	8	
					Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x166	6	
						Saetta	10x5x688	1	
						Compensato	168x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	6	
					Telaio	Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	4	
							10x5x158	4	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	5	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
			p02	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x35	8	
					Pannello armato	Montante	10x5x569	2	
						Traversa	10x5x181	6	
						Saetta	10x5x587	1	
						Compensato	181x2x573	1	
						Fermi	10x5x35	6	
						Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	5	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
					Traversa		10x5x158	4	
			p03	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x35	8	

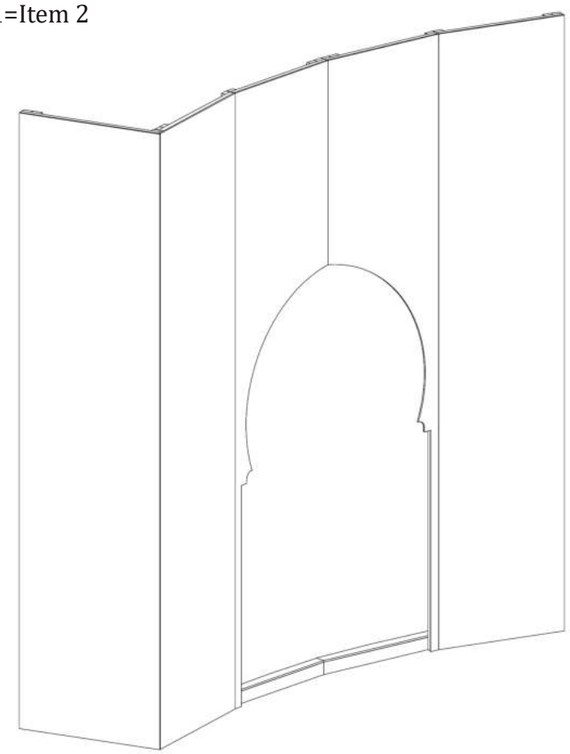
Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
1			p03	4	Pannello armato	Saetta	10x5x587	1	Atto 1, 2
						compensato	181x2x573	1	
						Fermi	10x5x35	6	
						Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	5	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						compensato	151x2x160	1	
					Traversa		10x5x158	4	
			p04	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	10	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
					Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x166	6	
						Saetta	10x5x688	1	
						Compensato	168x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	6	
					Telaio	Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	4	
							10x5x158	4	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
			p05	1	Sistema a binario	Profilato curvo	5x3x611	1	
						Staffa	/	8	
						Gancio binario	/	8	
						Carrello motrice	/	4	
						Gelosie curve	151x2x448	2	

Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
2	Corridoio	5	p06	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	Atto 1, 2
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x676	8	
					Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x166	6	
						Saetta	10x5x688	1	
						Compensato	168x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	6	
					Telaio	Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	4	
							10x5x158	4	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	5	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
			p07	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x35	8	
					Pannello armato	Montante	10x5x569	2	
						Traversa	10x5x181	6	
						Saetta	10x5x587	1	
						Compensato	181x2x573	1	
						Fermi	10x5x35	6	
						Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	5	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
					Traversa		10x5x158	4	
			p08	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
						Fermi	10x5x35	8	

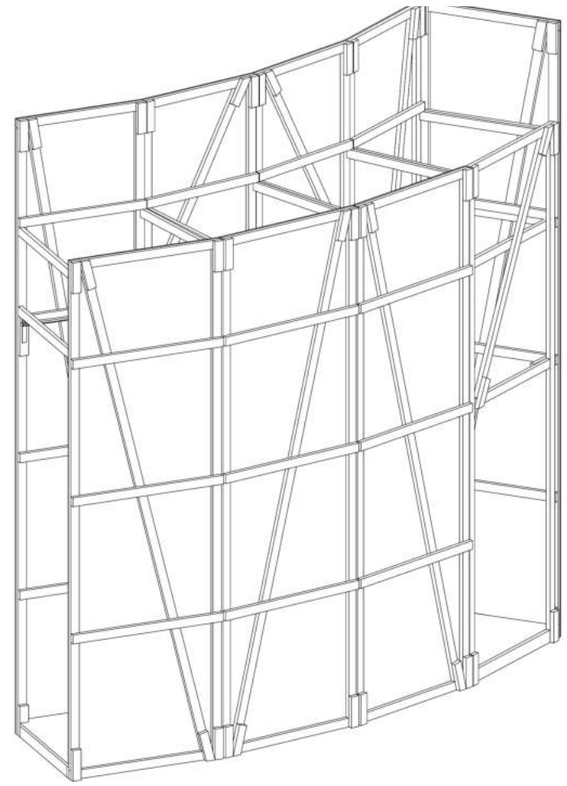
Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
2	Corridoio	5	p08	4	Pannello armato	Traversa	10x5x181	6	Atto 1, 2
						Saetta	10x5x587	1	
						compensato	181x2x573	1	
						Fermi	10x5x35	6	
						Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	5	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						compensato	151x2x160	1	
					Traversa		10x5x158	4	
			p09	4	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	10	
						Pannello in polistirolo	151x2x435	1	
					Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x166	6	
						Saetta	10x5x688	1	
						Compensato	168x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	6	
					Telaio	Montante	10x5x565	2	
						Traversa	10x5x181	4	
							10x5x158	4	
						Saetta	10x5x686	1	
						Fermi	10x5x35	11	
					Praticabile	Traversa	14x5x151	1	
							14x5x181	1	
							14x5x141	3	
						Compensato	151x2x160	1	
			p10	1	Sistema a binario	Profilato curvo	5x3x611	1	
						Staffa	/	8	
						Gancio binario	/	8	
						Carrello motrice	/	4	
						Gelosie curve	151x2x448	2	

Item 1 (corridoio)

Item 1=Item 2

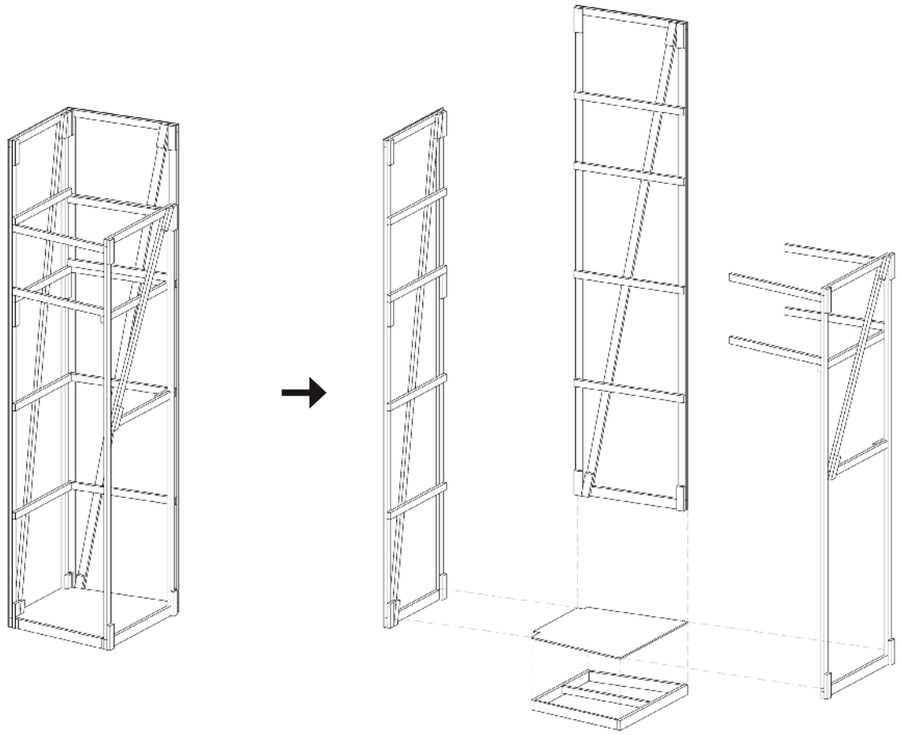


Davanti

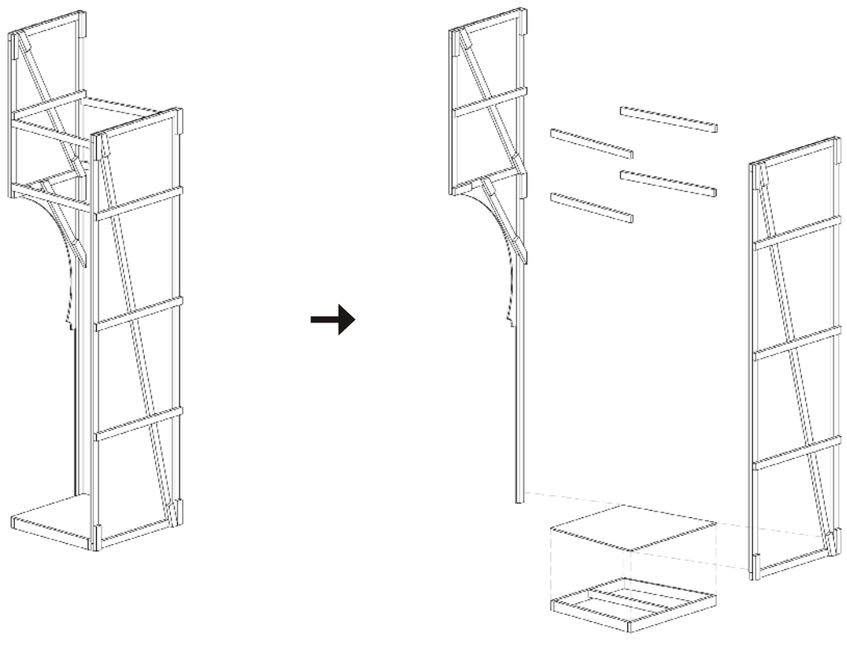


Dietro

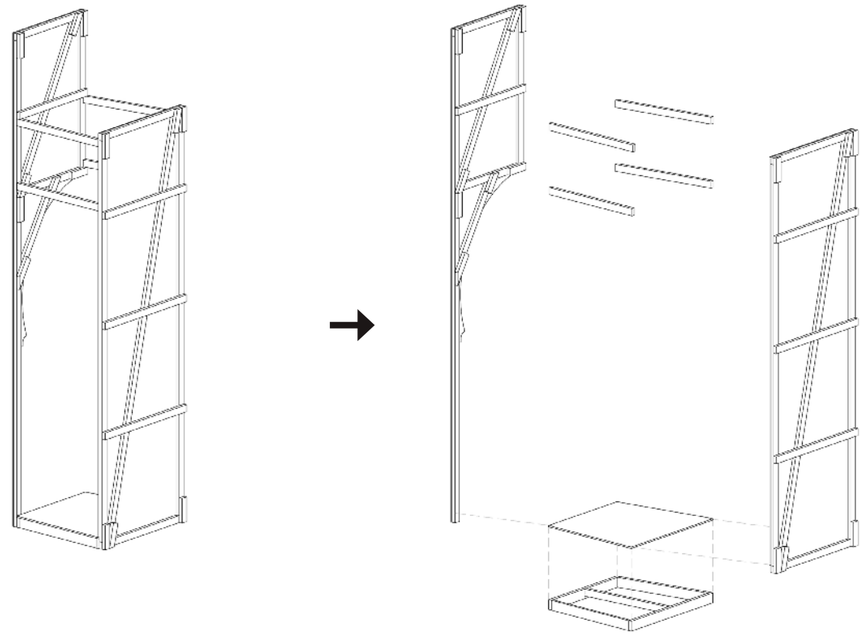
Item 1 (corridoio): elemento p01



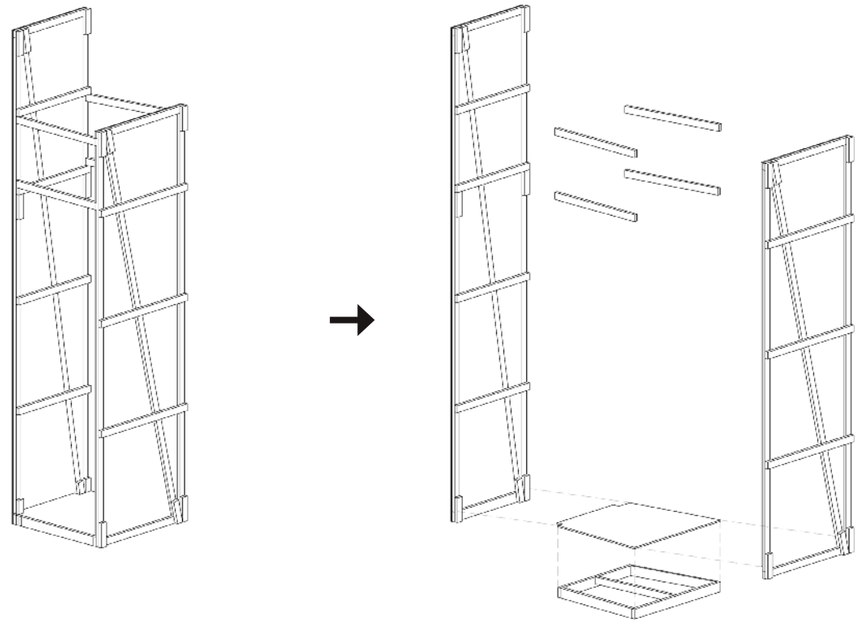
Item 1 (corridoio): elemento p02



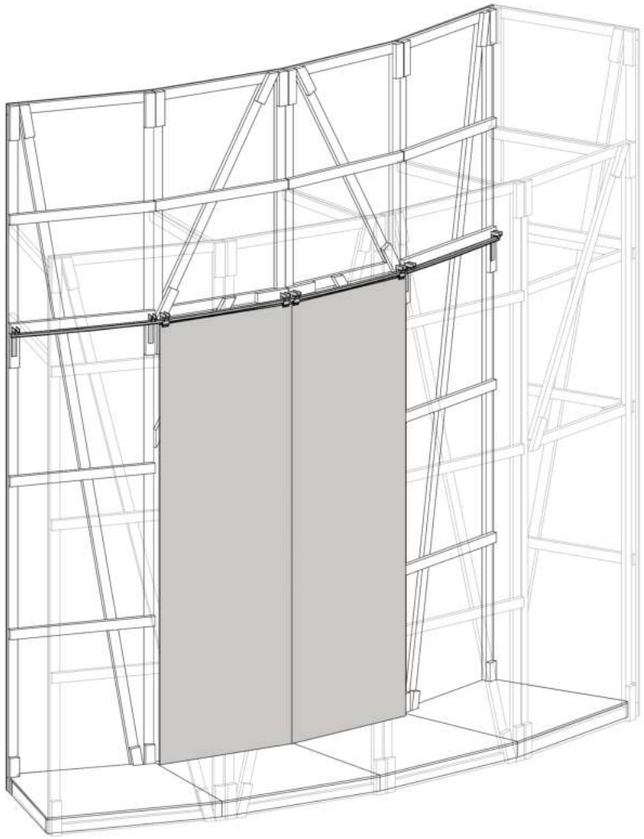
Item 1 (corridoio): elemento p03

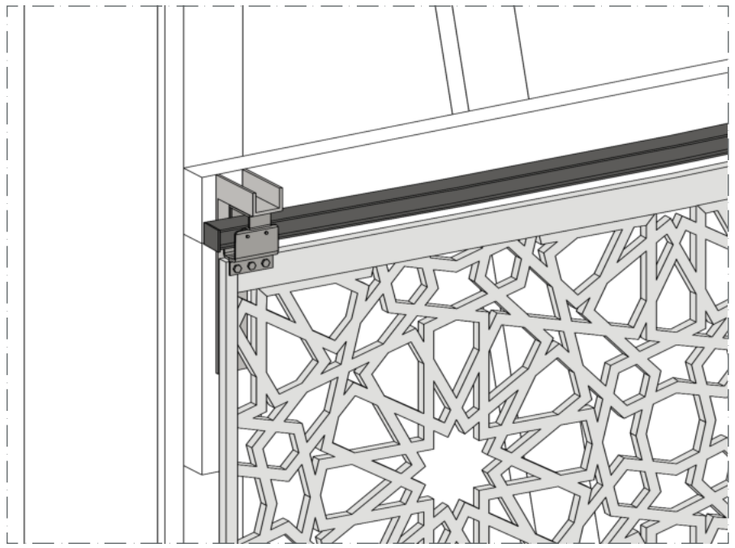


Item 1 (corridoio): elemento p04



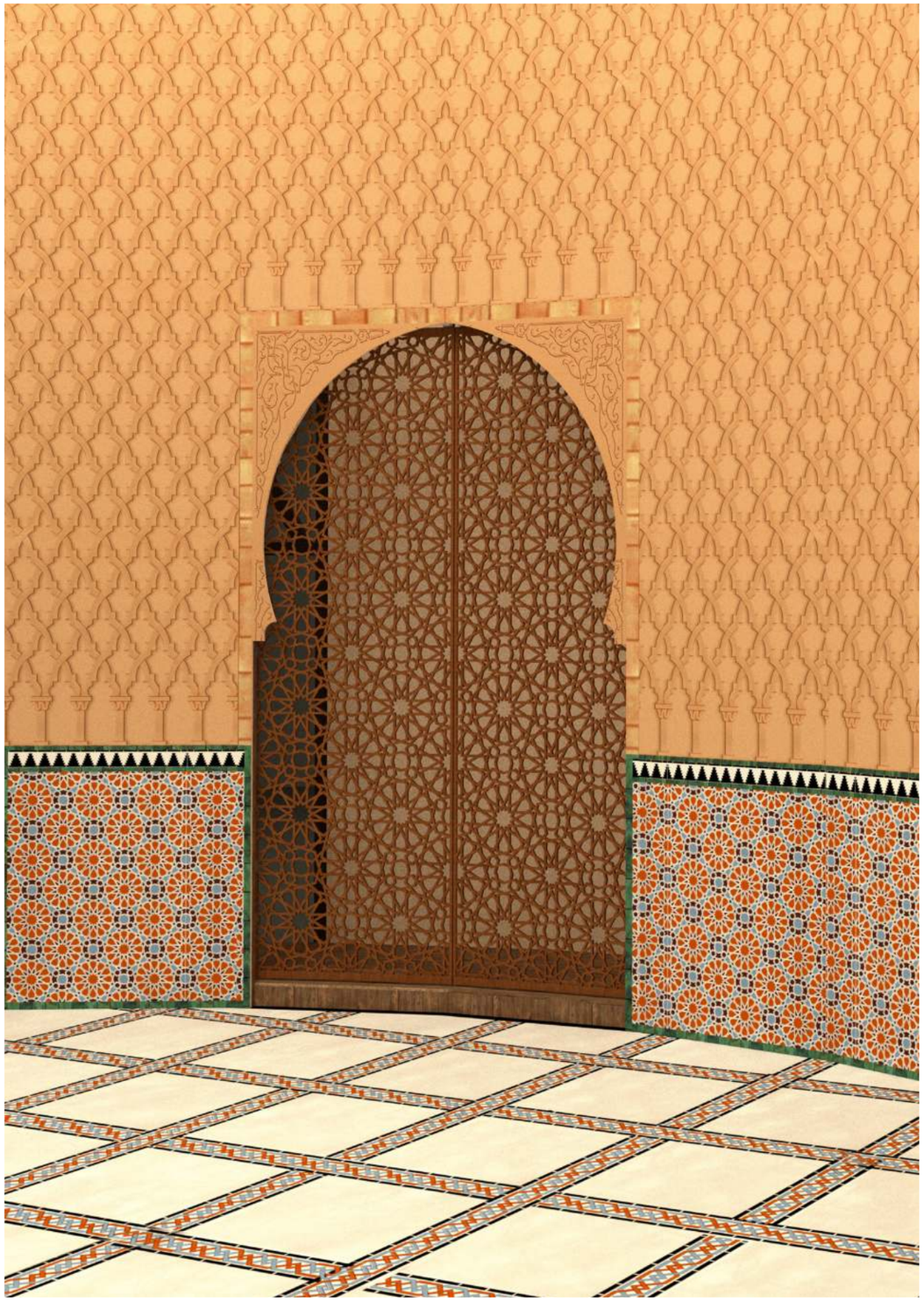
Item 1 (corridoio), elemento p05



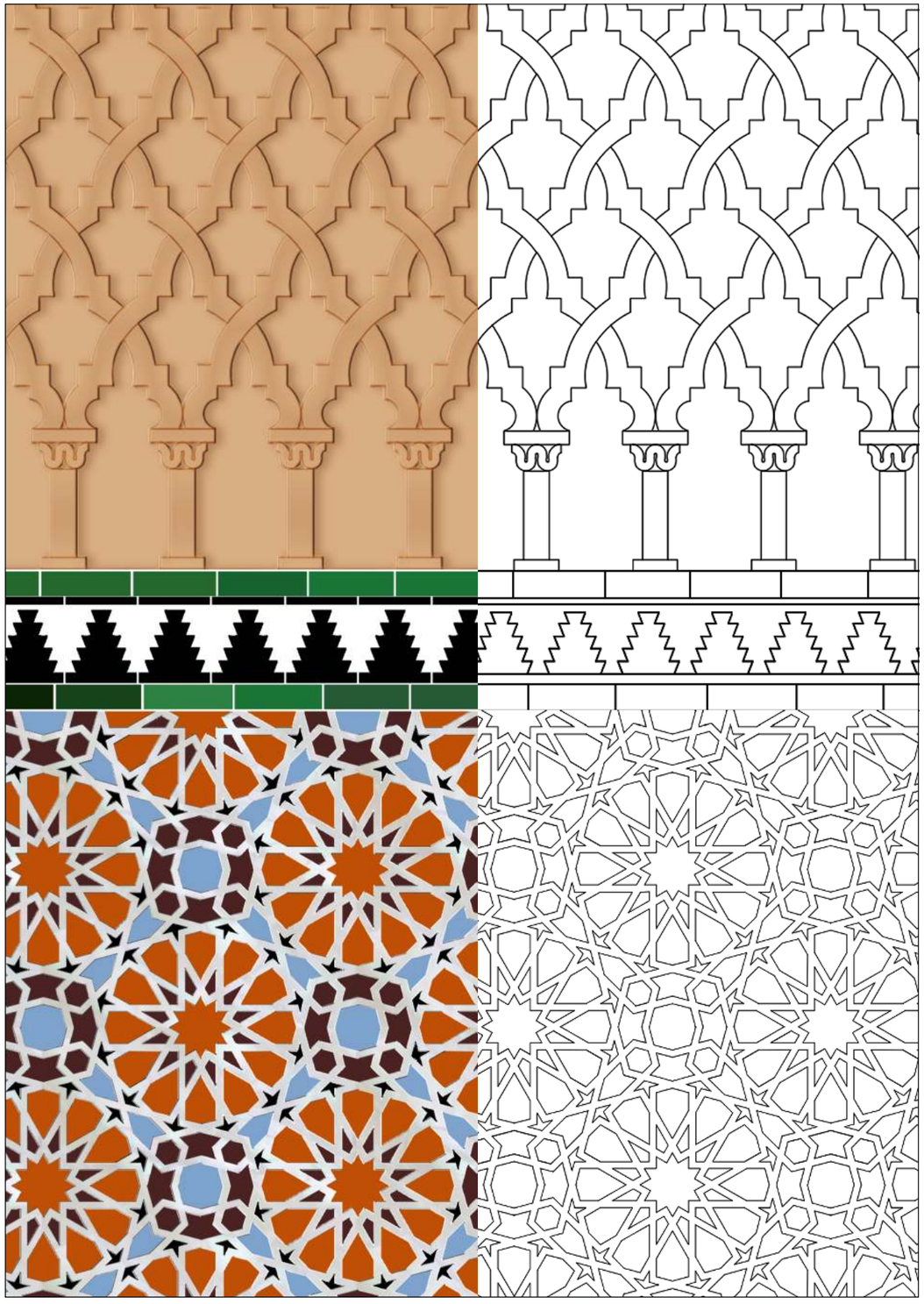


Dettaglio sistema a binario

Vista item 1 (corridoio)



Item 1 (corridoio): dettaglio decorativo

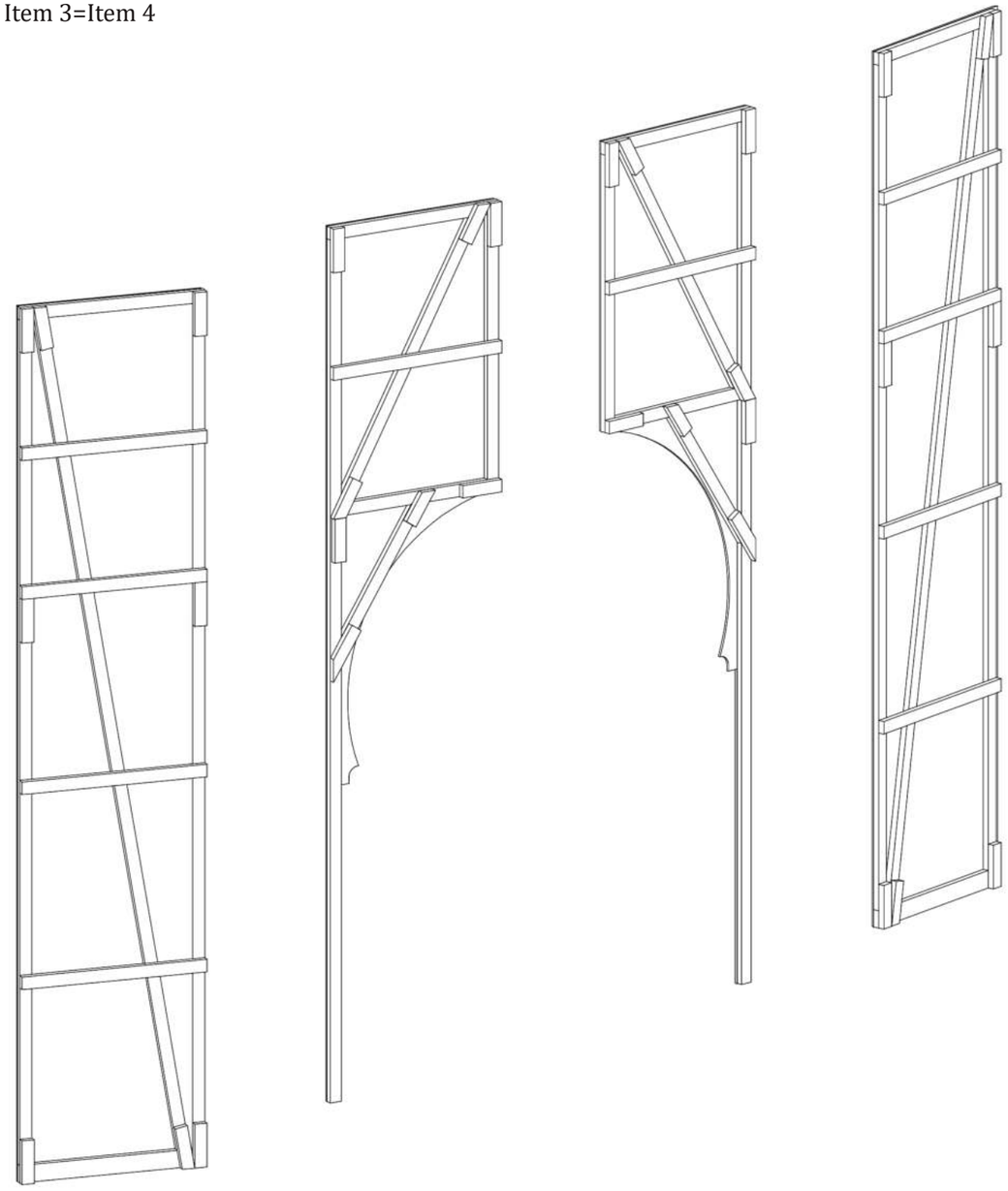


Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
3	Quinta	4	q01	2	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	Atto 1: scena I,II,III,VI,VII,VIII,IX,X,XI,XII,XIII Atto 2: scena I,II,III,IV,V,VI,VII,VIII,IX,X,XI,XII,XIII,XIV
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q02	1	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q03	1	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q04	2	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q05	1	Sistema a binario	Profilato curvo	5x3x611	1	
						Staffa	/	8	
						Gancio binario	/	8	
						Carrello motrice	/	4	
						Gelosie curve	151x2x448	2	
4	Quinta	4	q06	2	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	Atto 1: scena I,II,III,VI,VII,VIII,IX,X,XI,XII,XIII Atto 2: scena I,II,III,IV,V,VI,VII,VIII,IX,X,XI,XII,XIII,XIV
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q07	1	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q08	1	Pannello armato	Montante	10x5x676	1	
							10x5x222	1	
						Traversa	10x5x151	3	
						Saetta	10x5x686	1	
							10x5x137	1	
						Compensato sagomato	700 (altezza)	1	
						Fermi	10x5x35	8	
			q09	2	Pannello armato	Montante	10x5x676	2	
						Traversa	10x5x151	6	
						Saetta	10x5x686	1	
						Compensato	160x2x700	1	
						Fermi	10x5x35	8	

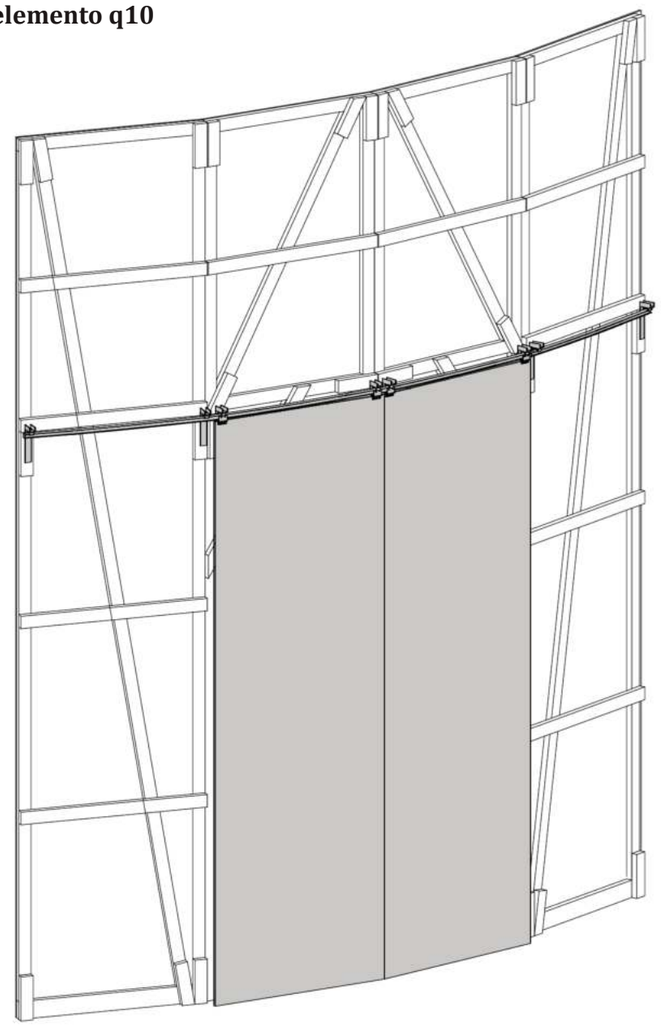
Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
4	Quinta	4	q10	1	Sistema a binario	Profilato curvo	5x3x611	1	
						Staffa	/	8	
						Gancio binario	/	8	
						Carrello motrice	/	4	
						Gelosie curve	151x2x448	2	

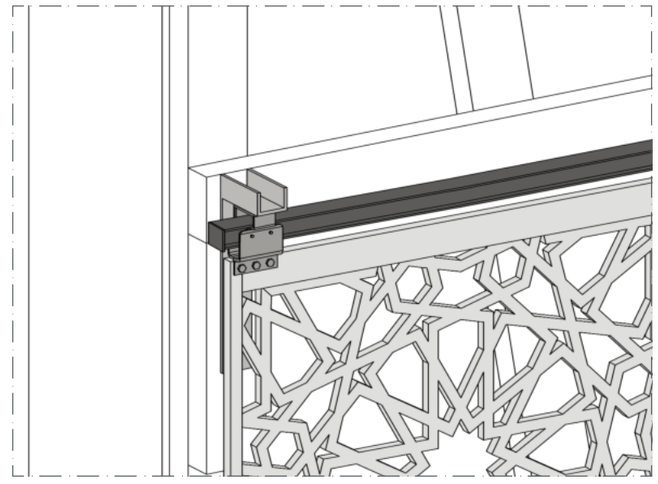
Item 3 (quinta): elementi q01, q02, q03 e q04

Item 3=Item 4



Item 3 (quinta): elemento q10





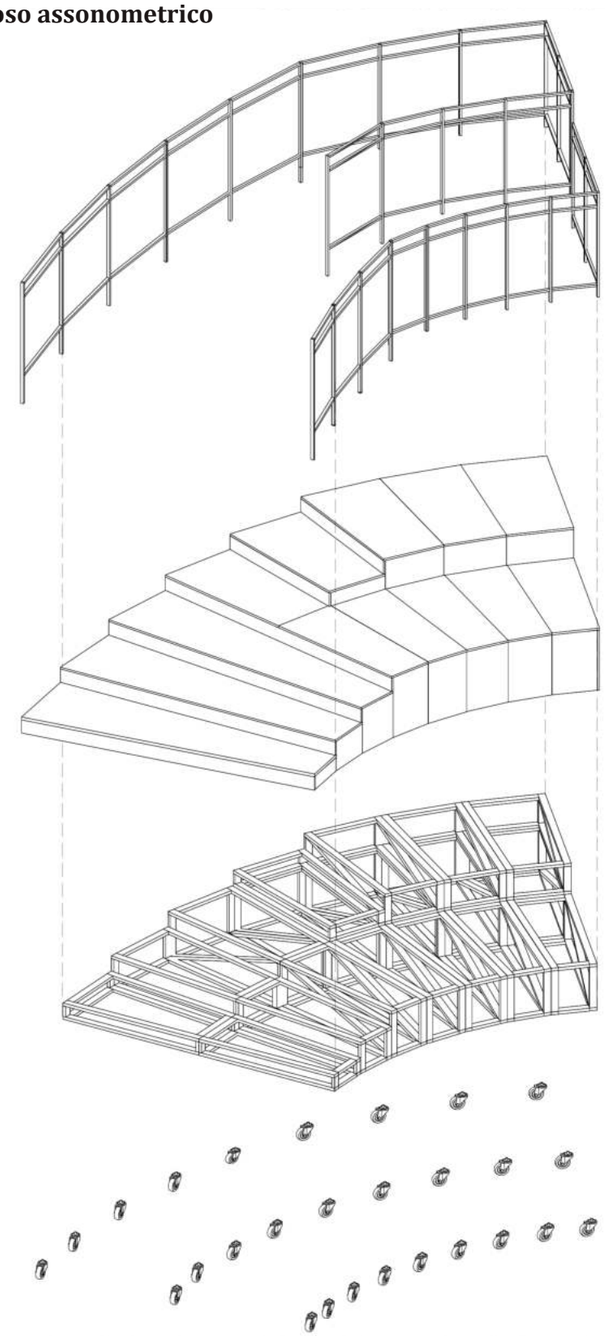
Dettaglio sistema a binario

Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
5	Carro	7	c01	2	Telaio curvo 1	Montante 1	7x3x10	4	Atto 1, 2
						Traversa 1	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante 2	7x3x26	12	
						Traversa 2	7x3x148	12	
							7x3x67	6	
							7x3x49	6	
						Saetta	7x3x127	6	
			c02	3	Telaio curvo 1	Montante	7x3x11	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante	7x3x26	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 3	Montante	7x3x42	20	
						Traversa	7x3x148	20	
							7x3x67	10	
							7x3x49	10	
						Saetta	7x3x139	10	
			c03	3	Telaio curvo 1	Montante	7x3x11	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x30	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante	7x3x27	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x30	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 1	Montante	7x3x43	20	
						Traversa	7x3x148	20	
							7x3x30	10	
							7x3x49	10	
						Saetta	7x3x139	10	
			c04	1	Rivestimento	Alzata	14x2x300	4	
							14x2x151	2	
						Pedata 1	300 (lunghezza)	4	
						Pedata 2	150 (lunghezza)	2	
						Pannello 1	44x2x14	1	
						Pannello 2	44x2x31	1	
						Pannello 3	44x2x47	2	
						Pannello 4	44x2x63	5	
						Pannello 5	62x2x14	1	
						Pannello 6	62x2x31	3	
						Pannello 7	81x2x14	1	
						Pannello 8	81x2x31	1	
						Pannello 9	81x2x47	1	
						Pannello 10	81x2x63	1	
						Pannello 11	81x2x79	1	
						Pannello 12	81x2x95	3	
			c05	3	Parapetto	Montante	2x2x127	12	
							2x2x110	11	
						Corrimano	2x2x81	8	
							2x2x62	4	
							2x2x42	8	
						Traversa	2x2x81	16	
							2x2x62	8	
							2x2x42	16	

Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
5	Carro	7	c06	2	Cancelletto	Montante	2x2x110	4	Atto 1, 2
						Corrimano	2x2x70	2	
						Traversa	2x2x71	4	
			c07	1	ruote		15 (altezza)	27	

Item 5 (carro), esploso assonometrico

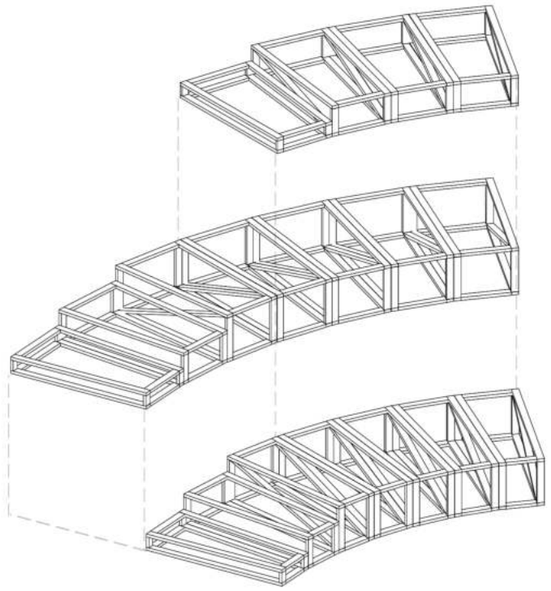
Item 5= Item 6



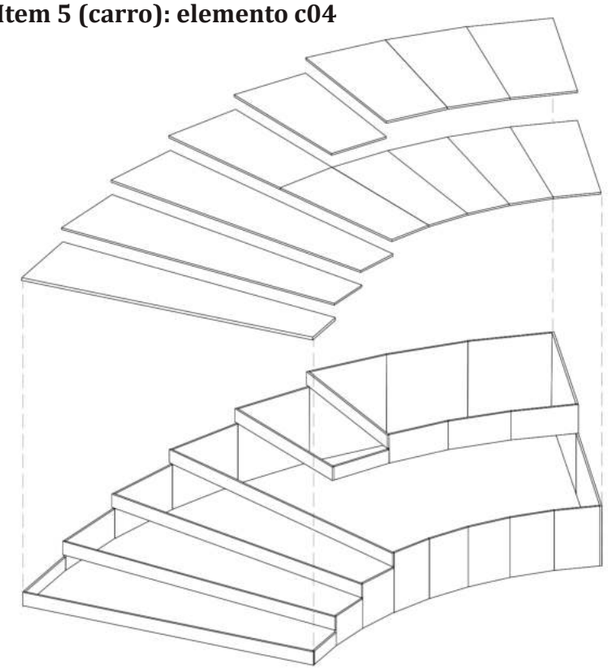
Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
6	Carro	7	c08	2	Telaio curvo 1	Montante 1	7x3x10	4	Atto 1, 2
						Traversa 1	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante 2	7x3x26	12	
						Traversa 2	7x3x148	12	
							7x3x67	6	
							7x3x49	6	
						Saetta	7x3x127	6	
			c09	3	Telaio curvo 1	Montante	7x3x11	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante	7x3x26	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x67	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 3	Montante	7x3x42	20	
						Traversa	7x3x148	20	
							7x3x67	10	
							7x3x49	10	
						Saetta	7x3x139	10	
			c10	3	Telaio curvo 1	Montante	7x3x11	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x30	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 2	Montante	7x3x27	4	
						Traversa	7x3x148	4	
							7x3x30	2	
							7x3x49	2	
					Telaio curvo 1	Montante	7x3x43	20	
						Traversa	7x3x148	20	
							7x3x30	10	
							7x3x49	10	
						Saetta	7x3x139	10	
			c11	1	Rivestimento	Alzata	14x2x300	4	
							14x2x151	2	
						Pedata 1	300 (lunghezza)	4	
						Pedata 2	150 (lunghezza)	2	
						Pannello 1	44x2x14	1	
						Pannello 2	44x2x31	1	
						Pannello 3	44x2x47	2	
						Pannello 4	44x2x63	5	
						Pannello 5	62x2x14	1	
						Pannello 6	62x2x31	3	
						Pannello 7	81x2x14	1	
						Pannello 8	81x2x31	1	
						Pannello 9	81x2x47	1	
						Pannello 10	81x2x63	1	
						Pannello 11	81x2x79	1	
						Pannello 12	81x2x95	3	
			c12	3	Parapetto	Montante	2x2x127	12	
							2x2x110	11	
						Corrimano	2x2x81	8	
							2x2x62	4	
							2x2x42	8	
						Traversa	2x2x81	16	
							2x2x62	8	
							2x2x42	16	

Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
6	Carro	7	c13	2	Cancelletto	Montante	2x2x110	4	Atto 1, 2
						Corrimano	2x2x70	2	
						Traversa	2x2x71	4	
			c14	1	ruote		15 (altezza)	27	

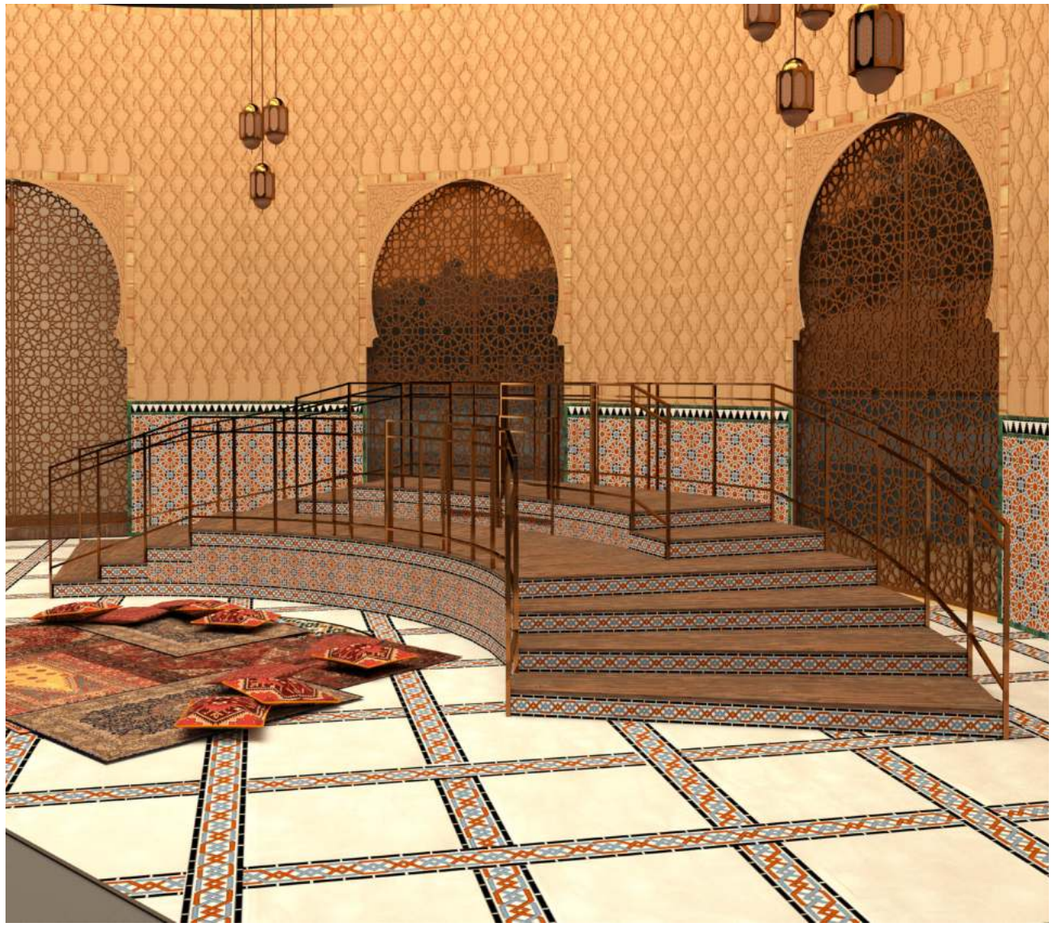
Item 5 (carro): elementi c01, c02, c203



Item 5 (carro): elemento c04



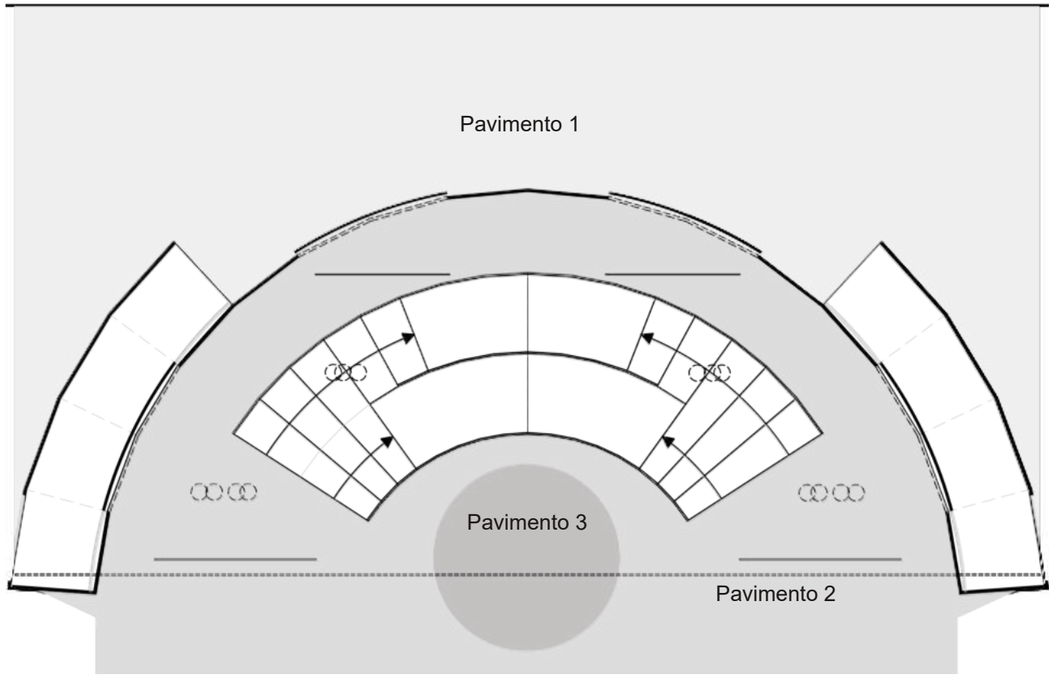
Vista item 5 (carro)



Item	elemento	n° elementi	nome	n° componenti	componenti		dimensioni (cm)	quantità	Atto
7	Tenda	1	t01	2	Tenda	Tessuto trasparente	250x0.3x1000	1	Atto 1: scena X,XII,XIII Atto 2: scena V,VI,XI,XII,XIII,XV
						Fermatenda		1	
8	Tenda	1	t02	2	Tenda	Tessuto trasparente	3000x0.3x1000	1	Atto 1: scena X,XII,XIII Atto 2: scena V,VI,XI,XII,XIII,XIV
						Fermatenda		1	
9	Pavimento	1	p01	1	Compensato		2(spessore)	1	Atto 1, 2
10	Fondale	1	f01	1	Tela dipinta		2100x0.5x1000	1	Atto 1, 2
11	Soffitto	1	s01	1	Tela		1900x1x250	1	Atto 1, 2
12	Oggetto di scena	1	l01	1	lampada		45x45x25	14	Atto 1 scena: I,II,III,VI,VII, VII, IX,X,XI,XII,XIII Atto 2

Item 8 (tenda)

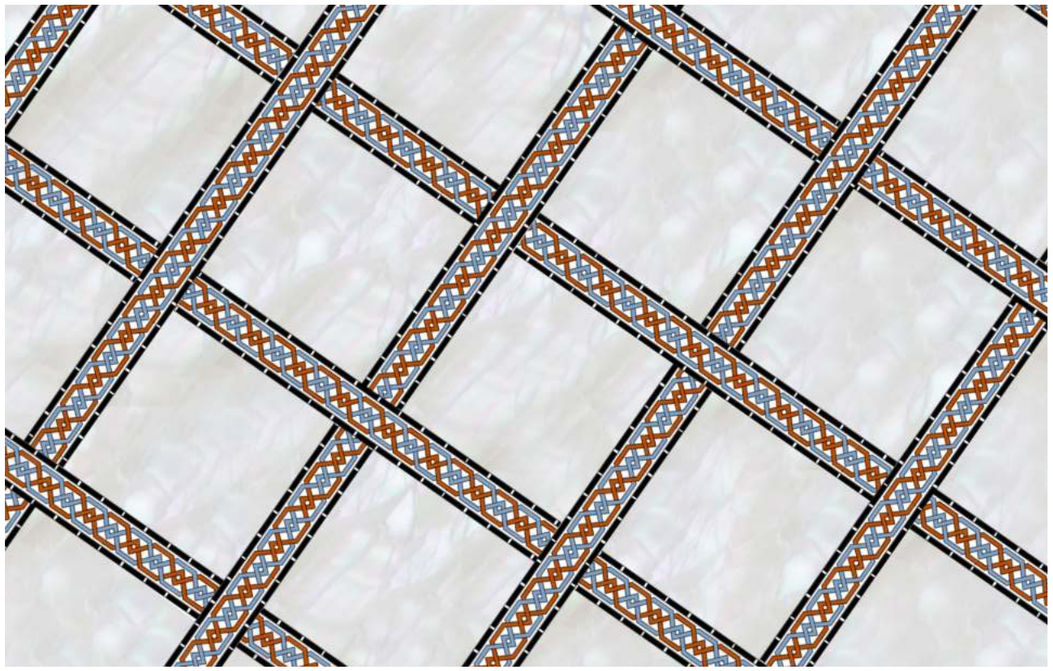
Item 9 (pavimento)



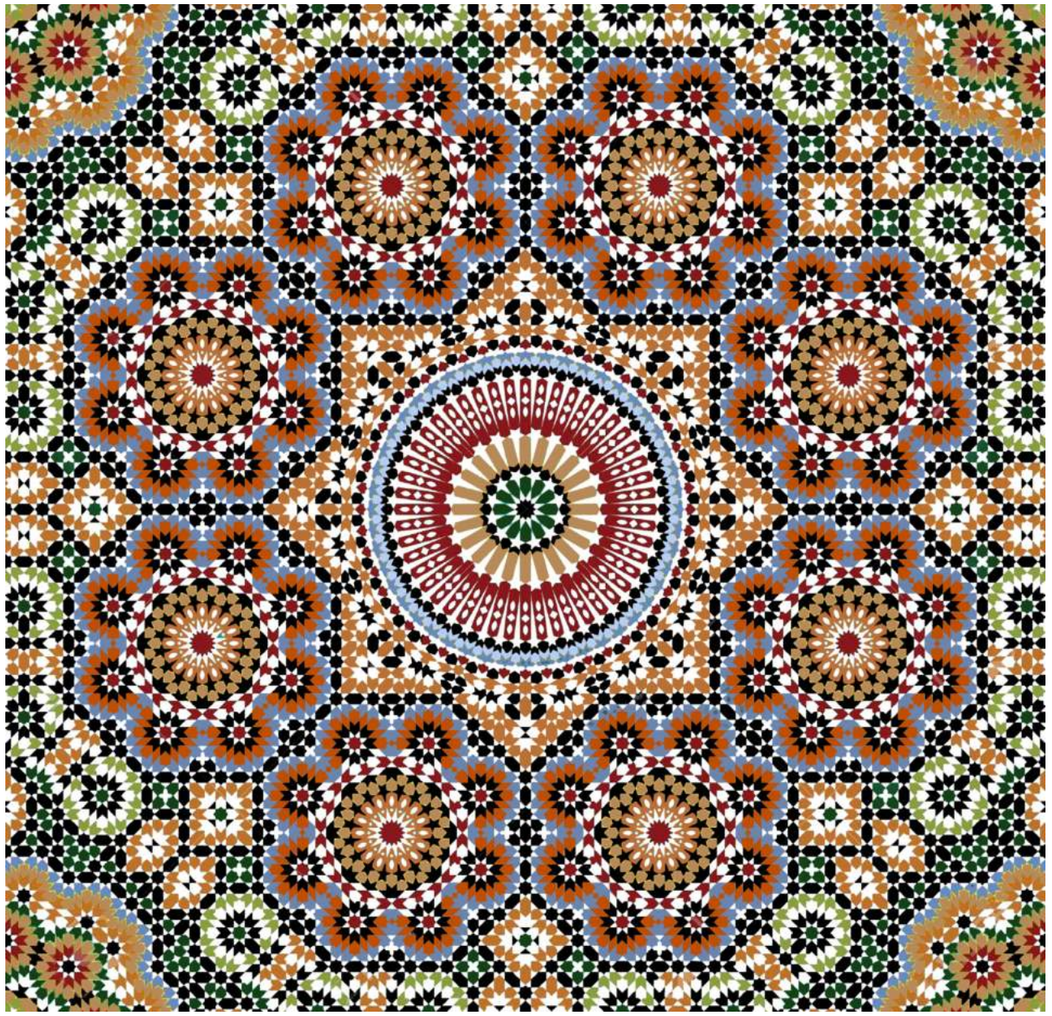
Vista item 9 (pavimento)

Texture pavimento 1

Texture pavimento 2



Texture pavimento 3



Item 10 (fondale)

Item 12 (lampade)

5.4 Attrezzeria

Lampade da terra (dimensioni varie:20 x20x50 cm, 20x20x45 cm, 20x20x30 cm)

Divano (73x210x80cm)

Cuscini (45x45cm)

Baule (60x118x60 cm)

Tavolino (80x80x 65 cm)

Sgabello (35x35x50)

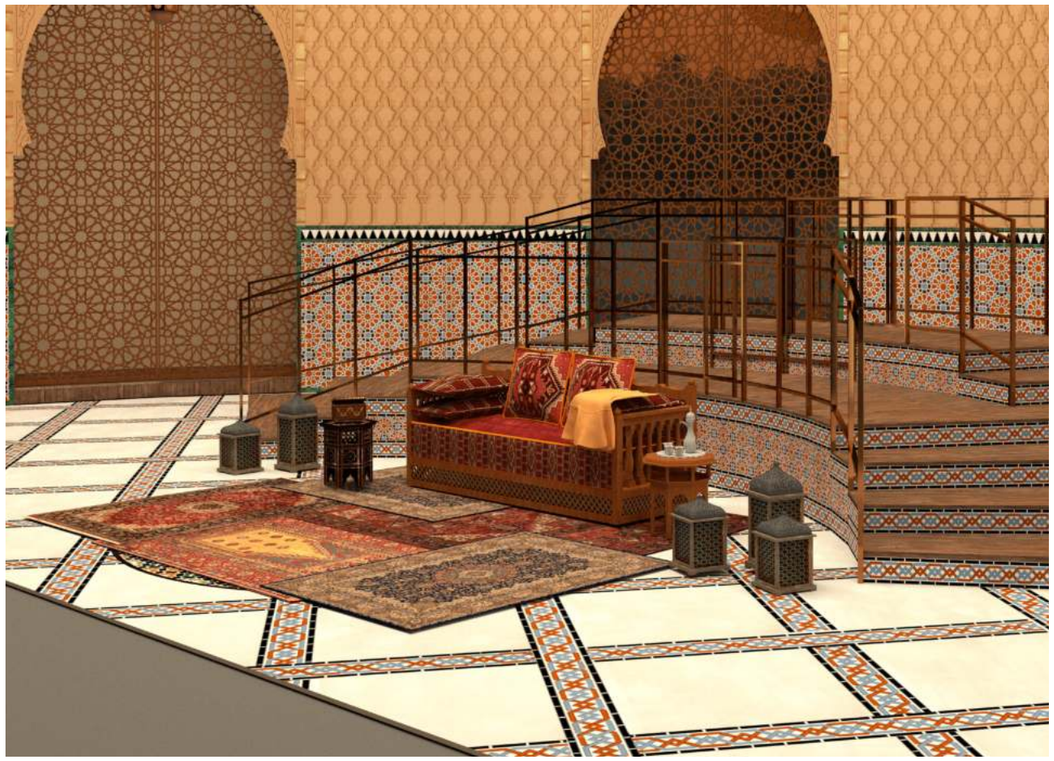
Tappeti (180x130 cm)

Narghilè con tubo singolo e doppio tubo (15x15x65 cm)

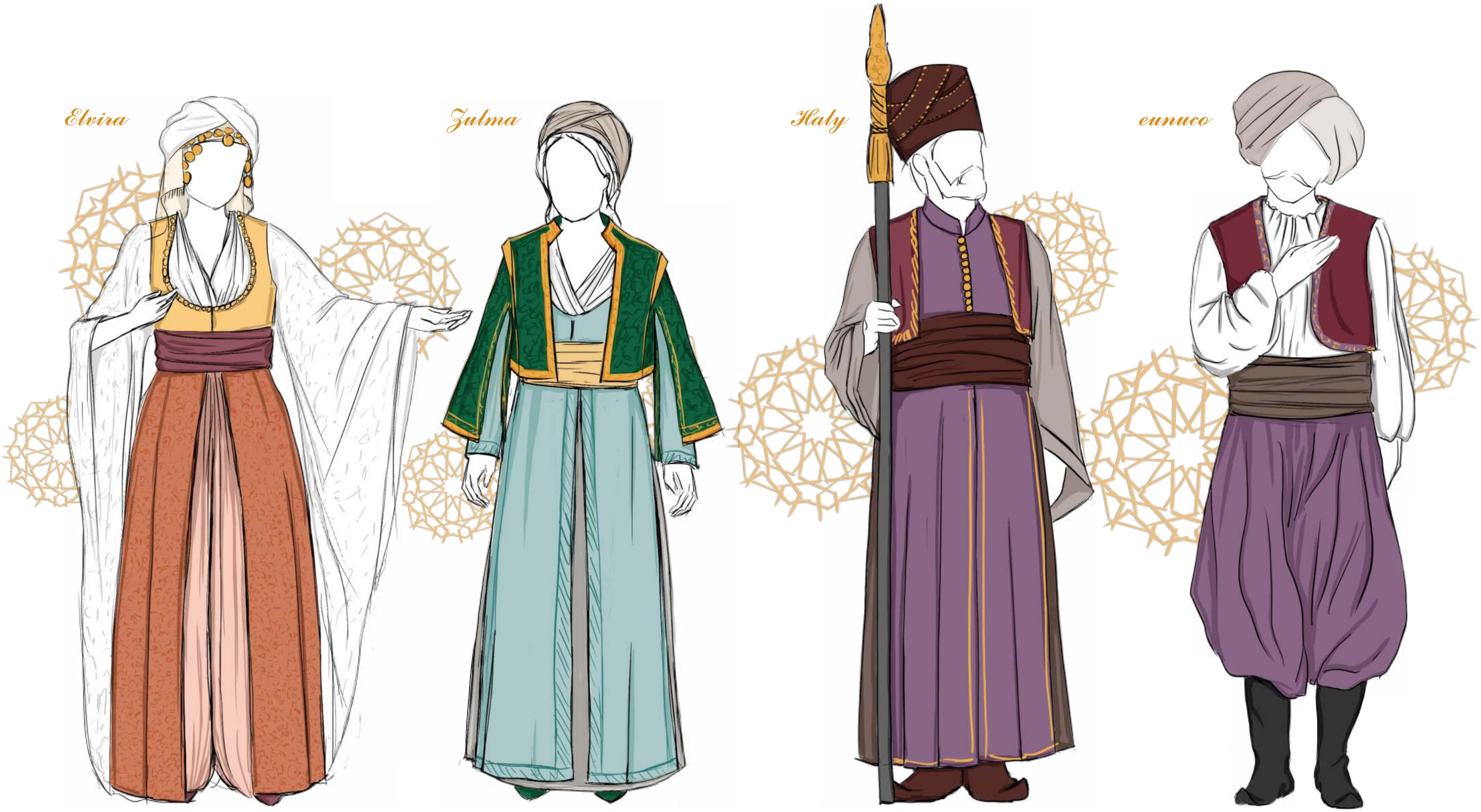
Set da caffè

Scrigno arabo (12x20x13cm)

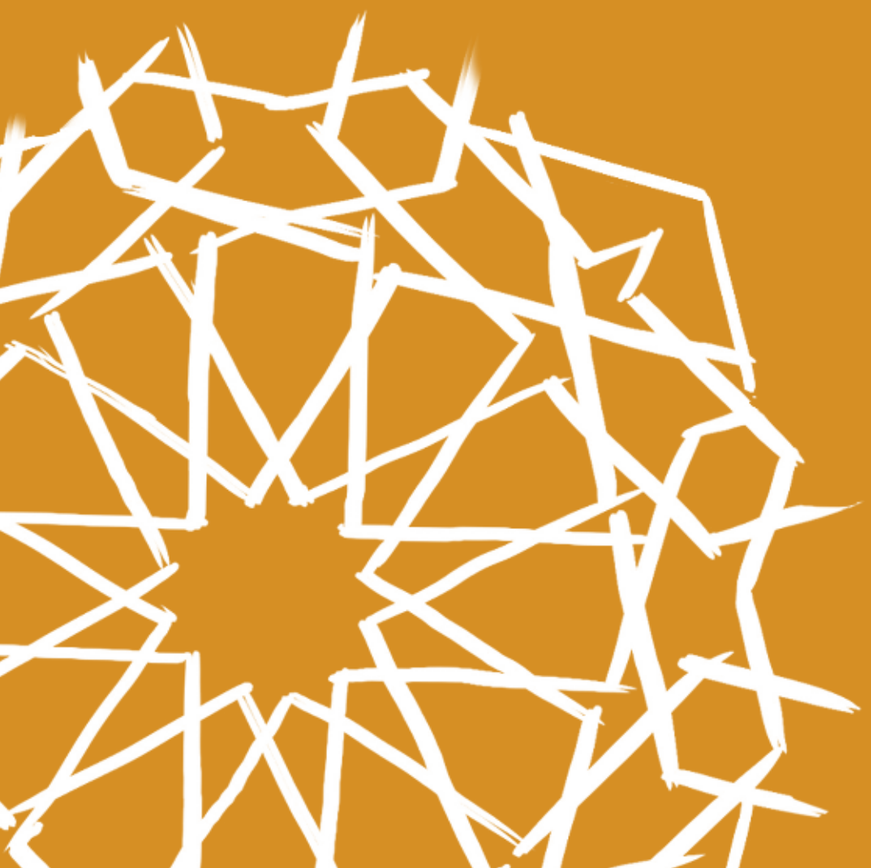
Viste elementi di attrezzeria



5.5 Costumi


Elvira
Zulma
Haly
eunuco

06 Conclusioni e ringraziamenti



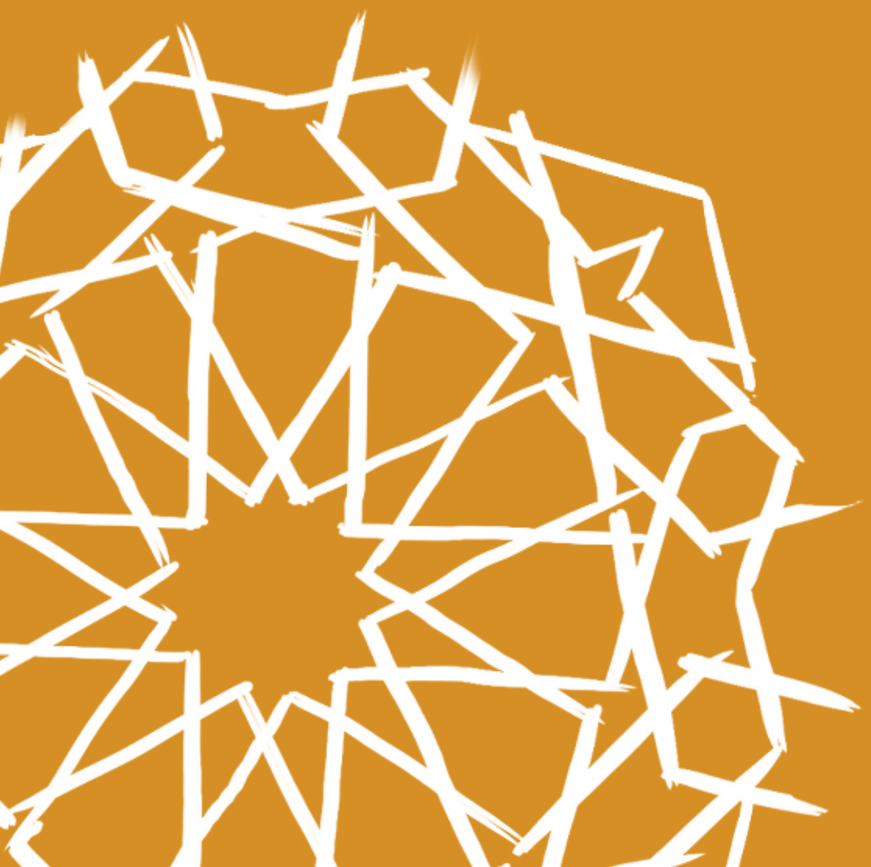
Alla fine del mio percorso universitario sono contenta di aver realizzato una tesi che mi rappresenti; il progetto di scenografia mi ha permesso di lavorare maggiormente sul lato creativo ed emotivo oltre che di indagine, per cercare di comprendere la storia architettonica dell'Algeria.
Applicare le conoscenze apprese negli anni di studio ad un ambiente che si trasforma, dal punto di vista spaziale e compositivo, è la dimostrazione che la disciplina dell'architettura possa estendersi anche nella scenografia di un'opera lirica, e non solo nell'organizzazione dello spazio vivibile dall'uomo.
La progettazione scenografica per *L'italiana in Algeri* è stato un lavoro che ha richiesto tempo, impegno e passione. L'ostacolo iniziale è stato scegliere il contesto temporale della rappresentazione; ricreare una scenografia di gusto Orientalista oppure contemporanea o addirittura attuale? La scelta finale è stata una rappresentazione che trae ispirazione principalmente da quanto descritto dal libretto (Orientalista).
L'iter progettuale scenografico, così come quello architettonico, comporta il non affezionarsi ad un'idea che non funziona, come riscontrato nella fase iniziale del mio progetto. Inoltre, bisogna tenere a mente l'aspetto registico, gli attori, l'orchestra, la tempistica nei cambi di scena, il trasporto delle scene in teatro e l'adattabilità di una scenografia ad altri tipi di palcoscenico; tutti componenti che devono dialogare al fine di un allestimento efficiente e piacevole all'occhio dello spettatore.
Le ambientazioni dall'impianto fisso semicircolare sono il più possibile vicine al Serraglio descritto nel libretto; si ha però l'introduzione di una scala "apribile" che, a mio avviso, ha contribuito alla realizzazione di un ambiente dallo spazio dinamico. La progettazione ha comportato anche lo studio della scenotecnica, ovvero le tecniche costruttive specifiche dell'ambito scenografico, che ha portato alla realizzazione di strutture, telai, praticabili e decorazioni, necessarie alla comprensione degli elementi di scena. Questi ultimi sono smontabili e costituiti da elementi modulari e simmetrici per permettere un montaggio rapido e semplice per gli addetti tecnici.

Ringraziamenti

Un grande ringraziamento va ai professori che mi hanno seguita e aiutata nella ricerca e composizione del soggetto di studio:
Alla professoressa Valentina Donato per le correzioni nel suo studio e soprattutto per il tempo dedicatomi.
Al professor Roberto Monaco per la sua disponibilità e per gli inviti ad assistere a seminari e a lezioni didattiche che sono stati di grande stimolo.
Al professor Sergio Pace per i suggerimenti nella stesura della ricerca storica.
A Simone Solinas e al professor Attilio Piovano per i consigli ed il materiale fornitomi, utili alla stesura della tesi.
Al regista Francesco Esposito, i cui consigli sono stati di grande aiuto per il mio progetto e utili a comprendere l'importanza del messaggio dietro ogni spettacolo teatrale.
Ai miei fratelli e a mia madre, che da sempre mi sono vicini e con il quali ho un bellissimo legame.
A Fabio, che mi ha supportata e aiutata giorno dopo giorno.
Agli amici che hanno mostrato sincero interesse in questo lavoro.

Grazie.

07 Riferimenti



Bibliografia generale

Libri

- Ali Marok e Mohamed Temmam, *La Casbah d'Alger*, art e culture, Alger, 1979.
- Alireza Naser Eslami, *Architettura del mondo islamico. Dalla Spagna all'India (VII-XV secolo)*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- Angelo Anelli, *L'italiana in Algeri*, Libretto per il Teatro alla Scala, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1808.
- Bruno Mello, *Trattato di scenotecnica*, De Agostini, Novara, 1999.
- Emmanuelle gaillard e Marc walter, *L'Orientalismo e le Arti*, Electa-Mondadori, Milano, 2010.
- Eugenio Guglielminetti, *Scenografie e costumi per l'opera lirica 1966-1988*, Lindau, 1966.
- Farida Rahmani, *La Casba d'Alger. Un art de vivre des Algériennes*, Edif 2000, Paris, 2003.
- Jean-Lucien Bonillo, F*ernand Pouillon, architecte méditerranéen*, Ed. Imbernon, Marseille, 2001.
- Kaizer Talib, *Shelter in Saudi Arabia*, Academy Editions, St. Martin's Press, London, New York, 1984.
- Lorenza-Ilia Manfredi e Amel Soltani, *I Fenici in Algeria. Le vie del commercio tra il Mediterraneo e l'Africa Nera*, BraDypUS Communicating, Bologna,2011.
- Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Viella, Roma, 2005.
- Nassima Dris, *La ville mouvementée. Espace public, Centralité, mémoire urbaine à Alger*, L'harmattan, Parigi, 2002.
- Sakina Missoum, *Alger à l'époque ottomane. La médina et la maison traditionnelle*, Èdisud, Aix-en-Provence, 2003.
- Sami Henni, *Architecture of Counterrevolution. The French Army in Northern Algeria*, gta Vertlag, Zurich, 2017.
- Roberta Pedrotti, *Le donne di Gioachino Rossini. Nate per vincere e regnar*, Odoya Editori, Bologna, 2018.
- Rossana Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Stendhal, *Vita di Rossini*, Bruno Revel (a cura di), Passigli, Firenze, 2018.
- *I pescatori di perle*, stagione d'opera 2019-2020, I libretti, Torino, 2019.
- *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2018-2019, I libretti, Torino, 2019.
- *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2018-2019, VeneziaMusica e dintorni, Venezia, 2019.
- *L'italiana in Algeri*, stagione d'opera 2012-2013, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Ravenna, 2013.

Riviste

- Amina Abdessemed Foufa, *Le manuel de réhabilitation comme outil de conservation dans le cadre du plan permanent de sauvegarde de la Casbah d'Alger*, in RehabiMed, Barcellona, 2011.
- Ebru Karabag Aydeniz e Nadjla Fellahi, *Learning from Casbah of Algiers for more Sustainable Environment*, in Energy Porcedia, 1 Ottobre, 2017.
- Gabriella Giresi, *Il Castello di Maredolce*, Azienda Autonoma Provinciale per l'Incremento Turistico di Palermo (a cura di), Ufficio "Stampa materiale turistico di propaganda", luglio 2006.
- Guido Bustico, *Un letterato nel periodo napoleonico. Angelo Anelli*, in Rivista del Garda, 1914.
- Wittfrida Mitterer, *Il miracolo di Villa Torlonia. Il restauro della serra e della torre moresca*, in Bioarchitettura, n°82, 2013.

Tesi

- Elita Notarangelo, *Carmen, trama et luminaria. Allestimento scenico e sicurezza nell'opera di Bizet*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, a.a. 2014-2015, relatore Prof. Roberto Monaco, correlatori e Prof. Attilio Piovano e Prof.ssa. Valentina Donato.
- Giovanni Torchio, *Progetto di una scenografia per un'opera teatrale: "La Sonnambula" di Vincenzo Bellini*, Tesi di Laurea

Magistrale, Politecnico di Torino, a.a. 2013-2014, relatore Prof. Roberto Monaco, correlatori e Prof. Attilio Piovano e Prof.ssa. Valentina Donato.
• Giulia Capirone, *Studio per una scenografia. La Bohème di Giacomo Puccini*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, a.a. 2014-2015, relatore Prof. Roberto Monaco, correlatori e Prof. Attilio Piovano e Prof.ssa. Valentina Donato.

Articoli

• Autore sconosciuto, *Gregoretti e Delman tra i fischi*, in La Stampa, 27 Febbraio 1979.
• Mohammed Abu Hussein, *La "Casbah": resti di un passato da tutelare?*, in Meridiana. 49, 2004.
• Mario Pasi, *L'«Italiana» beffa il re del petrolio*, in Corriere della Sera, 26 Febbraio 1979.
• Rubens Tedeschi, *L'allegro Rossini scivola sul petrolio*, in LUnità, 25 Febbraio 1979.
• Ugo Gregoretti, *Ma chi c'è dietro Rossini?*, in La Stampa, 1 Marzo 1979.
• Vincenzo Fontana, *Orientalismi all'origine dell'architettura veneziana*, in MDCCC, Vol 1, Luglio 2012.

Siti Web

• https://www.djazairess.com/fr/aps-fr/208440 (consultato il 16 Marzo 2022)
• http://www.meda-corpus.net/frn/portails/PDF/f1/Al_t01.pdf (consultato il 20 Marzo 2022)
• https://journals.openedition.org/insaniyat/11888 (consultato il 20 Marzo 2022)
• https://sufi.it/islam/l-architettura-islamica/
• http://dimensionesperanza.it/aree/ecumene/conoscere-l-islam/item/8085-architettura-e-decorazione-delle-moschee-franco-trad.html
• https://www.dailysabah.com/history/2015/12/19/algeria-palace-reminder-of-the-last-ottoman-ruler-in-constantine
• https://www.cdha.fr/le-palais-du-bey-de-constantine
• https://www.hisour.com/it/arabesque-18938/
• http://www.progettoenergiazero.com/2017/10/24/clima-e-architettura-architettura-spontanea-bioclimatica-parte-settima/
• https://palaishassanpacha.wordpress.com/lecture-du-plan/
• https://www.amatelarchitettura.com/noi-e-larchitettura-del-ventennio-parte-iii-architetture-nel-magreb-un-confronto-con-la-francia/
• https://www.elledecor.com/it/viaggi/g22745830/algeri-cosa-vedere-architettura/
• http://babelouedstory.com/voix_du_bled/basiliquesacrecoeur/basiliquesacrecoeur.html
• http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-quartieri-ad-algeri-e-a-parigi-di-fernand-pouillon-architetto-mediterraneo/
• https://www.elwatan.com/pages-hebdo/magazine/un-lieu-emblematique-de-la-revolution-du-22-fevrier-25-04-2019
• https://archialg.hypotheses.org/361
• https://ilgiornaledellarchitettura.com/2018/02/12/ritratti-di-citta-la-grande-algeri-non-piu-bianca-made-in-china/
• https://www.bbc.com/news/world-africa-30677073
• https://www.domusweb.it/it/architettura/2020/12/11/djama-el-djazar-la-grande-moschea-di-algeri--la-terza-pi-grande-al-mondo.html
• https://www.architetturadipietra.it/wp/?p=3503
• https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2019/05/31/alla-ri-scoperta-di-fernand-pouillon.html
• https://www.eda.admin.ch/eda/it/dfae/dfae/aktuell/dossiers/alle-dossiers/dossier-nachhaltige-schweizer-botschaften/mit-gutem-beispiel-voran/architektur-in-algerien.html
• https://www.med-or.org/news/algeria-il-progetto-di-restauro-della-casbah-di-algeri
• http://opera.stanford.edu/Rossini/Italiana/Frapolli.html
• http://www.alphabeto.it/corale_vannucchi/opera700/operabuffa.htm
• https://www.psicolinea.it/1905-freud-pubblica-il-motto-di-spirito-e-la-sua-relazione-con-linconscio/
• https://www.dottstefanoandreoli.it/single-post/la-manifestazione-dell-inconscio-del-comico-e-i-suoi-derivati-in-analogia-col-gioco-del-bambino
• https://www.sapere.it/enciclopedia/%C3%A0ria+(musica).html
• https://spiegato.com/che-cose-unopera-buffa
• https://unaparolaalgiorno.it/significato/crescendo
• https://www.casalenews.it/cultura/chi-ha-fermato-linvasione-turca-delleuropa-nel-tardo-medioevo-25372.html
• https://mam-e.it/litaliana-in-algeri-di-gioacchino-rossini-su-rai-5-tutto-sullopera/
• https://www.sipario.it/recensioniliricah/item/7816-italiana-in-algeri-l-regia-vittorio-borrelli.html
• https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/torino-teatro-regio-litaliana-algeri-0
• http://www.artinmovimento.com/da-stasera-litaliana-in-algeri-al-regio-di-torino/
• https://www.operaclick.com/recensioni/cd-dvd/litaliana-algeri-dvd-unitel
• https://www.connessiallopera.it/recensioni/2018/festival-di-salisburgo-2018-litaliana-in-algeri/
• https://www.deutschegrammophon.com/en/projects/diverse-kuenstler/news/dg-stage-presents-rossinis-litaliana-in-algeri-with-cecilia-bartoli-263115
• https://operaincasa.com/2019/09/02/litaliana-in-algeri-2/
• https://klassik-begeistert.de/giacchino-rossini-litaliana-in-algeri-cecilia-bartoli-salzburger-pfingstfestspiele/
• https://www.apemusicale.it/joomla/it/recensioni/43-opera/opera2018/6482-salisburgo-l-italiana-in-algeri-11-08-2018
• http://didmat.dima.unige.it/set_modelli/UL/L/modLmat/protocolli/A2IfuCV.html
• http://www.spazioscenico.altervista.org/tecno.html

Video

• *L'italiana in Algeri* di Vittorio Borrelli, 2009.
https://www.youtube.com/watch?v=U2I-SNX_F63Y&ab_channel=TeatroRegioTorino

https://www.youtube.com/watch?v=6vzcBj-8gS1Y&t=1409s&ab_channel=TeatroRegioTorino

• *L'italiana in Algeri* di Francesco Esposito, 2012.
https://www.raiplay.it/video/2020/10/Opera---Litaliana-in-Algeri-dba960e0-fe4c-41af-b4ad-5cfbda5d9347.html

• *L'italiana in Algeri* di Moshe Leiser e Patrice Caurier, 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=K-zi4xpIrT78&ab_channel=MarushaSchongast