

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012
Lirica e Balletto

Vincenzo Bellini

LA SONNAMBULA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

Gran Teatro La Fenice



UniCredit gestisce il servizio di ticketing del **Gran Teatro La Fenice** di Venezia.

Acquista il tuo biglietto online per gli spettacoli della Stagione collegandoti al sito **www.geticket.it**



La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.





**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook e twitter
follow us on facebook and twitter**



fare un regalo alla cultura non costa nulla

dona il tuo **5 x 1000**
al Teatro La Fenice
di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Destinare il cinque per mille
alla cultura è facile e non costa nulla.
Quando compili la tua dichiarazione dei redditi,
indica il codice fiscale della Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia:

00187480272

Aiuti la cultura, aiuti la musica.

Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, splendida dimora del Cinquecento, capolavoro del Palladio e patrimonio mondiale dell'Unesco.

Il Palazzo ospita una pinacoteca di dipinti veneti dal XV al XIX secolo, una sala dedicata alla ceramica popolare veneta dell'Ottocento, un museo di stampe settecentesche dei Remondini, una galleria di sculture di Arturo Martini e, nei suggestivi Sotterranei Palladiani, una raccolta di monete veneziane, con la preziosa collezione di Oselle, l'unica completa oggi visibile al mondo.

Palazzo Thiene, contrà San Gaetano Thiene 11, Vicenza
Prenotazione visite guidate:
tel. 0444 339989-339216 - e-mail: palazzothiene@popvi.it
Info: www.palazzothiene.it - Numero Verde 800 297886

Cupola della Sala delle Metamorfosi



**Banca
Popolare di Vicenza**

Tradizione e futuro

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

Musica
Venezia

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2012



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 16 gennaio 2012 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO, MARIO MESSINIS,
DINO VILLATICO

Lou Salomé

sabato 4 febbraio 2012 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

L'inganno felice

mercoledì 8 febbraio 2012 ore 18.00
LUCA MOSCA

Così fan tutte

martedì 6 marzo 2012 ore 18.00
LUCA DE FUSCO, GIANNI GARRERA

L'opera da tre soldi

martedì 17 aprile 2012 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La sonnambula

lunedì 23 aprile 2012 ore 18.00
PIER LUIGI PIZZI, PHILIP WALSH

Powder Her Face

giovedì 10 maggio 2012 ore 18.00
RICCARDO RISALITI

La bohème

lunedì 18 giugno 2012 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI

Carmen

giovedì 5 luglio 2012 ore 18.00
MICHELE SUOZZO

L'elisir d'amore

giovedì 13 settembre 2012 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

sabato 6 ottobre 2012 ore 18.00
PHILIP GOSSETT

L'occasione fa il ladro

lunedì 5 novembre 2012 ore 18.00
SERGIO COFFERATI

Otello

mercoledì 14 novembre 2012 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI

Lo schiaccianoci

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

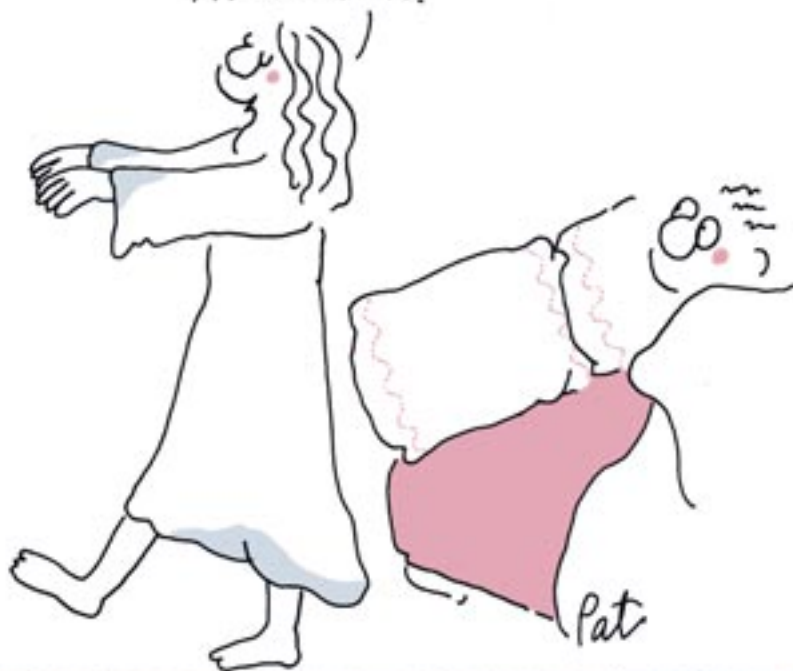
www.classica.tv



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

PULISCI LA CASA
LAVA I PIATTI
FAI IL BUCATO.
TORNO QUANDO
MI SVEGLIO.





**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
VOMINI E VIGNE DAL 1942
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 21 gennaio 2012 ore 19.00

Lou Salomé

sabato 21 aprile 2012 ore 19.00

La sonnambula

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00

Carmen

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Marc Minkowski (sabato 19 novembre 2011)

Lothar Zagrosek (venerdì 27 gennaio 2012)

Stefano Montanari (sabato 17 marzo 2012)

Michel Tabachnik (venerdì 30 marzo 2012)

Diego Matheuz (sabato 5 maggio 2012)

Omer Meir Wellber (venerdì 8 giugno 2012)

A large, golden eagle with its wings spread, perched on a decorative golden frame. Below the eagle is a white banner with a golden border. The text 'TEATRO' and 'ENICE' is printed in large, golden, serif capital letters on the banner.

TEATRO ENICE

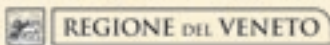
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia

GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
the Venice International Airport Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Paolo Trevisi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



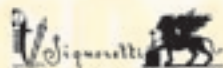
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



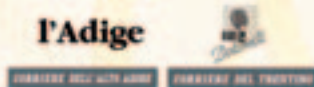
Marsilio

PROCEWATERHOUSE COOPERS

RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA



ANCU

LA SONNAMBULA

melodramma in due atti
libretto di Felice Romani

musica di **Vincenzo Bellini**

Teatro La Fenice

sabato 21 aprile 2012 ore 19.00 turno A
martedì 24 aprile 2012 ore 19.00 turno D
sabato 28 aprile 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 17 maggio 2012 ore 19.00 turno E
domenica 20 maggio 2012 ore 15.30 turno B
martedì 22 maggio 2012 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 25 maggio 2012 ore 17.00 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2012 2





Vincenzo Bellini in una miniatura di Maria Malibran. Da *I teatri di Vincenzo Bellini*, premessa di Ubaldo Mirabelli, introduzione di Gioacchino Lanza Tomasi, Palermo, Novecento Editrice, 2001.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «E cu 'a scusa ch'è na sunnambula»
di Michele Girardi
- 13 Federico Fornoni
Un «puro, innocente fiore» inaridito da un anello
- 31 Michele Girardi
«Il mio soggiorno a Venezia forma per me un'epoca faustissima
di mia vita»: Maria Malibran a Venezia nel 1835
- 51 *La sonnambula*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 93 *La sonnambula* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 101 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 113 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La sonnambula: prima veneziana al Teatro Malibran,
seconda al Teatro Apollo
a cura di Franco Rossi
- 126 Biografie

TEATRO APOLLO

DOMANI SERA GIOVEDÌ 2 FEBBRAJO 1837

Prima rappresentazione del Melodramma

LA SONNAMBULA

Parola del sig. FELICE ROMANI

<p>Personaggi</p> <p>IL CONTE RODOLFO, Duca del Villageo FENIA, Soubrette AMINA, Giocatrice ambulante in Torino, Minuete di</p>	<p>Attori</p> <p>de Soubrette attenti sig. Rosati Maria sig. Tacchinardi Persiani Fanny</p>	<p>Personaggi</p> <p>ELVINO, Uomo pasticcione del Villageo ANA, Umana cuociera di Torino RODOLFO, marchese amaro di Lina S. S. S. S. S.</p> <p style="text-align: right;">Sign. G. Agnoli, F. Castelli, Castellan</p>	<p>Attori</p> <p>sig. Poggi Antonio sig. Poggi Francesco sig. Rosati Alessandro sig. Z. S.</p>
--	--	---	--

COL BALLO TRAGICO

IL CONTE PINI

Sceneggiato e detto dal Sig. SENECA FERRANTE

<p>Personaggi</p> <p>IL CONTE PINI LA PRINCESSA FERDINANDA, sua moglie SENECA FERRANTE, suo segretario ANTONIO, domestico di casa di Seneca ANNA, sua moglie</p>	<p>Attori</p> <p>sig. Poggi Antonio sig. Poggi Francesco sig. Rosati Alessandro sig. Z. S.</p>	<p>Personaggi</p> <p>LA PRINCESSA FERDINANDA, Soubrette ANTONIO, domestico SENECA FERRANTE, segretario ANNA, domestica della casa di Seneca ANTONIO, domestico di casa di Seneca</p> <p style="text-align: right;">Sign. G. Agnoli, F. Castelli, Castellan</p>	<p>Attori</p> <p>sig. Poggi Antonio sig. Poggi Francesco sig. Rosati Alessandro sig. Z. S.</p>
---	--	---	--

Nel Primo Atto Quintetto eseguito dalli Sigg. Ferrante, Castelli, Gamba, Pecci, e Roschi-Figano
id. Passo a due eseguito dalli Sigg. Seneca Brugnoli, e Rosati Francesco
Nell'Atto Terzo Passo d'azione eseguito dalla Sig. Seneca Brugnoli
e da nove prime Ballerine di mezzo carattere

Prezzo del Viglietto d'ingresso Anni Lire 2
 La prima Fila degli Scauni è riservata per Signori Militari
 Prezzo del Viglietto degli Scauni della 1.ª Fila Anni Lire 2

PARLATO DAL PUGILARE SOSPETTIVO SULLO IMPULSO DI UNO DELLA
 ANNO L. 18 Teatro Apollo
 ANNO L. 18 Teatro Apollo

Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Del Gestore dell'Impresa, S. S. Seneca, 1837, Firenze.

Tip. di Gamba

Locandina per la prima rappresentazione fenicea della *Sonnambula*, con Fanny Tacchinardi Persiani (Amina), Antonio Poggi (Elvino) e Antonio Superchi (il conte Rodolfo). Archivio storico del Teatro La Fenice. L'opera fu data al Teatro Apollo, perché la Fenice era andata distrutta da un incendio la notte del 12 dicembre 1836.

LA SONNAMBULA

melodramma in due atti

libretto di Felice Romani

dal ballet-pantomime *La sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* di Eugène Scribe

musica di Vincenzo Bellini

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831

personaggi e interpreti

Il conte Rodolfo Giovanni Battista Parodi (21, 24, 28/4, 17, 25/5)
Federico Sacchi (20, 22/5)
Teresa Julie Mellor
Amina Jessica Pratt
Elvino Shalva Mukeria
Lisa Anna Viola
Alessio Dario Ciotoli
Un notaro Raffaele Pastore (21, 28/4, 20, 25/5)
Emanuele Pedrini (24/4, 17, 22/5)

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia

Bepi Morassi

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

light designer Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Laura Pigozzo
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Carla Zamboni
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni Roberta Ferrari Roberta Paroletti Maria Cristina Vavolo
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria e costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«E cu 'a scusa ch'è na sunnambula»

Non sono molti i personaggi del teatro musicale che soffrono di sonnambulismo. Fra questi si distingue per il rango (e per le relazioni fra il disturbo del sonno e gli sviluppi della trama) il principe Federico di Homburg, ambizioso generale di cavalleria parente dell'Elettore del Brandeburgo, eroe eponimo dell'opera di Hans Werner Henze (1958) e protagonista del dramma di Heinrich von Kleist (1808). Questi si dichiara 'in sogno' all'amata e la seduce, mettendo in crisi la sua brillante carriera militare, ma la conquista davvero solo dopo che è stato condannato a morte per insubordinazione e graziato all'ultimo momento, in un finale periglioso e dai toni intensamente drammatici che rientra nella dinamica delle *pièces à sauwetage*.

L'ambizione non ispira certo l'azione di Amina, la sonnambula di Vincenzo Bellini e Felice Romani, che porta in dote allo sposo Elvino «il cor soltanto», ma il meccanismo della trama in relazione alla conclusione presenta analogie con quello dell'opera di Henze (il quale, d'altronde, non ha mai fatto mistero del suo amore per il melodramma): il fine lieto arriva inaspettato, quando le sorti della protagonista sembrano volgere al peggio. L'investimento affettivo della giovane orfana nel rapporto matrimoniale è totale: perdere Elvino significa perdere tutto, e vana si rivelerebbe l'appassionata difesa del suo onore da parte del conte Rodolfo – per il resto un libertino galante, sia pure di buoni principi – se non apparisse in scena lei stessa, passeggiando pericolosamente su una trave marcia e mettendo così la sua vita a repentaglio. La situazione fornisce a Bellini materia per una fra le sue musiche più divine: «culmine espressivo del commovente monologo della protagonista, “Ah! non credea mirarti” esemplifica al meglio le straordinarie qualità liriche della vocalità belliniana» secondo il giudizio condivisibile di Emanuele Biondi, curatore del libretto e autore della guida all'opera in questo volume, che così prosegue: «delicatissima e percorsa da una vena d'intensa e al contempo trattenuta malinconia, la melodia – una di quelle “lunghe, lunghe, lunghe” come amava definirle Verdi – pare dilatarsi all'infinito muovendosi per piccoli intervalli intorno a frasi brevi e dai contorni poco netti, ed è affidata solamente alla voce, senza alcun raddoppio strumentale».

Se la capacità di produrre e gestire melodia a fini drammatici è tipica dei musicisti italiani, tra loro Bellini si rivela il più ispirato raggiungendo, nel caso della *Sonnambula* più ancora che in altri, i vertici della qualità. Grazie al rango dei brani intonati, dall'esordio con «Prendi: l'anel ti dono» (1.5) nel segno della dedizione assoluta verso

l'ideale amoroso alla delusione totale di «Lisa! mendace anch'essa!» (II.9), fino agli interventi che punteggiano, con rara efficacia emotiva, il cantabile di Amina in preda al sonnambulismo (II.10, «più non reggo a tanto duolo», in partitura), Elvino indossa i panni di un principe dall'animo sensibile (ma egocentrico in amore), ben al di là del suo statuto che lo vorrebbe paesano, anche se «ricco possidente». La parte fu scritta per Giovanni Battista Rubini, capace di modulare la voce in tessiture stratosferiche, e oggi difficilmente praticabili (si possono leggere nell'ottima edizione critica dell'opera curata da Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli), così come il ruolo sopranile dipendeva dal talento della prima Amina, Giuditta Pasta. Tuttavia, anche in virtù del declino vocale di questa mattatrice delle scene proromantiche italiane, l'interprete più celebrata di questo personaggio nei primi anni di circolazione dell'opera fu Maria Malibran, la prima a sostenerlo a Venezia nel 1835 nell'illustre teatro che era stato di San Giovanni Grisostomo agli albori dell'opera impresariale, e che da quell'unica recita porta il suo nome.

Mi occupo di questo evento e della grande diva ispano-francese nel secondo articolo di questo volume, mentre nel primo saggio Federico Fornoni giunge a nuove valutazioni del capolavoro di Bellini indagando sul legame fra la protagonista e l'ambiente che la circonda, e in particolare sulle sorti sceniche dei doni di Elvino alla sua sposa: la viola, «l'oggetto scenico che concretizza visivamente l'equazione natura-montagna-purezza-Amina» tanto da apparire sovente nelle mani delle interpreti, da Eugenia Tadolini a Maria Callas (si vedano le foto a p. 104 e 109), e l'anello «simbolo del rapporto che unisce» i due promessi sposi, ma che li divide nel corso dell'azione – retaggio materno, l'anello impegna la futura sposa in «una relazione squilibrata fin dall'inizio [...] e, non per caso, ritorna in gioco nell'istante in cui il conflitto fra i due esplose». Giunto al finale dell'opera, Fornoni tira le somme: «il musicista espande a tal punto e con tale intensità il pianto della incolpevole protagonista sul mazzetto donatole da Elvino, da farne il punto culminante dell'opera. Di nuovo si viene a realizzare una connessione inscindibile. Abbiamo sostenuto nelle pagine precedenti che Amina e il fiore costituiscono un tutt'uno, pertanto non possono che condividere la medesima sorte: l'una afflitta, l'altro appassito, entrambi abbattuti dalla sofferenza che confligge drammaticamente con il loro candore ed è da esso accentuata. [...] Insomma dolore e innocenza sono sempre mantenuti a stretto contatto, perché sono i due poli che compongono l'interiorità dell'eroina, rispecchiata nel povero fiorellino avvizzito. Che il dramma scaturisca dallo scontro fra questi due nodi non costituisce di per sé una novità. [...] Originale e magistrale è invece la modalità di rappresentazione di tale scontro [tramite] una precisa strategia drammaturgica condensata nei due oggetti scenici».

Colgo l'occasione per ricordare con affetto uno studioso ben noto ai musicofili veneziani: Pierluigi Petrobelli (Padova, 18 ottobre 1932 - Venezia, 1 marzo 2012).

Michele Girardi



Massimo Checchetto, bozzetti scenici (arrivo del Conte, 1.6; duetto Amina-Elvino, 1.7) per *La sonnambula* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Bepi Morassi, costumi di Carlos Tieppo.



Litografie Ricordi riproducenti le scene di Alessandro Sanquirico (1777-1849) per la prima rappresentazione assoluta della *Sonnambula* al Teatro Carcano di Milano, 1831 (villaggio, 1.1; stanza nell'osteria, 1.8).



Litografie Ricordi riproducenti le scene di Alessandro Sanquirico (1777-1849) per la prima rappresentazione assoluta della *Sonnambula* al Teatro Carcano di Milano, 1831 (ombrosa valletta fra il villaggio e il castello, II.1; parte del villaggio con veduta del mulino, II.10).



Massimo Checchetto, bozzetti scenici (stanza del Conte, 1.8; finale, 11.5) per *La sonnambula* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Bepi Morassi; costumi di Carlos Tieppo.

Federico Fornoni

Un «puro, innocente fiore» inaridito da un anello

La sonnambula si inserisce a buon diritto nella tradizione *larmoyante* e sentimentale di derivazione semiseria che ha nella *Cecchina* di Piccinni e nella *Nina* di Paisiello i capisaldi del genere. Il successo di *Nina* contribuì a diffondere uno dei *topoi* più celebrati del melodramma romantico italiano: la pazzia femminile, che, altrimenti declinata, fornisce il titolo all'opera di Romani e Bellini.¹ È lo stesso compositore a esplicitare un accostamento affatto evidente in una famosa lettera nella quale parla di un altro suo capolavoro, *I puritani*:

Ti giuro che se il libretto non sarà capace di profonde sensazioni, è pieno però d'effetti teatrali pel colorito, e posso dire essere il fondo del genere come la *Sonnambula* o la *Nina* di Paisiello, aggiunto a del militare robusto ed a qualche cosa di severo puritano.²

Come per la quasi totalità del *corpus* operistico, anche per *La sonnambula* è inoltre possibile ripercorrere la filiazione del soggetto. L'argomento, di cui il musicista dà annuncio nei primi giorni del 1831,³ è tratto da *La sonnambule ou L'arrivée d'un nou-*

¹ Su questi argomenti rimandiamo al saggio di SIEGHART DÖHRING, *Die Wahnsinnszene*, in *Die «Couleur locale» in der Oper der 19. Jahrhunderts*, a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 279-314; rilevanti sono gli studi successivi di ELLEN ROSAND, *Operatic madness: a challenge to convention*, in *Music and Text: critical inquiries*, a cura di Paul Scher, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 241-287, e di EMILIO SALA, *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The Opera Quarterly», x/3, 1994, pp. 19-41. Il pensiero femminile è ben rappresentato in SUSAN MCCLARY, *Excess and frame: the musical representation of madwomen*, in EAD., *Feminine endings. Music, gender, and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, pp. 80-111, 190-196. Per un'analisi specifica di un personaggio e della sua pazzia cfr. MARY ANN SMART, *The silencing of Lucia*, «Cambridge Opera Journal», iv/2, 1992, pp. 119-141; ancora centrata sul capolavoro di Donizetti è l'imprevedibile lettura di GIOVANNI MORELLI, *La scena della follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi. Fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 411-433. Un'utile disamina generale in italiano si legge in MARIA ANNUNZIATA PUGLIESE, *Il topos della follia nell'opera: prospettive critiche*, in *Mad scenes & songs*, a cura di Emilio Sala, Rimini, Raffaelli, 2002, pp. 115-127 («Quaderni delle notti malatestiane», 2002). Più recente, e molto esaustiva nel campo della librettistica, la tesi di dottorato di ESTHER HUSER, *«Wahnsinn ergreift mich – Ich rase!»*. *Die Wahnsinnszene in Operntext*, Universität Freiburg (CH), 2006.

² Lettera del 4 ottobre 1834 a Francesco Florimo, in VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943, p. 442.

³ «Sapete che non scrivo più l'*Ernani* poiché il soggetto doveva soffrire qualche modificazione per via della polizia, e quindi Romani per non comprometterli l'ha abbandonato, ed ora scrive *La sonnambula ossia I due fidanzati svizzeri*, ed io ne ho principata l'introduzione ieri appena»; lettera del 3 gennaio 1831 a Giovanni Battista Perucchini, *ivi*, p. 265.

veau seigneur, un balletto-pantomima in tre atti di Eugène Scribe coreografato da Jean-Pierre Aumer su musica di Ferdinand Hérold e rappresentato la prima volta all'Académie Royale de Musique di Parigi nel 1827.⁴ Così Emilia Branca, vedova di Romani, ne narra a distanza di anni, chissà con quale grado di attendibilità, la domestica individuazione da parte di compositore e librettista:

E lì sul momento, i due artisti gemelli, coadiuvati dal signor Fumagalli, che fungeva da segretario di Romani, e dal signor Paolo Branca presente alla scena, frugarono nello ammasso dei libri, che ammonticchiati si trovavano nello studio dello scrittore, e sfogliando commedie, opuscoli, e libercoli, rinvennero infine un argomentino di un ballo dell'Aumer, che, letto, riletto e commentato, lor parve adatto al caso.⁵

Qualunque sia stato il modo in cui i due vennero a conoscenza del testo di Scribe, se perché presente nella disordinata biblioteca personale di Romani, oppure, come suggerisce Bruno Cagli, per via di una ripresa viennese risalente a un anno prima circa (30 gennaio 1830),⁶ per ora preme sottolineare che la lettura incrociata del libretto e del piano per il balletto, pur lasciando trasparire comprensibili adattamenti, mostra stretta vicinanza di situazioni.⁷

Risalendo il sentiero delle fonti, rintracciamo una commedia dal medesimo titolo e dovuta alla penna dello stesso autore, il quale, come suo costume, si avvale di un collaboratore. *La sonnambule, comédie-vaudeville* in due atti di Scribe e Germain Delavigne andò in scena al Théâtre du Vaudeville il 6 dicembre 1819.⁸ Oltre al titolo e al creatore, commedia e balletto condividono alcune soluzioni drammatiche di fondo, quali la misteriosa presenza di un fantasma e due episodi di sonnambulismo, il primo dei quali determina il precipitare della situazione, mentre il secondo conduce allo scioglimento. Varrà perciò la pena tenere in considerazione anche il lavoro teatrale, nonostante vicenda, personaggi, ambientazione siano affatto differenti.⁹

La sonnambula della *pièce* si chiama Cécile e, diversamente da quanto accade nel ballo e nell'opera, non ha madre (ancorché adottiva), bensì padre, Monsieur Dormeuil.

⁴ *La sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur, ballet-pantomime en trois actes*, Paris, Barba Éditeur, 1827. Una traduzione italiana della sceneggiatura di Scribe si trova in QUIRINO PRINCIPE, «*La sonnambula*» di Vincenzo Bellini, Milano, Mursia, 1991, pp. 50-64.

⁵ EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca*, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1882, p. 160.

⁶ BRUNO CAGLI, «*Qualcosa che innalzi ai sette cieli...!*», in *La sonnambula*, Milano, Teatro alla Scala, 1986. Abbiamo consultato la ristampa in *Stagione lirica autunnale*, Bergamo, Teatro Donizetti-Comune di Bergamo, 1988, pp. 25-33: 28.

⁷ La trasformazione della fonte letteraria nel libretto è dettagliatamente ricostruita e commentata in ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Ballo, poesia, opera in scena: indagini sul libretto*, in *La sonnambula*, Milano, Teatro alla Scala, 2001, pp. 74-91.

⁸ EUGÈNE SCRIBE – GERMAIN DELAVIGNE, *La sonnambule, comédie-vaudeville en deux actes*, Paris, J. N. Barba, 1820. In questa fonte, quando durante la scena del sonnambulismo Cécile sogna di ballare con Gustave, viene non a caso citata la musette della *Nina* di Dalayrac («*Pendant tout le temps qu'est censé durer la contredanse, l'orchestre joue pianissimo et avec des sourdines l'air de la contredanse de Nina*», II.3)

⁹ Sui precedenti teatrali, coreutici e operistici della *Sonnambula* cfr. GIUSEPPE MONTEMAGNO, *Del «tremendo fantasma»*. Attraverso le fonti del libretto, in *La sonnambula*, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1998, pp. 35-47.



Giovanni Mondini – Rosa Cervi, figurini (Elvino, Amina) per la prima rappresentazione assoluta della *Sonnambula* (Milano, Teatro Carcano, 1831). Da *Nuova raccolta di figurini teatrali*, Milano, Giovanni Ricordi, 1830-31.

Inoltre non è l'eroe maschile ad avere due spasimanti, ma la protagonista femminile. Si tratta di Frédéric, promesso sposo alquanto distratto, e di Gustave, ex amante appassionato e presunto traditore, allontanatosi per lungo tempo e ora ritornato in circostanze casuali. Le rivelazioni di Cécile in stato di sonnambulismo garantiscono il lieto fine, consentendo a lei e a Gustave di ritrovarsi finalmente uniti e felici. L'azione si svolge nel castello di Dormeuil e vede in scena personaggi di alto lignaggio.

Il passaggio al genere coreutico comporta lo spostamento della vicenda nelle campagne della Camargue, presso Arles, dove vivono contadini, mugnai e ostesse. Nonostante la presenza del signore del castello locale, Saint-Rambert, che diverrà il conte Rodolfo nel libretto dell'opera, si riscontra una regressione sociale dei protagonisti: al di là del ceto, il cambio di ambientazione comporta una modifica di prospettiva nella loro definizione drammatica, dell'eroina in particolare. Thérèse è una giovane orfana cresciuta dalla vecchia Mère Michaud e tratteggiata con i caratteri della semplicità, della purezza, dell'onestà, del tutto assenti nella commedia. Il testo di Scribe ricorre a termini quali «candeur», «innocence», «jolie petite»¹⁰ per descriverne gli atteggiamenti e le

¹⁰ *La sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* cit., pp. 12 e 20.

parvenze, giungendo a contrapporre con forza la giovane alla rivale, Madame Gertrude, al fine di rimarcare per contrasto il suo lindore. Infatti, appena giunto nella stanza della locanda per riposare, Saint-Rambert ripensa in questi termini alle due ragazze conosciute quella sera: «cette Thérèse si naïve, cette Gertrude si prude et si piquante». ¹¹ Verso la fine della vicenda Edmond, che diverrà Elvino nell'opera, si accinge a sposare Gertrude per ripicca e Saint-Rambert commenta: «Les maris sont-ils étonnans! Celui-ci ne veut pas croire à l'innocence de cette pauvre Thérèse; il ne croirait pas à la coquetterie de celle-ci», mentre, un paio di scene oltre, la Mère Michaud mostra lo scialle perduto da Gertrude nella stanza di Saint-Rambert domandando a chi appartenga e rispondendo ironicamente: «à Thérèse... Non? à une personne bien plus vertueuse». ¹²

Pur attenuando la contrapposizione fra le donne presente nella fonte col destinare a Lisa una musica che non marca una distanza di scrittura definitiva da quanto composto per Amina, Bellini non rinuncia a fissare la purezza della sua eroina, che anzi accentua con decisione. Il trapasso ballo-opera comporta infatti un ulteriore slittamento di ambientazione, ora posta in un villaggio svizzero. Non bisogna sottovalutare l'importanza di queste collocazioni perché il pubblico del secolo diciannovesimo era in grado di instaurare un collegamento immediato fra ambiente extraurbano e semplicità dei suoi abitanti sulla scorta del mito del buon selvaggio russoviano e di tanta letteratura dell'epoca. Sicché una cosa era ambientare un lavoro teatrale in un elegante e signorile castello, altra in ambito campestre, altra ancora in un paesaggio alpino. L'inaccessibilità dei monti e il loro biancore era simbolo fin troppo evidente di un luogo incontaminato, fatto salvo dalla corruzione, e dunque particolarmente indicato per ospitare l'innocenza femminile. ¹³ Il percorso commedia-balletto-opera porta dunque con sé uno spostamento progressivo di valori in direzione della purezza della protagonista, spostamento siglato dalle diverse ambientazioni, anche se poi Romani e Bellini agiscono soprattutto con gli strumenti di loro stretta pertinenza, soluzioni drammatiche e musica, per conseguire lo scopo.

Significativo a tal riguardo è l'avvio dell'opera dopo le prime quarantatré battute di introduzione orchestrale, così descritto in una pregnante didascalia (I.1):

*All'alzarsi del sipario odonsi da lungi suoni pastorali e voci lontane che gridano: «viva Amina». Sono gli abitanti del villaggio che vengono a festeggiare gli sponsali di lei.*¹⁴

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, pp. 19 e 21.

¹³ Cfr. EMANUELE SENICI, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, in particolare il cap. 2, 'At the foot of the Alps: the landscape of «La sonnambula», pp. 21-92, 266-282 (note). Sulle realizzazioni scenografiche di tali ambientazioni e i significati ad esse connessi si legga ID., *Amina e il C.A.I. Vedute alpine ottocentesche*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004, II, pp. 569-579.

¹⁴ Tutte le citazioni dei versi sono tratte dal libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera: *LA / SONNAMBULA / - / Melodramma / di / Felice Romani. / Da rappresentarsi / nel Teatro Carcano / la quaresima del 1831. / - / Milano / per Antonio Fontana / M.DCCC.XXXI / [fregi].*

L'orchestra tace e si avverte la banda fuori scena intonare una vivace danza in $\frac{6}{8}$, ritmo 'pastorale' per eccellenza.¹⁵ Poco dopo interviene il coro interno che celebra Amina. La spazializzazione del suono riveste un particolare significato nel caso di ambientazioni alpine, poiché realmente sfruttata per comunicare a distanza fra le vette. Si pensi alla tecnica particolarissima dello *jodel* o all'utilizzo di strumenti quali l'*Alpenhorn*. L'idea è chiara: quanto il pubblico sente sono i suoni della montagna, suoni che, da subito, vengono associati al nome, e di conseguenza al personaggio, di Amina. L'introduzione prosegue con l'*a solo* di Lisa, cui succede la ripresa del coro iniziale – stavolta guidato dall'orchestra e disposto in scena («*Scendono dalle colline villani e villanelle, tutti vestiti da festa, con stromenti villerecci e canestri di fiori. Giungono al piano*», 1.2) –, e termina con una canzone in onore della futura sposa che apprenderemo poi essere stata composta da Alessio. Tale canzone ripropone l'inciso iniziale della musica per banda e il ritmo di $\frac{6}{8}$, cui aggiunge altri elementi caratterizzanti, quali la forma strofica e la preminenza del timbro dei corni, facilmente accostabile all'immaginario montano. Infatti, più avanti, quando «*odesi il suono delle cornamuse che riducono gli armenti all'ovile*» (1.6), dunque in coincidenza dello squarcio sonoro più coloristico dell'opera, Bellini ricorre a due corni, che garantiscono un timbro ben differente dalla tradizionale voce pastorale affidata alle ance (per altro di certo più somigliante a quella delle cornamuse), proprio al fine di connotare a dovere l'ambiente.¹⁶ Sulle sonorità alpestri della canzone il coro canta (1.2):

In Elvezia non v'ha rosa
fresca e cara al par d'Amina:
è una stella mattutina,
tutta luce, tutta amor.
Ma pudica, ma ritrosa,
quanto è vaga, quanto è bella:
è innocente tortorella,
è l'emblema del candor.

A questo punto è palesata l'associazione tra montagna, natura, purezza e Amina, ma se non bastasse, la musica rafforza il concetto. In coincidenza del sintomatico verso «è l'emblema del candor» il coro propone un canto dal sapore decisamente alpestre con la sua iterazione intervallare, melodica e metrica fissa su triade di tonica (con spostamento alla dominante in fase cadenzale) e ritmo giambico, e con il suo pedale. Un inciso che risulta essere il ritornello della canzone. Di più, tale intonazione non prevede

¹⁵ La scrittura di questo passo nella partitura autografa è discussa da ALESSANDRO ROCCATAGLIATI nel saggio *Sul cantiere dell'edizione critica della «Sonnambula»*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 411-429: 415-416.

¹⁶ È stato opportunamente sottolineato che «il corno costituisce una sorta di sigla timbrica della *Sonnambula*»; FRANCESCO DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 319-350, anche in *Id.*, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 43-77: 76, nota 28.

testo; la voce è autentico effetto timbrico, non compromessa da parole, pura come la giovane che si sta lodando.¹⁷

ESEMPIO 1 – n. 1, bb. 305-315

Alessio
è l'em-ble-ma del can-dor, del can-

Donne
è l'em-ble-ma del can-dor, A, [con voce naturale]

Tenori
è l'em-ble-ma del can-dor, A,

Bussi
è l'em-ble-ma del can-dor, del can-

dor, del can-dor

a,

a,

dor, del can-dor

Consideriamo un altro coro, quello posto in apertura dell'atto secondo. La scena offre la collocazione più montana di tutta l'opera. Non più il borgo, ma un'«*ombrosa valletta fra il villaggio e il castello*», un luogo isolato e integro se prestiamo fede ai versi iniziali (II.1):

¹⁷ Gli esempi, identificati mediante il numero chiuso di appartenenza e quelli di battuta, sono tratti da VINCENZO BELLINI, *La sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009 (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, 7).

Qui la selva è più folta ed ombrosa.
 Qui posiamo, vicini al ruscello.
 Lunga ancora, scoscesa, sassosa
 è la via che conduce al castello.

La musica è meno definita, dal punto di vista del paesaggio, rispetto al testo, anche se permane una sorta di richiamo bucolico dovuto ai corni. Il coro difende l'innocenza di Amina dopo che questa è stata trovata addormentata nella stanza di Rodolfo nel finale primo. A prendere la parola, qui come nel coro all'inizio dell'opera e nella canzone, non è tanto la comunità del villaggio, quanto piuttosto la montagna stessa. Anche in questo caso natura e innocenza vengono saldate insieme. Letto in tal senso, lo scorcio appare meno incongruente di quanto potrebbe sembrare a prima vista rispetto al finale primo, dove il medesimo coro di abitanti del villaggio accusava Amina senza mostrare alcuna pietà.

Nelle pagine dedicate alla genesi della *Sonnambula*, Emilia Branca fornisce un'interessante e alquanto citata testimonianza nella quale prospetta un legame fra biografia del compositore e realizzazione artistica:

Alla sera il Bellini, quando il sole co' suoi raggi infocati indorava ancora la cima dei circostanti monti, si compiaceva di adagiarsi in una navicella e di vogare sulle quiete onde del lago, lasciandovisi cullare mollemente in un co' suoi pensieri. Rapito dall'incanto di quelle rive, di quelle valli, di quei monti, ove una ricca coltura ne feconda i declivi, quel clima temperato, quel cielo splendidissimo, quella natura tutta vaghezza e sorriso, ove l'uomo respira liberamente e dimentica la contrarietà della vita, immerso in un'estasi inenarrabile, il giovane entusiasta sentiva la sua anima trasportarsi oltre le sfere celesti verso la sorgente eterna di ogni bellezza, e posarvisi.

Al sabato era per lui uno spasso seguire le contadine operaie quando raccolte in battello ritornavano alle loro case dalle filande cantando or tenere or gaie canzoni, non meno vinto dalle attrattive di quelle cantilene, che dal desiderio di studiarvi sopra. Già il Maestro aveva osservato gl'innocenti costumi e le sincere affezioni di quei villici; ed i luoghi incantevoli, spiranti tutti poesia ed armonia destavano nella mente sua esaltata dei pensieri musicali soavissimi, dei veri idilli, che andava scrivendo nel portafogli.¹⁸

Il resoconto si riferisce all'estate 1830, trascorsa dal musicista sulle rive del lago di Como, dunque a mesi in cui *La sonnambula* neppure era in cantiere. Se è comunque possibile ipotizzare che Bellini sia stato colpito dalle sonorità dei monti che circondano il lago e le abbia sfruttate in seguito quando si accinse a comporre l'opera, ancor più che nell'ottica del processo creativo la narrazione di Branca appare significativa sotto il profilo della ricezione. Il paesaggio sonoro che avrebbe ispirato *La sonnambula* è avvertito a posteriori come aspetto essenziale del lavoro e viene messo in relazione con «innocenti costumi» e «sincere affezioni».

Sin qui abbiamo descritto il manifestarsi della montagna, ma cosa succede nel momento in cui è Amina in prima persona a esprimersi? Il discorso non può che prede-

¹⁸ BRANCA, *Felice Romani* cit., pp. 161-162.



Giuditta Pasta in un'incisione conservata nel Museo Belliniano di Catania. Giuditta Maria Costanza Pasta (nata Negri; 1797-1865) fu per Bellini la prima Amina, la prima Norma e la prima Beatrice di Tenda. Esordì al Teatro dei Filodrammatici di Milano (1816) nelle *Tre Eleonore* del suo maestro Giuseppe Scappa. Partecipò alle prime rappresentazioni delle *Danaidi* di Mayr, del *Viaggio a Reims* (Corinna) di Rossini, di *Anna Bolena* e *Ugo, conte di Parigi* (Bianca) di Donizetti, di *Niobe* di Pacini. Tra i suoi grandi ruoli: Medea (Mayr), Tancredi, Romeo (Zingarelli), Nina (Paisiello).

re avvio dalla cavatina della primadonna. Anche assumendo il punto di vista della protagonista, il libretto non rinuncia a comunicare il connubio fra il personaggio, le sue emozioni e la natura circostante (I.3):

Come per me sereno
 oggi rinacque il dì!
 Come il terren fiorì
 più bello e ameno!
 Mai di più lieto aspetto
 natura non brillò:
 amor la colorò
 del mio diletto.

Un connubio che Emanuele Senici vede rispecchiato nella regolarità formale dell'intonazione belliniana e nel controllo assoluto del registro acuto che la costruzione melodica consente di conseguire.¹⁹ A ciò possiamo aggiungere il diffuso ricorso alla scrittura fiorita, indice, nell'opera del primo Ottocento, di distacco da quanto è terreno, e dunque di uno stato etereo e limpido (anche se Bellini vi ricorre con frequenza, allentando perciò il significato di tale connessione). Questi rimangono, tuttavia, riferimenti piuttosto generici, e il segno più forte è dato, di nuovo, dalla suggestione ambientale suggerita dalla rilevante parte assegnata ai corni.

Più avanti il corno svolgerà una funzione solistica nelle due arie del tenore, nel primo caso raddoppiandone la linea nella frase cadenzale del cantabile, quando Elvino pensa all'amore che lo lega ad Amina, nel secondo quando, afflitto, crede di essere stato tradito. Sarebbe a dire in quelle circostanze in cui il suo pensiero è rivolto all'amata. Ecco di nuovo stabilito il legame tra l'eroina femminile e un effetto coloristico montano. A proposito del passaggio del corno nella cavatina di Elvino, Degrada commenta infatti: «in una delle melodie più alte della *Sonnambula* [...] un controcanto in seste [*recte*: terze] di un corno sembrerà aprire spazi incontaminati di 'natura'».²⁰

A mio avviso è tuttavia un altro il momento in cui emerge con straordinaria forza drammatica la relazione tra l'indole di Amina e l'ambiente in cui vive. Nella sezione centrale del cantabile della cavatina di Elvino, questi dona alla fidanzata una viola, gesto al quale lei replica commentando «puro, innocente fiore!» (I.5). Avendo già assistito all'introduzione e alla sortita della primadonna, l'associazione scatta immediata: il fiore è l'oggetto scenico che concretizza visivamente l'equazione natura-montagna-purezza-Amina. Come la fanciulla, anche il fiore è genuino prodotto delle cime elvetiche, al punto che grande parte dell'iconografia del personaggio non rinuncia a rappresentare il mazzetto di viole fra le mani della giovane, determinando un immaginario visivo estremamente identificante.²¹

¹⁹ SENICI, *Landscape and Gender* cit., pp. 57-59.

²⁰ DEGRADA, *Prolegomeni* cit., p. 63.

²¹ È il caso delle raffigurazioni di celebri interpreti nei panni di Amina, quali Eugenia Tadolini (litografia Stefani, Milano, Museo Teatrale alla Scala, vedila in questo vol., a p. 104), Jenny Lind (litografia, 1847, London,

Come indica l'*incipit* testuale – «Prendi: l'anel ti dono» – in questo stesso brano lo sposo porge alla *fiancée* anche l'anello nuziale, altro oggetto di estremo interesse, che, piuttosto intuitivamente, è possibile interpretare come simbolo del rapporto che unisce i due. Romani aveva pensato di sistemare i doni in sezioni diverse della cavatina: l'anello nel cantabile, il fiore nel tempo di mezzo. Bellini adotta una soluzione più originale, innestando la porzione di dialogo relativa alla viola all'interno del tempo lento dell'aria:

ESEMPIO 2 – n. 3, bb. 94-101

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows Amina's vocal line (treble clef) and Elvino's vocal line (bass clef). Amina's lyrics are "Sposi! Oh! te - ne-ra - pa - ra - la!". Elvino's lyrics are "Sposi or noi sia - mo. Ca-ra...". The second system continues the dialogue. Amina's lyrics are "Pu - re, in - no-cen - te". Elvino's lyrics are "ca - ra nel sen - ti pu - si que - sta gen - til - vi - o - la.". The third system shows Amina's lyrics "lio-re!". The fourth system shows Elvino's lyrics "lio-re!".

Così facendo ottiene l'effetto di intrecciare fra loro i due oggetti simbolo e di fissare le premesse del suo progetto drammaturgico.

Ma che tipo di relazione è quella fra Elvino e Amina? Molte parole sono state spese per segnalare le difficoltà e, anzi, proprio nell'evoluzione del loro rapporto i prin-

Theatre Museum; foglio musicale stampato in occasione di una serie di concerti che la cantante tenne in America nel 1850, Milwaukee, Milwaukee Public Library Sheet Music Collection), Albina Maray (di Eduard Kaiser, 1851, Milano, Museo Teatrale alla Scala), fino al ritratto fotografico di Maria Callas utilizzato come copertina per la ristampa discografica EMI (72435 56278 2 7: qui a p. 109). Non sfugge a quest'idea la statua raffigurante la sonnambula, parte del monumento a Vincenzo Bellini eretto a Catania da Giulio Monteverde.

cipali commentatori hanno individuato uno dei nuclei drammatici, se non il nucleo drammatico centrale, dell'opera.²² Tutti sono concordi nell'assegnare al comportamento ingiustificatamente sospettoso ed egoistico di Elvino le cause delle complicazioni fra gli sposi. In effetti un brano come il duetto di gelosia, si badi bene non d'amore, «Son geloso del zefiro amante» (I.7) è significativo, così come il fatto che il protagonista maschile arrivi tardi alle nozze, oppure che, nella cavatina, non parli del suo amore per la donna che si appresta a sposare, ma del suo vissuto, lasciando libero sfogo al ricordo della madre morta. Il luogo più emblematico a tal riguardo è il passaggio fra tempo di mezzo e cabaletta in questa medesima cavatina.²³ Qui si situa infatti un intervento di Amina, «Ah! vorrei trovar parole» (I.5), che per molti aspetti viene percepito come la frase di apertura della cabaletta (tanto da venire replicato nella ripresa), pur essendo collocato nell'ambito del numero solistico di un altro personaggio. Ci aspetteremmo una dichiarazione d'amore di Elvino, già assente dal cantabile, e invece è la fanciulla a far trapelare tutta la sua emozione, che addirittura non le consente di «trovar parole». All'opposto, la musica, con la sua inflessione nel modo minore, comunica benissimo il senso di incomprensione che colpisce i due protagonisti.

ESEMPIO 3 – n. 3, bb. 141-145

Amina [in tempo]



Ah! vor - rei - tro - var - pa - ro - la a spie - gar - co - mio - ta - do - ro!

La distanza fra loro è sancita dalla cabaletta vera e propria «Tutto, ah! tutto in questo istante», che, con il suo slancio veemente nel modo maggiore, non potrebbe essere più discordante dalla frase appena intonata da Amina.

ESEMPIO 4 – n. 3, bb. 149-153

Elvino



tut - to, ah! tut - to in que - sti - stan - te par - la a me del fo - co un - dar - di:

²² FABRIZIO DELLA SETA, *Affetto e azione. Sulla teoria del melodramma italiano dell'Ottocento*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia*, Bologna, 27 agosto – 10 settembre 1987. *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, III: *Free Papers*, Torino, EDT, 1990, pp. 395-400 (ora in Id., «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 25-30, 243, note); GUIDO PADUANO, *La verità del sogno: «La sonnambula»*, in Id., *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 69-83; LUCA ZOPPELLI, *L'idillio borghese*, in *La sonnambula*, Venezia, Teatro La Fenice, 1996, pp. 49-62; SENICI, *Landscape and Gender* cit., pp. 55-73. Quest'ultimo ha anche studiato il conflitto Amina-Elvino dal punto di vista della ricezione musicale dell'opera nel corso dell'Otto e del Novecento: EMANUELE SENICI, *Per una biografia musicale di Amina*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000)*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 297-314 («Chigiana», 45).

²³ In proposito si legga DEGRADA, *Prolegomeni* cit., pp. 62-63.

L'insensibile Elvino non replica alla commozione della promessa sposa lasciando trasparire il proprio intimo, ma, quasi affetto da un piccolo delirio di onnipotenza, si limita a decantare l'amore da lei provato nei suoi confronti.

Se Amina ha un ruolo preminente nella cavatina di Elvino, al punto che le edizioni a stampa definiscono questo numero come duetto, anche nell'aria del tenore dell'atto secondo la sua parte è rilevante. Non solo il recitativo è di sua completa spettanza, ma le sue parole seguivano sulla melodia del cantabile assegnata al corno a mo' di introduzione strumentale dell'aria. Inoltre Bellini organizza anche in questo caso uno scambio dialogico fra gli amanti, non predisposto dal librettista, nel bel mezzo dell'adagio, scambio che inizia con le sintomatiche parole «M'odi, Elvino» (II.3):

ESEMPIO 5 – n. 9, bb. 101-110

The musical score consists of three systems of two staves each. The top staff is for Amina and the bottom staff is for Elvino. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian.

System 1:
 Amina: M'o - di, El - vi-no?... Deh!... ti cal-ma...
 Elvino: egli si scuote, la vede. Tu!... e tan - to-si?... Va!... sper-

System 2:
 Amina: Cre - di: col - pa al-cu-na in me non è.
 Elvino: giu-ra! Tu m'hai tol - to o-gni con-

System 3:
 Amina: So-no in-an-ten-te. lo tel giu-ro: col-pa al-cu-na in me non è.
 Elvino: for-to. Va!... Va!... in - gra - ta!...

Insomma, Amina si insinua disperatamente in entrambe le arie di Elvino,²⁴ quasi a volersi far sentire a tutti i costi dal suo amato, ma questi non le presta ascolto in nessun

²⁴ C'è chi l'ha definita «uno dei perichini più invadenti del melodramma italiano ottocentesco» (SENICI, *Per una biografia musicale di Amina* cit., p. 301).

G. PASTA & G. B. RUBINI

A. Lanzani inc.

Elvino

SONNAMBULA

SCENA E DUETTO

ANDANTE.

Prendi l'anel ti do - no che mi di chea di rosso alla'

l'haa hoo te e cu - ra che arida al no stro al nastro a mar al no - stro a - nno'

Giuditta Pasta (Amina) e Giovanni Battista Rubini (Elvino) cantano il duetto (o più propriamente la cavatina con pertichino) «Prendi: l'anel ti dono» (1.5). Incisione di A. Lanzani. Si noti che il brano è trasposto un tono sotto (La_b) rispetto all'originale (in Sib).

caso. L'incomunicabilità non potrebbe trovare più adeguata rappresentazione musicale e drammatica.

L'anello diviene allora simbolo di questo tipo di legame e, non per caso, ritorna in gioco nell'istante in cui il conflitto tra i due esplode. Nel tempo di mezzo dell'aria del tenore, Elvino, all'apice del furore, lo strappa dal dito della poverina. Da un *tutti* orchestrale e di coro si passa improvvisamente alla sola voce di Amina, senza alcun sostegno strumentale, che lamenta: «Il mio anello!... oh! madre!...» (II.4). Uno straordinario effetto di focalizzazione sull'oggetto scenico.

Un anello è presente anche nei due lavori di Scribe. Nella commedia compare durante la prima scena di sonnambulismo, quando Cécile si trova nella camera di Gustave e, dopo aver vissuto in sogno le proprie nozze con Frédéric, lo deve restituire a chi glielo aveva donato tempo addietro:

Mais, tenez, le voilà, cet anneau que vous m'avez donné, et ce qui me faisait le plus de peine, c'est qu'il aurait fallu le quitter. [...] Oui, il l'aurait bien fallu... je vous aurais dit: reprenez-le; car pour moi je n'aurais jamais eu la force de vous le rendre.

A questo punto Gustave «*retire l'anneau du doigt de Cécile et le met au sien*».²⁵ L'anello ha cioè una funzione di malinconico ricordo del passato, di *souvenir*, ben diversa da quella assunta nell'opera. Nel balletto, anello e fiore compaiono nello stesso momento, esattamente come nel melodramma:

Dans un pas de deux en action, Edmond met au doigt de Thérèse son anneau de fiancée, puis lui donne un bouquet; [...] Thérèse porte alors à ses lèvres le bouquet qu'il vient de lui donner, et le cache dans son sein.²⁶

È il passo corrispondente alla cavatina di Elvino, ma è completamente assente qualsiasi riferimento a difficoltà fra i due, sicché gli oggetti si rivelano per quello che sono: un segno di fidanzamento e un dono di nozze. In effetti, nella prima scena di sonnambulismo, Saint-Rambert decide di non approfittare della situazione proprio nell'istante in cui la sonnambula mostra l'anello, dichiarazione esplicita di legame con un altro uomo:

Elle montre son anneau, porte la main sur son coeur, jure à la face du ciel d'aimer toujours son époux, et de lui être toujours fidèle. «Dieu, s'écrie Saint-Rambert! qu'allais-je faire? Quel crime j'allais commettre!».²⁷

C'è poi lo scorcio in cui Edmond riprende l'anello, da cui è tratta l'aria di Elvino dell'atto secondo:

Et saisissant la main de Thérèse, il lui ôte l'anneau qu'il lui a donné à la scène 3^e du 1^{er} acte. Thérèse pousse un cri, regarde sa main dont l'anneau est enlevé, et tombe évanouie dans les bras de la mère Michaud qui la transporte dans l'intérieur du moulin.²⁸

²⁵ SCRIBE – DELAVIGNE, *La sonnambule* cit., p. 30.

²⁶ *La sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* cit., p. 4.

²⁷ Ivi, p. 12.

²⁸ Ivi, p. 18.

Anche in questo caso il significato del gesto è differente da quanto accade in Bellini-Romani. Lì l'anello rimosso dal dito di Amina era una delle molte situazioni di incomprensione fra gli innamorati, qui è il punto di svolta di un rapporto che fino alla scoperta di Thérèse nella camera di Saint-Rambert era stato assolutamente amorevole. L'anello di Thérèse figura una relazione serena, che in un determinato momento si infrange, quello di Amina una relazione squilibrata fin dall'inizio. Dunque, se la viola è simbolo dell'animo candido della giovane, l'anello ne rappresenta il contraltare doloroso.²⁹

A questo punto abbiamo a disposizione tutti gli strumenti per comprendere come Romani e Bellini abbiano operato in questo lavoro. La sostanza drammatica non è esterna ad Amina, non risiede nel suo rapporto conflittuale con Elvino e nemmeno in quello con la comunità in cui vive. Piuttosto il dramma è tutto interiore, è dettato dall'innocenza e dalla semplicità di una fanciulla costretta a fare i conti con una sofferta relazione sentimentale. E che questo aspetto abbia costituito un'attrattiva per gli autori lo si comprende, meglio che altrove, nella prima scena di sonnambulismo. Amina giunge nella stanza della locanda occupata dal Conte e subito invoca Elvino, per poi proseguire «Geloso saresti ancor dello straniero?...» (1.9), mentre riappare il tema del duetto della gelosia. Se Amina pronuncia queste parole «*con sorriso scherzoso*», poco dopo l'atteggiamento cambia e un clarinetto accenna un motivo dolente basato sulla figura del semitono discendente (simbolo di sofferenza) mentre lei «*con pena*» lo appella «ingrato!». Questo stato infelice lascia però spazio alla gioia delle nozze vissute in sogno con tale purezza da far desistere il Conte dall'assalto amoroso (nel balletto invece era stato l'anello, dunque un segno di possesso, ad ottenere questo effetto) e da fargli commentare «Giglio innocente e puro, conserva il tuo candore!» (torna dunque l'idea del fiore legata al modo di essere di Amina). Insomma, attraverso il suo inconscio, la protagonista chiarisce il senso del dramma, individuabile nel disagio provocato dalla presenza dell'afflizione in un animo sensibile e integro. Sarà proprio quando, nel finale, tale coesistenza fra dolore e purezza verrà esibita, non solo a Rodolfo, ma a tutti, Elvino compreso, che lo scioglimento potrà avviarsi per culminare nella strepitosa cabaletta conclusiva.

Lo straordinario cantabile «Ah! non credea mirarti» deriva da una suggestione della fonte letteraria. Scribe infatti scrive:

Elle tire de son sein le bouquet de roses qu'Edmond lui a donné à la scène troisième du premier acte. Il est fané, desséché. Elle l'arrose de ses larmes, le couvre de ses baisers.³⁰

²⁹ Si sarà notato che trattando della *pièce* teatrale non si è fatto cenno al fiore, il quale, semplicemente, in quel testo non compare. Abbiamo già avuto modo di rilevare come la protagonista non assuma i caratteri di innocenza e semplicità che connoteranno Thérèse e, ancor più, Amina, dunque qualsiasi connessione con la natura viene a mancare. Per altro, fiore e anello trovano cittadinanza da lungo tempo nei lavori teatrali di tono lacrimevole e patetico, come dimostra ad esempio la *Nina* di Dalayrac su libretto di Marsollier, tradotta in italiano da Carpani e rappresentata a Monza nel 1788 – cfr. *Nina ossia La pazza per amore, commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica* (Monza 1788), edizione critica a cura di Davide Daolmi, Milano, LED – Università degli Studi di Milano, 2006.

³⁰ *La somnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* cit., pp. 22-23.

Tuttavia, stante il genere del lavoro, l'autore francese, nello scorcio conclusivo, lascia molto spazio alla 'passeggiata' della sonnambula sui tetti del mulino, organizzando un'azione pantomimica ricordata nella didascalia che apre l'ultima scena del libretto di Romani e risolta da Bellini in una quindicina di battute. Al contrario, il musicista espande a tal punto e con tale intensità il pianto della incolpevole protagonista sul mazzetto donatole da Elvino, da farne il punto culminante dell'opera. Di nuovo si viene a realizzare una connessione inscindibile. Abbiamo sostenuto nelle pagine precedenti che Amina e il fiore costituiscono un tutt'uno, pertanto non possono che condividere la medesima sorte: l'una afflitta, l'altro appassito, entrambi abbattuti dalla sofferenza che confligge drammaticamente con il loro candore ed è da esso accentuata. E infatti poche battute prima, sul gesto di lei che cerca l'anello ormai sottrattole,³¹ i clarinetti rievocano la melodia di «Prendi: l'anel ti dono», per poi essere sostituiti dal flauto che accenna il motivo «Ah! vorrei trovar parole», come detto, probabilmente il momento che segna la maggior distanza musicale tra la giovane e il suo innamorato. Insomma dolore e innocenza sono sempre mantenuti a stretto contatto, perché sono i due poli che compongono l'interiorità dell'eroina, rispecchiata nel povero fiorellino avvizzito. Che il dramma scaturisca dallo scontro fra questi due nodi non costituisce di per sé una novità. Anche da questo punto di vista *La sonnambula* si colloca sulla linea di *Cecchina* e *Nina*. Originale e magistrale è invece la modalità di rappresentazione di tale scontro. Se nelle opere settecentesche l'effetto drammatico veniva ottenuto attraverso la stesura di una nuova tinta patetica³² e l'introduzione del tema della pazzia, nel lavoro di Bellini e Romani esso è invece legato a una precisa strategia drammaturgica condensata nei due oggetti scenici.

Durante il lamento di Amina sul mazzetto, Elvino si inserisce per due volte con una frase musicale avviata e sostenuta dall'oboe. Intervento che il librettista aveva pensato nel tempo di mezzo e che il compositore di nuovo anticipa al cantabile.

ESEMPIO 6 – n. 12, bb. 119-121

³¹ Così nella fonte: «(Elle regarde sa main)... Mon anneau... Il n'y est plus... Il me l'a enlevé pour le donner à une autre...», ivi, p. 22.

³² Si legga, ad esempio, MARCO MARICA, *Da Pamela a Cecchina, ovvero le metamorfosi di una «povera ragazza»*, in *La Cecchina*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2011 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 28), pp. 13-25.

Finalmente è Elvino a farsi udire in un'aria della sua oramai prossima sposa, assumendo il compito del pertichino, segno di un cambiamento decisivo: è lui che per la prima volta presta veramente attenzione alle esigenze di lei. Il tutto con una forza ben maggiore rispetto a quanto accade nella fonte, dove era la rivale a commuoversi e a farsi da parte³³ – sulla scorta di quanto accadeva nella commedia, nella quale Frédéric cedeva il posto di sposo a Gustave. Elvino dà poi seguito alla sua partecipazione musicale all'aria di Amina entrando fisicamente nel sogno, poiché si avvicina a lei nel corso del tempo di mezzo facendo seguire al pertichino lo spostamento scenico del personaggio. È qui che egli può restituirle l'anello³⁴ e che il coro, risvegliandola, canta «Viva Amina!» come all'inizio dell'opera, dando di nuovo il via alla festa nuziale.³⁵

Stante il ruolo del mazzolino di viole, niente meno che proiezione della personalità e dei patimenti di una delle eroine belliniane più straordinarie e amate, non stupisce il destino riservato all'oggetto utilizzato in occasione della prima rappresentazione:

Con pensiero di squisitissima cortesia, la Pasta volle poi donare al Florimo la «gentil viola – puro e innocente fiore» col nastrino verde, che quella memorabile sera si pose sul seno. L'egregio uomo la collocava nel museo del Conservatorio di Napoli accanto ad una quantità di oggetti appartenenti a sommi artisti; oggetti preziosi chiamati dal Rossini «le reliquie dei santi padri della musica».³⁶

³³ «Gertrude, émue de tant d'amour, sent toute haine s'enfuir de son coeur... Elle cède à la pitié, à la générosité... Elle remet à Saint-Rambert la promesse de mariage qu'Edmond lui avait faite, et supplie ce seigneur d'unir Thérèse à Edmond...» (*La somnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* cit., p. 23).

³⁴ Nello scenario del ballo: «Edmond se met aux genoux de Thérèse, remet à son doigt l'anneau qu'il en a tiré» (*ibid.*).

³⁵ Tuttavia SENICI (*Landscape and Gender* cit., pp. 66-73) non legge nella conclusione dell'opera un lieto fine.

³⁶ BRANCA, *Felice Romani* cit., p. 165.



Domenico Russo, *Maria Malibran*. Napoli, Conservatorio di San Pietro a Maiella. María Felicia Malibran (nata García; 1808-1836) esordì ufficialmente al King's Theatre nel 1825 nel *Barbiere* (Rosina) e partecipò poco dopo alla prima londinese del *Crociato in Egitto* (Felicia); l'esordio parigino ebbe luogo al Théâtre-Italien (1828) con *Semiramide*. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Maria Stuarda* di Donizetti, *La figlia dell'arciere* (Adelia) di Coccia, *Giovanna Gray* di Vaccai, *Ines de Castro* di Persiani, *The Maid of Artois* di Balfe. Tra i suoi ruoli: Desdemona, Semiramide, Tancredi, Cenerentola, Ninetta, Zerlina, Susanna, Amina (anche nella prima veneziana del 1835), Norma, Leonora (*Fidelio*). Morì per i postumi di una caduta da cavallo.

Michele Girardi

«Il mio soggiorno a Venezia forma per me un'epoca faustissima di mia vita»: Maria Malibran a Venezia nel 1835*

A Maria Malibran in Venezia

Dettar dell'arte armonica
mie *prime* tu potrai
all'*altra*, cui sei l'idolo,
che ugual non ebbe mai
nel canto e nell'*intier*¹

A Maria Malibran

Tu festi col tuo magico
gesto, e soave canto,
che a posta tua nostr'anime
a stupor, gioja, e pianto
ne sforzi irresistibili,
sirena MALIBRAN!²



All'epoca del debutto veneziano la ventottenne María Felicia García Malibran era ormai da dieci anni un idolo del pubblico internazionale. Il suo debutto ufficiale, infatti, era avvenuto a Londra il 7 giugno 1825 sulle scene del King's Theatre nella parte di Rosina, protagonista femminile del *Barbiere di Siviglia*. L'occasione pare fosse originata da un'indisposizione della famosissima Giuditta Pasta, e la sua *performance* le guadagnò subito il favore del pubblico, anche se non quello della critica.³

* Si pubblica qui la versione aggiornata del saggio di MICHELE GIRARDI, *Maria Malibran a Venezia nel 1835*, apparso in *La sonnambula* di Bellini, Venezia, Teatro Malibran, 1984, pp. 361-370; rist.: Venezia, Teatro La Fenice, 1988, pp. 89-98. Le traduzioni sono di chi scrive.

¹ Sciarada pubblicata nel «Gondoliere», 18 marzo 1835; soluzione: LEGGI-ADRIA.

² GIUSEPPE PERTICARI, *A Maria Malibran. Odi*, Napoli, nella tipografia dei fratelli Rusconi, 1832, p. 12. In occasione del debutto napoletano dell'artista, odi e lodi agiografiche uscirono a frotte, invadendo le librerie partenopee.

³ Le fonti d'epoca più importanti sulla vita e l'arte della cantante sono il volume dell'amica fraterna MARIA DE LAS MERCEDES MERLIN, *Memoirs of Madame Malibran*, 2 voll., London, Henry Colburn, 1840, e il *pamphlet*

La cantante era soltanto diciassettenne, essendo nata a Parigi il 24 marzo 1808. Non stupisca la giovane età, poiché all'epoca non era un'eccezione: anche la Pasta aveva debuttato prima di compiere diciott'anni, nel 1815. La precocità va vista piuttosto in relazione all'età in cui manifestò il suo talento musicale: aveva appena cinque anni quando ripeté a orecchio, dopo averne udito soltanto qualche recita, la parte della protagonista in *Agnese* di Ferdinando Paër, nel 1813 a Napoli.

Suo padre, il celebre tenore Manuel García, primo interprete del personaggio di Al-maviva nel *Barbiere di Siviglia*, è stato forse il maggior insegnante di canto di tutti i tempi, vista la fama e i giudizi entusiastici che i suoi allievi (oltre ai figli, Adolphe Nourrit per fare solo un nome) avrebbero riscosso. Ma lo studio sotto la sua diretta attenzione non cominciò subito: prima Maria imparò il solfeggio, poi il pianoforte, nell'attesa che la voce fosse pienamente sviluppata. Intanto, seguendo i frequenti spostamenti della famiglia dovuti alla carriera di Manuel, apprese perfettamente oltre allo spagnolo, lingua paterna, il francese, lingua del paese d'adozione, l'italiano, lingua dell'opera internazionale, l'inglese e il tedesco. La sua educazione era quindi molto ampia (comprendeva anche le arti figurative), e le consentì in seguito di comporre spiritose e gradevoli arie da camera, pubblicate da Troupenas a Parigi.

Finalmente la Malibran ebbe l'età giusta (quattordici anni, come conferma il bari-
tono Manuel García, continuatore dell'attività didattica del padre e autore del celebre trattato sullo studio del canto) per cominciare a esercitarsi sotto la ferrea guida del genitore: solfeggi, arie da camera e duetti di Porpora in dose massiccia, per sopperire alle lacune di un organo vocale non proprio onnipotente. Le testimonianze critiche sono tutte concordi: la voce della cantante che aveva sostituito la Pasta nella recita di Londra non aveva del tutto le carte in regola per aspirare al rango di prima donna. Il suo registro vocale d'esordio fu identificato da Ebers, direttore del King's Theatre, come quello di contralto, e fu subito evidente anche la sua straordinaria abilità nella recitazione.

La Malibran seppe gestire, lontano da orecchie indiscrete, l'inevitabile fase di sviluppo e assestamento della propria voce. Emigrò negli Stati Uniti d'America per tre anni (dal 1825 al 1827), per cantare nelle stagioni liriche di opere italiane allestite dal padre a New York, primo passo per la penetrazione del melodramma nel Nuovo Mondo. Maria vi debuttò nella parte di Rosina (29 novembre 1825) di fronte a un pubblico importante, fra cui Lorenzo Da Ponte. Il grande librettista, ammaliato dalle prestazioni della compagnia, incontrò Manuel García, e nelle sue memorie racconta di come riuscì a sfruttare a proprio vantaggio il talento formidabile di padre e figlia:

di ERNEST LEGOUVÉ, *Maria Malibran*, Paris, Hetzel, [1880] («Études et souvenirs de théâtre – les initiateurs»), preceduto dall'ampia voce enciclopedica «MALIBRAN (*Marie Félicité*) née GARCIA» redatta da uno studioso celeberrimo, oltre che amico della cantante, come FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 8 voll., Paris, Firmin Didot, v, 1867², pp. 417-421. Fra i contributi più recenti si tenga presente almeno REMO GIAZZOTTO, *Maria Malibran (1808-1836): una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Torino, ERI, 1986.

all'udire ch'io gli proponeva il mio *Don Giovanni* messo in musica dall'immortal Mozart, [García] mise un alto grido di gioia, ed altro non disse che questo: «Se abbiam personaggi bastanti da dare il *Don Giovanni*, diamolo presto; è la prima opera del mondo». Rimasi lietissimo a tal risposta, tanto perch'io ne sperava un ottimo effetto, quanto per un vivissimo desiderio assai in me naturale, di vedere qualche mio dramma rappresentato in America. [...] e il *Don Giovanni* andò in scena. Non m'ingannai nelle mie speranze. Tutto piacque, tutto fu ammirato e lodato: parole, musica, attori, esecuzione; e la bella, spiritosa e amabile figlia nella parte di Zerlinetta tanto si distinse e brillò, quanto impareggiabile parve il padre in quella di Don Giovanni.⁴

Negli Stati Uniti Maria allargò il suo repertorio, interpretando anche *Tancredi*, *La Cenerentola*, *Otello*, *Il turco in Italia*, fino a che l'alto magistero artistico raggiunto le consentì di lasciare il tirannico e geloso padre. Per affrancarsi sposò nel marzo del 1826, oramai diciottenne e contro il volere di Manuel, il ricco commerciante francese Eugène Malibran, residente a New York. Maria non lasciò il suo nuovo cognome neppure dopo il divorzio, mentre il marito fece bancarotta e fu abbandonato pochi mesi dopo il matrimonio. Nel novembre del 1827 la cantante sbarcò a Parigi: il suo mito stava per nascere.

Ingaggiata per cantare *Semiramide* in una recita a beneficio del basso Filippo Galli nel gennaio 1828 a Parigi, la Malibran fu subito scritturata per aprire la stagione del Théâtre des Italiens in aprile. Da quel momento, con le recite di *Otello*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, cominciò il vero successo, che fu talmente clamoroso da portarla ad insidiare la celebrità di fresco acquisita nel repertorio rossiniano (dopo *Euryanthe* di Weber nel 1823 e la Nona Sinfonia di Beethoven l'anno successivo) dalla grande Henriette Sontag, di soli due anni più vecchia. Ma fra le due prime donne non s'instaurò mai un conflitto autentico, e in ogni caso il matrimonio della tedesca nel 1828 e il suo momentaneo ritiro dalle scene eliminarono una possibile rivalità sul nascere.

Era ormai inevitabile il confronto con la mitica Giuditta Pasta. Maria Malibran, dopo il 1830, alternava la sua attività fra Parigi e Londra, mentre la Pasta era invece impegnata in un autentico *tour de force*: tre prime rappresentazioni assolute nel giro di un anno, dal 26 dicembre 1830 al 26 dicembre 1831, tutte a Milano. *Anna Bolena*, *La sonnambula* (al Teatro Carcano), *Norma* (alla Scala) furono tre prime di eccezionale importanza storica, poiché decretarono il tramonto dell'estetica rossiniana, e purtroppo anche l'incrinarsi delle eccezionali qualità vocali della protagonista.

La ventiduenne Malibran non aveva partecipato ad avvenimenti artistici di tale rilevanza, e a cantare in Italia, l'accademia del canto, era venuta soltanto nel 1832, in modo piuttosto casuale. L'aveva invitata il grande basso Luigi Lablache, di passaggio a Bruxelles, città in cui l'artista risiedeva insieme al violinista Charles de Bériot, padre del suo unico figlio (e marito nell'ultimo anno della sua breve vita). Si esibì a Milano, Roma, Napoli e Bologna, destando ovunque grande impressione se non vero e proprio fa-

⁴ LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981², p. 338. La *première* del capolavoro mozartiano ebbe luogo il 23 maggio 1826, e fu la prima rappresentazione dell'opera negli Stati Uniti.

natismo, e divise immediatamente il pubblico in due autentiche fazioni, una favorevole a lei, l'altra alla Pasta.

Ma il confronto diretto non doveva tardare, e arrivò a Londra nel 1833. La Malibran, dopo le recite della Pasta in *Norma* e nella *Sonnambula* in maggio,⁵ cantò *Fidelio* e *La sonnambula* al Drury Lane, in lingua inglese. L'artista era arrivata a quell'appuntamento dopo un periodo di riposo forzato dovuto alla maternità, ma incantò, oltre al pubblico, lo stesso Bellini presente in sala, che pur dichiarando l'eccellenza della Pasta nel «sublime tragico», s'impegnò con la cantante per un'opera nuova.

Anche la voce della Malibran, come del resto quella della Pasta, rappresentò un momento di transizione fra l'estetica rossiniana e quella del melodramma romantico vero e proprio: era quindi inevitabile che affrontasse pienamente il repertorio belliniano. La Pasta, di undici anni più vecchia, era ormai in fase di declino, quindi lo scontro vero e proprio si spostava sulle opere e i luoghi in cui la grandissima Pasta aveva fondato il proprio mito. Decisiva, perciò, fu la prova davanti al pubblico della Scala, che la coraggiosa Malibran affrontò proprio nell'opera di cui la rivale era interprete insuperabile, *Norma*. Era il 15 maggio 1834 e da quel momento le discussioni su chi fosse la migliore si sprecarono, specialmente dopo pochi mesi, quando la Pasta tornò sulle scene scaligere nello stesso ruolo. Nella stessa stagione la Malibran cantò alla Scala *I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula*, *Otello*, e *Giulietta e Romeo* di Vaccai. Dopo una sosta a Bruxelles, la Malibran tornò a Napoli nel dicembre 1834 per interpretare due nuove opere scritte espressamente per lei: *Ines de Castro* di Persiani e *Il colonnello* di Ricci. In quest'ultimo titolo non poté esibirsi, perché il cavallo della carrozza che la trasportava s'imbizzarrì e la catapultò all'esterno, producendole la slogatura di un braccio. Saltò così anche la 'versione napoletana' dei *Puritani*, che Bellini aveva aggiustato apposta per lei. Ma mentre i giornali veneziani («Il gondoliere» e «La gazzetta privilegiata») seguivano con comprensibile ansia la sua convalescenza, e altri periodici esprimevano dubbi sulla sua capacità di riprendersi, la Malibran

troncò tutte le ciarle e la sera del 24 ricomparve improvvisamente al Fondo [il secondo teatro d'opera di Napoli in quell'epoca], benché col braccio al collo, nella *Sonnambula*. Come vi fosse accolta vi è facile immaginare. Da quanto sembra madama Malibran non mancherà al suo impegno con Venezia.⁶

Le recite della Malibran al Teatro La Fenice

L'attesa dei veneziani per l'arrivo della Malibran era iniziata il 14 dicembre 1834, quando in una convocazione della Società proprietaria del Teatro La Fenice fu dato ai soci l'annuncio del contratto che legava la più celebrata artista del momento al massimo teatro veneziano. L'artista era stata contattata dal podestà di Venezia Giovanni Boldù.

⁵ Cfr. *Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbèra, 1882, pp. 50-51.

⁶ «Il Figaro», 7 marzo 1835.

Lo fa supporre una dedica di Carlo Cambiaggio, il grande buffo che cantava al Teatro Emeronittio, di un intero volumetto di versi in milanese, scritti per il prossimo arrivo della Malibran a Venezia, allo stesso Boldù «che tanto procuraste onde la somma cantante ai colti Veneziani pure udir facesse le magiche e melodiose sue note».⁷ Probabilmente i primi abbozzamenti avvennero durante le recite milanesi di *Norma* nel maggio 1834: l'artista si era quindi impegnata con l'impresa Fabrici che aveva in appalto la stagione di carnevale per il 1834-1835. Il contratto, come risulta dal verbale della convocazione, che non ottenne obiezioni da parte dell'assemblea dei proprietari, prevedeva «un corpo di recite non minore di sei dal 16 al 31 marzo 1835» per cui si prevedeva di spendere «20/mille franchi» (la Malibran ricevette in tutto 25.287,38 lire austriache per sette recite: una somma enorme). Le opere previste furono annunciate alla cittadinanza con una locandina il 20 marzo 1835. La diva avrebbe cantato i ruoli con cui si era imposta all'attenzione del pubblico internazionale, Desdemona nell'*Otello* e Angelina nella *Cenerentola* di Rossini. Poi avrebbe proposto ancora una volta la sua interpretazione di *Norma*, da molto tempo ormai discussa nei salotti dell'epoca in relazione a quella della Pasta.

Il prestigioso appuntamento era perciò uno di quelli che assicurano la gloria di un teatro, e i dirigenti della Fenice avevano di che esserne fieri: tutta la stampa periodica aveva seguito nelle recite napoletane la Malibran e si apprestava a sentirla a Venezia, riflettendo lo smisurato interesse del pubblico verso questa straordinaria interprete. Leggiamo, nella cronaca di Fétis, il resoconto dell'arrivo della cantante:

All'arrivo della gondola che la trasportava, delle fanfare annunciarono la sua venuta. Una folla immensa si accalcava sulle fondamenta; l'afflusso [di gente] era così elevato quando la cantante attraversò piazza S. Marco, ch'ella ne fu scossa e dovette rifugiarsi nella chiesa, che si riempì ben presto. Non fu senza difficoltà che le si aprì un passaggio fra la folla, perché potesse raggiungere il suo albergo [il «Leon Bianco»]. Il suo talento rispose alle attese dei veneziani, il cui entusiasmo giunse fino al delirio.⁸

Ma sorse un problema a turbare la serenità dei dirigenti della Fenice: il massimo teatro veneziano avrebbe dovuto dividere con un altro teatro cittadino il privilegio di ospitare spettacoli d'opera con la Malibran. In questo idilliaco connubio si era infatti inserito con abile mossa Giovanni Gallo, una delle figure più importanti della cultura veneziana del primo Ottocento, che all'attività di editore di musica accoppiava quella di impresario e proprietario teatrale, dimostrando in molte occasioni talento, passione e fiuto infallibile. Nel 1810 aveva acquistato il Teatro di San Benedetto, l'unico che riu-

⁷ Per l'arrivo dell'esimia artista cantante Maria Garcia Malibran in Venezia, seste rime in dialetto milanese composte da Carlo Cambiaggio dedicate a sua Eccellenza il signor conte Giuseppe Boldù, Venezia, tip. di Commercio, [1835], pp. 5-6.

⁸ «À l'approche de la gondole qui la portait, des fanfares annoncèrent son arrivée. Une foule immense bordait les quais; l'affluence était si grande lorsque la cantatrice traversa la place Saint-Marc, qu'elle en fut effrayée, et qu'elle se réfugia dans l'église, qui fut bientôt remplie. Ce ne fut qu'avec beaucoup de difficultés qu'on parvint à lui ouvrir un passage jusqu'à son hôtel. Son talent répondit à l'attente des Vénitiens, dont l'enthousiasme alla jusqu'au délire», FÉTIS, *Biographie universelle* cit., p. 420.



Maria Malibran a Venezia e La folla plaudente al passaggio della carrozza con la Malibran. Incisioni. Milano, Civica raccolta di stampe Achille Bertarelli.

sciva a reggere la concorrenza spietata della Fenice a Venezia, e nel 1813 aveva ingaggiato Rossini, che scrisse *L'italiana in Algeri*. Poi aveva comprato, nel 1819, anche il Teatro di San Giovanni Grisostomo, un edificio di enorme importanza storica e di vaste proporzioni, che risaliva nella sua forma originaria al 1677. A dispetto di un passato glorioso questo teatro, con un processo graduale, era divenuto sede di spettacoli popolari, e nel 1819 fu il primo a trasformare l'ultima fila di palchi in loggione. Nel 1834, a causa delle pessime condizioni dell'edificio, Gallo fece rifare il teatro e lo ribattezzò «Emeronittio», perché avrebbe ospitato sia spettacoli serali che diurni. La nuova sala era stata inaugurata il 31 dicembre 1834 con la rappresentazione dell'*Elisir d'amore*, avvenimento che ricevette l'onore di molte cronache favorevoli:

La Fenice era chiusa, e per conseguenza il teatro fu sommamente affollato. E poi i veneziani avevano gran desiderio di assistere all'apertura di quel nuovo edificio, che tanto onora il sig. Gallo e la patria: essi incoraggiano sempre le belle imprese.⁹

A dimostrare il mestiere dell'impresario veneziano basti notare la presenza, in un *cast* tutto di elevato livello, del giovane baritono poco più che debuttante Felice Varesi, uno dei cantanti più importanti del primo Ottocento, del cui talento si sarebbe spesso servito, in seguito, Giuseppe Verdi.

Probabilmente per solennizzare la stagione d'apertura, Gallo riuscì a convincere la Malibran a tenere due recite nella sua sala: sarebbe stato un avvenimento musicale di grande prestigio, che avrebbe reso di gran lunga più importante l'avvenire del nuovo teatro veneziano. L'artista avrebbe dovuto soltanto aggiungere due rappresentazioni alle sei previste per la Fenice – che avrebbe visto in tal modo aumentare la già notevole concorrenza dell'impresario.¹⁰

L'effetto dell'inserimento di Gallo all'interno dei programmi dei dirigenti della Fenice, interessati per comprensibili ragioni di prestigio a detenere l'esclusiva sulle rappresentazioni della Malibran a Venezia, si nota con estrema evidenza. Il calendario delle recite, riportato in appendice, subì continue modifiche, testimoniate dalle locandine della stagione di carnevale 1834-1835, e dagli avvisi pubblicati nella rubrica *Spettacoli d'oggi* nella «Gazzetta privilegiata di Venezia». Cessato il periodo di chiusura della Fenice, dal 4 al 25 marzo, decretato dalle autorità in segno di lutto per la morte dell'imperatore d'Austria Francesco I, la Malibran cantò *Otello* il 26, e da quel momento i principali periodici istituirono delle vere e proprie rubriche dedicate alle recite vene-

⁹ «Il Figaro», 7 gennaio 1835.

¹⁰ Secondo la MERLIN (*Memoirs of Maria Malibran* cit., pp. 223-228) l'artista volle in realtà salvare Gallo dalla bancarotta, impegnandosi in una recita non prevista nel suo teatro quando aveva già fatto le valige per lasciare la laguna (l'avvenimento viene descritto con dovizia di particolari). Per un resoconto storico delle vicende del Teatro, oltre che per specifici contributi critici (fra cui MARCO BEGHELLI, *Una bambina viziata dalla natura. Ritratto di Madame Malibran*, pp. 73-85), si veda il prezioso volume *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, e in particolare GIORGIO MANGINI, «Non piaceri spirituali ma emozioni de cuore». *Il teatro di San Giovanni Grisostomo-Malibran in età contemporanea*, pp. 87-105.

ziane dell'artista. Le cronache parlano chiaro: l'entusiasmo del pubblico per l'interpretazione che la Malibran aveva fornito del ruolo di Desdemona aveva raggiunto punte altissime, e le chiamate dell'artista al proscenio non si potevano più contare. Il *cast* che la Fenice aveva raccolto intorno a lei era di prim'ordine: al celebre tenore Donzelli, alla Bramati, a Lombardi e a Fontana era stato confermato dall'impresa il contratto che avevano per la stagione di carnevale, mentre dal *cast* impegnato nella parallela stagione all'Emeronittio erano stati ingaggiati Balfe, Tati, Paltrinieri, Cambiaggio e il giovane Varesi, che interpretò il ruolo di Dandini nella recita della *Cenerentola* del 29 marzo, la terza che l'artista sosteneva alla Fenice, dopo una replica di *Otello*. Nel ruolo di Angelina, secondo le cronache – con l'unica eccezione del corrispondente del «Figaro» (4 aprile 1835) per cui la cantante «tocò il sommo dell'arte»¹¹ –, la Malibran produsse un'impressione inferiore rispetto a quello di Desdemona. Fu per questa ragione che «per aderire alla pubblica richiesta» (locandina del 31 marzo) si dette per la terza volta *Otello*, in luogo di una seconda recita della *Cenerentola*.

Intanto era apparso sulla «Gazzetta privilegiata» un *Avviso importante*, in cui era annunciata una recita della Malibran al Teatro Emeronittio per sabato sera, 4 aprile, nella *Sonnambula* di Bellini, proprio l'opera di cui l'artista era considerata interprete insuperabile. Fino a questo momento le trattative tra Gallo e la Fenice erano ancora in corso, ma il tentativo di quest'ultima di non fare cantare l'artista nella sala rivale non riusciva ad andare in porto. Il risultato dell'accordo raggiunto fu reso pubblico dalla «Gazzetta privilegiata» giovedì 2 aprile: la sera stessa anziché *Norma* la Malibran avrebbe cantato alla Fenice la parte di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, concesso come recita straordinaria, e sabato e domenica sera sarebbe stata Norma. Avrebbe poi cantato *La sonnambula* all'Emeronittio martedì 7 aprile.

Non piacque, perlomeno ai critici, l'interpretazione scenica della Malibran del carattere di Rosina, che nella scena della lezione aveva interpolato la cavatina «Tu che accendi», dal *Tancredi*:

Certo quella Rosina è maliziata, furbetta, ma la Malibran la fece furbetta un po' troppo: vi fu qualche scappatella.¹²

L'abbandonarsi soverchio a certa scioltezza di movenze e versatilità di fisionomia, doti accordate da natura molto liberalmente, furono cagione alla Malibran di caricare spesse volte nella *Cenerentola* e nel *Barbiere* la balordaggine e la civetteria, ove bastavano la semplicità e la malizia.¹³

I commenti alle due recite di *Norma* concordavano nel ritenere che la Malibran avesse cantato meglio la seconda, piuttosto che la prima sera, dove un foltissimo pubblico (1.864 persone) gremiva la sala, eccitato oltretutto dall'idea di poter confrontare

¹¹ «Il Figaro», 4 aprile 1835.

¹² «La gazzetta privilegiata di Venezia», 3 aprile 1835. Molto probabilmente le cronache, non firmate, sono da attribuirsi a Tommaso Locatelli.

¹³ «Il gondoliere», n. 30, 14 aprile 1835, pp. 117-120: 119.

la sua interpretazione con quella di Giuditta Pasta che si era esibita in questa parte a Venezia nel dicembre 1832 (oltre che come Desdemona in *Otello* nel gennaio-febbraio 1833 e come Beatrice di Tenda nel marzo seguente). Evidentemente non era uno scherzo, neppure per un'artista dotata di mezzi non comuni, passare nel giro di due giorni dal ruolo di Rosina a quello di Norma. Probabilmente la seconda sera la gola del soprano spagnolo si era più abituata alla tessitura più acuta:

La gioia che, tra l'orror della morte incombente, balena sul volto alla sacerdotessa colpevole fu d'uno stesso colore tutte le due volte che *Norma* comparve, e tutte due le volte fu eguale e ci colpì la potenza dell'appassionatissimo «Oh rimembranza! Io fui così rapita».¹⁴

«*La sonnambula*»: dal Teatro Emeronittio al Teatro «*Malibran*»

Per avere un'idea di quale fosse l'umore dell'assemblea dei proprietari del Teatro La Fenice, all'annuncio che la *Malibran* si sarebbe esibita all'Emeronittio, basti la lettura di questo reclamo di un socio rivolto alla presidenza:

Né decoroso, né utile, né in coerenza al contratto per le sei recite colla *Malibran* addizionale e relativo a quello del quinquennio colla impresa è il permettere che questa artista canti durante le medesime in altro teatro, e specialmente in uno di terza classe che servi a spettacolo degli Alcidi [durante il Carnevale si era esibita all'Emeronittio la compagnia di esercizi acrobatici e atletici di Michele Averino, soprannominato «primo Alcide d'Europa»] ec.^a Ponga la nobile presidenza riparo a questo dannoso scandalo, o si attenda che trovando (come non dubita) compagni al suo parere, protesterà robustamente contro siffatto abuso alla prima seduta. Il socio scrivente. L'ultimo giorno di marzo 1835.

Le trattative per evitare lo 'scandalo' furono intense, ma l'unico risultato ottenuto fu quello che Gallo cedette alla Fenice una delle due recite che la *Malibran* aveva promesso all'Emeronittio (ripartendo così le recite veneziane dell'artista in sette alla Fenice e una all'Emeronittio invece che sei alla Fenice e due all'Emeronittio), a patto che gli venisse consegnato metà dell'incasso della serata straordinaria col *Barbiere di Siviglia*. Questo accordo fu reso possibile ancora una volta grazie all'intercessione del podestà Boldù, direttamente interessato nella questione poiché quale massima autorità comunale aveva concesso un aumento del finanziamento ordinario per la mini-stagione dedicata alla *Malibran*, portandolo a 26.218,05 lire austriache.

La recita al Teatro Emeronittio, preannunciata per il 7 aprile, fu definitivamente fissata per mercoledì 8. Le critiche dei periodici parlano unanimemente di un successo senza precedenti. Leggiamo quella del critico della «*Gazzetta privilegiata*», pubblicata il 9 aprile 1835:

Prima di tutto scusatemi se questa lettera [la rubrica *Malibraniana* era pubblicata in forma di corrispondenza] sarà scritta come piace o piuttosto come non piace a Dio. Se siete stato ieri se-

¹⁴ Ibidem.

ra a teatro certo mi compatirete perché i cervelli non possono stare sempre ad un segno. Parlo del teatro che fu Grimani in S. Gio. Grisostomo, poi Gallo e Facchini, poi Emeronittio, per ora M.F.G. Malibran, [...] onorato questa sera dai canti dell'esimia virtuosa che con lei trasse fra le nuove mura tutto intero quel significativo entusiasmo che la seguì ogni sera alla Fenice. Qui [...] fu [...] l'Amina del Romani, infine la *Sonnambula* del Bellini. [...] Ella replicò la cavatina [«Come per me sereno»] e nella replica variò e quasi sempre con convenienza di stile i passi più leggiadri e difficili, a cui ella aggiunse nuove difficoltà e leggiadria. Ella replicò e dopo la replica ripeté ancora per la terza volta l'aria alla fine dell'opera [«Ah! non credea mirarti»] in cui pure mutò molte frasi della musica, e in cui in ispecie a quel caro «m'abbraccia» [verso della successiva cabaletta «Ah! non giunge uman pensiero»] pare che il teatro volesse cadere, se cadessero pel rumor le muraglie [...]. Il signor Gallo con gentile pensiero aveva adobbato a fiori il suo Teatro della Malibran, e quali pendeano fuor delle logge a festoni, quali in ghirlande, e a modo di pendaglio in mazzetti nel mezzo delle cortine [...]. A mezzo della sua cabaletta, con maggior zelo d'ammirazione che rispetto certo al suo canto, dal vedere al non vedere è involta e investita da una pioggia d'oro mista a fiori minuti, con cui discendea dal ciel sulla scena la gratitudine del sig. Gallo, il padre Giove di questa Danae gentile. Volano in questo fuori dalle logge, dai loggiati e fino dalle finestre dell'alto sonetti e colombi, cardellini e ritratti [...]. Però sappiate che la Malibran [...] con atto generoso e gentile ricusò di ricever dal Gallo alcun compenso, e quand'egli le stendeva alla vista nel suo camerino una sull'altra tutte quelle belle migliaia di lire, ella si contentò di rispondergli solo con un altro di quei cari «m'abbraccia», e così la partita fu pareggiata. E questo a me pare, che ne dite? qualcosa più che quattro chicchiricchi con la gola, chi pensi che i teatri Emeronittii o Malibran non si tirano su dalle fondamenta per nulla, e senza uno spaventoso coraggio di borsa.¹⁵

Il *cachet* che Gallo avrebbe dovuto corrispondere alla Malibran era di 3.000 lire austriache, poco meno di quello che l'artista aveva guadagnato per ogni recita alla Fenice (3.612,48). Ma l'operazione economica di Gallo fu notevolmente più redditizia. Stando alle cifre riportate diligentemente nei *borderò* dallo stesso impresario, l'incasso netto della serata ammontò a 8.194,21 lire austriache, a cui se ne dovevano aggiungere 3.306,69, la metà del ricavato della recita del *Barbiere di Siviglia*. A conti fatti, quindi, all'impresario ne rimasero in tasca 11.500,90. Perché si abbia una più precisa idea dell'entità della somma, si valuti che l'orchestra che accompagnò la Malibran nella *Sonnambula*, composta da quarantadue elementi, guadagnò 222 Lire austriache (contro le 488 dei colleghi della Fenice). E che l'intero Teatro di S. Giovanni Grisostomo, acquistato da Gallo in proprietà nel 1819 e presto riscattato ne era costate meno di 10.000! Si può ben capire con quale comprensibile soddisfazione Gallo accettò la rinuncia della Malibran al salato *cachet*, che in sostanza finiva per non pesare più di tanto sul bilancio dell'artista, visto che con la somma guadagnata cantando alla Fenice c'era di che acquistare due teatri!

Quanto alle «molte frasi della musica» mutate dall'interprete nella cabaletta finale, disponiamo di un esempio, in cui la scrittura originale di Bellini (es. 1 A) viene messa a confronto con l'esecuzione della Malibran (es. 1 B). Si noti che il passo è in Sol mag-

¹⁵ «La gazzetta privilegiata», 9 aprile 1835.



Teatro Malibrán. Decorazione dell'arcoscenico. Da *Teatro Malibrán. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001.

giore, trasposto dunque una terza sotto all'originale in Sib maggiore, segno che la prima donna preferiva tessiture meno acute che le consentissero di sfoggiare lo splendido registro grave e la capacità di intonare con precisione intervalli amplissimi, come il salto di due ottave da Sol_2 a Sol_4 (es. 1 B):¹⁶

ESEMPIO 1 A

via-mo, ci for-mia-mo un ciel d'amor. Ah nella ter - - ra in cui vi - via - - mo, ci for-mia - - mo un ciel d'a-mor etc.

ESEMPIO 1 B

via-mo ci for-miamo un ciel d'a-mor. Ah nella ter - - ra in cui vi - via - - mo ci for-mia - - mo un ciel d'a - mor etc.

La Malibran interprete della «Sonnambula»

In questi termini Fétis giudicava le qualità vocali e interpretative di Maria Malibran:

Sono stati fatti apprezzamenti contraddittori sul talento della signora Malibran de Bériot, ma non si è potuto negarle le qualità che assicurano a un artista una superiorità incontestabile. Tali qualità sono quelle del genio che inventa delle forme, che le impone come tipi e che obbliga non soltanto ad ammetterle, ma a imitarle. La voce della signora Malibran non era precisamente bella; ci si potevano rilevare gravi difetti, particolarmente nel registro medio, sordo e diseguale. Per aver ragione di questo suo difetto era obbligata a fare vocalizzi ogni giorno. Nella scelta degli abbellimenti v'era sempre molta arditezza, con esiti sovente felicissimi, qualche volta di cattivo gusto; non che il suo non fosse puro ma, avida del successo popolare, faceva spesso quel che dentro di sé condannava, pur di piacere a un pubblico ignorante. [...] Per capire bene la portata del talento di questa donna straordinaria, bisognava ascoltarla in scena.

¹⁶ Traggo l'es. 1 da MERLIN, *Memoirs of Maria Malibran* cit., vol. I, p. 193, senza correggere gli errori di scrittura. Per un confronto cfr. VINCENZO BELLINI, *La sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009, pp. 448-449 (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, 7).

Là si esaltava la sua immaginazione; le più riuscite improvvisazioni le venivano a frotte, la sua audacia non aveva precedenti, e nessuno poteva resistere al fascino del suo canto espressivo e patetico.¹⁷

Dunque il fascino della Malibran si liberava soprattutto in teatro. Proprio in questo suo talento d'attrice, in scena e nel canto, doveva risiedere gran parte della novità del suo carisma d'interprete, soprattutto nei confronti della statuarina Giuditta Pasta. La loro rivalità, accesa dall'interpretazione di *Norma*, fu più che altro una questione di mero tifo fra i sostenitori dell'una o dell'altra, in questo assai simile a quella che contrapponeva due fra le più recenti prime donne autentiche, Maria Callas e Renata Tebaldi.

L'entusiasmo che la Malibran aveva suscitato nei veneziani, giunto fino al delirio, fu originato in modo particolare da quella recita della *Sonnambula* che i dirigenti del Teatro La Fenice avevano tentato con tutti i mezzi di impedire. E non avevano torto: l'interpretazione della Malibran in questa opera doveva essere davvero speciale, almeno a leggere uno dei giudizi più attendibili, quello di Francesco Florimo, storico della musica, ma soprattutto intimo amico di Bellini:

[Maria Malibran] è stata la più sublime interprete della *Sonnambula*. Ella seppe immedesimarsi talmente in quell'ingenuo carattere e in quello schietto sentire della pastorella Amina da tradurne perfettamente sulla scena i teneri affetti che l'agitavano, e che ella palesava con una voce temperata dalla passione più pura, dalla verità più squisita. Ella può dirsi di aver fatto della protagonista una seconda creazione, e ricordo bene che quando la rappresentò in Napoli, nella primavera del 1833 al Teatro del Fondo, fu tale e tanta l'impressione prodotta sugli animi, da far quasi porre in dubbio se gli onori del trionfo spettassero piuttosto a Bellini, autore di quel divino idillio, od all'eccezionale artista la quale l'aveva saputo sì bene interpretare. E l'entusiasmo del pubblico fu indicibile quando l'ispirata cantatrice diceva quelle dolci e tenere parole: «Come per me sereno» – «Sopra il sen la man mi posa» – «Ah! vorrei trovar parola!» – «Di un pensiero, di un accento» – «Non è questa, ingrato core» ecc. ecc. Ma il pezzo culminante dell'opera, dove, invasa dal genio che la dominava, rivelavasi superiore a tutte le emule del suo tempo, era la scena ultima, che mostrava in tutto il suo splendore la soavità della musica di Bellini. [...] L'egregio cavalier Crescentini (ultimo che tenne lo scettro di quella famosa scuola nostra di canto, che disgraziatamente si estinse con lui [puritana perifrasi per non usare la parola «castrato»]) diceva, dopo aver intesa ed ammirata la Malibran in quest'opera, che i cantanti di vecchia data, Farinelli, Gizziello, Caffarelli, Marchesi, Velluti, la Conti, la Pa-

¹⁷ «Bien des appréciations contradictoires ont été faites du talent de Madame Malibran de Bériot: mais on n'a pu lui refuser les qualités qui assurent à un artiste une supériorité non contestable. Ces qualités sont celles du génie qui invente des formes, qui les impose comme des types, et qui oblige non seulement à les admettre, mais à les imiter. La voix de Madame Malibran n'était pas précisément belle; on y remarquait même d'assez grands défauts, particulièrement dans les sons du *medium*, lesquels étaient sourds et inégaux. Pour triompher des imperfections de cette partie de son organe, elle était obligée de faire chaque matin des exercices de vocalisation. Dans le choix des ornements de son chant, il y avait toujours de la hardiesse, souvent du bonheur, quelquefois du mauvais goût: non que le sien ne fût pur; mais avide de succès populaires, elle faisait souvent, pour plaire à un public ignorant, ce qu'intérieurement elle condamnait. [...] Pour bien comprendre la portée du talent de cette femme extraordinaire, il fallait l'entendre à la scène. Là, son imagination s'exaltait; les plus heureuses improvisations lui venaient en foule; ses hardieses étaient inouïes, et nul ne pouvait résister à l'entraînement de son chant expressif et pathétique», FÉTIS, *Biographie cit.*, p. 420.



AVVISO
P E L T E A T R O
M. F. G.
MALIBRAN
POSTO IN SAN GIO. GRISOSTOMO
NELLA SERA DI MARTEDI' 7 APRILE 1835.
ULTIMA RECITA
DI M.^{MA} MALIBRAN
ED UNICA DEL MELODRAMMA
L A
SONNAMBULA.

Parola del sig. FELICE ROMANI. Musica del sig. maestro VINCENZO BELLINI.

<i>Personaggi</i>	<i>Artisti Cantanti</i>
Il Conte RODOLFO, Signore del villaggio	<i>Sig. Costantino Ballo</i>
TERESA, Mellaiuro	<i>Sig. Marietta Brunati</i>
AMINA, Orfanella accolta da Teresa e ammata ad	<i>Mad. M. F. G. Malibran</i>
ELVINO, ricco possidente del villaggio	<i>Sig. Enrico Antonio Genali</i>
LISA, Orfana amata di Elvino	<i>Sig. Rinaldo Ferrari</i>
ALESSIO, Contadino, amante di Lisa	<i>Sig. Niccolò Fontana</i>
Un NOTARO	<i>Sig. Lorenzo Lombardi</i>

Cori — Coppone — Contadini — Contadine,
La Sposa e le servigge della Sposa.

Primo Violino, e Direttore dell'Orchestra
Sig. FILIPPO FIORAVANTI.

Maestro della Musica, e Direttore del Coro
Sig. LUIGI GERARDI.

Il Vestiario di proprietà del
Sig. ANTONIO CATTINARI.

Le Scenari, ed i biglietti per l'ingresso nei Loggioni, che alle ore saranno venduti in Teatro, nel giorno
avante venduti al Cassiere CALDA, e dal MESSAGGERO sotto la Focinetta Veneta.

Con questo Avviso sarà sollecita il prezzo dell'ingresso, dei Scenari, e dei Loggioni.

Venezia REZZI Tip. L'Imp. Ed.

Locandina per la prima veneziana della *Sonnambula* con Maria Malibran al Teatro Malibran (ex Emeronitto), 7 (poi spostata all'8) aprile 1835. Da *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001.

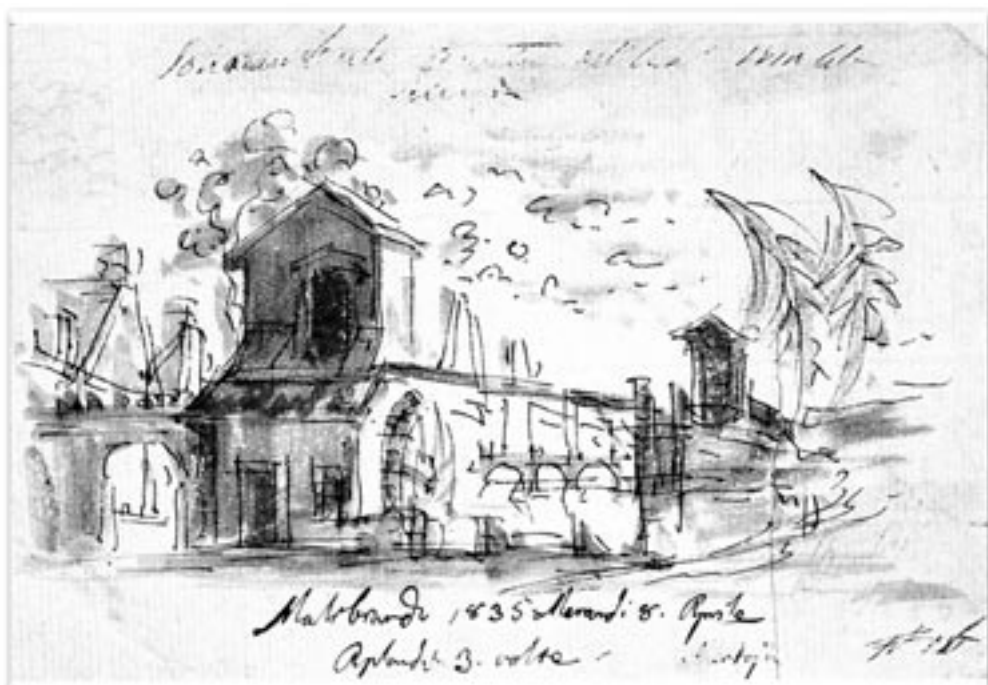
squali, la Gabrielli, lui non escluso, avrebbero potuto cantare l'andante di quella scena «Ah! non credea mirarti» al par della Malibran, ma meglio di lei no! L'allegro poi (continuava il Crescentini) niuno, anche delle passate celebrità, l'avrebbe accentuato con più sentimento e più forza di passione, specialmente in quella frase «Ah! m'abbraccia!», dove diveniva impareggiabile e trasportava il pubblico al più alto grado di entusiasmo.¹⁸

Anche Florimo mette dunque in enfasi (con Crescentini), come già aveva fatto il critico della «Gazzetta privilegiata» nella sua cronaca dell'8 aprile 1835 riportata nel paragrafo precedente, il modo speciale con cui la Malibran pronunciava l'emistichio «Ah! m'abbraccia», che ho posto in esergo.

Per terminare questa brevissima rassegna di opinioni leggiamo il giudizio senza dubbio più autorevole, quello dell'autore dell'opera. Vincenzo Bellini era a Londra nel 1833 con Giuditta Pasta, e gli capitò quasi per caso (a sua detta) di essere invitato a sentire una recita della *Sonnambula* in lingua inglese, con Maria Malibran nel ruolo di Amina. Scrisse una lettera a Florimo da cui questi trasse un aneddoto, che vale la pena di rileggere per intero:

La dimane del mio arrivo in questo gran paese *dal cielo grigio*, che fu detto, con molto spirito, dal cielo di piombo, lessi negli affissi teatrali (che qui si portano passeggiando per le strade) annunciata la *Sonnambula* tradotta in lingua inglese (protagonista Maria Malibran). Più per sentire ed ammirare la Diva, che di sé tanto occupa il mondo musicale e che io non conosceva che di reputazione, non mancai di recarmi in teatro, essendovi invitato da una delle più altolocate dame della prima aristocrazia inglese, la duchessa d'Hamilton (che in parentesi canta divinamente, perché stata allieva del nostro Crescentini). Mi mancano le parole per dirti come venne straziata, dilaniata e, volendomi esprimere nella maniera napoletana, *scorticata* la mia povera musica da questi ... d'inglesi. Solo quando cantava la Malibran io riconoscevo la *Sonnambula*. Ma nell'*allegro* dell'ultima scena, e propriamente alle parole: «Ah! M'abbraccia», ella mise tanta enfasi, ed espresse con tale verità quella frase, che mi sorprese da prima, e poi mi fece provare tale e tanto diletto, che, senza pensare che mi trovavo in un teatro inglese, e dimenticando le convenienze sociali ed i riguardi che pur doveva alla dama, alla cui destra sedevo nella sua *loggia* al secondo ordine, e messa da banda la modestia che, anche che un autore non sente, deve mostrare di avere, fui il primo a gridare a squarciagola: «Viva! Viva! Brava! Brava!» ed a batter le mani a più non posso. Questo mio trasporto tutto meridionale, anzi vulcanico, nuovo affatto in un *paese freddo, calcolatore e compassato*, sorprese e provocò la curiosità dei biondi figli d'Albione, che l'un l'altro si dimandavano chi poteva essere l'audace che tanto si permetteva. Ma, dopo qualche momento, venuti in cognizione (non saprei dirti come) che io era l'autore della *Sonnambula*, mi fecero tanta festa, che per discrezione debbo tacerlo anche a te. Non contenti di applaudirmi freneticamente e quante volte non lo ricordo né anche – ed io a ringraziarli dalla loggia dove mi trovava –, mi vollero a tutti i costi sul palcoscenico, ove fui quasi trascinato da una folla di nobili giovani, che si dicevano entusiasti della mia musica, e che io non aveva né anche l'onore di conoscere. Fra questi eravi il figlio della prelodata duchessa d'Hamilton, il marchese Douglas, giovinetto che tiene nell'anima tutta la poesia della Scozia, e nel cuore tutto il fuoco dei Napolitani. Prima a venirmi in-

¹⁸ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 voll., Napoli, Morano, 1882, III, p. 257.



Giuseppe Bertoja, due bozzetti scenici (parte del villaggio con veduta del mulino, II.5-10) per la prima veneziana della *Sonnambula*, Teatro Malibran (ex Emeronitto), 1835.

contro fu la Malibran, la quale, gettatemmi le braccia al collo, mi disse, nel più esaltato trasporto di gioia, con quelle mie quattro note: «Ah, m'abbraccia»; né aggiunse altro... La mia commozione fu al sommo: credeva essere in paradiso; non potei proferir parola, e rimasi stordito, non ne ricordo più nulla... Gli strepitosi e ripetuti applausi di un pubblico inglese, che quando si scaldava diviene furente, ci chiamavano sul proscenio; ci presentammo tenendoci per mano l'un l'altro: immagina tu il resto... Quello che posso dirti è che non so se nella mia vita potrò avere un'emozione maggiore. Da questo momento io son divenuto intimo della Malibran; ella mi esternò tutta l'ammirazione che aveva per la mia musica, ed io quella che aveva pel suo immenso talento; e le ho promesso di scriverle un'opera sopra un soggetto di suo genio. È un pensiero che già mi elettrizza, mio caro Florimo. Addio!¹⁹

Purtroppo Bellini non ebbe il tempo di scrivere un'opera espressamente per la grande cantante. La forma più importante di collaborazione fra i due artisti fu l'aggiustamento che il compositore fece della partitura della sua ultima opera, *I puritani*, perché Maria Malibran potesse cantarla a Napoli. Poi mancò il tempo di continuare: nel 1835 morì Bellini, l'anno dopo la Malibran. A distanza di un anno, ma nello stesso giorno, il 23 settembre.²⁰

Riferimenti bibliografici

Materiale appartenente all'Archivio del Teatro La Fenice
Busta spettacoli, 1833-1835.

Registro delle Passività del Gran Teatro La Fenice dall'1 novembre 1834 a tutto ottobre 1835.

Verbali delle sedute della Società Proprietaria del Gran Teatro La Fenice, 1834-1835.

Locandine degli spettacoli della stagione di carnevale 1834-1835.

Stampa periodica:

«Il Figaro», anno III, Milano, 1835.

«Gazzetta privilegiata di Venezia», 1835.

«Il gondoliere», anno III, Venezia, 1835.

«La Venezia», anno XV, 1890.

¹⁹ Bellini. *Memorie e lettere* cit., pp. 137-139.

²⁰ Voci di un legame sentimentale fra Bellini e la Malibran circolavano già due anni dopo la morte del soprano (cfr. «Gazzetta italiana», 5 settembre 1838), e, in epoca più recente, il loro rapporto fu l'argomento principale del film *Maria Malibran*, di Guido Brignone (1943), con Maria Cebotari nel ruolo della cantante e Roberto Brunni in quello del musicista. Nell'argomento, presentato al Ministero della Cultura Popolare, Vincenzo, innamorato di Maria, spera di conquistarne l'amore proprio in occasione delle recite londinesi della *Sonnambula*. Ma lei si sottrae e Bellini morirà di crepacuore («il male morale ha influito fatalmente su quello fisico»). A sua volta la Malibran, appresa la notizia della morte del compositore, ne fu sconvolta per sempre, e quando morì, a seguito della caduta da cavallo, rese «al grande Maestro quello spirito che era suo». John Rosselli, ultimo, autorevolissimo biografo del compositore, nutre seri dubbi sulla lettera aneddótica pubblicata da Florimo, che «pare voler confermare la storia dell'amore fra Bellini e la Malibran, una leggenda che si diffuse subito dopo la morte dei due artisti [...] ma che è inverosimile per diverse ragioni» (JOHN ROSSELLI, *Bellini [The Life of Bellini]*, 1996, Milano, BMG-Ricordi, 2001, p. 22).

GRAN TEATRO LA FENICE
 QUARTA SERA CORRENTE 26 MARZO 1835.

**Prima Rappresentazione di
 M.^o MALIBRAN**

PERSONAGGI	OTTAVO	ATTORI
DESDEMONA	M. ^o Garcia Malibran	M. ^o Giacomini
OTTELLO	M. ^o Giacomini	M. ^o Zaccaroni
BRABANZIO	M. ^o Zaccaroni	M. ^o Stocchi
CAJANO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
EMILIA	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
RODOLFO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi

Terzultima l'Opera sarà riprodotta in tutto il Gran Ballo.

L'ULTIMO GIORNO DI MISOLONGHI
 Il primo del Figliuolo con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

**SECONDA RAPPRESENTAZIONE
 OTTELLO**

**Terza Rappresentazione
 CENERENTOLA**

Il primo della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

GRAN TEATRO LA FENICE
 QUARTA SERA CORRENTE 29 MARZO 1835.

**TERZA RAPPRESENTAZIONE
 di M.^o GARCIA MALIBRAN
 e prima dell'opera
 LA CENERENTOLA**

PERSONAGGI	OTTAVO	ATTORI
LA CENERENTOLA	M. ^o Garcia Malibran	M. ^o Giacomini
IL RE	M. ^o Giacomini	M. ^o Zaccaroni
IL GRAN CANCELLIERE	M. ^o Zaccaroni	M. ^o Stocchi
IL GRAN TESORIERO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
IL GRAN UOMO DELLA LEGGE	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
IL GRAN SINDACO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi

Terzultima l'Opera sarà riprodotta in tutto il Gran Ballo.

L'ULTIMO GIORNO DI MISOLONGHI
 Il primo del Figliuolo con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

**MARTEDI 31 CORRENTE
 Quarta Rappresentazione
 di MADAMA MALIBRAN
 all'ottava dell'Opera LA CENERENTOLA**

GRAN TEATRO LA FENICE
 PRIMA SERA APRILE 26 APRILE 1835.

**Quarta Rappresentazione
 di MADAMA MALIBRAN
 OTTELLO**

PERSONAGGI	OTTAVO	ATTORI
DESDEMONA	M. ^o Garcia Malibran	M. ^o Giacomini
OTTELLO	M. ^o Giacomini	M. ^o Zaccaroni
BRABANZIO	M. ^o Zaccaroni	M. ^o Stocchi
CAJANO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
EMILIA	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
RODOLFO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi

Terzultima l'Opera sarà riprodotta in tutto il Gran Ballo.

L'ULTIMO GIORNO DI MISOLONGHI
 Il primo del Figliuolo con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

**QUINTA RAPPRESENTAZIONE
 di MADAMA MALIBRAN
 Prima rappresentazione
 NORMA**

Il primo della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

GRAN TEATRO LA FENICE
 SECONDA SERA APRILE 2 APRILE 1835.

**Sesta Rappresentazione di
 M.^o GARCIA MALIBRAN
 PRIMA SERA DELL'OPERA
 NORMA**

PERSONAGGI	OTTAVO	ATTORI
DEBORA	M. ^o Garcia Malibran	M. ^o Giacomini
ALFONSO	M. ^o Giacomini	M. ^o Zaccaroni
ARMANDO	M. ^o Zaccaroni	M. ^o Stocchi
GIULIO	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi
DEBORA	M. ^o Stocchi	M. ^o Stocchi

Terzultima l'Opera sarà riprodotta in tutto il Gran Ballo.

L'ULTIMO GIORNO DI MISOLONGHI
 Il primo del Figliuolo con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

Il giorno della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

**Ultima Rappresentazione
 di MADAMA MALIBRAN
 con l'Opera NORMA**

Il primo della sua prima rappresentazione in tutto il Gran Ballo, con il nome I. G. e con il nome I. G. e con il nome I. G.

Locandine relative alle recite veneziane di Maria Malibran al Teatro La Fenice nel marzo-aprile 1835. Nella prima locandina, del 26 marzo, vengono annunciate le prime tre recite: due di *Otello* il 26 e il 28 marzo e una della *Cenerentola* il 29. Nella seconda locandina, del 29 marzo, viene confermata la recita della *Cenerentola* del 29 e annunciata una seconda *Cenerentola* il 31. Nella terza locandina, del 31 marzo, vengono annunciate la sostituzione della seconda *Cenerentola* con una terza recita di *Otello* il 31, e la prima recita di *Norma* il 2 aprile. Essendo poi stata sostituita - in seguito alle trattative con Giovanni Gallo, proprietario del Teatro Emmeronitto - la *Norma* del 2 aprile con *Il barbiere di Siviglia*, la quarta locandina, del 4 aprile, riannuncia la prima e la seconda recita di *Norma* (ultime due recite della Malibran alla Fenice) per il 4 e 5 aprile. L'ottava e ultima recita veneziana della Malibran si sarebbe tenuta al Teatro Emmeronitto, ribattezzato Malibran, l'8 aprile, con *La sonnambula* (cfr. locandina a p. 44).

Appendice. Calendario delle recite veneziane di Maria Malibran nel 1835

<i>data</i>	<i>opera in programma</i>	<i>opera eseguita</i>
giovedì 26 marzo	Otello 1 F	Otello 1 F
venerdì 27 marzo		
sabato 28 marzo	Otello 2 F	Otello 2 F
domenica 29 marzo	La Cenerentola 1 F	La Cenerentola F
lunedì 30 marzo		
martedì 31 marzo	La Cenerentola 2 F	Otello 3 F
mercoledì 1 aprile		
giovedì 2 aprile	Norma 1 F	Il barbiere di Siviglia F
venerdì 3 aprile	Norma 2 F	
sabato 4 aprile	La sonnambula 1 E	Norma 1 F
domenica 5 aprile		Norma 2 F
lunedì 6 aprile		
martedì 7 aprile	La sonnambula 2 E	
mercoledì 8 aprile		La sonnambula M

Legenda: (E) = Teatro Emeronitto; (F) = Teatro La Fenice; (M) = Teatro M.F.G. Malibran, ex Emeronitto (il titolo è seguito dal numero progressivo di recite). Nella colonna «opera in programma» si riporta il calendario preannunciato dalle locandine della stagione di carnevale 1834-1835 e dagli avvisi pubblicati nella rubrica *Spettacoli d'oggi* nella «Gazzetta privilegiata di Venezia».

Maria Malibran era arrivata a Venezia, insieme a Charles de Bériot, venerdì 20 marzo 1835, proveniente da Bologna. Sarebbe ripartita alla volta di Milano, sempre in compagnia di de Bériot, il 9 aprile successivo.

Gli interpreti delle recite veneziane con Maria Malibran

Otello, ossia L'africano di Venezia, dramma tragico in due atti di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini. *Personaggi:* 1. Desdemona 2. Otello 3. Jago 4. Rodrigo 5. Elmiro 6. Emilia 7. Lucio 8. Doge; *interpreti:* 1. Maria Malibran 2. Domenico Donzelli 3. Giuseppe Paltrinieri 4. Filippo Tati 5. William Balfe 6. Marietta Bramati 7. Lorenzo Lombardi 8. Nicolò Fontana – I violino e direttore: Gaetano Mares; m° al cembalo e dir. del coro: Luigi Carcano; scenografo: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti

La Cenerentola, ossia La cova cenere, dramma giocoso in due atti di Jacopo Ferretti, musica di Gioachino Rossini. *Personaggi:* 1. Angelina 2. Ramiro 3. Dandini 4. Don Magnifico 5. Clorinda 6. Tisbe 7. Alidoro; *interpreti:* 1. Maria Malibran 2. Domenico Donzelli 3. Felice Varesi 4. Carlo Cambiaggio 5. Rosina Ferrari 6. Marietta Bramati 7. Nicolò Fontana – M° al cemb., dir. delle musiche e del coro: Luigi Carcano.

Il barbiere di Siviglia, dramma buffo in due atti di Cesare Sterbini, musica di Gioachino Rossini. *Personaggi:* 1. Rosina 2. Almaviva 3. Don Bartolo 4. Figaro 5. Don Basilio 6. Fiorello 7. Berta; *interpreti:* 1. Maria Malibran 2. Domenico Donzelli 3. Carlo Cambiaggio 4. William Balfe 5. Nicolò Fontana 6. Lorenzo Lombardi 7. Marietta Bramati – M° al cemb., dir. delle musiche e del coro: Luigi Carcano



Autografo di Maria Malibran, datato 31 marzo 1835: «Il mio soggiorno in Venezia, forma per me un'epoca faustissima di mia vita. M. F. Garcia Malibran». Archivio storico del Teatro La Fenice.

Norma, tragedia lirica in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini. *Personaggi*: 1. Norma 2. Pollione 3. Oroveso 4. Adalgisa 5. Clotilde 6. Flavio; *interpreti*: 1. Maria Malibran 2. Domenico Donzelli 3. Giuseppe Paltrinieri 4. Lina Balfe 5. Marietta Bramati 6. Lorenzo Lombardi – M° al cemb., dir. delle musiche e del coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara

La sonnambula, melodramma in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini. *Personaggi*: 1. Amina 2. Il conte Rodolfo 3. Teresa 4. Elvino 5. Lisa 6. Alessio 7. Notaio; *interpreti*: 1. Maria Malibran 2. William Balfe 3. Marietta Bramati 4. Enrico Antonio Canali 5. Rosina Ferrari 6. Nicolò Fontana 7. Lorenzo Lombardi – 1 viol. e dir.: Filippo Fioravanti; m° della musica, e dir. dei cori: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

LA SONNAMBULA

Libretto di Felice Romani

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Felice Romani, in una stampa dedicata a Giuditta Pasta. Romani (1788-1865) scrisse per Bellini *Il pirata*, *La straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi* (rielaborazione di *Giulietta e Romeo*, scritto per Vaccai), *La sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda* (fu anche il revisore del libretto per la seconda versione di *Bianca e Fernando*). Tra le dozzine di altri libretti: *Medea in Corinto* (per Mayr); *Aureliano in Palmira*, *Il turco in Italia* e *Bianca e Falliero* (per Rossini); *Gianni di Parigi* (per Morlacchi; rimusicato da Donizetti); *La regina di Golconda*, *Ugo conte di Parigi*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia* (per Donizetti); *Francesca da Rimini* (per Strepponi; più volte rimusicato), *Rosmonda* (per Coccia; più volte rimusicato, tra gli altri da Donizetti col titolo *Rosmonda d'Inghilterra*).

La sonnambula, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Rappresentata al teatro Carcano di Milano il 6 marzo 1831, tre soli mesi dopo la donizettiana *Anna Bolena*, sempre su libretto di Felice Romani, *La sonnambula* fu un autentico trionfo, anche grazie all'interpretazione sublime della coppia di protagonisti, Giuditta Pasta e Giovanni Rubini. Nei mesi successivi l'opera sembrò riscuotere più successo nei teatri stranieri che in quelli italiani – gli allestimenti londinesi e parigini precedettero la prima ripresa italiana al Teatro della Pergola di Firenze il 13 maggio 1832 –, ma a partire dal 1834, quando il capolavoro di Bellini fu dato con ottima accoglienza a Bologna, Torino, Napoli e Milano, entrò stabilmente in repertorio come uno dei titoli preferiti dal pubblico.

Il testo adottato per questa edizione della *Sonnambula* è il libretto della *première* milanese,¹ del quale si sono mantenute le varie rime al mezzo indicate col trattino, correggendo tacitamente la grafia in alcuni punti per uniformarla all'uso corrente («gioja» e «nojoso» in «gioia» e «noioso»). Parole e versi non intonati sono resi in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze significative tra il libretto e la partitura d'orchestra (in particolar modo le didascalie) sono state segnalate con numeri romani posti in apice; per le note relative alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.²

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 57
	<i>Scena VIII</i>	p. 71
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 77
	<i>Scena V</i>	p. 80
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 89
	<i>Le voci</i>	p. 91

¹ LA / SONNAMBULA / – / Melodramma / di / Felice Romani. / Da rappresentarsi / nel Teatro Carcano / la quaresima del 1831. / – / Milano / per Antonio Fontana / M.DCCC.XXXI / [[regi].

² Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra: VINCENZO BELLINI, *La sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani*, a cura di Alessandro Roccagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009 (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, 7). Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il numero chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori); la freccia indica modulazioni.

111

11

Rob. Ma per voi, se ben mi oppongo,
 Oggi ha lunga almeno festa.
 Si fan nozze.

Toti. a tempo in zingaro.

Rob. E la sposa? è quella. (accennando liso)

Toti. (altrui amato) D' quella.

Rob. (autocritico) E' quella, leggi: Don mette...
 a che volgi' allora il motto...
 (procedendo) Tu non sai con quei begli occhi
 Come dolce il cor mi tocchi!
 Alla mente mi ritorni
 Ma età che più non è.
 Un amor di quei bei giorni
 Ritrovar potrei per te.
 (Ella sola è vaghizzante...)
 Da quei detti è lusingata
 { (A fedeltà in furore in pella
 al dispetto - che mi fa...)
 (Son cortati, son gelanti
 gli abitanti - di città.)

Una

Alc.

Coro

Int. di Rob. al suo
 adorabile belletto...
 Tu non sai qual tu sei
 sul mattino dell'età...

Una carta del libretto autografo di Felice Romani. Siena, Accademia Chigiana. Vi si leggono due prime stesure della cabaletta del Conte (1.6), che riflettono l'idea primitiva di Romani di far di Rodolfo il padre perduto dell'orfana Amina (l'agnizione avrebbe dovuto aver luogo in un duetto Rodolfo-Amina nel primo quadro del secondo atto). Dopo i due versi iniziali «Tu non sai con quei begli occhi / come dolce il cor mi tocchi!» la prima stesura prosegue infatti con «Alla mente mi ritorni / un'età che più non è. / Un amor di quei be' giorni / ritrovar potrei per te», la seconda con «Qual richiami alla mia mente / adorabile beltà... / Era dessa qual tu sei / ...». Bellini però preferì rinunciare a questo motivo drammatico e al relativo duetto, riavvicinando così il personaggio all'aristocratico libertino dell'originale francese, e anche se in partitura non corresse il testo del passaggio già messo in musica («Qual richiami a' pensier miei / adorabile beltà. / Era dessa, qual tu sei, / sul mattino dell'età»), provvedette Romani a correggere il libretto a stampa: «Quai richiami ai pensier miei / adorabili beltà. / Eran desse, qual tu sei, / sul mattino dell'età».

LA SONNAMBULA

Melodramma in due atti

Libretto di Felice Romani

Musica di Vincenzo Bellini

Personaggi

<i>Il CONTE RODOLFO, signore del villaggio</i>	Basso
TERESA, <i>molinara</i>	Soprano
AMINA, <i>orfanella raccolta da Teresa, fidanzata ad</i>	Soprano
ELVINO, <i>ricco possidente del villaggio</i>	Tenore
LISA, <i>ostessa amante di Elvino</i>	Soprano
ALESSIO, <i>contadino, amante di Lisa</i>	Basso
UN NOTARO	Tenore

Cori e comparse, contadini e contadine.
La scena è in un villaggio della Svizzera.



La sala del Teatro Carcano in un'incisione riferita alla stagione di carnevale 1852-1853. Nella memorabile stagione di carnevale 1830-1831 il Carcano ospitò le prime rappresentazioni della *Sommambula* di Bellini e dell'*Anna Bolena* di Donizetti, entrambe con protagonista la Pasta. Il teatro era stato inaugurato il 3 settembre 1803 con *Zaira, o sia Il trionfo della religione* di Vincenzo Federici, seguita dal ballo *Alfredo il Grande* di Paolino Franchi.

ATTO PRIMO

LISA

Tutto è gioia, tutto è festa...²
 sol per me non v'ha contento:
 e per colmo di tormento
 son costretta a simular.
 O beltade a me funesta
 che m'involi il mio tesoro,
 mentre io soffro, mentre moro,
 pur ti deggio accarezzar!

SCENA PRIMA

Piazza d'un villaggio. Da un lato un'osteria, dall'altro un mulino, in fondo colline praticabili.¹

(All'alzarsi del sipario odonsi da lungi suoni pastorali e voci lontane che gridano: «Viva Amina». Sono gli abitanti del villaggio che vengono a festeggiare gli sponsali di lei.¹ Esce LISA dall'osteria, indi ALESSIO dai colli)

¹ [n. 1.] Introduzione. *Allegro* – $\frac{6}{8}$, Sol.

Come già sperimentato nella *Straniera*, Bellini rinunciò alla consueta *ouverture* optando per un breve preludio orchestrale che conduce direttamente al coro iniziale, prima sezione di un'Introduzione piuttosto elaborata. L'orchestra dipinge con i delicati arabeschi dei fiati, alternati ai gioiosi interventi di una banda sul palco «in lontananza» (ma «senza Gran Cassa», si raccomanda Bellini in partitura: troppo frastuono), il clima idillico e arcadico nel quale si svolgerà l'azione successiva. L'ambientazione e la situazione drammatica – una vivace festa paesana che accompagna lo spozalizio tra gli abitanti di un villaggio ai piedi delle Alpi – rimandano al *tableau* introduttivo del *Guillaume Tell* di Rossini, ma le tragiche implicazioni storico-politiche del nascente *grand opéra* parigino hanno qui lasciato il posto alla dimensione semplice e modesta del dramma semiserio di atmosfera popolare, esemplificato dal coro di schietto sapore rustico su cui si alza il sipario, anticipato dalla banda poche battute prima con bell'effetto:

ESEMPIO 1a (n. 1, bb. 97-101)

Donne
 Tenori
 Bassi

La la
 La la
 La la

¹ Aggiunta: «CORO / Viva Amina! Amina viva! / La la la la la la. / Evviva Amina, evviva ancor!».

² *Allegro moderato assai* – $\frac{6}{8}$, La \flat .

Al contrario dell'eroe svizzero, che piangeva sulle sorti della patria oppressa dal dominio straniero, ora è l'ostessa Lisa che, con preoccupazioni ben più materiali, non vuole rassegnarsi alla perdita di Elvino, giovane possidente terriero che a lei ha preferito Amina, un'orfanelletta adottata dalla padrona del mulino Teresa, con la quale sta per convolare a nozze. In disparte dai festeggiamenti, la ragazza è introdotta da un mesto inciso di oboe e corno ed esprime il proprio dolore in una cavatina il cui carattere di tenero lamento – si osservino gli accenti spostati sulle parole «gioia» e «festa» e le espressive fioriture su «tormento», «soffro» e «moro» – è segno evidente di quanto il musicista prenda sul serio le sofferenze d'amore dei suoi personaggi:

ALESSIO^{II}

Lisa! Lisa!...

LISA (*per partire*)Oh! l'importuno!³

ALESSIO

Tu^{III} mi fuggi!...

LISA

Fuggo ognuno.^{IV}

ALESSIO

Ah! non sempre, o briconcella,

fuggirai da me così.

Per te pure, o Lisa bella,

giungerà di nozze il dì.

(Durante il colloquio di Lisa e di Alessio i suoni si sono fatti più vicini, e più forti le acclamazioni)

SCENA SECONDA

(Scendono dalle colline villani e villanelle, tutti vestiti da festa, con stromenti villerecci e canestri di fiori. Giungono al piano)

CORO

Viva Amina!

ALESSIO (*unendosi al coro*)

Viva!

LISA (*indispettita*)

(Anch'esso!

Oh dispetto!)

CORO

Viva! ancora.

ALESSIO

Qui schierati... più d'apresso...

LISA

(Ah! la rabbia mi divora!)

CORO^VLa canzone preparata
intuonar di qui si può.

LISA

(Ogni speme è a me troncata:
la rivale trionfò.)*segue nota 2*

ESEMPIO 1b (bb. 160-168)

Lisa Tut-to è gio-ia, tut-to è fè-sta... Sol per me non v'ha, non v'ha cen-ter-to:
e per cul-mino di tur-men-to son to-stre-ta a-si-mi-lar.

Lisa rende 'omaggio' alla beltà della rivale salendo fino al Do₃ in un passaggio vocalizzato sul verbo «accarez-zar»: una scrittura simile per la seconda donna palesa che il virtuosismo è una cifra estetica del lavoro.

^{II} Aggiunta: «*dal fondo*».

³ *Primo tempo* [*Allegro*] – $\frac{6}{8}$, Sol.

Le esclamazioni di gioia del coro, che prima avevano introdotto indi punteggiato con effetto drammatico gli accenti dolorosi di Lisa, diventano sempre più incalzanti. La ripresa della melodia rustica (cfr. es. 1) avviene dopo una serie di progressioni, e accompagna la trafelata apparizione di Alessio. Questi tenta invano di avvicinare la donna amata e viene respinto nelle sue *avances*, ma nondimeno si mostra convinto della sua prossima vittoria – «Per te pure, o Lisa bella, giungerà di nozze il dì» –, pur non avendone particolar motivo. Si unisce quindi ai molti compaesani giunti sul palco con «stromenti villerecci» nelle lodi ad Amina (cerimonia di cui è lui stesso l'organizzatore), dando a Lisa ulteriore motivo di gelosia nei confronti di quest'ultima («Anch'esso! Oh dispetto!»).

^{III} «Ah! Tu».

^{IV} Aggiunta: «CORO (*sortono tutti*) / Viva, viva! / La la la la la!».

^V «ALESSIO e CORO».

CORO

Canzone^v

In Elvezia non v'ha rosa⁴
 fresca e cara al par d'Amina:
 è una stella mattutina,
 tutta luce, tutta amor.
 Ma pudica, ma ritrosa,
 quanto è vaga, quanto è bella:
 è innocente tortorella,
 è l'emblema del candor.
 Te felice e avventurato
 più d'un prence e d'un sovrano,
 bel garzon, che la sua mano
 sei pur giunto a meritari!
 Tal tesoro amor t'ha dato
 di bellezza e di virtude,
 che quant'oro il mondo chiude,
 che niun re potria comprar.

LISA

(Ah! per me sì lieti canti
 destinati un dì credei:
 crudo amor, che sian per lei
 non ho cor di^{vi} sopportar.)

ALESSIO (*avvicinandosi a Lisa*)

(Lisa mia, sì lieti canti
 risuonar potran per noi,
 se pietosa alfin tu vuoi
 dare ascolto al mio pregar.)

(Ricominciano gli evviva)

SCENA TERZA

(AMINA, TERESA e detti)

AMINA

Care compagne, e voi,⁵
 teneri amici, che alla gioia mia
 tanta parte prendete, oh come dolci
 scendon d'Amina al core
 i canti che v'ispira il vostro amore!

CORO

Vivi felice! è questo
 il comun voto, o Amina.

AMINA

A te, diletta,
 tenera madre, che a sì lieto giorno
 me orfanella serbasti, a te favelli
 questo, dal cor più che dal ciglio espresso,
 dolce pianto di gioia, e questo amplesso.^{vii}

⁴ Più moderato.

In posizione simmetrica rispetto al vivace coro su cui si era alzato il sipario, la «canzone» intonata da Alessio insieme al coro riporta al clima festoso precedente – si notino gli esuberanti trilli, rinforzati dall'allegro tintinnare del triangolo, che contraddistinguono la linea vocale raddoppiata da flauto e violini

ESEMPIO 1c (bb. 282-286)



–, e sembra già prefigurare l'idillio amoroso dei due promessi sposi, che pure la cupa disperazione di Lisa, relegata soltanto a un breve sfogo sugli accordi in *pianissimo* degli archi, non pare in grado di turbare.

^{vi} «forza a».⁵ [n. 2.] Recitativo [e] cavatina d'Amina. Recitativo-Andante – c- $\frac{2}{4}$ -c, Fa→Mib.

Al contrario della malcelata invidia dell'ostessa, l'innata bontà di Amina trova subito riflesso nelle poche battute con le quali il personaggio femminile si presenta sulla scena, salutata dal gioioso augurio del coro. Uscita dal mulino, luogo simbolo della vicenda, con Teresa, la giovane ringrazia i convenuti con parole di tenera dolcezza, che la musica di Bellini illumina con un'ispirazione melodica di alto livello, che invade e trasfigura il recitativo del soprano.

^{vii} Aggiunta: «(con tenero contento) / Compagne... teneri amici... ah! madre... Ah! qual gioia!».

Come per me sereno⁶
 oggi rinacque il dì!
 Come il terren fiorì
 più bello e ameno!
 Mai di più lieto aspetto
 natura non brillò:
 amor la colorò
 del mio diletto.

TUTTI

Sempre, o felice Amina,
 sempre per te così
 infiori il cielo i dì
 che ti destina.

AMINA (*abbraccia Teresa e, prendendole una mano, se l'avvicina al core*)

Sovra il sen la man mi posa,⁷
 palpitar, balzar lo senti:
 egli è il cor che i suoi contenti
 non ha forza a sostener.

TUTTI

Di tua sorte avventurosa
 teco esulta il cor materno:
 non potea favor superno
 riserbarlo a ugal piacer.

ALESSIO

Io più di tutti, o Amina,⁸
 teco mi allegro. Io preparai la festa,
 io feci le canzoni; io radunai
 de' vicini villaggi i suonatori.

⁶ *Cantabile sostenuto assai* – c, Mib.

Amina manifesta la propria gioia sincera in un'aria in due tempi, la cui insolita estensione vocale al pari delle abbondanti fioriture svelano l'intento del musicista di sfruttare al massimo le doti straordinarie di Giuditta Pasta. Nella tranquilla cavatina la delicata morbidezza della linea vocale riflette l'estasi di una donna che grazie all'amore si sente in perfetta comunione con la natura circostante:

ESEMPIO 2a (n. 2, bb. 40-47)

Amina

Come per me se-re - no og - gi ri-nac - que il dì!
 a piacere
 Co-me il ter-ren fio - ri - co - me fio - ri più - bel-lo. più bel - lo e a-me - no.

Un breve stacco corale (*Allegro brillante* – Lab) animato dalle acclamazioni entusiaste dei compaesani, fa ulteriormente lievitare la gioia in palcoscenico, e fornisce un forte impulso al soprano per l'attacco della successiva ⁷ cabaletta (*Moderato-Più vivo*). Amina balza ripetutamente verso il registro acuto, fino al $Re\flat_5$, a rendere quasi palpabile il battere impazzito di un cuore finalmente appagato che esplose di felicità:

ESEMPIO 2b (bb. 79-87)

Amina

So-vra il sen la man mi po-sa, pal - pi - tar, bal - zar, bal - zar lo -
 sen - ti: e - gli è il cor che i suoi con - ten - ti non ha forza a so - ste - ner.

⁸ [n. 3. Recitativo e] cavatina Elvino. *Andante* – c, Mib.

In attesa di Elvino, che ancora non si presenta per i preparativi di nozze, ricomincia il battibecco tra Alessio e Li-

AMINA

E grata a' tuoi favori,
 buon Alessio, son io. Fra poco io spero
 ricambiarteli tutti, allor che sposo
 tu di Lisa sarai, se, come è voce,
 essa a farti felice ha il cor disposto.

ALESSIO

La senti, o Lisa?

LISA

Non^{viii} sarà sì tosto.

ALESSIO

Sei pur crudele!

TERESA

E perché mai?

LISA

L'ignori?

Schiva son io d'amori;
 mia libertà mi piace.

AMINA

Ah! tu non sai
 quanta felicità riposta sia
 in un tenero amor.

LISA

Sovente amore
 ha soave principio e fine amaro.

TERESA

(Vedi l'ipocrisia!)

CORO

Viene il notaro.

SCENA QUARTA

(Il NOTARO e detti)

AMINA

Il notaro? Ed Elvino
 non è presente ancor?

NOTARO

Di pochi passi
 io lo precedo, o Amina: in capo al bosco
 io lo mirai da lungi.

CORO

Eccolo.

AMINA

Caro Elvino! alfin tu giungi!

SCENA QUINTA

(ELVINO e detti)

ELVINO

Perdona, o mia diletta,⁹
 il breve indugio. In questo di solenne
 ad implorar ne andai sui nostri nodi
 d'un angelo il favor: prostrato al marmo
 dell'estinta mia madre, «Oh benedici
 la mia sposa!», le dissi. «Ella possiede
 tutte le tue virtù; ella felice
 renda il tuo figlio qual rendesti il padre».
 Io^{ix} lo spero, ben mio, m'udi la madre.

segue nota 8

sa (*Recitativo*), che contrappone nuovamente l'amore e la dedizione della protagonista ai capricci dell'ostessa, per nulla accesa dal suo spasimante. In segno di gratitudine per i festeggiamenti organizzati dall'operoso contadino, Amina augura piena felicità alla coppia, ma Lisa ribatte piccata con ostentato risentimento, un atteggiamento subito notato dall'accorta Teresa. Sopra un garbato motivo in semicrome dei violini primi fa il suo ingresso il notaio, che annuncia il prossimo arrivo dello sposo.

^{viii} «No, non».

⁹ *Andante-Moderato-Andante* – Mi♭ → Si♭.

A riportare un clima di concordia dopo la spigolosità del dialogo precedente è subito Elvino che si presenta sul palco giustificando il suo ritardo con un atto di devozione filiale, e in questo punto l'ispirazione di Bellini, di fronte all'arte di Rubini, il suo tenore prediletto, prende nuovamente il volo. Se Romani scrive endecasillabi sciolti, una classica situazione da recitativo, il canto svela i sentimenti più intimi del giovane innamorato, e sale fino al Do₄ in piena esaltazione della corda patetica, anche per far capire con estrema chiarezza di quale portata simbolica sia l'anello che sta per offrire in dono alla sua sposa. Di fronte al notaio, ancora introdotto dal medesimo motivo di semicrome, Elvino impegna poi tutti i suoi averi, mentre la fidanzata gli offre in cambio il proprio cuore, lo stesso che aveva fatto 'toccare' a Teresa, palpitante, nella cabaletta della sua aria di sortita.

^{ix} «Ah,».

AMINA

Oh! fausto augurio!

TUTTI

E vano

esso non fia.

ELVINO

Siate voi tutti, o amici,
al *contratto*^x presenti.NOTARO (*si dispone a stendere il contratto*)Elvin, che rechi
alla tua sposa in dono?

ELVINO

I miei poderi,
la mia casa, il mio nome,
ogni bene di cui son possessore.

NOTARO

E Amina?...

AMINA

Il cor soltanto.

ELVINO

Ah! tutto è il core!

*(Mentre la madre sottoscrive, e con essa i testimoni,
Elvino presenta l'anello ad Amina)*Prendi: l'anel ti dono¹⁰
che un dì recava all'ara
l'alma beata e cara
che arride al nostro amor.Sacro ti sia tal dono
come fu sacro a lei:
sia de' tuoi voti e miei
fido custode ognor.^x «a quest'atto».¹⁰ *Andante sostenuto-Allegro* – $\frac{12}{8}$, Sib.

Nonostante l'importante presenza dell'amata e degli astanti, il numero è dominato da Elvino, il quale esordisce con tenerezza garbata con un'ampia arcata melodica che lo trasporta senza forzature fino agli estremi acuti, ESEMPIO 3a (n. 3, bb. 77-80)

Elvino

Prendi: l'anel ti dono che un

di che un di recava all'ara

Vl. I-II

Vle.

Vle.

Cb.

TUTTI

Scritti nel ciel già sono,
come nel vostro cor.

ELVINO

Sposi or noi siamo.

AMINA

Sposi!...

Oh tenera parola!

ELVINO (*le dà un mazzetto*)

Cara! nel sen ti posi
questa gentil viola.

AMINA (*lo bacia*)

Puro, innocente fiore!

ELVINO

Ei mi rammenti a te.

AMINA

Ah! non ne ha d'uopo il core.

ELVINO

Sì, mio, mio tutto egli è.

A DUE

Dal dì che i nostri cori
avvicinava un Dio,^{xi}
con te rimase il mio,
il tuo restò con me.^{xii}

AMINA

Ah! vorrei trovar parole^{xiii}
a spiegar com'io t'adoro!
Ma la voce, o mio tesoro,
non risponde al mio pensier.

ELVINO

Tutto, ah! tutto in questo istante
parla a me del foco ond'ardi:
io lo leggo ne' tuoi sguardi,
nel tuo riso^{xiv} lusinghier!

segue nota 10

impresiosita dalle delicate fioriture di oboi e clarinetti – si osservi inoltre l'intervento del corno a raddoppiare la voce sulle parole «al nostro amor». Elvino dona ad Amina prima l'anello della madre, quindi un mazzo di fiori selvatici, e il coro partecipa bisbigliando sottovoce, quasi a non voler rompere l'estasi del momento. La ragazza, d'altro canto, si lascia conquistare poco alla volta dal sentimento del giovane, prima di riprendere in una commovente sezione a due, per seste parallele, lo splendido motivo iniziale della cavatina. I presenti si riscuotono per qualche istante dall'estasi che tutti pervade (*Allegro* – $\frac{6}{8}$, →) per elogiare con accenti vigorosi l'unione dei due fidanzati, senza risolvere la continuità dell'afflato emotivo.

^{xi} «Caro/a, dal dì che univa / i nostri cori un Dio,».

^{xii} «con me restò».

^{xiii} «parola».

¹¹ *Allegretto* – sol-Sib.

In una sorta di stretta conclusiva il grazioso smarrimento di Amina, che con incisi venati di malinconia 'napoletana' non riesce a esprimere la sua passione,

ESEMPIO 3b (bb. 141-145).

Amina

Ah! vor - rei tro - var pa - ro - la a spie - gar - co - mio t'a do - ro!

è bilanciato dall'intensa esaltazione passionale con cui Elvino la conforta,

ESEMPIO 3c (bb. 149-153).

Elvino

Più animato

Tutto, ah! tut - to, in que - st'is - tan - te par - la a me del fo - co, on - d'ar - di:

che spinge la sua voce fino alle vette del registro tenorile, con esiti espressivi irraggiungibili, in particolare nell'intonazione vertiginosa degli «sguardi», con salto di sesta Fa₃-Re₄-Do₄.

^{xiv} «vezzo».

L'alma mia nel tuo sembiante
vede appien la tua scolpita,
e a lei vola, è in lei rapita
di dolcezza e di piacer!^{xv}

TUTTI

Ah! così negli occhi vostri
core a core ognor si mostri:
legga ognor qual legge adesso
l'un nell'altro un sol pensier.

LISA

(Il dispetto in sen represso
più non valgo a trattener.^{xvi})

ELVINO

Domani, appena aggiorni,¹²
ci recheremo al tempio, e il nostro imene
sarà compiuto da più santo rito.

A genial convito
tutti quanti io vi attendo e a lieta danza
nel mio vicin podere.^{xvii}

(*Odesi suon di sferza e calpestio di cavalli*)

Qual romore!

TUTTI (*accorrendo*)

Cavalli!

AMINA

Un forastiere!

SCENA SESTA

(*RODOLFO e due postiglioni*)

RODOLFO (*da lontano*)^{xviii}

Come noioso e lungo
il cammin mi sembrò!

(*Avanzandosi*)

Distanti ancora
dal castello siam noi?

LISA

Tre miglia, e giunti
non vi sarete fuor che a notte oscura,
tanto alpestre è la via. Fino a domani
qui posar vi consiglio.

RODOLFO

E lo desio.

Avvi albergo al villaggio?

LISA

Eccovi il mio.

RODOLFO (*esaminando l'osteria*)

Quello?

CORO

Quello.

RODOLFO

Ah! lo conosco.

LISA

Voi, signor?

TUTTI

(Costui chi fia?)

RODOLFO

Il mulino!... il fonte... il bosco!...
e vicin la fattoria!...

(*Vi ravviso, o luoghi ameni,¹³*

*in cui lieti, in cui sereni
sì tranquillo i di passai
della prima gioventù!*

*Cari luoghi, io vi trovai,
ma quei di non trovo più!*)

^{xv} Aggiunta: «Dunque m'adori? Mio caro bene!».

^{xvi} «sostener.».

¹² [n. 4.] Recitativo e sortita di Rodolfo. *Allegretto-Andante* – c- $\frac{3}{8}$, Mi \flat →.

Non appena il matrimonio è stato fissato per l'indomani mattina in svelte battute di recitativo, un semplice motivo ribattuto di semicrome affidato a violini e viole introduce l'ingresso del conte Rodolfo a bordo di una carrozza. Anche se non riconosciuto dai compaesani – le prime parole del nobile sembrano anzi suggerire la lontana parentela del personaggio con un navigato viaggiatore settecentesco –, il segreto legame del nuovo venuto con il villaggio emerge inaspettatamente quando questi riconosce i luoghi della sua giovinezza, e accetta di buon grado l'invito di Lisa di sostare nel suo albergo.

^{xvii} L'omissione dei tre versi è già segnalata nel libretto.

^{xviii} «(*dal fondo*)».

¹³ *Andante cantabile-Allegro-Allegro moderato-Più mosso* – c- $\frac{6}{8}$, La \flat .

Nell'aria in due tempi di Rodolfo una nota di malinconica nostalgia incrina il clima idilliaco precedente. Nel can-

TUTTI

(Del villaggio è conscio assai:
quando mai – costui vi fu?)

RODOLFO

Ma fra voi, se non m'inganno,
oggi ha luogo alcuna festa.

segue nota 13

tabile, sostenuto da un morbido accompagnamento dei violini sopra accordi tenuti di viole e clarinetti (es. 4a), il rimpianto di una dimensione incontaminata, perduta per sempre, si sposa a un fraseggio più ampio, che poco indulge in fioriture:

ESEMPIO 4a (n. 4, bb. 61-65)

Andante cantabile

Musical score for Example 4a, measures 61-65. The score includes vocal lines for Rodolfo and Tutti, and instrumental accompaniment for Violins I & II, Clarinet, and Violoncello/Double Bass. The tempo is *Andante cantabile*. The vocal lines contain the lyrics: "(Vi - tas - vi - so, in luo - ghi a - me - - ni. in cui he - ti. in cui se - re - - n."

Poi Rodolfo si riscuote, nota il clima di festa e, colpito dall'avvenenza della sposa, nel tempo veloce («Tu non sai») pare ritrovare il proprio vigore – si osservi in particolare l'impetuoso crescendo a piena orchestra quando egli ricorda esultante la sua giovinezza felice

ESEMPIO 4b (bb. 130-136)

Musical score for Example 4b, measures 130-136. The score includes a vocal line for Rodolfo and an instrumental accompaniment. The tempo is *Allegretto*. The vocal line contains the lyrics: "e - ra des - sa, qual tu se - i, sul mar - ti - no del - l'e - tà. e - ra des - so, qual tu sa - i sul mar - ti - no del - l'e - tà, del - l'e - tà."

TUTTI
Fauste nozze qui si fanno.

RODOLFO
E la sposa?
(*Accenmando Lisa*)
È quella?

TUTTI (*additando Amina*)
È questa.

RODOLFO
È gentil, leggiadra molto.
Ch'io ti miri. – Oh il vago volto!
Tu non sai con quei begli occhi
come dolce il cor mi tocchi,
quai^{xix} richiami ai pensier miei
adorabil^{xx} beltà. –
Eran desse,^{xxi} qual tu sei,
sul mattino dell'età.

LISA
(Ella sola è vagheggiata!)

ELVINO
(Da quei detti è lusingata!)

CORO
(Son cortesi, son galanti
gli abitanti – di città.)

ELVINO
Contezza del paese¹⁴
avete voi, signor? *Testé mostraste
di questi luoghi ravvisar l'aspetto.*

RODOLFO
Vi fui da giovinetto
col signor del castello.

TERESA
Oh! il buon signore!
È morto or son quattr'anni!^{xxii}

RODOLFO
E ne ho dolore!
Egli mi amò qual figlio...

TERESA
Ed un figlio egli avea; ma dal castello
sparve il giovane un dì, né più novella
n'ebbe l'afflitto padre.

RODOLFO
A' suoi congiunti
nuova io ne reco, e certa. Ei vive.

LISA
E quando
alla terra natia farà ritorno?

segue nota 13

– nel comparare con trasporto e rimpianto la bellezza di Amina con quella di un suo amore di gioventù. Nel libretto originario di Romani tale episodio avrebbe dovuto rendere plausibile l'agnizione finale in cui il Conte si rivelava come genitore della ragazza, poi scartata dal musicista: senza agnizione la drammaturgia guadagna la figura di un libertino privo di legami che, sensibile alle ragioni dell'etica rurale, decide di rispettare il candore della protagonista per libera scelta e non per un vincolo di sangue. Ben lungi dall'interpretare il tradizionale ruolo di basso buffo, Rodolfo rappresenta così il punto di vista dell'autore (e dello spettatore) e agisce come un corpo estraneo al mondo ingenuo e agreste del villaggio – si osservi come la sua 'diversità' venga immediatamente notata dai paesani che osservano con viva sorpresa quanto gli «abitanti di città» sappiano essere «cortesi» e «galanti».

^{xix} «qual».

^{xx} «adorabile».

^{xxi} «Era dessa, ah».

¹⁴ [n. 5.] Recitativo [e coro]. *Andante mosso-Allegro-Andante mosso* – $\frac{3}{8}$ -c, →Mi).

Ai primi segnali di turbamento di Elvino, che comincia ad esser diffidente, il Conte risponde di aver soggiornato nel castello prima che il vecchio signore morisse e promette ai presenti, senza che questi intendano il vero significato delle sue parole, il prossimo ritorno del figlio «alla terra natia». Sommessi richiami in eco di corni sul palco – un altro tocco volto ad allargare lo spazio scenico ricavato dal *Guillaume Tell* – annunciano quindi il calar della sera, accolto dai paesani con un brivido di terrore che trapela dalle minacciose terzine ribattute degli archi. Teresa chiama tutti a sé e in un breve arioso sostenuto da un cupo motivo ascendente del trombone sul raggelante rullare dei timpani consiglia ai presenti di partire, avvertendo l'incredulo Rodolfo della presenza di un «tremendo fantasma».

^{xxii} «da quattro anni».

CORO
Ciascun lo brama.

RODOLFO

Lo vedrete un giorno.

(*Odesi il suono delle cornamuse che riducono gli armenti all'ovile*)

TERESA

Ma il sol tramonta: è d'uopo prepararsi a partir.

CORO

Partir?...

TERESA^{xxiii}

Sapete

che l'ora si avvicina in cui si mostra il tremendo fantasma.

CORO

È vero, è vero!

RODOLFO

Qual fantasma?

TUTTI

È un mistero...

un oggetto d'orror!

RODOLFO

Follie.

CORO

Che dite?

Se sapeste, signor...

RODOLFO

Narrate.

CORO

Udite.^{xxiv}

A fosco cielo, a notte bruna,¹⁵
al fioco raggio d'incerta luna,
col cupo suono di tuon lontano
dal colle al piano – un'ombra appar.
In bianco avvolta lenzuol cadente,
col crin disciolto, con occhio ardente,
qual densa nebbia dal vento mossa,
avanza, ingrossa – immensa par!

RODOLFO

Ve la dipinge, ve la figura
la vostra cieca credulità.

TUTTI

Ah! non è fola, non è paura;
ciascun la vide: è verità.

^{xxiii} Aggiunta: «(fa che tutti a lei s'avvicinino; con gran mistero)».

^{xxiv} Aggiunta: «(con gran mistero)».

¹⁵ *Andante mosso* – c, Mib.

Nel coro successivo, che descrive la raccapricciante apparizione notturna, gli abitanti del villaggio condividono la paura della donna e in un susseguirsi *sottovoce* di sussurri e palpitazioni trattenute sulla greve sonorità degli ottoni cercano di confermare al Conte la veridicità delle loro affermazioni:

ESEMPIO 5 (n. 5, bb. 58-62)

sottovoce con gran mistero

Donne
A fo-sco cie-lo, a not-te bru-na, al fio-co rag-gio d'in-cer-ta lu-na.

Tenori
A fo-sco cie-lo, a not-te bru-na, al fio-co rag-gio d'in-cer-ta lu-na.

Bassi
A fo-sco cie-lo, a not-te bru-na, al fio-co rag-gio d'in-cer-ta lu-na.

Questi, dal canto suo, non può fare altro che deridere la loro «credulità» superstiziosa, dimostrando così una superiorità non solo di rango, ma anche intellettuale.

CORO

Dovunque inoltra a passo lento
 silenzio regna che fa spavento;
 non spira fiato, non move stelo;
 quasi per gelo – il rio si sta.
 I cani stessi, accovacciati,
 abbassan gli occhi, non han latrati.
 Sol tratto tratto, da valle fonda
 la strige immonda – urlando va.

RODOLFO

S'io qui restassi, o tosto o tardi,
 vorrei vederla, scoprir che fa.

TUTTI

Dal ricercarla il ciel vi guardi!
 Saria soverchia temerità.

RODOLFO

Basta così. Ciascuno¹⁶
 si attenga al suo parer. Verrà stagione
 che di siffatte larve
 fia purgato il villaggio.

TERESA

Il ciel lo voglia!
 Questo, o signore, è universal desio.

RODOLFO

Ma del viaggio mio
 riposarmi^{xxv} vorrei, se mel concede
 la mia bella e cortese albergatrice.

TUTTI

Buon riposo, signor.

CORO

Notte felice.

RODOLFO (*ad Amina*)

Addio, gentil fanciulla,
 fino a domani, addio... T'ami il tuo sposo
 come amarti io saprei.

ELVINO (*con dispetto*)

Nessun mi vince
 in professarle amore...

RODOLFO

Felice te se ne possiedi il core!
 (*Parte con Lisa; il coro si disperde*)^{xxvi}

SCENA SETTIMA

(ELVINO e AMINA)

AMINA

Elvino!... E me tu lasci¹⁷
 senza un tenero addio?

ELVINO^{xxvii}

Dallo straniero
 ben tenero l'avesti.

AMINA

È ver: cortese,
 grazioso ei parlò.^{xxviii} Da quel semblante
 ottimo cor traspare...

ELVINO

E cor d'amante.

¹⁶ [Recitativo dopo il coro]. *Allegretto-Sostenuto-Allegretto* – $\frac{3}{8}$ -c, Mi \flat →Do.

Si ride il temino che accompagnava l'arrivo del signore nel piccolo borgo: troncati con decisione i timori degli atterriti paesani con l'augurio che «verrà stagione che di siffatte larve fia purgato il villaggio», Rodolfo decide di riposare dalle fatiche del lungo viaggio, non prima però di essersi congedato con maliziosa galanteria da Amina, suscitando la comprensibile indignazione di Elvino. Il motivo che caratterizza la natura pragmatica del nobile uomo fin dall'inizio dello scorcio vira a Do, mentre tutti i paesani si congedano.

^{xxv} Aggiunta: «io».

^{xxvi} (*Partono tutti fuorché Amina ed Elvino*).

¹⁷ [n. 6.] Recitativo e duetto [di Amina ed Elvino]. *Lento* – c, →Sol.

Nel recitativo seguente la reazione del fidanzato è furiosa: cogliendo in una replica spontanea della donna («cortese, grazioso ei parlò», ma «commosso in lasciarmi ei sembrò» in partitura) un suo presunto coinvolgimento emotivo, Elvino esplode in una violenta scenata di gelosia, alla quale la promessa sposa tiene energicamente testa, ribattendo con decisione alle sue insinuazioni alquanto avventate, oltre che ingenerose.

^{xxvii} Aggiunta: «(*con ironia*)».

^{xxviii} «commosso / in lasciarmi ei sembrò».

AMINA
Parli tu il vero o scherzi?...^{xxxix}
Qual sorge dubbio in te?

ELVINO

T'ingingi invano.

Ei ti stringea la mano,
ei ti faceva carezze...

AMINA

Ebben!...

ELVINO

Discare

non ti eran esse, e ad ogni sua parola
s'incontravano i tuoi negli occhi suoi.

Gioia ne avevi.

AMINA^{xxx}

Ingrato! e dir mel puoi?

Occhi non ho, né core

fuor che per te. Non ti giurai mia fede?

Non ho l'anello tuo?

ELVINO

Sì.

AMINA

Non t'adoro?

Il mio ben non sei tu?

ELVINO

Sì... ma...

AMINA

Prosegui...

Saresti tu geloso?...

ELVINO

Ah! sì, lo sono...

AMINA

Di chi?^{xxxix}

ELVINO

Di tutti.^{xxxii}

AMINA

Ingiusto^{xxxiii} cor!

ELVINO

Perdono!^{xxxiv}

Son geloso del zefiro amante^{xxxv}¹⁸

che ti scherza col crine, col velo;
fin del sol che ti mira dal cielo,

^{xxxix} Aggiunta: «(Con voce tremante)».

^{xxx} Aggiunta: «(con pena)».

^{xxxii} «che».

^{xxxiii} «tutto».

^{xxxiv} «ingrato».

^{xxxv} «Perdona!».

^{xxxvi} «errante».

¹⁸ *Andante assai sostenuto-Allegro-Più lento-Allegro* – $c-\frac{8}{8}$, Sol.

La riconciliazione è infine sancita da un vero duetto degli amanti, introdotto da una *dolce* inciso in semicrome dei flauti. Tenore e soprano si esibiscono con insistiti vocalizzi belcantistici in un delicatissimo gioco di emulazione canora ad altezze vertiginose:

ESEMPIO 6 (n. 6, bb. 68-72)

ti forza con slancio di contento

lungo

Amina

Ah!!!

pp mezza voce

lungo

Elvino

Ah!!!

Mis

fin del rivo che specchio ti fa.

AMINA

Son, mio bene, del zefiro amante,
perché ad esso il tuo nome confido;
amo il sol, perché teco il divido,
amo il rio, perché l'onda ti dà.

ELVINO

Ah! perdona all'amore il sospetto!

AMINA

Ah! per sempre sgombrarlo dèi tu.

ELVINO

Sì, per sempre.

AMINA

Il^{xxxvi} prometti?

ELVINO

Il prometto.

A DUE

Mai più dubbi! Timori mai più.^{xxxvii}

Ah costante nel tuo, nel mio seno
sia la fede che amore avvalora!

E sembante a mattino sereno
per noi sempre la vita sarà.

Addio, car^o!^{xxxviii}
a

ELVINO

A me pensa.

AMINA

E tu ancora.

A DUE^{xxxix}

Pur nel sonno il mio cor ti vedrà.

(Partono)

segue nota 18

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal lines for Amina and Elvino. Amina's line has lyrics: "Mio be - - - ne. Ah!". Elvino's line has lyrics: "be - - - ne. Ah!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal lines with lyrics: "mio be - ne." for both. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the final part of the vocal lines and piano accompaniment.

Il gioco di reciprocità approda a una sezione centrale *a due*, in cui le voci si promettono a vicenda costanza eterna *con forza crescente*; infine il tenero momento dell'addio è incastonato all'interno di un brevissimo *Allegro*, dove la repentina esplosione orchestrale coronata dai roboanti trilli dei timpani è chiara manifestazione di un'intesa sentimentale ormai ritrovata. Bellini qui prende ancora una volta le distanze dalle forme allora correnti, e sceglie di cogliere la passione che lega i due protagonisti in un unico pezzo.

xxxvi «E il».

xxxvii Aggiunta: «(Con slancio di contento) / Ah! Mio bene!».

xxxviii «(S'allontanano) / AMINA (sempre con crescente tenerezza) / Mio caro, addio! / ELVINO / Mia cara, addio! / (Si ravvicinano)».

xxxix Aggiunta: «(abbracciandosi)».

SCENA OTTAVA

*Stanza nell'osteria. Di fronte una grande finestra.
Da un lato porta d'ingresso, dall'altro un gabinetto.
Avvi un sofà e un tavolino.*

(RODOLFO, *indi* LISA)

RODOLFO

Davver, non mi dispiace¹⁹
d'essermi qui fermato: il luogo è ameno,
l'aria eccellente, gli uomini cortesi,
amabili le donne oltre ogni cosa.
Quella giovine sposa
è assai leggiadra... E quella cara ostessa?
È un po' ritrosa, ma mi piace anch'essa.
Eccola: avanti, avanti,
mia bella albergatrice.

LISA

Ad informarmi
veniva io stessa se l'appartamento
va a genio al signor Conte.

RODOLFO

Al signor Conte!
(Diarmi! son conosciuto!)

LISA

Perdonate,
ma il sindaco lo accerta, e a farvi festa

tutto il villaggio aduna.

Io ringrazio fortuna
che a me prima di tutti ha concesso
il favor di offerirvi il mio rispetto.

RODOLFO

Nelle belle mi piace un altro affetto.
E tu sei bella, o Lisa,
bella davvero...

LISA

Oh! il signor Conte scherza.

RODOLFO

No, non ischerzo. ^{xl}Questi furbi occhietti,
questo bocchin ridente,
quanti cori ha sorpresi e amaliati?

LISA

Non^{xli} conosco finora innamorati.

RODOLFO

Tu menti, o bricconcella.
Io ne conosco...

LISA (*avvicinandosi*)

Ed è?...

RODOLFO

Se quel foss'io,
che diresti, o carina?...

LISA

Io... che direi?

¹⁹ [Recitativo che precede il finale I]. *Moderato – c, Fa.*

In una stanza dell'osteria di Lisa il Conte sembra già prepararsi a nuove avventure amorose, e anche quando la padrona dell'albergo lo avverte che la sua vera identità è stata ormai svelata a tutti dal sindaco del villaggio incomincia a flirtare amabilmente con la ragazza in un dialogo pieno di allusioni più o meno esplicite, tra le quali fa capolino una punta di amabile dongiovannismo («Nelle belle mi piace un altro affetto»); l'atteggiamento del libertino serve anche a far rimarcare la leggerezza sentimentale di Lisa, e renderà ancor più avventata la scelta di Elvino, che cercherà consolazione nell'ostessa, e più grave la sua disillusione. La scena si svolge sopra una frase frizzante dei violini primi:

ESEMPIO 7a ([Recitativo], bb. 4-8)

VI. I

^{xl} Aggiunta: «E».

^{xli} «No, non».

RODOLFO

Sì; che diresti tu?

LISA

^{XLII} Nol crederei.

In me non è beltà degna di tanto...

Un merito ho soltanto:
quello di un cor sincero.

RODOLFO

E questo è molto.

(Odesi strepito alla finestra)

Ma qual romore ascolto?

LISA

(Mal venga all'importuno!)

RODOLFO

Dove provien?

(Si spalanca la finestra)

LISA

Che non mi vegga alcuno.

(Fugge nel gabinetto e, nella fretta, perde il fazzoletto; Rodolfo lo raccoglie e lo getta sul sofà)

SCENA NONA

(Compare AMINA: è coperta di una semplice veste bianca, e si vede alla finestra l'estremità della scala per cui è salita. Ella dorme: è sonnambula, e s'avvanza lentamente in mezzo alla stanza)

RODOLFO

Che veggio? Saria questo^{XLIII20}^{XLII} Aggiunta: «Signor...».^{XLIII} «forse».²⁰ [n. 7.] Finale I. *Andante-Allegro moderato* – c, Sib-Fa→Re.

Un rumore di passi improvviso – «Mal venga all'importuno!» esclama con la solita acredine Lisa – interrompe però l'idillio potenziale: per evitare di essere sorpresa in atteggiamenti pericolosamente equivoci, la donna fugge di tutta fretta perdendo il fazzoletto (l'oggetto rivestirà poi, come nell'*Otello*, un'importante funzione scenica alla fine dell'opera), mentre Rodolfo rimane curioso in attesa. La comparsa di Amina che vaga nel sonno nella stanza dà quindi l'avvio a una sorta di 'scena di pazzia', nella quale le frasi spezzate del soprano, sostenute dall'esile *pizzicato* degli archi, svelano al Conte la gelosia di Elvino nei suoi confronti e descrivono in un calibratissimo crescendo emotivo l'ansia della donna per il suo prossimo matrimonio – si osservino in particolare i nervosi incisi dei fiati che precedono la breve sezione in *Maestoso* dove Amina immagina di giurare davanti all'altare «eterna fede ed amor», e si rammenti che il *topos* del matrimonio mancato o sbagliato sarà una fra le principali attrattive di due capolavori imminenti: *Lucia di Lammermoor*, qui anticipata anche da un verso («Ardon le sacre tede»), e *I puritani*. Il basso invece, che fin da subito intuisce l'identità tra la sonnambula e il fantasma, dopo alcune battute di recitativo che confermano tutto il suo stupore si sovrappone poco alla volta alla flessuosa linea vocale di Amina, fino a quando decide, con atto di vera nobiltà d'animo («giglio innocente e puro»), di non approfittare della situazione alquanto favorevole:

ESEMPIO 7b (n. 7, bb. 15-25)

con sorriso scherzoso

Amina

Cie-lo - so - sa-re - sti an - tu-ra del - lo - sta - nie-ra?... Ah pa-la-...

Rodolfo

Amina *con pianto*

Sei tu - ge - lo - so? Deg-g'io de - star-la?... In - gra-to! A me t'ap-...

Rodolfo

Amina *tenero*

pres-sa... A-mo te so - lo, il sa - i, De-sti-si. Pren-di... lu man ti stien-do...

il notturno fantasma? – Ah! non m'inganno...
quest'è la villanella
che dianzi agli occhi miei parve sì bella.^{XLIV}

AMINA

Elvino!... Elvino!...

RODOLFO

Dorme.

AMINA

Non rispondi?

RODOLFO

È sonnambula.

AMINA (*con sorriso scherzoso*)

Geloso

saresti ancor dello straniero?... Ah parla!...

Sei tu geloso ancor?

RODOLFO

Degg'io destarla?

AMINA (*con pena*)

Ingrato! a me t'appressa...

Amo te solo, il sai.

RODOLFO

Destisi.

AMINA (*tenera*)

Prendi...

La man ti stendo... un bacio imprimi in essa,
pegno di pace.

RODOLFO

Ah! non si desti...^{XLV} Alcuno
a turbarmi non venga in tal momento.
(*Va a chiudere la finestra*)

LISA (*affacciandosi dal gabinetto*)

Amina! – O traditrice!

(*Parte non veduta*^{XLVI})

RODOLFO (*per correre ad Amina*)^{XLVII}

Oh ciel!... che tento?

(*Breve silenzio*)

AMINA (*sogna il momento della cerimonia*)

Oh! come lieto è il popolo
che al tempio ne fa scorta!

RODOLFO

In sogno ancor quell'anima
è nel suo bene assorta.

AMINA

Ardon le sacre tede.

RODOLFO

Essa all'altar si crede.

AMINA

O madre mia, m'aita:
non mi sostiene il piè!

RODOLFO

No, non sarai tradita,
alma gentil, da me.

AMINA (*alza la destra come se fosse all'altare*)

Cielo, al mio sposo io giuro
eterna fede e amore!

RODOLFO

Giglio innocente e puro,
conserva il tuo candore!

AMINA

Elvino!... Alfin sei mio!

RODOLFO

Fuggasi.

AMINA

Tua^{XLVIII} son io.

Abbracciami – Oh! contento
che non si può spiegar!

RODOLFO (*si ferma; indi risoluto*)

Ah, se più resto, io sento
la mia virtù mancar.

(*Va per uscire dalla porta, ode romore di gente; parte per la finestra donde è venuta Amina, e la chiude. Ella, sempre dormendo, si corica sul sofà*)

^{XLIV} «la forosetta ell'è che al mio pensiero / sì leggiadre richiama e amate forme».

^{XLV} Aggiunta: «(*Amina comincia a serenarsi*)».

^{XLVI} Aggiunta: «*L'aspetto di Amina mostra del lieto*».

^{XLVII} «*correndo ad Amina... si arresta*».

^{XLVIII} «Elvino!... già tua».

SCENA DECIMA

*(Contadini d'ambo i sessi, sindaci e ALESSIO)*CORO *(di dentro)*Osservate: l'uscio è aperto.²¹

Senza strepito inoltriamo.

(Fuori)

Tutto tace: ei dorme certo.

Lo destiamo, o nol destiamo?

Perché no? Ci vuol coraggio:

presentarsi, o uscir di qua.

Dell'ossequio del villaggio

mal contento ei non sarà.

(Si avvicinano)

Avanziam – Ve' ve'! mirate,

a dormir colà si è messo.

Appressiamoci –

(Si accorgono di Amina, e tornano indietro)

Ah!... fermate:

non è desso, non è desso.

Al vestito, alla figura,

è una donna... donna, sì.

(Reprimendo le risa)

È bizzarra l'avventura.

Come entrò? che mai fa qui?

SCENA UNDICESIMA

*(TERESA, ELVINO, LISA e detti)*ELVINO *(da lontano)*^{XLIX}È menzogna.²²

CORO

Alcun s'appressa.

LISA *(additando Amina)*

Mira, e credi agli occhi tuoi.

ELVINO

Cielo! Amina!

CORO

Amina! dessa!

AMINA *(si sveglia al romore)*Dove son? chi siete voi^IAh! mio bene!^{LI}ELVINO^{LII}

Traditrice!

AMINA

Io!...

ELVINO

Ti scosta.

AMINA

Oh! me infelice!

Che mai feci?^{LIII}²¹ *Allegro moderato* – c, Re.Dopo che Rodolfo ha lasciato la ragazza assopita sul sofà, seppur con qualche esitazione («Ah, se più resto, io sento la mia virtù mancar»), un folto gruppo di contadini guidati da Alessio giunge per rendere omaggio al Conte. Intimiditi però all'idea di dover svegliare il loro signore, si trincerano in un delicatissimo coretto nel quale i *pizzicati sempre sottovoce* degli archi, alternati ai timidi accordi dei legni, tradiscono la guardinga titubanza dei presenti e la loro assoluta mancanza di «coraggio».^{XLIX} «*(di dentro)*».²² *Allegro assai agitato-Lento* – c, re.

Nel momento in cui i paesani stanno abbandonando la stanza con molta discrezione, dopo aver scoperto con divertimento stupore che c'è una donna nel letto del Conte, Lisa irrompe in scena trascinando con sé Elvino e Teresa, allo scopo di sbugiardare con aria trionfante la rivale – nel corso del duetto precedente la donna aveva infatti avuto modo di accorgersi della presenza di Amina nella camera di Rodolfo. Folle di gelosia nel vedere confermati i propri peggiori sospetti, Elvino si scaglia contro la fidanzata, che nel frattempo si è destata ma ancora non riesce a rendersi conto di quanto successo, in un inarrestabile crescendo emotivo – si osservi il minaccioso disegno di quartine tracciato dai timpani quasi a suggerire, insieme alla tonalità minore, l'incombere di una minaccia terribile – destinato a sfociare nel pezzo concertato.

^I Aggiunta: «*(Vedendo Elvino)*».^{LI} Aggiunta: «*(Corre a lui)*».^{LII} Aggiunta: «*(respingendola) / Va'!*».^{LIII} «*Che feci io mai?*».

ELVINO

E ancor lo chiedi?...

CORO

Dove sei tu ben lo vedi.

AMINA

Qui!... perché?... chi mi v'ha spinta?...

ELVINO^{LIV}

Il tuo core ingannator.

AMINA (*corre nelle braccia della madre: questa si copre il volto colle mani*)

Madre! oh! madre!

CORO

Ah sei convinta...

ELVINO

Va', spergiura!...

AMINA

Oh mio dolor!

D'un pensiero, d'un accento²³

rea non son, né il fui giammai.

Ah! se fede in me non hai,

mal rispondi a tanto amor.

^{LIV} Aggiunta: «(con rabbia concentrata)».²³ *Sostenuto assai-Allegro-Più vivo* – $\frac{12}{8}$, Mi♭-Sol.

Il concertato dello smarrimento (un quintetto con coro) che suggella il finale dell'atto primo, senza dubbio uno degli esiti più superbi dell'intera partitura, costituisce nel suo intenso e crescente *pathos* (come sarà poi anche per l'atto successivo) un'imponente *climax* drammatica. Il brano, aperto dalla somnessa protesta d'innocenza di Amina sopra impalpabili accordi degli archi a cui rispondono i corni con un commosso inciso discendente,

ESEMPIO 7c (bb. 257-261)

Sostenuto assai

The musical score for Example 7c (measures 257-261) is in 12/8 time and B-flat major. It features Amina's vocal line, Violin I-II, Violin, Viola, and Cello. The vocal line includes the lyrics: "D'un per-sie-ro e d'un ac-cen-to rea non so-no, rea non son, né il fui giam-mai". The instrumental parts include a piano (pp) accompaniment for the strings and a horn part marked "Cor.".

inizia quasi in sordina, quindi si amplia con l'intervento progressivo di Elvino, Teresa – unica a credere nell'innocenza della figlia, alla quale pone intorno al collo il fazzoletto di Lisa – e degli altri presenti, infine culmina in una possente frase ad arco che suggella il comune sentimento di scoramento. Improvvisi squilli dei corni seguiti

ELVINO

Voglia il ciel che il duol ch'io sento^{LV}
 tu provar non debba mai!
 Ah! ti dica^{LVI} s'io t'amai
 questo pianto del mio cor.

CORO

Il tuo nero tradimento
 è palese, è chiaro assai.

TERESA

Deh! l'udite un sol momento:
 il rigore eccede omai.

ALESSIO e CORO

In qual cor fidar più mai,
 se quel cor fu mentitor?

(In questo frattempo, Teresa ha raccolto sul sofà il fazzoletto di Lisa, e lo ha posto al collo di Amina)

ELVINO

Non più nozze: al nuovo amante,
 sconoscente, io t'abbandono.

TUTTI

Non più nozze.

AMINA

Oh! crudo istante!
 Deh!... m'udite... io rea non sono.

ELVINO

Togli a me la tua presenza:
 la tua voce orror mi fa.

AMINA

Nume amico all'innocenza,
 svela tu la verità.

AMINA ed ELVINO^{LVII}

Non è questa, ingrato core,
 non è questa la mercede
 ch'io sperai per tanto amore,
 che^{LVIII} aspettai per tanta fede...
 Ah! m'hai tolta in un momento
 ogni speme di contento...
 Ah! penosa rimembranza
 sol di te mi resterà.

LISA, ALESSIO e CORO

Non più nozze, non più imene:
 sprezzo, infamia a lei conviene.
 Di noi tutti all'odio eterno,
 al rossor la rea vivrà.

TERESA

Ah! se alcun non ti sostiene,
 se favor nessun t'ottiene,
 sventurata, il sen materno
 chiuso a te non resterà.^{LIX}

(Tutti escono minacciando Amina: ella cade fra le braccia di Teresa. Cala il sipario)

FINE DELL'ATTO PRIMO

segue nota 24

dalle veementi figurazioni in semicrome dei violini primi introducono infine la brillante stretta: Elvino, al colmo della rabbia, ricusa il matrimonio con Amina, mentre la fidanzata cerca invano di difendersi con tono supplicante dalla condanna unanime di tutti i presenti. Anche questo concertato si può contare fra i vertici assoluti della creatività melodica belliniana: l'alto livello estetico ed espressivo di ogni frase è in grado di smuovere l'emozione e far lievitare il dramma come raramente è dato d'ascoltare.

^{LV} Nella ripresa: «Voglia il ciel che il mio tormento».

^{LVI} «tel mostri»; nella ripresa: «tel dica».

^{LVII} Aggiunta: *(con tutta la forza della passione)*.

^{LVIII} «ch'io».

^{LIX} Nella ripresa: «Ah! sfortunata, questo sen / ti resterà. Vieni a me!».

ATTO SECONDO

Ombrosa valletta fra il villaggio e il castello.

SCENA PRIMA

CORO DI CONTADINI E CONTADINE

Qui la selva è più folta ed ombrosa.²⁴
Qui posiamo, vicini al ruscello.
Lunga ancora, scoscesa, sassosa
è la via che conduce al castello.
Sempre tempo per giungere avremo
pria che sorga dal letto il signor.
Riflettiam. – Quando giunti saremo,
che direm per toccare il suo cuor?
«Eccellenza!...» direm con coraggio...
«Signor Conte... la povera Amina
era dianzi l'onor del villaggio,
il desio d'ogni villa vicina...
In^{LX} un tratto, è trovata dormente
nella stanza che voi ricettò...
Difendetela, s'ella è innocente,
aiutatela, s'ella fallò».

A tai detti, a siffatti argomenti...
ei si mostra commosso, convinto:
noi preghiamo, insistiam riverenti...
ei ci affida, ei promette, abbiam vinto...
Consolati al villaggio torniamo:
in due passi, in due salti siam qua.
Alla prova!... Da bravi! Partiamo...
La meschina protetta sarà.

(Partono)

SCENA SECONDA

(AMINA e TERESA)

AMINA

Reggimi, o buona madre; a mio sostegno²⁵
sola rimani tu.

TERESA

Fa' core. Il Conte
dalle lagrime tue sarà commosso.
Andiamo.

AMINA

Ah! no... non posso:
il cor mi manca e il piè – Vedi? – Siam noi

²⁴ [n. 8.] Introduzione dell'atto II – Coro. *Allegretto-Allegro risoluto* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$, Mi.

Introdotti da un breve preludio orchestrale, il cui carattere pastorale è rinforzato dall'ampio utilizzo degli ottoni, un gruppo di contadini si sta dirigendo verso il castello del Conte per perorare la causa di Amina. I timidi accenti di archi e fiati nella prima sezione sottolineano la persistente soggezione dei paesani nei confronti del loro signore, ma quando nell'*Allegro risoluto* immaginano speranzosi la positiva reazione di quest'ultimo, l'esplosione in *fortissimo* dell'orchestra – che ora comprende anche timpani, grancassa e piatti – sulle parole «abbiam vinto...» pare dar forza al convinto gesto di coraggio dei paurosi abitanti del villaggio.

^{LX} «Ad».

²⁵ [n. 9.] Scena [ed aria] di Elvino. *Larghetto maestoso* – $\frac{9}{8}$, Sol.

Un suggestivo preludio orchestrale, che prevede nella sezione conclusiva una malinconica cantilena principalmente per le due trombe

ESEMPIO 8a (n. 9, bb. 16-19)

Sole con espressione



– il brano fu poi tagliato da Bellini, ma è stato reintrodotta a più riprese a partire dalla celebre incisione discografica diretta nel 1980 da Richard Bonyngue con Joan Sutherland –, anticipa la mesta uscita in scena di Amina. Teresa, rimasta l'unico suo «sostegno», cerca invano di consolare la figliastra, ma questa è in preda alla disperazione e con toccanti frasi in recitativo alternate agli interventi spezzati dell'orchestra (che riprende alcuni frammenti del preludio) esprime la sensazione ormai rassegnata di aver perso l'amato per sempre.

presso il poder d'Elvino. – Oh! quante volte
sedemmo insiem di questi faggi all'ombra,
al mormorar del rio! – L'aura che spira
de' giuramenti nostri anco risuona...
gli obliò quel crudele! ei m'abbandona!

TERESA

Esser non puote, il credi,
ch'ei più non t'ami. Afflito è forse anch'esso,
afflito al par di te...^{LXI} Miralo: ei viene
solitario e pensoso...

AMINA

A lui mi ascondi... rimaner non oso.

SCENA TERZA

(ELVINO, e dette in disparte)

ELVINO^{LXII}

Tutto è sciolto. Oh di funesto!²⁶
Più per me non v'ha conforto.

Il mio cor per sempre è morto
alla gioia ed all'amor.

AMINA

Vedi, o madre... è afflito e mesto...

Forse, ah! forse ei m'ama ancor.

(Si avvicina)^{LXIII}

ELVINO (si scuote, la vede, e amaramente le dice)

Pasci il guardo, e appaga l'alma
dell'eccesso de' miei mali:
il più triste de' mortali
sono, o cruda, e il son per te.

AMINA

M'odi, Elvino... Elvin ti calma...

colpa alcuna in me non è.

VOCI (lontane)

Viva il Conte!²⁷

ELVINO (per uscire)

Il Conte!

^{LXI} Aggiunta: «(Teresa sente un calpestio, si volge)».

^{LXII} «AMINA / Vedi, o madre... è afflito e mesto... / Forse, ah! forse m'ama ancor. / ELVINO /»

²⁶ Cantabile sostenuto assai – c, si-Re.

Mentre Elvino esce in scena, un corno anticipa la frase malinconica della sua aria mentre Amina e Teresa commentano il suo aspetto dolente, ed è come se lo strumento sentelasse in anticipo le riflessioni del tenore e l'amore che ancora prova per la fidanzata, preda del medesimo sentimento di sconforto. Quando Elvino riprende, in un cantabile dolente, la melodia del corno, ci accorgiamo che non c'è modo migliore per dire con la musica ciò che i versi non potrebbero mai esprimere: impotenza, struggimento, amor ferito popolano una linea vocale parca di fioriture e costruita su piccoli intervalli, come fossero lo specchio della sua misera condizione:

ESEMPIO 8b (bb. 94-101)

Per esaltare lo spessore drammatico della scena il musicista incorporò tra le due strofe dell'aria del tenore le imploranti suppliche di Amina, che cerca invano di riconquistare la fiducia del fidanzato.

^{LXIII} «AMINA (si avvicina) / M'odi, Elvino... / ELVINO (si scuote, la vede) / Tu... e tant'osi?... / AMINA / Deh!... ti calma... / ELVINO Va'! spergiuira! / AMINA / Credi... colpa alcuna in me non è. / ELVINO / Tu m'hai tolto ogni conforto / AMINA / Sono innocente. Io tel giuro. / ELVINO / Va'!... ingrata!».

²⁷ Allegro-Lento – Sol-si.

Uno svelto motivo affidato a ottavino, violini e viole sul quale si odono festose acclamazioni corali conduce a una sezione che svolge il ruolo di tempo di mezzo nell'assolo tenorile (con funzioni cinetiche più marcate rispetto ad altri scorci simili precedenti). Di ritorno dal castello del Conte, i paesani annunciano entusiasti che la loro

AMINA e TERESA

Ah! resta.^{LXIV}

ELVINO

No: si fugga.^{LXV}

SCENA QUARTA

(CORO e detti)

CORO

Buone nuove!

Dice il Conte ch'ella è onesta,
che è innocente; e a noi già move.

ELVINO

Egli! oh! rabbia.

TUTTI

Ah! placa l'ira...

ELVINO

L'ira mia più fren non ha.
(*Le toglie l'anello*)^{LXVI}

AMINA

Il mio anello!... oh! madre!...
(*Si abbandona fra le braccia di Teresa*)TERESA e CORO (*ad Elvino*)^{LXVII}

Mira!...

A tal colpo morirà.^{LXVIII}

(Breve silenzio)

ELVINO (*si appressa ad Amina vivamente commosso*)Ah! perché non posso odiarti,²⁸
infedel, com'io vorrei!Ah! del tutto ancor non sei
cancellata dal mio cor.Possa un altro, ah! possa amarti
qual t'amò quest'infelice!Altro voto, o traditrice,
non temer dal mio dolor.

TERESA e CORO

Ah! crudel, pria di lasciarla,
vedi il Conte, al Conte parla.*segue nota 27*

supplica ha avuto l'esito sperato: il signore giudica onesta Amina e si è offerto di intervenire di persona per perorarne la causa. Nel sentire il nome del presunto rivale, Elvino si accende nuovamente di gelosia e toglie l'anello alla fidanzata con un gesto di atroce violenza che getta i presenti in un clima di prostrazione generale, ben riflesso in musica dalle cinque battute in tempo *Lento* seguite da un *breve silenzio* carico di attesa.

LXIV «t'arresta.»

LXV Aggiunta: «AMINA / Per pietade! / ELVINO / Va', mi lascia!...».

LXVI Aggiunta: «Va', spergiura!».

LXVII Aggiunta: «(*Teresa sostiene Amina quasi spirante*)».

LXVIII Aggiunta: «Crudel!».

²⁸ *Allegro moderato-Allegro-Mosso* – Re.

La tensione accumulata in precedenza sfocia infine nella rabbiosa cabaletta del tenore che tra le lacrime confessa di non riuscire a «cancellare» del tutto l'amata dal cuore:

ESEMPIO 8c (bb. 176-184)

Elvino

Ah! per-chè non pos-so o-diar-ti, in-fe-del, co-m'io vor-re-i! Ah! del

tut-to an-cor non se-i can-cel-la-ta, can-cel-la-ta dal mio cor'

Ancora una volta è il timbro morbido di corni e clarinetti a evidenziare il tragico struggimento di Elvino, mentre la decisa replica corale, con cui Teresa e i contadini cercano invano di far ragionare l'innamorato disperato, è sostenuta da un robusto crescendo orchestrale.

Ei di rendere è capace
a te pace – a lei l'onor.

(*Elvino parte disperato: Teresa tragge seco Amina da un'altra parte*)

SCENA QUINTA

Villaggio. In fondo al teatro si scorge il mulino di Teresa: un torrente ne fa girare la ruota.

(*LISA seguitata da ALESSIO*)

LISA

Lasciami: aver compreso²⁹
assai dovresti che mi sei noioso.

ALESSIO

Non isperar che sposo
Elvin ti sia: dell'onestà d'Amina
sarà convinto in breve, e allora...

LISA

E allora

tu mi sarai più rinrescioso ancora.

ALESSIO

Deh! Lisa, per pietà... cambia consiglio,
non mi trattar così. Che far d'un uomo
che ti sposa soltanto per dispetto?

LISA

Mi è più caro d'un sciocco, io te l'ho detto.

ALESSIO

No, non lo sposerai: porrò sossopra

tutto il villaggio: invocherò del Conte
l'autorità, pria ch'io sopporti in pace
d'esser da te schernito in questa guisa.

VOCI (*di dentro*)

Lisa è la sposa...

LISA e ALESSIO

Che?...

VOCI (*di dentro*)

La sposa è Lisa.

SCENA SESTA

(*CONTADINI, CONTADINE e detti*)

CORO

A rallegrarci con te veniamo,
di tua fortuna ci consoliamo.
A te fra poco – d'Amina in loco,
la man di sposo Elvin darà.
La bella scelta a tutti è cara;
ciascun ti loda, ti esalta a gara:
a farti festa – ciascun si appresta,
ognun ti prega prosperità.

LISA

De' lieti auguri a voi son grata;³⁰
con gioia io veggo che sono amata:
e la memoria del vostro amore
giammai dal core – non mi uscirà.
Deh! tutti, tutti, in sì bel giorno
vi raccogliete a me d'intorno:

²⁹ [n. 10.] Recitativo dopo la scena di Elvino [ed aria di Lisa]. *Allegro-Andante* – c, Sib.

Pregustando ormai la definitiva vittoria sull'odiata rivale, Lisa ha un vivacissimo scambio di battute con lo sfortunato Alessio, al quale la donna non risparmia parole di derisione e scherno. E a conferma delle più rosee speranze dell'ostessa giunge quasi subito, introdotto da veloci disegni in terzina di archi e fiati sopra un prolungato trillo del timpano, un gruppo di abitanti del villaggio per annunciarle la decisione di Elvino di sposare lei al posto di Amina.

³⁰ *Allegro moderato*.

Lusingata dalle lodi dei compaesani e orgogliosa di essere finalmente amata, il soprano sfoga quindi la sua gioia incontenibile snocciolando quinari doppi in una brillante arietta col da capo, la cui esuberanza quasi sconfinata – si osservino in particolare i numerosi trilli, le scale turbinose e i salti acrobatici verso il registro acuto, oltre che i numerosi Do₃ –, dipinge alla perfezione un personaggio spregiudicato fin quasi al limite del cinismo:

ESEMPIO 9 (n. 10, bb. 63-67)

Lisa

De' lieti au - gu - ri a voi son gra - ta:

con voi divisa – vorrebbe Lisa
la sua suprema felicità.

ALESSIO

(Qual uom da tuono – colpito io sono:
parole il labbro trovar non sa.)

SCENA SETTIMA

(ELVINO e detti)

LISA

E fia pur vero, Elvino,³¹
che alfin dell'amor tuo degna mi trovi?^{LXIX}

ELVINO

Sì, Lisa. Si rinnovi
il bel nodo di pria: l'averlo sciolto
perdona a un cor sedutto
da mentita virtù.

LISA

Perdono tutto.

Ora che a me ritorni
più non penso al passato: altro non veggo
che il ridente avvenir che alfin mi aspetta.

ELVINO

Vieni: tu, mia diletta,
mia compagna sarai. La sacra pompa
già nel tempio si appresta.
Non si ritardi.

TUTTI

Andiam.

SCENA OTTAVA

(RODOLFO e detti)

RODOLFO

Elvino, arresta.^{LXX}

LISA

(Il Conte!)

ALESSIO

(A tempo^{LXXI} giunge.)

RODOLFO

Ove t'affretti?

ELVINO

Al tempio.

RODOLFO

Odimi^{LXXII} prima.

Degna d'amor, di stima
è Amina ancor: io della sua virtute,
come de' pregi suoi,
mallevador esser ti voglio.

ELVINO

Voi!^{LXXIII}

Signor Conte, agli occhi miei³²
negar fede non poss'io.

RODOLFO

Ingannato, illuso sei:
io ne impegno l'onor mio.

ELVINO

Nella stanza a voi serbata
non la vidi addormentata?

³¹ [n. 11.] Recitativo e quartetto. *Allegro moderato* – c, Re→Sib.

Rinvigorita da un pomposo intervento puntato degli archi che pare già preannunciare un imminente corteo nuziale – anche se, con un arguto tocco d'ironia d'autore, la cerimonia non sarà per Lisa –, la donna chiede ansiosamente a Elvino conferma del suo amore per lei. L'uomo la rassicura subito e le chiede anzi perdono per essersi lasciato sedurre da «mentita virtù». Quando però Elvino si prepara a condurre l'ostessa all'altare, esce in scena il Conte sopra un delicato *tremolo* degli archi per riaffermare pubblicamente (con legittima gioia di Alessio, che può a ragione esclamare «A tempo ei giunge») la virtù di Amina.

^{LXIX} «credi?».

^{LXX} «Elvin, t'arresta.».

^{LXXI} Aggiunta: «ei».

^{LXXII} Aggiunta: «in».

^{LXXIII} Aggiunta: «Signor!!!...».

³² *Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$ -c, Sib.

Condotta come un brioso *parlante* in ritmo anapestico, la narrazione di Rodolfo affronta di petto l'incredula ostilità dei paesani, ma ancora senza successo. Abituati come sono a prestar fede soltanto ai loro occhi, non posso-

RODOLFO
 La vedesti. Amina ell'era...
 ma svegliata non vi entrò.

TUTTI
 Come dunque? In qual maniera?

RODOLFO
 Tutti udite.

CORO
 Udiamo un po'.

RODOLFO
 V'han certuni che dormendo
 vanno intorno come desti,
 favellando, rispondendo
 come vengono richiesti,
 e chiamati son sonnambuli
 dall'andare e dal dormir.

TUTTI
 E fia vero? – E fia possibile?

RODOLFO
 Un par mio non può mentir.

ELVINO
 No, non fia: di tai pretesti
 la cagione appien si vede.

RODOLFO
 Sciagurato! e tu potresti
 dubitar della mia fede?

ELVINO (*senza badare a Rodolfo*)
 Vieni, Lisa.

LISA
 Andiamo.

CORO
 Andiamo.
 A tai fole non crediamo.
 Un che dorme e che cammina!
 No, non è; non si può dar.

SCENA NONA
 (TERESA e detti)

TERESA
 Piano, amici: non gridate;³³
 dorme alfin la stanca Amina:
 ne ha bisogno, poverina,
 dopo tanto lagrimar.

TUTTI (*per uscire*)
 Sì, tacciamo – noi dobbiamo
 i suoi sonni rispettar.

TERESA
 Lisa!... Elvino!... che vegg'io?
 Dove andate in questa guisa?

LISA
 A sposarci.

TERESA
 Voi! gran Dio!
 E la sposa... è Lisa?

ELVINO
 È Lisa.

LISA
 E^{LXXIV} lo merto: io non fui colta
 sola mai, di notte, in volta,
 né trovata io fui rinchiusa
 nella stanza di un signor.

TERESA
 Menzognera! a questa accusa
 più non freno il mio furor!
 Questo vel fu rinvenuto
 nella stanza del signore.

TUTTI
 Di chi è mai? chi l'ha perduto?

TERESA (*accennando Lisa*)
 Ve lo dica il suo rossore.

segue nota 32

no che negare un fenomeno come il sonnambulismo, e infatti Elvino, spalleggiato con fervore dal coro, ha buon gioco nel rigettare la tesi del Conte, nonostante questi gli ricordi l'altezza del suo rango.

³³ *Allegro assai moderato-Poco più mosso* – c, Re \flat →Sib.

L'arrivo di Teresa, che su una placida melodia accompagnata dagli archi supplica i presenti di non svegliare la «stanca Amina» appena addormentatasi, smorza per un momento il clima di agitazione generale. Alla notizia però che Lisa sta per sposare Elvino, rapide figurazioni in semicrome affidate ai violini primi e all'oboe solista conducono a una nuova sezione cinetica, in cui la padrona del mulino, irritata dal tono sarcastico dell'ostessa, smaschera la falsità della donna mostrando a tutti il fazzoletto trovato nella camera del Conte.

LXXIV «Sì, e».

TUTTI

Lisa!

(Elvino lascia la mano di Lisa mortificato)

TERESA

Lisa. Il signor Conte
mi smentisca se lo può.

LISA

(Io non oso alzar la fronte!)

TUTTI

*(Che pensar, che dir non so.)*ELVINO *(a parte)*Lisa! mendace anch'essa!³⁴
rea dell'istesso errore!
Spento è nel mondo amore,
più fé, più onor non v'ha.LISA *(a parte)*Cielo! a tal colpo oppressa
voce non trovo, e tremo.Quanto al mio scorno estremo
la mia rival godrà!TERESA, RODOLFO *(a parte)*In quella fronte impressa
chiara è la colpa e certa.
Soffra: pietà non merta
chi altrui negò pietà.ALESSIO e CORO *(a parte)*E la modestia istessa
ella sembrò in persona!
Vedi la bacchettona!
Pianga, che ben le sta.^{LXXV}

ELVINO

Signor?... che creder deggio?³⁵Anch'ella^{LXXVI} mi tradi!

RODOLFO

Quel ch'io ne pensi
manifestar non vo'. Sol ti ripeto,³⁴ *Andante* – $\frac{3}{8}$, Re \flat → La \flat .

Nel quartetto con coro che segue lo smarrimento collettivo viene espresso attraverso uno stupefatto falso canone, intonato da Elvino e ripreso a turno dagli altri tre personaggi:

ESEMPIO 10 (n. 11, bb. 188-202)

Elvino

Li - sa men - da - ce, an - ch'essa - sa! Rea del - fis - ses - so, er - ro - re!

Spento è nel mon - do a - mo - re. più fé, più onor. più fé, più onor, — no, no, ra, no, no v'ha.

L'ensemble procede con un andamento a tratti ipnotico e prepara alla perfezione l'atmosfera di nervosa sospensione che accompagnerà a breve la seconda scena di sonnambulismo della protagonista, preceduta da una breve sezione dialogica tra tenore e basso, nella quale il fidanzato si dimostra ancora assillato dai dubbi, «Signor?... che creder deggio?».

^{LXXV} «Ah! che pensar non so.».³⁵ [n. 12. Scena ed aria di Amina. Finale II]. *Allegro moderato-Moderato-Andante sostenuto* – e, →Fa

La scena finale, quasi un intero dramma in sé, è tutta incentrata sullo straziante ritratto di una fragile, ma carparbia eroina, che proprio nel momento di più lacerante dissociazione psicologica tra sogno e realtà trova la catarsi rigeneratrice attraverso la forza del sentimento d'amore. L'uscita in scena di Amina addormentata inizia con un'estesa sequenza pantomimica che costituisce l'*Höhepunkt* drammatico dell'intera partitura: camminando pericolosamente su una trave fradicia tra l'inquietudine generale – si osservi in particolare l'irrequieto *tremolo* degli archi –, la donna rischia di precipitare tra le pale del mulino ma, scampato il pericolo, è salutata da un quadruplice somnesso scampanio (che, con un tocco di color locale svizzero, echeggia i modi di un *Ranz de vaches*) eseguito all'unisono da violini primi e legni (flauto, oboe e clarinetto solisti).

^{LXXVI} «Ella pur».

sol ti sostengo, che innocente è Amina,
che la stessa virtute^{LXXVII} offendi in essa.

ELVINO

Chi fia che il provi?

RODOLFO^{LXXVIII}

Chi? – Mira: ella stessa.

SCENA ULTIMA

(Vedesi AMINA uscire da una^{LXXXIX} finestra del mulino:^{LXXX} ella passeggia, dormendo, sull'orlo del tetto: sotto di lei la ruota del mulino, che gira velocemente, minaccia di frangerla se pone il piede in fallo. Tutti si volgono a lei spaventati. ELVINO è trattato da RODOLFO)

TUTTI (con un grido)^{LXXXI}

Ah!

RODOLFO^{LXXXII}

Silenzio: un sol passo,
un sol grido l'uccide.

TERESA^{LXXXII}

Oh figlia!

ELVINO^{LXXXII}

Oh Amina!

CORO^{LXXXII}

Scende... Bontà divina,

guida l'errante piè!

(Amina giunge presso alla ruota, camminando sopra una trave mezzo fracida che piega sotto di lei)

Trema... vacilla... ahimè!...^{LXXXIII}

Coraggio... è salva!...

TUTTI

È salva!...

TERESA

Oh figlia!...

ELVINO

Oh
[Amina!]

AMINA (si avvanza in mezzo al teatro^{LXXXIV})

Oh! se una volta sola³⁶

rivederlo io potessi, anzi che all'ara
altra sposa ei guidasse!...

RODOLFO (ad Elvino)

Odi?...

TERESA

A te pensa,

parla di te.

AMINA

Vana speranza!... Io sento
suonar la sacra squilla... al tempio ei^{LXXXV} move...
Io^{LXXXVI} l'ho perduto... e pur... rea non son io.

LXXVII «l'istessa virtù».

LXXVIII Aggiunta: «(nel voltarsi scorge Amina che sorte dalla finestra)».

LXXIX «sorte dalla».

LXXX Aggiunta: «è sonnambula».

LXXXI «(si voltano sbigottiti; con grido soffocato)».

LXXXII Aggiunta: «(con voce repressa finché si sveglia Amina)».

LXXXIII Aggiunta: «(Si spezza la trave sotto il piede di Amina al reb. Soffocato grido generale di terrore. Amina si rimette)».

LXXXIV Aggiunta: «silenzio universale».

³⁶ Allegro moderato assai-Lento-Andante sostenuto-Andantino-Larghetto – c-♯-♮, Mi♭-La♭ → fa →.

Segue quindi un ampio tempo di attacco, un'altra scena 'di pazzia' in cui Amina, come nella prima apparizione da sonnambula nella camera di Rodolfo, ma stavolta dopo il trauma del distacco violento dall'amato, rivive la propria sofferenza interiore e immagina di essere di nuovo unita a Elvino, accompagnata in orchestra dalla ripresa di alcuni motivi di reminiscenza: «Prendi: l'anel ti dono» e «Ah! vorrei trovar parola» (cfr. ess. 3a e 3b), in particolare, e altri richiami a quel tempo felice, ora così lontano e irraggiungibile. Frazioni d'incanto rubate alla realtà: quando la giovane si accorge con dolore che i fiori donatili dal fidanzato sono ormai morti, lo sconforto riprende il sopravvento e sfocia nella sublime aria «Ah! non credea mirarti».

LXXXV «già».

LXXXVI «Ah!».

TUTTI

Tenero cor!

AMINA (*ingnocchiandosi*)

Gran Dio,

non mirar il mio pianto: io gliel perdono.

Quanto infelice io sono

felice ei sia... Questa d'oppresso core^{LXXXVII}

è l'ultima preghiera...

TUTTI

Oh detti! oh amore!

AMINA (*si guarda la mano come cercando l'anello di Elvino*)

L'anello mio... l'anello...

Ei me l'ha tolto... ma non può rapirmi

l'immagin sua... Sculta ella è qui... nel petto.^{LXXXVIII}*(Si toglie dal seno i fiori ricevuti da Elvino)*

Né te, d'eterno affetto

tenero pegno, o fior... né te perdei...

Ti bacio ancor...^{LXXXIX} ma... inaridito sei.Ah! non credea mirarti³⁷

sì presto estinto, o fiore.

Passasti al par d'amore,

che un giorno sol durò.

(Piange sui fiori)

Potria novel vigore

il pianto mio donarti...^{xc}

Ma ravvivar l'amore

il pianto mio non può.

LXXXVII «d'un cor che more».

LXXXVIII «mio seno.».

LXXXIX «Ancor ti bacio».

37 *Andante cantabile* – c, la→Do.

Culmine espressivo del commovente monologo della protagonista, «Ah! non credea mirarti» esemplifica al meglio le straordinarie qualità liriche della vocalità belliniana. Delicatissima e percorsa da una vena d'intensa e al contempo trattenuta malinconia, la melodia – una di quelle «lunghe, lunghe, lunghe» come amava definirle Verdi – pare dilatarsi all'infinito muovendosi per piccoli intervalli intorno a frasi brevi e dai contorni poco netti, ed è affidata solamente alla voce, senza alcun raddoppio strumentale:

ESEMPIO 11a (n. 12, bb. 110-120)

Amina

Ah! non cre-dea mi - rar - - ti si pre - sto e - stin - to, o
fio - re. Pas - sa - sti al par d'a - mo - re, che un gior - no so - lo, che un
gior - no sol du - rò, che un gior - no so - lo ah - sol du - rò.

piange sui fiori

A rafforzare il patetismo della scena intervengono inoltre i commenti accorati di Elvino, che osserva commosso la costernazione dell'amata e partecipa sempre più intensamente alla sua sofferenza. Il culmine si tocca quando il tenore riprende la melodia dell'oboe, che dialoga col soprano:

ESEMPIO 11b (bb. 124-126)

Elvino

Più non reg go a tan to du o lo.

^{xc} «recarti».

ELVINO

Io più non reggo.^{xci}

AMINA

E s'egli

a me tornasse!... Oh! torna, Elvin.

RODOLFO (*ad Elvino*)

Seconda

il suo pensier.

AMINA

A me t'appressi?^{xcii} oh! gioia!

L'anello mio mi rechi?

RODOLFO (*ad Elvino*)

A lei lo rendi.

(Elvino le rimette l'anello)

AMINA

Ancor son tua: tu mio tutto^{xciii}... Mi abbraccia,
tenera madre...^{xciv} io son felice appieno!

RODOLFO

De^{xcv} suoi diletti in senoella si sveglia.^{xcvi}*(Teresa l'abbraccia. Elvino si prostra a' suoi piedi e la sostiene)^{xcvii}*CORO (*ad alta voce*)Viva Amina!³⁸AMINA (*svegliandosi*)

Oh! cielo!

Dove son io?... che veggo?... Ah! per pietade,
non mi svegliate voi!*(Si copre gli occhi con le mani)*TERESA^{xcviii}

No: tu non dormi...

ELVINO

Il tuo amante, il tuo sposo^{xcix} è a te vicino.AMINA (*alla voce di Elvino si scopre gli occhi, lo guarda, il conosce, indi si getta fra le sue braccia*)Oh! gioia! oh! gioia!...^c Io ti ritrovo, Elvino!

TUTTI

Innocente, e a noi più cara,
bella più del tuo soffrir,
vieni^{ci} al tempio, e a' piè dell'ara
incominci il tuo gioir.

AMINA

Ah! non giunge uman pensiero³⁹
al contento ond'io son piena:
a' miei sensi io credo appena;
tu mi affida, o mio tesor.^{xci} Aggiunta: «a tanto duolo.».^{xcii} Aggiunta: «(*Elvino le s'avvicina*)».^{xciii} «sempre mio».^{xciv} Aggiunta: «(*Rodolfo fa avvicinare Teresa ad Amina*)».^{xcv} «A'».^{xcvi} «desti.».^{xcvii} «(*Elvino è prostrato a' piedi d'Amina, e Teresa l'abbraccia*)».³⁸ *Allegro brillante-Allegro* – **g-c**, Sib.Spinto dalle insistenze del Conte (che si rivela in tal senso vero e proprio *deus ex machina* della vicenda), Elvino reinfla l'anello al dito di Amina quindi si «prostra a' suoi piedi» mentre il coro di paesani – con calibrata simmetria rispetto all'inizio dell'opera – inneggia festoso al soprano, risvegliandola. La definitiva riconciliazione non può più tardare: Amina riconosce la voce dell'amato, che finalmente ha pronunciato la faticosa frase «il tuo sposo è a te vicino», e si getta tra le sue braccia nel tripudio generale.^{xcviii} «ELVINO (*con gran passione incalzante*)».^{xcix} «Il tuo sposo, il tuo amante».^c Aggiunta: «(*Con pianto di contento*)».^{ci} «Vanne».³⁹ *Con slancio animato-Più vivo* – **c**, Sib.

L'evidenza dell'innocenza e della sofferenza di Amina hanno dunque ristabilito l'armonia alterata e nella briosa cabaletta conclusiva la gioia senza più freni della donna si esprime attraverso raggianti colorature sviluppate sulle note dell'accordo, che suggellano l'opera nel segno di un virtuosismo sfavillante, ed espressivo:

Ah! mi abbraccia, e sempre insieme,
sempre uniti in una speme,
della terra in cui viviamo
ci formiamo – un ciel d'amor.

TUTTI

Innocente, e a noi più cara,
bella più del tuo soffrir,
vieni al tempio, e a' piè dell'ara
incominci il tuo gioir.

FINE

segue nota 39

ESEMPIO 11c (bb. 249-253)

Amina



Ah! non giun-ge u-man pen-sie-to ... al con-ten-to on-d'io son pie-nat

La grande maturità di Bellini inizia qui.



Biglietto d'ingresso al Teatro Carcano per il 1831, l'anno della *Sommambula* e di *Anna Bolena*. Da Beniamino Gutierrez, *Il Teatro Carcano (1803-1914)*, Milano, Stabilimento Lito-Tipografico G. Abbiati, 1914.

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
2 fagotti	
	timpani
arpa	
	tamburo
violini I	triangolo
violini II	gran cassa
viole	piatti
violoncelli	
contrabbassi	banda sul palco

Come di consueto in tutte le sue opere, anche per *La sonnambula* Bellini optò per un organico strumentale scarno e discreto, senza apportare alcuna modifica di rilievo rispetto ai due fortunati titoli precedenti, *Il pirata* e *La straniera*. Già all'epoca (e in particolare al di fuori dei confini italiani) tale presunta povertà dell'orchestrazione gli attirò numerose critiche; in realtà l'essenzialità dell'apporto orchestrale non è affatto dovuta a scarsa conoscenza da parte del musicista siciliano della scienza armonica e contrappuntistica – basterebbe citare in tal senso il complesso quintetto nel finale primo del *Pirata* –, bensì alla deliberata scelta di creare il bacino sonoro più adatto per dare il massimo risalto al lirismo della linea vocale.

Non mancano infatti effetti strumentali sofisticati, ma sono in genere accenni delicati e poco esibiti. Se nel *Pirata* Bellini aveva impiegato con esiti superbi il timbro struggente del corno inglese, nella *Sonnambula* è il corno, strumento 'romantico' quasi per eccellenza – e si pensi all'uso che lo stesso Bellini ne farà, facendolo duettare con Arturo nel quadro conclusivo dei *Puritani* – ad assicurare a sigla timbrica dell'intera partitura. Da un lato la sua sonorità pastosa viene sfruttata in funzione squisitamente coloristica per suggerire la tranquillità bucolica del paesaggio alpino – due corni sul palco servono, ad esempio, per imitare il suono delle «cornamuse che riducono gli armenti all'ovile» (I.6) –, dall'altro il rilievo dato allo strumento per potenziare l'effetto drammatico di alcune scene è molto ampio. Nella cavatina di Elvino «Prendi: l'anel ti dono»

(I.5), alle parole «arride al nostro amor» la voce del promesso sposo è raddoppiata per terzo dal corno, quasi come se l'ottone si sostituisse ad Amina, che ancora tace commossa di fronte a lui, ma che poche battute dopo, nella ripresa, unirà la sua voce a quella dell'amato. Nell'atto secondo, poi, il pensoso intervento del corno nell'introduzione al cantabile di Elvino «Tutto è sciolto» (II.3), rielaborazione in minore della melodia di «Prendi: l'anel ti dono», indica, con la sua nostalgica rievocazione sonora, la felicità ormai trascorsa.

Tra gli altri effetti timbrici degni di nota occorre ricordare l'orchestrazione cupa e minacciosa, ottenuta mediante l'apporto di timpani e tromboni, che accompagna il coro dei paesani «A fosco cielo» (I.6), mentre narrano impauriti al Conte l'apparizione del «tremendo fantasma» che turba il sonno del villaggio. Infine, l'ambientazione idilliaca che fa da sfondo alla vicenda trova espressione orchestrale nell'impiego di una banda sul palco, che nel numero introduttivo dell'opera ha lo scopo di accompagnare le gioiose esclamazioni collettive in onore di Amina da fuori scena poi, con l'aggiunta delle percussioni, fa percepire il clima di festa che circonda l'insoddisfatta Lisa, preparando il terreno per la vivace canzone «preparata» da Alessio «In Elvezia non v'ha rosa» – unico esempio in partitura di musica di scena –, sostenuta da una figura ritmica ostinata del triangolo. Le percussioni (grancassa e timpani in particolare) hanno poi un ruolo determinante nell'esultante coro conclusivo che celebra la riconciliazione dei due amanti, raccogliendo lo slancio che Amina ha profuso nella cabaletta in segno di una felicità amorosa pienamente riconquistata.

Le voci

Conte Rodolfo

Teresa

Anina

Elvino

Lisa

Alessio

Notaro

Come voleva la prassi dell'epoca, Bellini componeva in genere le sue opere 'su misura', dando cioè la dovuta attenzione ai singoli cantanti e ai loro mezzi vocali. Il caso della *Sonnambula* non fece eccezione, ma le circostanze legate alla genesi del lavoro furono del tutto straordinarie. Indispettito per non essere riuscito ad assicurarsi la gestione della Scala per la stagione 1830-1831, un gruppo di impresari dilettanti – che comprendeva il duca Pompeo Litta, il banchiere Giuseppe Marietti e il commerciante Giulio Soresi – prese in affitto il Carcano, fino ad allora un modesto teatro d'opera di periferia, per allestirvi un'autorevole stagione operistica che facesse degna concorrenza al più prestigioso teatro milanese. Grazie agli ingenti contributi finanziari e promozionali l'impresa poté dunque commissionare due opere nuove, entrambe su versi del miglior librettista in circolazione, Felice Romani, agli astri nascenti del panorama musicale coevo, Donizetti e Bellini. Non solo, la compagnia di canto che fu scritturata era di livello formidabile, presentando *star* assolute del calibro del soprano Giuditta Pasta e del tenore Giovanni Battista Rubini.

Com'è ovvio, l'intento di Bellini fu quello di valorizzare al massimo le eccezionali doti vocali dei due protagonisti, utilizzando in entrambi i ruoli una tessitura vocale acutissima e di grande estensione, provvista inoltre di estese sezioni virtuosistiche – come accade, ad esempio, nella sezione centrale del duetto nell'atto primo. La parte di Elvino, in modo particolare, prevede ben tre brani – la cavatina «Prendi: l'anel ti dono» (I.5), il duetto «Son geloso del zefiro errante» (I.7) e il cantabile «Tutto è sciolto» seguito dalla cabaletta «Ah! perché non posso odiarti» (II.3-4) – la cui tonalità originale era considerata così stratosferica dai contemporanei, che persino nella prima edizione a stampa dell'opera, licenziata da Ricordi pochi mesi dopo la *première*, tutti e tre i pezzi vennero trasposti in un registro

più grave (di un tono la cavatina, da Sib_1 a Lab , il duetto, da Sol a Fa , e il cantabile, da si a la ; di due toni addirittura la perigliosa cabaletta, da Re a Sib_1 , in modo che l'estremo acuto qui scenda da Re_4 a Sib_3). Ancora oggi la complessa questione delle trasposizioni, in parte entrate oramai nella corrente prassi esecutiva, in parte dettate dalle necessità vocali dei singoli cantanti, è materia assai delicata e occorre mantenere un giusto equilibrio tra le due esigenze per evitare che un eccessivo abbassamento della tessitura originale di Elvino, pensata per un tenore capace sia di grande estensione che di canto lirico e sfumato, costringa l'interprete di Amina a cantare come mezzosoprano nei passi a due.

Grandi doti drammatiche – si pensi, ad esempio, al sublime cantabile conclusivo «Ah, non credea mirarti» (II.10) – sono inoltre richieste alla protagonista femminile, che dovrebbe essere un soprano d'agilità, non necessariamente leggero (e si pensi alla maggiore interprete moderna del ruolo, Maria Callas), dal timbro pieno e in grado di spaziare senza difficoltà dal registro grave a quello acuto.

Delle restanti parti, il ruolo del conte Rodolfo è affidato a un basso cantante, che per gli accenti di nostalgica passione che traspaiono fin dalla cavatina di sortita «Vi ravviso, o luoghi ameni» (I.6) pare già avvicinarsi ai grandi padri-baritoni verdiani (e padre di Amina doveva infatti rivelarsi anche Rodolfo, nella prima versione del libretto), nonostante l'esibita natura libertina. Al pari di Amina anche Lisa, sua antagonista, è interpretata da un soprano lirico di coloratura, ma per meglio sottolineare il carattere frivolo e ipocrita della donna sarebbe preferibile un timbro leggero e brillante. Teresa e Alessio, rispettivamente un mezzosoprano (o anche un contralto vista la tessitura grave raggiunta nel finale primo) e un basso cantante, rappresentano due tasselli fondamentali nella costellazione dei personaggi dell'opera, anche se spesso relegati alla funzione di semplici comprimari; al contrario il ruolo tenorile del notaio è del tutto marginale.

La sonnambula in breve

a cura di Gianni Ruffin

Comunemente ritenuta la prima delle tre grandi opere di Bellini (*Norma* la seguì a ridosso nello stesso anno, e *I puritani* nel 1835), *La sonnambula* debuttò al Teatro Carcano di Milano il 6 marzo 1831. Fra gli interpreti figuravano nomi di spicco del panorama lirico italiano come Giuditta Pasta e Giovan Battista Rubini.

L'opera fu commissionata a Bellini dal duca Pompeo Litta Visconti Arese di Milano. Autore del libretto fu invece Felice Romani. In un primo tempo il testo della nuova opera avrebbe dovuto essere desunto dall'*Hernani* di Victor Hugo, ma da un lato il concomitante impegno di Donizetti su un dramma storico in apertura di stagione al Carcano (*Anna Bolena* su libretto dello stesso Romani, con la Pasta, Rubini e Galli come protagonisti), dall'altro i forti ostacoli frapposti dalla censura austriaca al soggetto ernaniano, politicamente assai scomodo, indussero Bellini e Romani a rivolgersi verso un soggetto assai differente, pastorale e idillico. Il librettista prese allora in considerazione *La sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* (1827), *ballet-pantomime* che il drammaturgo e librettista di numerosi celebri titoli del *grand-opéra* parigino Eugène Scribe aveva tratto da una sua *pièce* del 1819. Il tempo perduto costrinse Bellini a lavorare alacremente, accelerando i propri normali ritmi di lavoro: attaccò l'introduzione il 2 gennaio 1831, e il 7 febbraio scriveva all'amico Alessandro Lamperi «ho finito il primo atto e forse domani l'altro incomincio il secondo se il poeta mi darà parole». Accompagnata dalla dedica all'amico pianista e compositore Francesco Giuseppe Pollini, *La sonnambula* fu presentata insieme ad un balletto: *Il furore d'Amore*.

Grazie anche ai cantanti (Giuditta Pasta era forse nel periodo più felice della sua carriera, ed è superfluo ricordare le straordinarie doti di Rubini) l'opera ottenne un vero trionfo, attestato dai giornali che riferiscono di una ventina di chiamate al proscenio per il compositore e per gli artisti «con applausi mai più praticati». Il successo, tuttavia, fu inizialmente meno vistoso in Italia che all'estero, non essendo stato coronato da immediate riprese: la prima, di cui Bellini pare fosse profondamente insoddisfatto, ebbe luogo solo l'anno seguente a Firenze, e fu quindi successiva alle rappresentazioni di Parigi e Londra, ancora con Pasta e Rubini come protagonisti. Negli anni successivi, fino alla prematura morte dovuta a una caduta da cavallo, fu il leggendario soprano 'di bravura' Maria Malibran (1808-1836) l'interprete più famosa del ruolo di Amina, amata e ammirata dallo stesso Bellini, che la conobbe in occasione della ripresa dell'opera al Drury Lane, in lingua inglese (1833). La diva sostenne la parte anche in una memorabile recita veneziana, e fu da allora che lo storico teatro di San Giovanni Grisostomo le venne dedicato (8 aprile 1835).

Il successo arriso a *Sonnambula* all'estero (prima del 1841 era già approdata a città come New York, San Pietroburgo, Helsinki, Odessa, Costantinopoli) contribuì non poco a diffondere su scala mondiale l'immagine quasi mitica, che tuttora perdura, del commovente lirismo sentimentale di Bellini; un lirismo in grado, come testimoniano le seguenti parole di Michail Glinka,



L'*incipit* del cantabile di Amina «Ah! non credea mirarti» inciso sulla tomba di Bellini nella Cattedrale di Sant'Agata a Catania, opera dello scultore Giambattista Tassara (1876).

di sedurre persino gli interpreti e persino nelle situazioni meno favorevoli: «Nel secondo atto gli stessi cantanti piangevano, ed il pubblico faceva altrettanto, così che in quegli spensierati giorni di carnevale tanto nei palchi quanto in platea le lagrime sgorgarono copiosissime».

Non a caso, sulla tomba di Bellini nella Cattedrale di Sant'Agata a Catania venne posto come iscrizione notata su pentagramma proprio l'*incipit* del cantabile di Amina nella Scena ed aria finale (n. 12): «Ah! non credea mirarti / sì presto estinto, o fiore».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

La piazza di un villaggio della Svizzera; da un lato l'osteria di Lisa, dall'altro il mulino di Teresa. I contadini festeggiano in coro le nozze del ricco possidente Elvino con Amina, orfana adottata da Teresa. Fra il generale tripudio Lisa non si dà pace: Elvino, con cui era un tempo fidanzata, le ha preferito Amina, e poco le importa dell'amore che per lei nutre il contadino Alessio. Attendendo lo sposo, Amina risponde felice agli amici del villaggio. Dopo il notaio giunge finalmente Elvino, che offre ad Amina l'anello nuziale che già fu di sua madre. L'idillio è interrotto dall'inatteso arrivo di una carrozza con il conte Rodolfo. Figlio del defunto signore del villaggio, di ritorno dopo molti anni di assenza, non viene riconosciuto e preferisce mantenersi incognito. Prende dimora nella locanda di Lisa, e rivolge i suoi complimenti alla giovane sposa, suscitando la gelosia di Elvino.

Nell'osteria il conte Rodolfo fa la corte a Lisa, che sembra ben disposta; sentendo un rumore, Lisa si ritira precipitosamente dalla camera del Conte, mentre sopraggiunge Amina addormentata, in veste da notte. Ripetendo il nome di Elvino ella descrive la visione, che la pervade, della prossima cerimonia nuziale; quindi si corica sul divano. Rimasto per un momento incerto sul da farsi, Rodolfo si allontana poco prima che nella sua stanza entri la folla dei paesani, che hanno scoperto la sua identità e vengono a rendergli omaggio. Tutti in tal modo sorprendono Amina addormentata nella camera del Conte. Svegliatasi, la giovane protesta la propria innocenza, ma nessuno le crede. Elvino, in preda alla gelosia, la ripudia.

ATTO SECONDO

Un gruppo di paesani si reca al castello per supplicare il Conte di prendere le difese di Amina; quest'ultima frattanto, accompagnata da Teresa, incrocia Elvino, che in preda al dolore e alla disperazione si fa restituire l'anello nuziale.

Nonostante il Conte abbia confermato ai paesani l'innocenza di Amina, Elvino ha deciso di sposare Lisa. Il borgo è nuovamente in festa, ma quando Lisa ed Elvino passano davanti al mulino di Teresa, quest'ultima accusa Lisa di aver commesso lo stesso atto di Amina, dichiarando di aver trovato un suo velo nella camera di Rodolfo; Elvino, sentendosi nuovamente tradito, rimane interdetto e mortificato. D'improvviso sul cornicione del tetto del mulino appare Amina, addormentata, confermando così le parole pronunziate dal Conte a suo discapito. Sempre in preda al sonnambulismo, scende pericolosamente tra gli astanti cantando il suo amore per Elvino; quest'ultimo, ricreduto e pentito, la prende fra le sue braccia ove ella si sveglia. La festa ricomincia e si preparano finalmente le nozze.

Argument

PREMIER ACTE

La place d'un village suisse. D'un côté, la taverne de Lisa; de l'autre, le moulin de Teresa. Les paysans chantent en chœur pour fêter les noces du riche propriétaire Elvino et de Amina, une orpheline adoptée par Teresa. Mais Lisa n'a pas le cœur en paix malgré l'effervescence générale: elle est amoureuse d'Elvino et jalouse d'Amina, et méprise les sentiments que le paysan Alessio cultive à son égard. En attendant son époux, Amina répond gaiement aux manifestations d'amitié des villageois. Puis vient le notaire, suivi d'Elvino, qui passe l'anneau au doigt d'Amina. L'idylle est interrompue par l'arrivée inattendue d'une diligence d'où descend le comte Rodolfo. Fils du seigneur défunt du village, il est de retour après de nombreuses années d'absence. Personne ne le reconnaît et il préfère rester incognito. Il s'installe dans l'auberge de Lisa et il présente ses compliments à la jeune épousée, ce qui suscite la jalousie d'Elvino.

Dans sa chambre, le comte Rodolfo courtise Lisa, qui semble répondre à ses faveurs. Entendant des bruits, Lisa s'enfuit. C'est Amina, endormie, en chemise de nuit, qui entre par la fenêtre en répétant le nom d'Elvino et décrivant la vision qui la ravit, c'est-à-dire celle de la prochaine cérémonie nuptiale. Puis elle s'allonge sur le divan. Rodolfo, déconcerté, hésite, puis quitte la chambre. Juste à ce moment-là entre la foule des paysans, venus marquer leur amitié au comte, dont ils ont redécouvert l'identité. Tous voient ainsi Amina, endormie, dans la chambre de Rodolfo. Une fois réveillée, la jeune femme essaie de se justifier et plaide pour son innocence, mais personne ne la croit. Eivino, en proie à la jalousie, la répudie.

DEUXIÈME ACTE

Un groupe de paysans se rend au château chez le comte afin qu'il prenne la défense d'Amina. Sur ces entrefaites cette dernière, accompagnée de Teresa, croise Elvino qui, désespéré et furieux, lui arrache l'anneau nuptial.

Bien que le comte ait assuré les paysans de l'innocence de Amina, Elvino a décidé d'épouser Lisa. Le bourg est à nouveau en fête, mais lorsque Lisa et Elvino passent devant chez Teresa, celle-ci accuse Lisa de s'être comportée comme Amina et elle déclare qu'elle a trouvé un de ses voiles dans la chambre de Rodolfo; Elvino, en proie à la jalousie et à la colère, refuse à nouveau de se marier. La brusque apparition, au bord du toit, d'Amina endormie, confirme les paroles du comte. Toujours en pleine crise de somnambulisme, elle descend dans la rue en chantant son amour pour Elvino; ce dernier, qui revient sur son opinion et se repent, la prend dans ses bras où elle se réveille. La fête commence et on prépare enfin les noces.

Synopsis

ACT ONE

The events take place in a village in Switzerland. The village square: on one side Lisa's tavern, on the other Teresa's mill. The peasants are singing to celebrate the marriage of the rich landowner Elvino to Amina, an orphan adopted by Teresa. In the general rejoicing Lisa cannot find peace: she complains because of her unrequited love for Elvino. In the meantime she ignores the love which Alessio cherishes towards her. While awaiting the bridegroom, Amina happily answers her village friends. Elvino finally arrives after the notary and offers the wedding ring to Amina. The idyll is broken by the unexpected arrival of a carriage bearing Count Rodolfo, the son of the late



Enrico Prampolini, bozzetti scenici per il primo (I.1) e il terzo (II.1) quadro della *Sommambula* al Maggio Musicale Fiorentino, 1942.



Caricatura disegnata in occasione dell'allestimento della *Sonnambula* allo State Theatre di Melbourne e all'Opera House di Sydney, 2010.

Lord of the village, who, after many years absence, is not recognized and prefers to remain incognito. He takes up lodgings in Lisa's inn and pays compliments to the young bride, thus arousing Elvino's jealousy.

In his room in the inn, Count Rodolfo pays court to Lisa who seems quite willing, but runs out, dropping a handkerchief, when a sound is heard outside; at that moment Amina arrives, asleep, in her nightdress, repeating the name of Elvino and describing the vision she has of the coming wedding ceremony; then she lies clown on the couch. Rodolfo remains disconcerted and uncertain as to what to do, then leaves the room. Right in this predicament the crowd of villagers enters to congratulate the Count, whose identity they have discovered. In this way everyone sees Amina, asleep in Rodolfo's room. On waking, the young girl tries to justify herself and pleads her own innocence but nobody believes her. Elvino, seized by jealousy, repudiates her.

ACT TWO

A group of peasants go to see the Count to persuade him to defend Amina who, in the meantime, accompanied by Teresa, crosses the path of Elvino who takes back the ring.

In the village, Lisa, taking advantage of the new situation, is about to marry Eivino who has accepted the marriage despite the Count's repeated assurances that Amina is innocent. The village is celebrating once again but when Lisa and Elvino pass in front of Teresa's mill, the latter accuses Lisa of having committed the same act as Amina, declaring that she has found a handkerchief of hers in Rodolfo's room; Elvino is angry and jealous and rejects this marriage too. Suddenly the sleeping Amina appears on the edge of the roof, thus confirming the words spoken by the Count in her defence. Amina, still sleepwalking, comes down into the street singing her love for Elvino; the latter, repentant and with a change of heart, takes her in his arms, where she awakens. The festivities start once again and preparations are finally made for the wedding.

Handlung

ERSTER AKT

Dorfplatz eines schweizer Dorfes. Auf der einen Seite der Gasthof von Lisa, auf der anderen die Mühle von Teresa. Die Bauern feiern mit Chorgesängen die Hochzeit des reichen, jungen Bauern Elvino mit Amina, der von Teresa adoptierten Waisen. Lisa dagegen findet inmitten des allgemeinen Jubels keine Ruhe. Elvino, mit dem sie einst verlobt gewesen war, hat Amina ihr vorgezogen und es interessiert sie auch nicht, daß der Bauer Alessio in sie verliebt ist. Alle warten auf den Bräutigam; Amina scherzt währenddessen mit ihren Dorffreunden. Nach dem Notar trifft endlich auch Elvino ein, der Amina den Trauring, den schon seine Mutter trug, reicht. Die Idylle wird durch die plötzliche Ankunft einer Kutsche mit dem Grafen Rodolfo, Sohn des verstorbenen Dorfherrn, unterbrochen, der nach langen Jahren der Abwesenheit nicht erkannt wird und es auch vorzieht, weiter unerkannt zu bleiben. Er nimmt sich ein Zimmer in Lisas Gasthof und überschüttet die junge Braut mit Komplimenten, was natürlich die Eifersucht Elvinos weckt.

Im Gasthof macht Graf Rodolfo dann Lisa den Hof, die nicht abgeneigt scheint. Als sie ein Geräusch hört, verläßt sie fluchtartig das Zimmer des Grafen, während unerwartet die schlafwandelnde, in ein Nachthemd gehüllte Amina erscheint, die im Traum immer wieder den Namen ihres Bräutigams ruft, von der bevorstehenden Hochzeit visioniert und sich dann auf das Sofa legt. Rodolfo, verwirrt, überlegt einen Moment was er tun soll und verläßt das Zimmer, gerade in dem Augenblick, als die Dorfbewohner, die seine Identität nun erfahren haben, hineindrängen, um ihm



Juan Diego Flórez (Elvino) e Nathalie Dessay (Amina) al Metropolitan di New York, 2009; regia di Mary Zimmerman, scene di Daniel Ostling.

ihre Aufwartung zu machen. Alle sehen die schlafende Amina im Zimmer des Grafen. Als die junge Frau aufwacht, versucht sie sich zu rechtfertigen und beteuert ihre Unschuld, aber niemand glaubt ihr. Elvino, außer sich vor Eifersucht, verstößt sie.

ZWEITER AKT

Eine Gruppe von Dorfbewohnern fleht den Grafen an, Amina zu verteidigen und ihr Verhalten aufzuklären. Begleitet von Teresa kreuzt Amina den Weg Elvinos, der außer sich vor Schmerz und Verzweiflung den Trauring zurückverlangt.

Trotzdem der Graf den Dorfbewohnern Aminos Unschuld wiederholt versichert hat, hat Elvino beschlossen, Lisa zu heiraten. Das Dorf ist wieder in Festtagsstimmung. Aber als Elvino und Lisa an der Mühle vorbeikommen, wird Lisa von Teresa beschuldigt, das Gleiche getan zu haben, was Amina vorgeworfen wird, und erklärt in Rodolfos Zimmer ein Tuch von ihr gefunden zu haben. Elvino, der sich erneut betrogen fühlt, ist verwirrt und außer sich vor Zorn. Plötzlich erscheint Amina auf dem Dach der Mühle, traumwandelnd, und damit die vom Grafen ausgesprochenen Beteuerungen zu ihrer Unschuld bestätigend. Während sie schlafwandelnd zwischen den Umstehenden auf die Straße herabsteigt und ihre Liebe zu Elvino besingt, nimmt dieser Amina nun versöhnt und reumütig in die Arme, woraufhin sie erwacht. Das Fest geht weiter und endlich kann die Hochzeit beginnen.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Seppur esauritasi nel brevissimo volgere di un decennio, la parabola creativa di Bellini entusiasmò fin da subito le platee italiane ed europee come un evento culturale di estrema importanza, ancora prima che la morte prematura del compositore siciliano lo elevasse direttamente al rango di astro operistico tramontato troppo presto. Tra le caratteristiche più singolari della sua personalità spiccano senza alcun dubbio la sfrenata ambizione, atteggiamento che lo spinse a pianificare l'intera carriera fiutando con autentico spirito imprenditoriale i guadagni che un sistema produttivo basato sulla ripetizione di pochi titoli di sicuro successo poteva offrirgli, e l'assoluta convinzione della propria originalità di compositore. Da qui la decisione ponderata di comporre poco, accompagnata da una notevole abilità nel trattare con gli impresari teatrali – i suoi compensi furono fin dall'inizio ben più elevati dei suoi colleghi coevi, anche quando già affermati –, accanto all'ostinata ricerca di uno stile pienamente personale che rifuggisse dal genio dominante di Rossini attraverso la costante attenzione alle modalità declamatorie del testo e il conseguente ricorso al canto fiorito solo quando dettato dalla situazione drammatica. Ulteriore prova della straordinarietà della figura di Bellini nel panorama musicale di primo Ottocento è infine rappresentata dal fatto che il compositore siciliano si guadagnò da vivere unicamente con le proprie commissioni, senza mai svolgere alcuna attività in istituzioni pubbliche o di corte e a dispetto del suo ritmo di lavoro lento e meditato, cogliendo fin dagli esordi un immediato successo di critica e pubblico che gli permise di conquistare gradualmente le principali piazze europee (da Napoli a Milano, Venezia, Londra e infine Parigi).

Già a partire dai due trionfi milanesi del *Pirata* e della *Straniera* i caratteri peculiari dell'arte di Bellini vennero innalzati a simboli di una nuova cantabilità, lontana dal puro belcanto rosiniiano perché dotata di un'intrinseca tensione drammatica di stampo romantico. E mentre in Italia la critica si arrovellò per almeno un decennio sull'accesa diatriba tra i sostenitori dei due compositori,¹ in Francia e soprattutto in Germania – si legga a tal proposito il saggio accurato di

¹ LIBORIO MUSUMECI, *Parallelo dei due maestri Bellini e Rossini*, Palermo, Tip. reale di guerra, 1832; STEFANO MIRA E SIRIGNANO (Marchese di San Giacinto), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo*, Bologna, tip. della Volpe, 1834; rist. in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Carlida Steffan, Pordenone, Studio Tesi, 1992, 1995², pp. 195-208 – il testo del marchese fu tradotto in francese da un certo Cavaliere di Ferrer (*Rossini et Bellini. Réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme. Revue, réimprimée à Bologne et traduite en français par M. le chevalier de Ferrer*, Paris, Éverat, 1836) e poi ripubblicato in Italia con il titolo *Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere dei due maestri. Cenni storico degli antichi compositori. Osservazioni sull'entità musicale dei maestri italiani dei nostri giorni*, Faenza, Montanari e Marabini, 1843 –; CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione di ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, pp. 61-75. Per una disamina riassuntiva dei

Werner Friedrich Kümmel che raccoglie tutte le recensioni dedicate al musicista catanese licenziate dal più influente periodico musicale dell'epoca, il settimanale «Allgemeine musikalische Zeitung»² – l'attenzione si concentrò invece sulla natura squisitamente poetica della melodia di Bellini. Tra i molti colleghi che ne ammirarono la profonda sensibilità artistica basti citare Berlioz, autore tra l'altro di un commosso necrologio pubblicato sulle colonne del «Journal des débats»,³ e Wagner, insospettabile ammiratore dell'autore italiano per tutta la vita anche perché a lui debitore nella propria concezione della «unendliche Melodie».⁴ Al tempo stesso la straordinaria parabola esistenziale del musicista catanese attirò ben presto la curiosità di numerosi biografi, anche se di frequente improvvisati e privi di ogni testimonianza documentaria,⁵ così come la fantasia del grande poeta romantico Heinrich Heine che nel primo racconto delle proprie *Florentinische Nächte* ne tracciò il ritratto di un gracile dandy *ante litteram*.⁶

A dispetto dell'enorme popolarità conquistata sin dall'inizio dalle opere di Bellini, anche grazie alle straordinarie doti interpretative dei loro principali interpreti – da Giuditta Pasta a Giovanni Battista Rubini, da Henriette Méric-Lalande a Giulia Grisi fino a Maria Malibran, Luigi Lablache e tanti altri –, la critica tardò molto nel considerare il musicista come un serio oggetto di studio: dalla metà dell'Ottocento fino ai primi anni del secolo successivo poco si scrisse e spesso

principali termini del contendere si veda: PAOLO FABBRI, *Bellini e Rossini a paragone*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, a cura di Irene Alm, Alyson McLamore e Colleen Reardon, Stuyvesant, Pendragon, 1996, pp. 283-296.

² WERNER FRIEDRICH KÜMMELE, *Vincenzo Bellini nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia (1827-1836)*, «Nuova rivista musicale italiana», VII/2, 1973, pp. 185-205.

³ HECTOR BERLIOZ, *Notes nécrologiques*, «Journal des débats», 16 luglio 1836; rist. in ID., *Les musiciens et la musique*, introduction par André Hallays, Paris, Lévy, 1903, pp. 167-179. Sulla reazione del mondo culturale francese alla morte improvvisa del compositore si vedano inoltre i contributi di PIERRE BRUNEL, *La mort de Bellini. Réactions littéraires et musicales* e GIOVANNI GUANTI, *De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini e in una recensione wagneriana del 1837*, in *Vincenzo Bellini et la France / Vincenzo Bellini e la Francia. Histoire, création, et réception de l'œuvre / Storia, creazione e ricezione dell'opera. Actes du Colloque international / Atti del Convegno internazionale (Paris, 5-7 novembre 2001)*, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla e Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2008, pp. 505-551.

⁴ RICHARD WAGNER, *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit*, «Der Zuschauer», 19 dicembre 1837; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text + Kritik, 1985, pp. 5-11 («Musik-Konzepte», 46). Tra gli altri contributi sui rapporti tra il genio tedesco e il compositore siciliano citiamo: FRIEDRICH LIPPMANN, *Ein neu entdecktes Autograph Richard Wagners. Rezension der Königsberger «Norma» – Aufführung von 1837*, in *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972*, a cura di Heinrich Hüsch, Köln, Volk, 1973, pp. 373-379; e LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, a cura di Sebastian Werr e Daniel Brandenburg, Münster, Lit, 2004, pp. 170-176. Nel novero delle altre personalità tedesche di spicco nel mondo musicale che rimasero stregate dal melodismo belliniano ricordiamo inoltre: JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Bellini*, in ID., *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig, Baumgärtner, 1855, pp. 262-280; rist. in *Vincenzo Bellini*, cit., pp. 47-63; e FRANZ LISZT, *Bellinis «Montecchi e Capuleti»*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Lina Ramann, 6 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881-1899, III/1 (*Dramaturgische Blätter*), pp. 85-98.

⁵ PIETRO BELTRAME, *Cav. Vincenzo Bellini*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, 10 voll., Venezia, tip. Alvisopoli, tip. Cecchini, II, 1835, pp. 451-461; rist. ID., *Biografia di Vincenzo Bellini*, Venezia, tip. Alvisopoli, 1836; FILIPPO MARIA GERARDI, *Biografia di Vincenzo Bellini*, Roma, Salviucci, 1835; JOHANN GEORG BÜRKL, *Biographie von Vincenzo Bellini*, Zürich, Orell und Füssli, 1841; FILIPPO CICONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

⁶ HEINRICH HEINE, *Florentinische Nächte*, in ID., *Der Salon*, 4 voll., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1833-1840, III, 1837, pp. 1-70.



Paul Delaroche (1797-1856), *Ritratto di Henriette Sontag* (1831). San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Henriette Gertrud Walpurgis Sontag (Sonntag; 1805-1854) esordì a Praga (1821) in *Jean de Paris* (Principessa) di Boïeldieu. Fu la prima Euryanthe, e la prima Miranda nella *Tempesta* di Halévy; partecipò inoltre alle prime esecuzioni della Nona Sinfonia e della *Missa solennis* di Beethoven. Eccelse nel canto di agilità, ma padroneggiò anche le inflessioni drammatiche proprie della sensibilità romantica. Tra i suoi ruoli: Isabella, Rosina, Elena, Desdemona, Semiramide, Linda, Amina, Norina, Marie, Elvira, Zerlina, Donna Anna.



Eugenia Tadolini nella parte di Amina (si noti il mazzetto di fiori, tipico dell'iconografia 'montana' del personaggio). Litografia di Stefani. La Tadolini (nata Savorani; 1809-1872) partecipò alle prime donizettiane di *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan*, *Poliuto* (Paolina), e alle prime di *Alzira* di Verdi e *Folco d'Arles* (Elfrida) di De Giosa.

di scarsa qualità.⁷ Nel 1876 il trasferimento delle spoglie del compositore da Parigi a Catania incoraggiò la pubblicazione di molti scritti (soprattutto siciliani), ma il valore generale fu viziato dal tono quasi sempre agiografico degli autori. Tra le poche rilevanti eccezioni occorre menzionare la monografia di Arthur Pougin,⁸ che costituì il primo approccio biografico di un certo rigore metodologico, seguita una quindicina di anni dopo dalla fondamentale raccolta di lettere curata dall'amico e compagno di studi Francesco Florimo,⁹ allora bibliotecario del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella. Anche nel primo centenario della nascita del musicista catanese il livello dei contributi commemorativi fu davvero insignificante; solo il ponderoso volume collettivo *Omaggio a Bellini*, promosso dal Circolo Bellini di Catania,¹⁰ si sforzò di gettare nuova luce su aspetti ancora poco conosciuti dell'attività del compositore – valido ancora oggi è in particolare l'esteso saggio bibliografico di Orazio Viola –, mentre sul mercato europeo comparvero i titoli di Paul Voss e William A. C. Lloyd.¹¹

Un deciso cambio di tendenza avvenne finalmente nel 1915, quando sulle colonne della rivista di cultura e politica «La voce» comparve un saggio a firma di Ildebrando Pizzetti;¹² seppur muovendo da un'ottica totalmente incompatibile con la poetica del melodramma romantico – il musicista siciliano era trattato alla stregua di un puro melodista dalla vena elegiaca –, il critico fu uno dei primi a studiare analiticamente l'assoluta specificità della melodia belliniana, stimolando la ripresa di un interesse generale che si concretò nella pubblicazione di numerosi contributi negli anni seguenti.¹³ Esattamente due decenni dopo, in concomitanza con il centenario della morte, fu ancora una volta il compositore parmense a curare una corposa raccolta monografica che diede

⁷ Tra i pochi titoli degni di menzione ricordiamo: ANTONINO AMORE, *Brevi cenni critici*, Catania, Giannotta, 1877; Id., *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, ivi, 1892; Id., *Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche*, ivi, 1894 (include lettere indirizzate al compositore); rist. Catania, Centro studi Confronto, 2003; Id., *Belliniana (errori e smentite)*, ivi, 1902; FERDINAND HILLER, *Vincenzo Bellini*, in Id., *Künstlerleben*, Köln, Dumont-Schauberg, 1880, pp. 144-159; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, cit., pp. 95-108; MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882; Id., *Belliniana. Nuove note*, Milano, Ricordi, 1885; Id., *La «Norma» di Bellini e la «Velleda» di Chateaubriand*, «Nuova antologia», XXXIX/3, 1892, pp. 624-652; *Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, tip. Tocco, 1886; rist. a cura di Dario Miozzi, Catania, Sanfilippo, 2001.

⁸ ARTHUR POUGIN, *Bellini. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868.

⁹ *Vincenzo Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbèra, 1882; rist. 1976; Id., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1882, III, pp. 175-197; rist. Sala Bolognese, Forni, 2002 («Bibliotheca musica Bononiensis», III/9). Preziose testimonianze dirette sulla collaborazione tra Bellini e il suo poeta più fidato, Felice Romani, possono essere trovate in EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher, 1882, pp. 127-192 (l'autrice era la moglie del celebre librettista).

¹⁰ *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, a cura di Giuseppe Giuliano, Catania, Circolo Bellini, 1901 (contiene ORAZIO VIOLA, *Saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini*, pp. 336-384), 1923²; rist. Lucca, LIM, 2006.

¹¹ PAUL VOSS, *Vincenzo Bellini*, Leipzig, Reclam, 1901; WILLIAM A. C. LLOYD, *Vincenzo Bellini. A Memoir*, London, Sisley, 1909.

¹² ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, «La voce», VII/17, 1915, pp. 1070-1085, 1121-1157; rist. in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 33-112; e in Id., *La musica italiana dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Palatine, 1947, pp. 149-228.

¹³ CAMILLE BELLAIGUE, *Homage à Bellini*, in Id., *Échos de France et d'Italie*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1919, pp. 267-288; HENRI DE SAUSSINE, *L'harmonie bellinienne*, «Rivista musicale italiana», XXVII/3, 1920, pp. 477-482; ADELMO DAMERINI, *Vincenzo Bellini. «Norma». Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923; ANTONIO ANIANTE (Antonio Rapisarda), *Vita di Bellini*, Torino, Gobetti, 1925; rist. Firenze, Passigli, 1986; CECIL WILLIAM TURPIE GRAY, *Vincenzo Bellini (1802-1835)*, «Music & Letters», VII/1, 1926, pp. 49-62; rist. in Id., *Contingencies and Others Essays*, London, Oxford University Press, 1947, pp. 105-120.

nuova linfa allo sviluppo della ricerca su Bellini,¹⁴ accompagnata dal preziosissimo volume redatto a quattro mani da Andrea Della Corte e Guido Pannain.¹⁵ Accanto poi alla grande messe di titoli dal carattere prevalentemente celebrativo¹⁶ – e nel novero occorre menzionare la pubblicazione dei primi cataloghi iconografici¹⁷ –, la dettagliata biografia di Maria Luisa Cambi¹⁸ si pose come sicura fonte documentaria, mentre i due interventi di Casella e Stravinskij (il primo apparso sul settimanale «Quadrivio», il secondo esposto durante il ciclo di sei lezioni di poetica musicale che il compositore russo tenne all'università di Harvard nel semestre 1939-1940) rappresentarono acute disamine dello stile del musicista siciliano.¹⁹

Con l'edizione a partire dagli anni Quaranta di gran parte del lascito epistolare del compositore gli studi belliniani entrarono infine nella loro fase di piena maturità. Una prima imponente raccolta di lettere fu edita nel 1943 e arricchita nel decennio successivo dall'ampia monografia di Francesco Pastura, derivata anch'essa dal materiale documentario già edito in piccola parte una ventina di anni prima dal musicologo catanese.²⁰ La maggioranza dei contributi pubblicata fino agli anni Ottanta continuò ad essere di natura pressoché esclusivamente biografica,²¹ ma furono

¹⁴ Vincenzo Bellini. *Le sue opere, la sua fama*, a cura di Ildebrando Pizzetti, Milano, Treves, 1936 (contiene MARIA LUISA CAMBI, *La fanciullezza e l'adolescenza*, pp. 11-38; GIANANDREA GAVAZZENI, *Spiriti e forme della lirica belliniana*, pp. 81-131; EDWARD J. DENT, *Bellini in Inghilterra*, pp. 163-190; JEAN CHANTAVOINE, *Bellini a Parigi*, pp. 191-214; ADELMO DAMERINI, *Bellini e la critica del suo tempo*, pp. 215-250).¹⁵ ANDREA DELLA CORTE e GUIDO PANNAIN, *Vincenzo Bellini. Il carattere morale, i caratteri artistici*, Torino, Paravia, 1935 (contiene ANDREA DELLA CORTE, *L'animo*, pp. 3-28; ID., *La formazione*, pp. 29-48; ID., *Il canto e i cantanti*, pp. 49-64; GUIDO PANNAIN, *Saggio critico*, pp. 77-123).

¹⁶ A Vincenzo Bellini, «Bollettino dei musicisti. Mensile del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti», II/III, 1934 (contiene LUIGI RONGA, *Note sulla storia della critica belliniana*, pp. 70-74; rist. in ID., *Arte e gusto nella musica. Dall'Ars Nova a Debussy*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 244-257; LUIGI TONELLI, *I libretti di Bellini*, pp. 75-82); GUGLIELMO POLICASTRO, *Vincenzo Bellini (1801-1819)*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935 (saggio biografico sul periodo catanese); GIUSEPPE TITO DE ANGELIS, *Vincenzo Bellini. La vita, l'uomo, l'artista*, Milano, Ancora, 1935; DOMENICO DE PAOLI, *Bellini, musicien dramatique*, «Revue musicale», CLVI, 1935, pp. 52-62; ALFRED EINSTEIN, *Vincenzo Bellini*, «Music & Letters», XVII/4, 1935, pp. 325-332; OTTAVIO TIBY, *Vincenzo Bellini*, Torino, Arione, 1938.

¹⁷ *Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico*, a cura di Benedetto Condorelli, Catania, Comune di Catania, 1935; GIORGIO FED WINTERNITZ, *Cimeli belliniani della R[ea]l Accademia Filarmonica di Bologna*, «Rivista musicale italiana», XL, 1936, pp. 104-118.

¹⁸ MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. La vita*, Milano, Modadori, 1934, 1938².

¹⁹ ALFREDO CASELLA, *Belliniana*, «Quadrivio», III/32, 1935, p. 3 (rist. ampl. in ID., *Vincenzo Bellini visto da Casella*, «Musica d'oggi», XVII/7, 1935, p. 272); IGOR STRAVINSKIJ, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942; trad. it. di Lino Curci, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954, rist. 1995; nuova trad. it. di Mirella Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1984, rist. 1995.

²⁰ *Bellini. Epistolario*, a cura di Maria Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943; *Le lettere di Bellini (1819-1835)*, prima edizione integrale raccolta, ordinata ed annotata da Francesco Pastura, Catania, Totalità, 1935; FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959 («Biblioteca di cultura musicale», 7). Altro materiale epistolare è stato poi pubblicato in più occasioni nei due decenni successivi: FRANK WALKER, *Amore e amori nelle lettere di Giuditta, Bellini e Florimo*, «La Scala», CXXII, 1959, pp. 13-23; versione ingl. *Giuditta Turina and Bellini* «Music & Letters», XI/1, 1959, pp. 19-34; ID., *Lettere disperse e inedite di Vincenzo Bellini*, «Rivista del comune di Catania», VIII/4, 1960, pp. 3-15; DORA MUSTO, *Vincenzo Bellini in due autografi inediti dell'Archivio di Stato di Napoli*, «Rassegna degli Archivi di Stato di Napoli», XXI/3, 1961, pp. 351-360; MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. Un pacchetto di autografi*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 53-90; FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana. Nuovi documenti*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-318 («Saggi», 575).

²¹ PIETRO CAVAZZUTI, *Bellini a Londra*, Firenze, Barbera, 1945; SALVATORE PUGLIATTI, *Chopin e Bellini*, Messina, Editrice Universitaria, 1952 («Biblioteca mediterranea», 4; contiene *Problemi della critica belliniana*, pp. 93-



Rosina Penco nella parte di Amina. Litografia di Battistelli. La Penco (1823-1894) fu per Verdi la prima Leonora (*Il trovatore*). Tra gli altri suoi ruoli: Violetta, Amelia, Lucrezia Borgia, Paolina, Norma.

studi dal taglio più specifico a colmare le molte lacune nella comprensione del genio drammatico e musicale belliniano. Da un lato l'esteso volume di Mario Rinaldi così come il minuzioso saggio di Franca Cella approfondirono l'indagine sulla poliedrica figura del genovese Felice Romani, che scrisse per Bellini ben sette dei suoi dieci libretti derivando la trama spesso da fonti francesi coeve.²² Dall'altro gli studi di Pierluigi Petrobelli²³ e la fondamentale monografia sulla costruzione melodica belliniana licenziata da Friedrich Lippmann contribuirono in modo determinante a far superare la tradizionale visione del musicista come semplice melodista di talento per interpretare la presunta povertà armonica e strumentale della sua musica come scelta deliberata allo scopo di valorizzare le peculiarità timbriche e drammatiche della voce umana.²⁴ In qualità di direttore dal 1964 al 1996 della Musikabteilung del Deutsches-historisches Institut di Roma e come instancabile curatore, a partire dal 1966, della rivista «Analecta musicologica», il musicologo tedesco²⁵

113; *Carattere dell'arte di Vincenzo Bellini*, pp. 115-130); FRANCO SCHLITZER, *Cimeli belliniani. «La sonnambula», «Norma», «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XXVI, 1952, pp. 61-88 (dello stesso autore Vincenzo Bellini, in ID., *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite*, Napoli, Fiorentino, 1954, pp. 15-22); GUIDO PANNAIN, *Vincenzo Bellini (1935)*, in ID., *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952, pp. 16-48; LESLIE ORREY, *Bellini*, London-New York, Dent, Farrar, Straus and Giroux, 1969; HERBERT WEINSTOCK, *Vincenzo Bellini. His Life and His Opera*, New York, Knopf, 1971; WERNER OEHLMANN, *Vincenzo Bellini*, Freiburg, Atlantis, 1974; PIERRE BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981; GIAMPIERO TINTORI, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983. Di taglio più specifico sono invece i saggi di AUSTIN CASWELL, *Mme. Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris (1820-1845)*, «Journal of the American Musicological Society», XXVIII/3, 1975, pp. 459-492; ROSSANA DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, «Rivista italiana di musicologia», XI/2, 1976, pp. 230-312; GUIDO PADUANO, «Norma». *La crisi del modello deliberativo*, in ID., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 152-177 («Prisma», 40).*

²² MARIO RINALDI, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Sanctis, 1965; FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, «Contributi dell'istituto di filologia moderna. Serie francese», v, 1968, pp. 449-573.

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *Note sulla poetica di Bellini. A proposito dei «Puritani»*, «Muzikološki Zbornik», VIII, 1972, pp. 70-84; ID., *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei «Puritani»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento cit.*, pp. 251-364. Entrambi i saggi sono stati ristampati in ID., *Music in Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; versione it. *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 177-220.

²⁴ FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die italienische Oper seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau, 1969 («Analecta musicologica», 6); trad. it. di Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.

²⁵ Nel novero dei suoi numerosissimi contributi alla ricerca su Bellini ricordiamo: FRIEDRICH LIPPMANN, *Su «La straniera» di Bellini*, «Nuova rivista musicale italiana», v, 1971, pp. 505-605; ID., *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Graz, Böhlau, 1967, pp. 131-153 («Analecta musicologica», 4); ID., *Wagner und Italien, in Colloquium Verdi-Wagner (Rom 1969). Bericht*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 200-249 («Analecta musicologica», 11); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1973, pp. 253-369 («Analecta musicologica», 12); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1974, pp. 324-410 («Analecta musicologica», 14); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Teil III*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, a cura di Friedrich Lippmann, Volker Scherliess e Wolfgang Witzemann, Köln, Volk, 1975, pp. 298-333 («Analecta musicologica», 15); trad. it. rev. di Lorenzo Bianconi, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I*



Maria Callas nella sua prima incarnazione di Amina (con in mano l'emblematico mazzolino di fiori), Milano, Scala, 1955. La grande Callas (Kalogeropulu, 1923-1977) cantò per la prima volta al Teatro La Fenice nel 1947 come Isotta nel *Tristano* di Wagner (in italiano); tra i ruoli belliniani, impersonò nel teatro veneziano Elvira nei *Puritani* (1949) e *Norma* (1950).

può a ben ragione essere considerato il principale artefice della moderna Bellini *Renaissance*, favorita inoltre dalla comparsa sui palcoscenici teatrali di una generazione di soprani dalle eccezionali doti vocali (Caballé, Callas, Sutherland).

Due nuove ricorrenze celebrative – il 1985, centocinquantenario anniversario della morte, e il 2001, duecentesimo della nascita – hanno infine segnato la fase di più fervida attività musicologica su Bellini. Per il primo appuntamento un ruolo trainante fu svolto in particolare dai lavori di Enrico Salvatore Failla, conterraneo del musicista, che comprendono una messe abbondante di cataloghi, mostre e dibattiti su materiale musicale e testuale inedito.²⁶ Quindi, dopo che negli anni Novanta le pubblicazioni sul compositore catanese hanno finalmente raggiunto una diffusione sovranazionale interessando soprattutto il mercato anglosassone – tra i titoli più significativi del decennio occorre segnalare almeno la dettagliata biografia di John Rosselli²⁷ e l'ottimo saggio firmato da Alessandro Roccatagliati su Felice Romani²⁸ – l'anno iniziale del nuovo millennio ha senza dubbio rappresentato il momento culminante della ricerca belliniana moderna. Sebbene offuscate in larga misura dall'analogica ricorrenza verdiana, numerose sono state le tavole rotonde organizzate per celebrare l'illustre predecessore: dapprima un simposio senese dedicato ai problemi critico-testuali ed editoriali delle opere di Bellini,²⁹ quindi due altri convegni a Parigi³⁰ e a Ca-

rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento, Napoli, Liguori, 1986 («Biblioteca. Strumenti linguistici», 15). Altri saggi belliniani apparsi sulla rivista comprendono: RODOLFO CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti. Parte II. Bellini e Donizetti*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* VI, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1969, pp. 214-247 («Analecta musicologica», 7); DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *Colloquium «Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden» (Rom 1978)*, a cura di Friedrich Lippmann, s. l., Volk-Laaber, 1982, pp. 128-191 («Analecta musicologica», 21).

²⁶ Tra le pubblicazioni editate o curate dal musicologo siciliano citiamo: *Atti del convegno internazionale di studi belliniani (Catania, 4-9 novembre 1985)*, a cura di Salvatore Enrico Failla e Roberto Alosi, Catania, Maimone, 1990; SALVATORE ENRICO FAILLA, *Bellini Vincenzo in Catania*, Catania, Maimone, 1985; *I teatri di Vincenzo Bellini*, a cura di Roberto Alajmo, Palermo, Novcento, 1986 (contiene ROBERTO ALAJMO, *Iconografia belliniana*, pp. 159-223); *Bellini. Mostra di oggetti e documenti provenienti da collezioni pubbliche e private italiane*, a cura di Caterina Andò, Domenico De Meo e Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1988; *Bellini 1989. Mostra di stampe, figurini e costumi per i personaggi belliniani. Catalogo*, a cura di Caterina Rita Andò e Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1989; *Vincenzo Bellini, Critica-Storia-Tradizione*, a cura di Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1991 (contiene MARIA ROSARIA ADAMO, *Aggiornamento alla «Bibliografia belliniana» di Orazio Viola*, pp. 82-105); EMANUELA ERSILIA ABBADESSA, MARIA ROSA DE LUCA e SALVATORE ENRICO FAILLA, *Minima belliniana. Tre saggi*, Acireale, Bonanno, 1996.

²⁷ JOHN ROSSELLI, *The Life of Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; trad. it. di Claudio Toscani, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, 2001² (dello stesso autore *Vita e morte di Bellini a Parigi*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 261-276). In lingua inglese segnaliamo inoltre: GARY TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera. An Essay in Their Affinities*, «19th Century Music», x/1, 1986, pp. 43-60; SIMON MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, New York-London, Garland, 1989; CHARLES OSBORNE, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Portland, Amadeus Press, 1994.

²⁸ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996. Molto utile è anche la raccolta di *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di Olimpo Pescatti, Milano, Garzanti, 1994, 2001².

²⁹ *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000)*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004 («Chigiana», 45); l'importante volume contiene, tra l'altro, ALESSANDRO ROCCATAGLIATI e LUCA ZOPPELLI, *Testo, messinscena, tradizione. Le testimonianze dei libretti*, pp. 271-290; EMANUELE SENICI, *Per una biografia musicale di Amina*, pp. 297-314; «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini». *Criteri editoriali*, con una premessa di Fabrizio Della Seta, pp. 381-414.

³⁰ *Vincenzo Bellini et la France* cit.



Luciano Pavarotti (Elvino) e Joan Sutherland (Amina) al Covent Garden di Londra, 1964. La Sutherland (1926-2010), celebratissima specialmente per le doti di agilità, partecipò alle prime rappresentazioni di *The Midsummer Marriage* (Jenifer) di Tippett e *Judith* di Goossens. Cantò due volte al Teatro La Fenice, nel febbraio 1960 in *Alcina* di Händel e nel gennaio 1961 in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Nel maggio 1961 avrebbe dovuto cantare una terza volta a Venezia nel ruolo di Amina nella *Sonnambula*, ma rinunciò per divergenze artistiche con il direttore Nello Santi.

tania,³¹ preceduti da un numero estivo speciale della rivista «The Opera Quarterly»³² e accompagnati da un gran numero di meritevoli imprese editoriali.³³ A coronamento dell'ingresso a pie-

³¹ Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. *Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004; contiene FIAMMA NICOLODI, *Appunti sull'epistolario di Bellini*, I, pp. 1-25; LUCA ZOPPELLI, *Il personaggio belliniano: poetica del 'drame' e poetica tragica*, pp. 131-148; FERNANDO GIOVIALE, *Idilli imperfetti. La linea drammaturgica «Sonnambula»-«Puritani»*, pp. 185-197; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Sul cantiere dell'edizione critica della «Sonnambula»*, II, pp. 411-429; FEDERICA RIVA, *I documenti belliniani in Italia*, pp. 487-519; EMANUELE SENICI, *Amina e il C.A.I. Vedute alpinistiche ottocentesche*, pp. 569-579.

³² «The Opera Quarterly», XVII/3, 2001 (contiene ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *Bellini and Meyerbeer*, pp. 361-379; E. THOMAS GLASOW, *Théophile Gautier on Bellini: «Notice sur «Norma»»*, pp. 423-434).

³³ Vincenzo Bellini (1801-2001). *Con un'appendice di Francesco Pastura*, a cura di Roberto Carnevale, Lucca, LIM, 2001 («Quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», 3); A Vincenzo Bellini nel bicente-

no titolo di Bellini nel *pantheon* dell'opera lirica nazionale è seguita infine in anni più recenti la fondazione dedicata al compositore, denominata Centro di documentazione per gli studi belliniani e costituitasi come centro di ricerca dell'Ateneo catanese nel 2008 sulla scia delle analoghe istituzioni italiane – Istituto Verdi a Parma e Istituto Rossini a Pesaro –, e la parallela costituzione di un Centro per la collezione di materiale bibliografico e documentario, che servirà di supporto all'edizione critica delle opere, già in corso,³⁴ e alla progettata edizione critica dell'epistolario belliniano completo.³⁵

Accanto alla donizettiana *Linda di Chamounix*, di pochi anni posteriore (1842), *La sonnambula* ha incarnato per le platee ottocentesche il prototipo dell'opera di mezzo carattere con ambientazione idillico-pastorale, nonostante manchi una parte per basso buffo. Senza cedere al fascino del pittoresco e del decorativo, lo stile musicale del lavoro costituisce uno degli esiti più maturi e personali del suo autore, capace di bilanciare melodie appassionate, ampie sezioni in declamato e colorature espressive in una sintesi perfetta che ha la sua *climax* nella sublime gemma conclusiva, «Ah, non credea mirarti» – un interessante resoconto delle prepotenti crisi di pianto che coglievano il pubblico coevo durante il numero ci è fornito, tra gli altri, da Glinka, presente alla *première* milanese dell'opera.³⁶ Tra i titoli bibliografici, invero molto esigui nel numero, dedicati al capolavoro belliniano possiamo annoverare l'ampio saggio di Francesco Degrada³⁷ e la monografia generalista di Quirino Principe;³⁸ di taglio più specifico sono invece gli articoli di Bruno Cagli³⁹ e Sarah Hibbert,⁴⁰ che spiegano la straordinaria fortuna sul palcoscenico di tematiche legate al sonnambulismo o ad altri fenomeni di *trance* psichica alla luce dello smodato atteggiamento voyeuristico del pubblico ottocentesco – il secondo contributo, in particolare, prende in esame il balletto-pantomima di Hérold, da cui Felice Romani trasse la trama di *Sonnambula* –, e l'ottimo saggio di Emanuele Senici,⁴¹ imperniato sui maggiori esempi operistici di figure femminili 'alpine' in una costellazione che da Amina e dalla Linda donizettiana conduce fino alla Wally dell'omonimo capolavoro di Catalani e alla Minnie protagonista della *Fanciulla del West*.

nario della nascita l'Archivio di Stato della sua Città natale offre. *Catalogo della mostra documentaria*, Catania, Archivio di Stato, 2001; Vincenzo Bellini. *La vita, le opere, l'eredità*, a cura di Giorgio Taborelli, Acireale, Banca popolare Santa Venera, 2001.

³⁴ Edita dal 1999 da Casa Ricordi con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania, l'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* prevede la pubblicazione di sedici volumi complessivi, di cui tre sono già stati dati alle stampe.

³⁵ Tra gli ultimi titoli dedicati al compositore siciliano apparsi sul mercato editoriale ricordiamo: STEPHEN ACE WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Guide to Research*, New York, Routledge, 2002; FIORELLA LATTANZI DARÒ, *Vita breve di Vincenzo Bellini, malinconica musa del lirismo ottocentesco europeo*, Milano, Nuovi Autori, 2005; FRANCO LA MAGNA, «Vi ravviso, o luoghi ameni». *Vincenzo Bellini nel cinema e nella televisione*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2007; EDOARDO RESCIGNO, *Dizionario belliniano*, Palermo, Epos, 2009; AGAPITO BUCCI, *Bellini. Romanzo di una vita breve*, Varese, Zecchini, 2011.

³⁶ MICHAÏL GLINKA, *Zapiski [Memorie]*, «Russkaia starina», 1870, I, pp. 313-389; II, pp. 56-73, 266-293, 372-397; rist. Moskva, Muzyka, 1988, pp. 42-43.

³⁷ FRANCESCO DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento* cit., pp. 319-350; rist. in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 43-77 («Contrappunti», 1).

³⁸ QUIRINO PRINCIPE, «*La sonnambula* di Vincenzo Bellini», Milano, Mursia, 1991.

³⁹ BRUNO CAGLI, *Il risveglio magnetico e il sonno della ragione. Variazioni sulla calamità, l'oppio e il sonnambulismo*, «Studi musicali», XIV, 1985, pp. 157-170.

⁴⁰ SARAH HIBBERT, «*Dormez donc, mes chers amours*». Hérold's «*La Sonnambule*» (1827) and *Dream Phenomena on the Parisian Lyric Stage*, «*Cambridge Opera Journal*», XVI/2, 2004, pp. 107-132.

⁴¹ EMANUELE SENICI, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (in particolare pp. 21-92).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La sonnambula: prima veneziana al Teatro Malibran, seconda al Teatro Apollo

La stagione di carnevale e quaresima del 1832-1833, appaltata ad Alessandro Lanari, non si era conclusa con quel successo che sicuramente meritava la magnifica Giuditta Pasta, interprete di straordinaria profondità e voce di assoluto rilievo, che dopo aver cantato nel 1831 a Milano le prime assolute delle belliniane *Sonnambula* e *Norma*, il 16 marzo 1833 fu a Venezia ispiratrice e prima interprete di *Beatrice di Tenda*:

Due righe in fretta in fretta per non tenere soverchiamente in sospeso la curiosità de' nostri lettori sul grande spettacolo della Fenice. [...] E può esservi forse disparità di opinione quando si tratti della Pasta? Venezia fece eco ieri sera ai giudizi di tutte le più culte città dell'Europa, ed ammirò nella Pasta la somma cantante e la massima attrice. A noi giovani ella fece a certi punti vedere ed udire quanto ancora non avevamo né veduto né udito.¹

Pesanti incomprensioni tra Bellini e il librettista Romani avevano infatti portato a un notevole ritardo nel debutto dell'opera, che aveva gravemente indisposto il pubblico. Anche per questo motivo, l'amministrazione del Teatro La Fenice tornò così a rivolgersi all'impresario Natale Fabrici, che lo gestì a partire dalla stagione 1833-1834, iniziando con la *Fausta* donizettiana (prima veneziana a due anni dall'esordio napoletano), *La straniera* di Bellini (vecchia oramai di un lustro ma gradita al pubblico, come testimoniano le tredici recite), *Anna Bolena* di Donizetti (di un anno più giovane e anch'essa di successo) ed *Emma d'Antiochia* di Saverio Mercadante, unica prima assoluta della stagione, che resse ottimamente la scena con le sue nove recite. Nel carnevale-quaresima successivo, Fabrici aprì con *Parisina* di Donizetti (un anno e mezzo dopo l'esordio fiorentino) e con una sontuosa ripresa del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer, affidato alle capaci ugole di Domenico Donzelli e di Henriette Méric-Lalande, che dialogarono con l'Armando *en travesti* della brillante Giuditta Grisi (che subentrava al castrato Giovanni Battista Velluti, primo interprete del ruolo nel 1824 alla Fenice e ultimo grande 'virtuoso' della storia). Seguirono *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (seconda ripresa fenicea dopo la prima assoluta veneziana del 1830) e la *première* di *Carlo di Borgogna* di Giovanni Pacini (con un buon successo per nove recite complessive e consecutive). La stagione fu completata da un finale travolgente determinato dall'ingaggio straordinario di Maria Malibran, la cantante più celebre dell'intero Ottocento: tra il 26 marzo e il 5 aprile 1835 vennero appositamente ripresi *Otello*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* e *Norma*: sette recite che destarono fanatismo, cui se ne aggiunse l'8 aprile un'ottava, *La sonnambula*, nel rivale Teatro Emeronittio, da allora ribattezzato Teatro Malibran.² Anche la suc-

¹ «La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1832.

² Su questa stagione nel segno della Malibran si legga qui il saggio di MICHELE GIRARDI, «Il mio soggiorno a Venezia forma per me un'epoca faustissima di mia vita»: *Maria Malibran a Venezia nel 1835*, pp. 31-50.

cessiva stagione di carnevale quaresima 1835-1836 prese subito una buona piega: Carolina Ungher e Celestino Salvadori trascinarono al successo *Giovanna prima regina di Napoli*, novità di Antonio Granara; meno significativa fu la ripresa dell'*Assedio di Corinto* rossiniano, mentre uno schietto successo accompagnò subito *Il barbiere di Siviglia*, nel quale eccelse il Figaro di Celestino Salvadori. Fu però la prima assoluta del *Belisario* di Donizetti a impressionare maggiormente il pubblico della Fenice: ben trenta recite che, con i balli *Gismonda* e *Masaniello*, traghettarono in un porto sicuro l'amministrazione. Anche la stagione di primavera 1836 riservò al pubblico veneziano ghiotte opportunità: sette recite della *Gazza ladra*, una della *Cenerentola* ma soprattutto la prima veneziana dei *Puritani* a poco più di un anno di distanza dalla prima assoluta parigina permisero ad un periodo tradizionalmente minore di svolgersi con grande serenità e col massimo decoro. A marcare l'allestimento del capolavoro belliniano un'Elvira per molti aspetti d'eccezione, Giuseppina Strepponi, futura compagna e poi moglie di Giuseppe Verdi.

Ma la Fenice amava alternare gli impresari, anche per evitare che la dedizione che pretendeva la Nobile Società Proprietaria potesse diminuire o venir meno. Il 29 aprile 1836 Giuseppe Berti, presidente agli spettacoli, propose così ai soci di riaffidare la stagione 1836-1837 ad Alessandro Lanari:

Il presidente agli spettacoli [...], fatto riflesso alla stagione già avanzata ed alla nessuna comparsa di progetto concreto così per parte dello Schütz, come del Fabrici, od altri come erano stati invitati, propone l'ammissione del progetto Lanari.³

Pochi giorni prima, il 23 aprile, Lanari, che aveva presentato il suo nuovo progetto già il 6 febbraio 1836,⁴ così aveva riassunto le sue proposte in una lettera indirizzata allo stesso Berti:

Il primo ed unico movente che mi ha fatto risolvere ad accudire all'appalto del loro Gran Teatro fu la sicurezza di poter possedere l'impareggiabile artista Sig.ra Fanny Tacchinardi Persiani da tutti gli appaltatori ritenuta la prima artista che esista dopo la Malibran, e tale dichiarata dalla stessa professione, non tanto facile a transigere e donare ad altri il primato; una tal prova ne ha data al R. Teatro S. Carlo in Napoli, e quando questa non agiva, i disordini erano soventi, e l'appalto si trovò obbligato a transigere con altra artista per una riduzione di recite, onde aumentarle alla Tacchinardi, delizia di quel pubblico. Una delle prove poi più convincenti è l'entusiasmo che quest'artista desta presentemente in Bologna nell'opera *La sonnambula* sostenendo il confronto della somma fra le artiste: della Malibran! costringendo a mandare indietro gli spettatori tutte le sere. L'esempio che Ella saviamente mi porta trovandomi l'eccezione sul volume della sua voce, calcolando da quando nei suoi principj s'intese nel suo teatro,⁵ sarebbe ragionevolissimo, per chi non sa che la sua voce d'allora è adesso aumentata del triplo, come del triplo è aumentata in azione ed arte. Per il volume della voce l'esempio di S. Carlo in Napoli parmi possa essere sufficiente. In quanto all'esempio dell'*Eufemio* per il M^o Persiani,⁶ mi permetta di sovvenirle

³ Archivio storico del Teatro La Fenice, Spettacoli 5, faldone 412; Venezia, 29 aprile 1836, Processo verbale. Da questa fonte vengono tutte le citazioni successive.

⁴ Il «Progetto di Alessandro Lanari appaltatore teatrale» (Napoli 6 febbraio 1836) conteneva tra l'altro all'articolo 24 un interessante chiarimento che ci illumina sulla formazione di una serie archivistica ancor oggi presente in teatro («Partiture di prime assolute»): «Che l'impresa sia obbligata a rilasciare una copia dei spartiti che appositamente saranno scritti pel Gran Teatro La Fenice sta bene. Non può essere però per quelli nuovi per Venezia, perché ciò lederebbe i proprietari delle rispettive opere che si potessero dare, accadendo in giornata un commercio assai lucroso sopra la proprietà degli spartiti».

⁵ Dopo il debutto, diciannovenne, a Livorno nel 1832, la Tacchinardi Persiani aveva debuttato alla Fenice nella stagione 1832-1833 come Adina nell'*Elisir d'amore* e Amenaide in *Tancredi*.

⁶ In abbinata con la Tacchinardi come prima donna, Lanari proponeva alla Fenice la prima veneziana di un'opera del marito, Giuseppe Persiani, il cui *Eufemio* era però caduto dopo due recite nella sfortunata stagione 1832-1833.



Mario Pompei, foto di scena per il primo (I.1) e il terzo (II.1) quadro della *Sonnambula* al Teatro La Fenice di Venezia, 1943; regia di Domenico Messina.



La sonnambula al Teatro La Fenice di Venezia, 1952; regia di Augusto Cardì, scene di Mario Pompei. In scena, sopra (II.1): il Coro del Teatro La Fenice; sotto (I.8): Antonio Cassinelli (il conte Rodolfo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

prima di tutto le circostanze. [Con] una Pasta, che si aveva e che il pubblico a tutti i costi voleva sentire, [...] come poteva sostenersi un'opera con la Del Sere, la Carobbi, o Curioni? A Napoli, ove con ragione si giudicano i maestri, Persiani fu giudicato nella sua *Ines*, e nel suo *Danao* riformato, uno dei primi maestri e di fatto, se si eccettua Donizetti, è il migliore che abbiamo. [...]

Circa la distinta dei spettacoli che Ella desidera, non è tanto facile il potercela dare su due piedi, perché è pur necessario, per il bene della cosa, consultarmi con gli artisti. Per prima opera nuova per Venezia, si potrebbe scegliere fra la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti scritta per la Tacchinardi, Duprez, Cosselli e Porto,⁷ il *Danao* e l'*Ines de Castro* di Persiani, sentito che Ella avrà l'esito di Bologna ove fra giorni li daranno tutti due, l'*Ugo di Parigi* del M° Donizetti, e il *Marino Faliero* del med.° se sarà approvato dalla direzione, e che sto concertando ora.

Se la scelta dei titoli, e in particolare l'esclusione del *Marino Faliero*,⁸ comportò qualche ulteriore trattativa,⁹ le maggiori preoccupazioni della direzione veneziana riguardarono però fino all'ultimo la figura della prima donna. Il timore che la Tacchinardi non si trovasse in condizioni ottimali (era corsa voce di una sua ulteriore indisposizione poche settimane prima del suo arrivo a Venezia) indusse la direzione a ricorrere alla sua fittissima rete di rapporti con persone e con agenti presenti in ogni parte d'Italia: ecco ad esempio la risposta di Giovanni Battista Benelli all'esplicita richiesta del presidente agli spettacoli Berti, il 9 novembre 1836:

Mi veggio onorato del suo pregiato foglio 6 corrente n. 415 al quale m'affretto di rispondere. La Sig.ra Fanny Tacchinardi si è perfettamente ristabilita; il di lei consorte Sig.r Maestro Persiani me ne diè avviso in una lettera che qui le compiego [...]. Intanto mi giova assicurare V. S.^a che il Persiani e la sua consorte sono persone pure e non di teatro, e che una loro lettera che vado in questo corso di posta a procurarmi val più che un attestato sottoscritto da cento medici; insomma i coniugi Persiani non sono capaci d'ingannare chicchessia. Si fidi delle mie parole, ma però per dar sfogo ai di Lei desideri le dirò che la Sig.ra Giuditta Pasta ha per sempre cessato di cantare, e che la Sig.ra Giuditta Grisi trovasi diggià compromessa coll'appaltatore del Teatro della Scala di Milano. La signora Schoberlechner trovasi libera, ed io in questo stesso corso di posta vado a chiederle le sue ristrette pretese pel prossimo venturo carnevale.

Berti non si era del resto rivolto al solo Benelli, e lo stesso 9 novembre anche l'Agenzia teatrale Bonola rispose confermando quanto già comunicato dal precedente corrispondente:

mi do colla massima premura a trattare la sig.ra Schoberlechner e la signora Giuditta Grisi trovandosi queste ancora disponibili e le terrò a di Lei disposizione. Vi sarebbe parimenti in libertà la signora Ronzi De Begnis ma l'averto che questa ha delle pretese molto alterate. Non ometto però dal farle conoscere come dalle mie lettere di corrispondenza a Bologna mi sono accertato essersi la brava Tacchinardi pienamente ristabilita e che quindi sicuramente pel prossimo carnevale potrà sostenere l'assunto obbligato senza timore di lasciare il teatro imperfetto.

⁷ Fanny Tacchinardi Persiani, Gilbert-Louis Duprez, Domenico Cosselli e Carlo Ottolini Porto erano stati gli interpreti principali della prima assoluta di *Lucia di Lammermoor* il 26 settembre 1835 al San Carlo di Napoli.

⁸ La figura di Marin Faliero, doge infedele alla Repubblica e coperto dal panno nero della *damnatio memoriae* anche nella galleria dei ritratti della sala del Maggior Consiglio, risultava evidentemente indigesta ai veneziani, tanto che in una lettera del 26 maggio 1836 a Giuseppe Berti, Lanari dovette concludere amaramente: «Credo ancor io che non sarà facile ottenere l'approvazione del *Marino Faliero*, peccato però che questa bell'opera non possa sentirsi dai Veneziani». E infatti ci vollero altri cinque anni perché la novità di Donizetti potesse approdare alla Fenice.

⁹ La lista dei titoli risultò alla fine così composta: 26 dicembre 1836 *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (prima veneziana a un anno dalla prima napoletana); 21 gennaio 1837 *Ines de Castro* di Persiani (prima veneziana a due anni dalla prima napoletana); 2 febbraio *La sonnambula* di Bellini (approdata all'allestimento fenico sei anni dopo la prima assoluta milanese e due anni dopo la prima veneziana al Teatro Malibràn); 18 febbraio la prima assoluta di *Pia de' Tolomei* di Donizetti; 12 marzo la ripresa dei *Puritani* con la Tacchinardi al posto della Strepponi.

L'inquietudine della dirigenza veneziana, che ancora una volta giocava una sua partita parallela a quella di Lanari, fu tale da giungere ad un passo dalla assunzione anche di Giuditta Grisi, evitata d'un soffio solo per la cifra richiesta, eguale a quella già avuta da Fabrici nel 1834-1835 ma fuori misura rispetto alle tariffe praticate da Lanari. Questa volta la richiesta di informazioni era stata indirizzata ad un ancor esordiente Bartolomeo Merelli, che il 15 novembre 1836 aveva così risposto al presidente:

La Sig.a Pasta non ha più intenzione di calcar la scena.

La sig.a Schoberlechner non è più disponibile, perché mi ha rimesso il contratto firmato per questo I. R. Teatro La Scala che già da varie settimane le avevo spedito, e così deve qui cantare alternativamente [...].

La sig.a Giuditta Grisi è libera, ed accetterà volentieri il contratto, nella somma precisa di Austr. L. 30.500 che ebbe l'ultima volta.

Quello che però la dirigenza della Fenice non poteva immaginare era che se la realizzazione della stagione si trovava in buone mani, altrettanto non si poteva dire per la gestione dell'edificio, che nella notte tra il 12 e il 13 dicembre del 1836 andò miseramente a fuoco. Ma l'abilità di Lanari (non a caso soprannominato 'Napoleone degli impresari') e l'elasticità della compagnia (e della vituperata prima donna), unite agli indubbi meriti di una Fenice paradossalmente sana e imprenditorialmente vivace, riuscirono a condurre in porto, al Teatro Apollo (oggi Teatro Goldoni), una stagione nata sotto auspici disastrosi e che sembrava decisamente e definitivamente compromessa. Così *La sonnambula* ebbe la sua prima recita fenicea al Teatro Apollo con la Tacchinardi, dopo che la Malibran, che l'aveva proposta a Venezia due anni prima nel teatro che porta il suo nome, era morta in seguito a una tragica caduta da cavallo.



La sonnambula al Teatro La Fenice di Venezia, 1961; regia di Sandro Sequi, scene di Gianrico Becher, costumi di Fiorella Mariani, coreografia di Mariella Turitto. Sopra: Gianrico Becher, bozzetto scenico per il primo (I.1) e l'ultimo (II.5) quadro. Sotto: Alfredo Kraus (Elvino) ed Elvina Ramella (Amina) si presentano al pubblico plaudente. Archivio storico del Teatro La Fenice. Elvina Ramella sostituì alla prima rappresentazione Joan Sutherland, che aveva dato *forfait* per divergenze sui tempi con il direttore Nello Santi.



La sonnambula a Venezia, La Fenice al Malibran, 1984; regia di Mattia Testi, scene e costumi di Antonio Fiorentino. In scena, sopra (1.3): June Anderson (Amina); sotto (1.9): Giorgio Surjan (il conte Rodolfo), June Anderson (Amina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La sonnambula al Teatro La Fenice

Melodramma in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini; ordine dei personaggi: 1. Il conte Rodolfo 2. Teresa 3. Amina 4. Elvino 5. Lisa 6. Alessio 7. Un notaro.

1836-1837 – *Stagione di carnevale-quaresima*. Teatro Apollo

2 febbraio 1837 (3 recite).

1. Antonio Superchi 2. Marietta Bramati 3. Fanny Tacchinardi Persiani 4. Antonio Poggi 5. Giuseppina Lega 6. Alessandro Meloni – Dir. d'orch. e I vl: Gaetano Mares; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti.

1867-1868 – *Stagione di carnevale-quaresima*

8 febbraio 1868 (5 recite).

1. Federico Becheri 2. Cleofe Rosati 3. Camilla De Maesen (Carolina Mongini Stecchi) 4. Antonio Minetti (Emanuele Carrion) 5. Clementina Amaldi (Maria Patriossi) 6. Andrea Bellini 7. Antonio Galletti – M° conc.: Nicola De Giosa; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1875 – *Stagione d'estate*

27 luglio 1875 (4 recite).

1. Eraclito Bagagiolo 2. Marietta Allievi 3. Emma Albani 4. Andrea Marin 6. Attilio Polacchini 7. Giuseppe Marelli – M° conc.: Enrico Bevignani; m° coro: Domenico Acerbi; cost.: Davide Ascoli.

1888-1889 – *Stagione di carnevale-quaresima*

3 febbraio 1889 (2 recite).

1. Enrico Cherubini 2. Polissena Betti 3. Emma Nevada 4. Lodovico Fagotti 5. Delfina Battaglia 6. Gioacchino Gigli 7. Carlo Fiorini – M° conc.: Oreste Bimboni; m° coro: Raffaele Carcano; scen.: Maule e Sormani.

1922-1923 – *Stagione di carnevale*

20 gennaio 1923 (4 recite).

1. Vittorio Julio 2. Maria Vaccari 3. Graziella Pareto 4. Fernando Carpi 5. Annina Santoro 6. Angelo Zoni 7. Gino Treves – M° conc.: Giuseppe Baroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Mario Villa.

1927 – *Stagione d'autunno*

17 settembre 1927 (3 recite).

1. Giulio Tomei 2. Olga De Franco 3. Laura Pasini 4. Alessio De Paolis 5. Merope Violi Votto 6. Angelo Zoni 7. Francesco Minghioci – M° conc.: Vittorio Gui; m° coro: Romeo Arduini.

1943 – Manifestazioni dell'anno XXI

11 marzo 1943 (3 recite).

1. Italo Tajo 2. Giuseppina Sani 3. Toti Dal Monte 4. Ferruccio Tagliavini 5. Bianca Baessato 6. Camillo Nannini 7. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Sante Zanon; reg.: Domenico Messina; scen.: Mario Pompei; cor.: Maria Golferini.

1946-1947 – *Stagione lirico-sinfonica di primavera*

11 giugno 1947 (3 recite).

1. Giuseppe Modesti 2. Giacinta Berengo Gardin (Luisa Bedeschi) 3. Margherita Carosio 4. Giuseppe Di Stefano 5. Luciana Piovesan Bernardi 6. N.N. (Alessandro Pellegrini) 7. Miro Lozzi - M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Mirabella Vassallo; cor.: Mariella Turitto Alessandri.

1951-1952 – *Stagione lirica di carnevale*

9 febbraio 1952 (3 recite).

1. Antonio Cassinelli 2. Tosca Da Lio (Edmea Limberti) 3. Dolores Wilson 4. Cesare Valletti 5. Elena Pesenti 6. Renzo Gaetani 7. Santo Messina – M° conc.: Angelo Questa; m° coro: Sante Zanon reg.: Augusto Cardì; scen.: Mario Pompei; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1960-1961 – *Stagione lirica di primavera*

26 maggio 1961 (3 recite).

1. Ivo Vinco 2. Rosa Laghezza 3. Elvina Ramella (Renata Scotto)* 4. Alfredo Kraus 5. Marisa Zotti 6. Ernesto Vezzosi 7. Ottorino Begali – M° conc.: Nello Santi; m° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Sequi; all. scen.: Gianrico Becher; cost.: Fiorella Mariani; cor.: Mariella Turitto.

* «La parte di Amina doveva essere interpretata da Joan Sutherland: per divergenze artistiche con il direttore d'orchestra l'artista rinunciò alle recite» (SANDRO DALLA LIBERA, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1802-1965*, dattiloscritto, p. 645). La Sutherland, il cui nome compare nella locandina della prima, fu sostituita dalla Scotto, ma le fotografie dell'allestimento, conservate nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, mostrano che alla prima andò in scena un'altra interprete, di cui non si fa menzione nei documenti ma che è facilmente identificabile nel soprano di coloratura Elvina Ramella, mentre la Scotto fu fotografata solo in camerino, probabilmente dalla seconda recita. La sostituzione è attestata da Luciano Martinengo, autore della voce «Elvina Ramella (1927-2007)» nell'*Enciclopedia delle donne*, a cura di Rossana Di Fazio e Margherita Marcheselli (<http://www.enciclopediadelledonne.it/index.php?azione=pagina&cid=248>).

1975 – *Stagione lirica di primavera*

1 giugno 1975 (3 recite).

1. Francesco Signor 2. Claudia Farnese 3. Rosetta Pizzo 4. Vittorio Terranova 5. Norma Rossi Palacios 6. Franco Boscolo 7. Ottorino Begali - M° conc.: Angelo Campori; M° coro: Giuseppe De Donà; reg. e inv. scen.: Gianrico Becher; cor.: Pippo Carbone.

1984 – *Opere liriche, balletto e teatro musicale. Teatro Malibran*

7 aprile 1984 (6 recite).

1. Giorgio Surjan 2. Laura Zannini 3. June Anderson 4. Aldo Bertolo 5. Patrizia Dordi 6. Giovanni Antonini 7. Walter Brighi – M° conc.: Roberto Cecconi; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Mattia Testi; scen. e cost.: Antonio Fiorentino.

1988 – *Stagione 1987-88. Opere*

21 ottobre 1988 (4 recite).

1. Roberto Scandiuizzi (Francesco Ellero D'Artegna) 2. Laura Zannini 3. Luciana Serra 4. Vincenzo La Scola 5. Patrizia Dordi 6. Fabio Tartari 7. Mario Guggia – M° conc.: Hubert Soudant; m° coro: Ferruccio Lozer; reg.: Mattia Testi; scen. e cost.: Antonio Fiorentino.



La sonnambula a Venezia, Teatro La Fenice, 1988; regia di Mattia Testi, scene e costumi di Antonio Fiorentino. In scena, sopra (II.4): Luciana Serra (Amina), Vincenzo La Scola (Elvino); sotto (II.10): Luciana Serra (Amina). Archivio storico del Teatro La Fenice.



La sonnambula a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1996; regia di Stefano Vizioli (ripresa da Luca Ferraris; l'allestimento era stato presentato al Teatro Verdi di Padova l'anno precedente), scene di Antonio Fiorentino. In scena, sopra (1.5): Paula Almerares (Amina), Marcelo Álvarez (Elvino); sotto (1.6): Paula Almerares (Amina), Marcelo Álvarez (Elvino), Francesco Ellero d'Artegna (il conte Rodolfo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1995-1996 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

22 giugno 1996 (6 recite).

1. Francesco Ellero D'Artegna (Alfredo Zanazzo) 2. Lidia Tirendi 3. Giusy Devinu (Paula Almerares) 4. Marcelo Álvarez 5. Patrizia Biccirè 6. Davide Rocca 7. Mario Guggia – M° conc.: Angelo Campori; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Stefano Vizioli, ripresa da Luca Ferraris; [scen.: Antonio Fiorentino].

La sonnambula in *tournée* e in decentramento col Teatro La Fenice

1995 – XIV *Stagione lirica e di concerti di Padova*

Padova, Teatro Verdi, 20 ottobre 1995 (4 recite).

1. Carlo Striuli 2. Lidia Tirendi 3. Paula Almerares 4. Marcelo Álvarez 5. Patrizia Biccirè 6. Giuseppe Zecchillo 7. Mario Guggia – M° conc.: Frédéric Chaslin; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Stefano Vizioli; [scen.: Antonio Fiorentino].

1996 – *Tournée a Varsavia*

Varsavia, Teatro nazionale, 7 febbraio 1996 (3 recite).

1. Francesco Ellero D'Artegna (Alfredo Zanazzo) 2. Lidia Tirendi 3. Giusy Devinu 4. Marcelo Álvarez 5. Patrizia Biccirè 6. Davide Rocca 7. Mario Guggia – M° conc.: Maurizio Arena; m° coro: Giovanni Andreoli [reg.: Stefano Vizioli; scen.: Antonio Fiorentino].

Biografie

GABRIELE FERRO

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Diplomatosi in pianoforte e composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, nel 1970 ha vinto il concorso per giovani direttori d'orchestra della Rai, collaborando da allora con le sue orchestre e con quelle dell'Accademia di Santa Cecilia e della Scala per i concerti sinfonici. Ha riscosso un ampio successo internazionale dirigendo i Wiener e i Bamberger Symphoniker, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony Orchestra, la WDR Sinfonieorchester, la Gewandhausorchester e la Cleveland Orchestra. Ha inoltre collaborato per molti anni con l'Orchestre National de France. È stato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (1979-1997), dell'Orchestra della Rai di Roma (1987-1991), dello Stuttgart Staatstheater (1991-1997), del Teatro di San Carlo di Napoli (1999-2004, Premio Abbiati per *Elektra* di Strauss) e del Teatro Massimo di Palermo (2001-2006). Il suo repertorio spazia dalla musica classica alla contemporanea, nell'ambito della quale ha diretto in prima mondiale opere di Berio, Clementi, Maderna, Stockhausen, Ligeti, Nono, Rihm, Battistelli. Si è dedicato al melodramma sia in Europa che negli Stati Uniti, affrontando un repertorio che va dal Settecento al Novecento e collaborando con teatri quali Fenice, Scala, Opera di Roma, Comunale di Firenze, Bastille e Châtelet di Parigi, Muziektheater di Amsterdam, Grand Théâtre di Ginevra (*Die Zauberflöte* e *Salome*), Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Opera di Tel Aviv, Opera di Chicago, San Francisco, Los Angeles. È stato ospite dei maggiori festival internazionali, tra cui Wiener Festwochen, Festival di Schwetzingen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rossini Opera Festival di Pesaro, Maggio Musicale Fiorentino, Coruña Mozart Festival, Ferrara Musica e Biennale di Venezia. Nell'autunno 2011 ha inaugurato con *Semiramide* di Rossini il Teatro di San Carlo di Napoli e nel 2012 con *La sonnambula* di Bellini lo Staatstheater di Stoccarda. Su invito di Piero Farulli è docente di direzione d'orchestra alla Scuola di Musica di Fiesole. È accademico di Santa Cecilia.

BEPI MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, dopo studi di teatro e musica con importanti esponenti della ricerca teatrale, inizia nel 1978 l'attività di aiuto-regista al fianco di alcuni dei più prestigiosi registi italiani e stranieri e debutta nel 1979 come regista di prosa e nel 1984 di lirica. Particolarmente interessato al teatro, musicale e non, del Sei-Settecento, debutta come regista d'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito fortunate edizioni del *Barbiere di Siviglia*, *Noye's Fludde* di Britten, *La bohème*, *Tosca* e *Manon Lescaut* di Puccini, *Il campanello* e *L'eli-*

sir d'amore di Donizetti, nonché gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Un provinciale a Parigi* da Molière, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Come regista di prosa, ha firmato *Uno di quelli che fanno i re* di Welles-Fink con Giancarlo e Mattia Sbragia, *Svevo a Venezia* di Puppa con Alberto Lionello, *La finta ammalata* e *Le morbinose* di Goldoni, *Turandot* e *Il corvo* di Gozzi, *I mariti* di Torelli. Ha inoltre allestito alcuni inediti assoluti del Seicento (*Lo schiavetto* di Andreini e *La turca* di Della Porta) e, al Teatro Olimpico di Vicenza, *L'alfabeto dei villani* da Ruzante. Impegnato in molti teatri italiani, lavora frequentemente all'estero (Parigi, Lione, Montréal, Sydney, Lisbona, Pretoria) partecipando a prestigiosi festival internazionali. Autore e direttore di significativi progetti di 'animazione totale' (*Canto degli spiriti sopra le acque* in Basilica San Marco per il trentennale dell'acqua alta del 1966), ha svolto e svolge un'intensa attività di docenza, curando, in qualità di studioso della commedia dell'arte e del teatro rinascimentale, varie pubblicazioni e tenendo corsi e stage. È direttore della produzione della Fondazione Teatro La Fenice. Tra gli ultimi impegni ricordiamo la regia dell'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Itria e quelle dell'*Elisir d'amore*, del *Barbiere di Siviglia* e dell'*Inganno felice* alla Fenice.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice. Come scenografo ha firmato vari spettacoli collaborando con prestigiosi registi.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Nato in Argentina, nel 1980 si trasferisce a Parigi dove continua gli studi di danza che presto accantonerà in favore dell'innata passione per la realizzazione di costumi. Contemporaneamente alle collaborazioni nell'ambito della creazione di abiti di scena per spettacoli di balletto, commedia musicale, danza moderna, tango e teatro di prosa, perfeziona la propria tecnica frequentando i corsi del Greta. Tra i sodalizi, si ricordano quelli con Claude Masson, Françoise Tournafond, Jeff Castaing, Sylvie Poulet. Inizia successivamente l'esperienza all'Opéra, terminandola col ruolo di responsabile del progetto di produzione dei costumi di Anthony Powell per *Capriccio* di Richard Strauss con la regia di Robert Carsen. L'anno dell'arrivo alla Fenice è il 2005, come collaboratore di Claude Masson, costumista di *Pia de' Tolomei*. Dopo questa produzione riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del teatro veneziano, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi progetti: *La Cecchina*, *Il matrimonio segreto*, *Il mondo della luna*, *Il piccolo spazzacamino*, *I musicanti di Brema*, *I due timidi*, *Sette canzoni* (produzioni del Teatro La Fenice in collaborazione con il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia), *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Tosca* (in collaborazione col regista Marco Bellussi), *Don Pasquale* (regia di Francesco Bellotto, presso il Teatro Olimpico di Vicenza). Nel 2010 ha realizzato parte dei costumi per la performance *Don Giovanni a Venezia* per l'inaugurazione della Biennale Musica e firmato i costumi per la prima assoluta del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini al Teatro La Fenice (regia di Francesco Micheli, Premio Abbiati quale miglior novità assoluta dell'anno 2010).

GIOVANNI BATTISTA PARODI

Basso, interprete del ruolo del conte Rodolfo. Nato a Genova nel 1976, inizia lo studio del canto nel 1992 e dal 1997 è allievo di Roberto Negri presso l'Accademia di Palazzo Ducale. Nel

1999 è ammesso all'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala, dove partecipa all'inaugurazione 1999 in *Fidelio* ed è poi diretto da Muti in *Tosca*. Si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Teatro del Maggio di Firenze, Comunale di Bologna, Regio di Torino, Arena di Verona, Verdi di Trieste, Carlo Felice di Genova, Regio di Parma, Busseto) e internazionali (Opéra Bastille e Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Covent Garden di Londra, Concertgebouw e Nederlandse Opera di Amsterdam, Monnaie di Bruxelles, Norske Opera di Oslo, Staatsoper di Vienna, Festival di Bregenz, Siviglia, Valencia, Bilbao, Santiago del Cile, Tokyo), in un repertorio che comprende lavori di Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il ballo delle ingrate*), Cavalli (*La Calisto*), Gluck (*Iphigénie en Aulide*), Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*La sonnambula*, *I Capuleti e i Montecchi*, *I puritani*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Poliuto*, *La favorite*), Verdi (*Oberto*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *Aida*, *Otello*, *Messa da Requiem*), Puccini (*La bohème*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Massenet (*Manon*), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*), Tutino (la prima assoluta di *Vita*). È stato diretto, tra gli altri, da Roberto Abbado, Bartoletti, Campanella, Conlon, Gatti, Luisi, Mehta, Muti, Oren, Rostropovič, Rousset. Ha iniziato il 2012 come Colline nella *Bohème* a Oslo e Ramfis in *Aida* a Parma.

FEDERICO SACCHI

Basso, interprete del ruolo del conte Rodolfo. Originario del Lago Maggiore, diplomato in pianoforte e laureato in giurisprudenza, debutta giovanissimo come Don Quichotte nell'opera di Massenet per l'As.Li.Co. Nel 2002-2003 frequenta l'Internationales Opernstudio dell'Opernhaus di Zurigo e successivamente l'Accademia Rossiniana di Pesaro (dove canta Trombonok nel *Viaggio a Reims*) e l'IVAI a Tel Aviv (dov'è Figaro nelle *Nozze di Figaro*). Invitato più volte alla Fenice di Venezia (dove ha partecipato a *Le roi de Lahore* diretto da Marcello Viotti), in Italia si è esibito al Parco della Musica di Roma e ai Festival di Rimini e di Martina Franca. Ha cantato nei principali teatri europei (Bruxelles, Liegi, Champs-Élysées di Parigi, Avignone, Masy, Zurigo, Lucerna, San Gallo, Bregenz), con le orchestre delle radio di Monaco di Baviera e di Madrid, a San Paolo del Brasile e a Tokyo. Il repertorio eseguito comprende lavori di Mozart (Leporello in *Don Giovanni*), Rossini (Orbazzano in *Tancredi*, Mosè in *Mosè in Egitto*, Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Oroe in *Semiramide*), Bellini (Capello nei *Capuleti e Montecchi*, Oroveso in *Norma*), Donizetti (Talbot in *Maria Stuarda*, Noè nel *Diluvio universale*), Meyerbeer (*Semiramide*, Aladino nel *Crociato in Egitto*), Verdi (Jorg in *Stiffelio*, Pistola in *Falstaff*, *Messa da Requiem*), Puccini (Colline nella *Bohème*, Timur in *Turandot*), Giordano (Roucher in *Andrea Chénier*), Massenet (Indra nel *Roi de Lahore*, il podestà in *Werther*), Saint-Saëns (Abimelech in *Samson et Dalila*), Tan Dun (il protagonista maschile nella *Waterpassion*). Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Il barbiere di Siviglia* a San Gallo, *Semiramide* a Napoli e *Adriana Lecouvreur* a Francoforte.

JULIE MELLOR

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Teresa. Laureatasi al Royal Northern College of Music di Manchester con John Mitchinson e Nicolas Powell, prosegue gli studi all'Accademia di Osimo con Sergio Segalini, Alberto Zedda, Mario Melani e Dennis Hall e si perfeziona attualmente a Venezia con Alessandra Althoff. Ha collaborato in vari teatri italiani ed esteri con direttori e registi quali Inbal, Gardiner, Ötvös, Karabtchevsky, Tate, Bartoletti, Benzi, Diederich, Zagrossek, Pizzi, Pountney, Carsen, Pichon, Grüber, Krief, Ronconi, in un ampio repertorio che com-

prende lavori di Cimarosa (Fidalma nel *Matrimonio segreto*), Mozart (Dorabella in *Così fan tutte*), Donizetti (Alisa in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Maddalena in *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, Amneris in *Aida*), Puccini (Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*), Mascagni (Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Offenbach (Charlotte nella *Grande Duchesse de Gérolstein*), Wagner (Siegrune nella *Walküre*, la seconda Norna in *Götterdämmerung*, una fanciulla fiore in *Parsifal*), Strauss (la seconda ancella in *Elektra*), Ullmann (il tamburo in *Der Kaiser von Atlantis*), Britten (Hippolyta in *A Midsummer Night's Dream*, la mendicante in *Death in Venice*, Mrs Grose in *The Turn of the Screw*, Mrs Herring in *Albert Herring*), Rodgers e Hammerstein (Lady Thiang in *The King and I*). Si è cimentata nel repertorio contemporaneo collaborando con compositori quali Ambrosini, Furlani e Maguire, e interpretando i ruoli della donna in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e di Malwida von Meysenbug in *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli per le inaugurazioni 2011 e 2012 del Teatro La Fenice.

JESSICA PRATT

Soprano, interprete del ruolo di Amina. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, tra cui l'Australian Singing Competition 2003, tra il 2005 e il 2008 ottiene alcune borse di studio grazie alle quali si perfeziona con Gianluigi Gelmetti all'Opera di Roma, con Renata Scotto all'Accademia di Santa Cecilia (dove debutta nel 2007 diretta da Ashkenazy), e presso la Wiener Staatsoper (dove si esibisce diretta da Thielemann). Attualmente risiede in Italia e studia con Lella Cuberli. Ha debuttato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Terme di Caracalla, San Carlo di Napoli, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Rossini Opera Festival di Pesaro, Fenice di Venezia, Carlo Felice di Genova, Salerno, Bergamo, Como, Sassari) e internazionali (Covent Garden di Londra, Opernhaus di Zurigo, Festival Rossini in Wildbad, San Gallo, Tolone, Garsington, Tel Aviv) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (la regina della notte nella *Zauberflöte*), Rossini (Armida in *Armida*, Adelaide in *Adelaide di Borgogna*, Desdemona in *Otello*), Vaccai (Isabella nella *Sposa di Messina*), Bellini (Amina nella *Sonnambula*, Elvira nei *Puritani*), Donizetti (la prima donna nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, Lucia in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*), Halévy (Eudoxie nella *Juive*), Gounod (Juliette in *Roméo et Juliette*). Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *I puritani* (Elvira) a Cremona, Brescia, Pavia e Como, il Concerto di Capodanno alla Fenice, *Candide* di Bernstein (Cunégonde) all'Opera di Roma, *Lucia di Lammermoor* (Lucia) al San Carlo di Napoli e a Tel Aviv.

SHALVA MUKERIA

Tenore, interprete del ruolo di Elvino. Nato in Georgia, studia clarinetto al Conservatorio di Tbilisi e canto al Conservatorio di Odessa, dove si diploma nel 1996. Vincitore dei concorsi di Praga e di Tbilisi, nel 1998-99 entra nella compagnia dell'Opera di Odessa, dove debutta come Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Alfredo nella *Traviata*, il duca in *Rigoletto*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Rodolfo nella *Bohème*, Werther in *Werther*, oltre che nella *Messa da Requiem* di Verdi e nello *Stabat Mater* di Rossini. Dalla fine degli anni Novanta inizia un'importante carriera internazionale che l'ha portato ad esibirsi nei principali teatri europei (Staatsoper di Vienna, Opera di Lipsia, Essen, Savonlinna, Helsinki, Amsterdam, Copenaghen, Bruxelles, Montpellier, Besançon, Tours, Tolone, Liceu di Barcellona, Las Palmas, Bilbao, Santander, Pamplona, Scala di Milano, Comunale di Firenze, Carlo Felice di Genova, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Fenice di Venezia, Lirico di Cagliari, Pavia, Como, Cremona, Jesi, Treviso, Salerno) oltre che a Tokyo e Santa Fe, in un repertorio che comprende lavori di Bel-

lini (Elvino nella *Sonnambula*, Arturo nei *Puritani*, Corasmino in *Zaira*), Donizetti (Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Leicester in *Maria Stuarda*, Tonio nella *Fille du régiment*), Verdi (il duca in *Rigoletto*, Alfredo nella *Traviata*, Cassio in *Otello*), Puccini (Rodolfo nella *Bohème*), Strauss (il tenore italiano nel *Rosenkavalier*). Si è inoltre esibito in concerto con I Solisti Veneti, le orchestre del Concertgebouw di Amsterdam, della Monnaie di Bruxelles, di Castilla y León e de La Coruña. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *La traviata* a Venezia, *Lucia di Lammermoor* a Mosca, *Rigoletto* a Jesi, *La damnation de Faust* a Palermo e *Anna Bolena* a Firenze.

ANNA VIOLA

Soprano, interprete del ruolo di Lisa. Friulana, inizia gli studi musicali con il pianoforte e nel 2010 si diploma in organo presso il Conservatorio di Udine. Laureata in lingue presso l'Università di Udine, vi si sta attualmente specializzando in studi europei. Nel 2000 intraprende lo studio del canto sotto la guida di Cecilia Fusco. Si perfeziona attualmente con Stefano Gibellato. Nel 2004 debutta come Violetta nella *Traviata* nel circuito regionale del Friuli Venezia Giulia. Nel 2006 è la Regina della notte nella *Zauberflöte* presso il Teatro Marrucino di Chieti (direttore Marzio Conti, regia di Sergio Rendine) e *Amore in Orfeo ed Euridice* di Gluck al Teatro Massimo di Palermo (direttore Jonathan Webb, regia di Luciano Cannito). Nel 2009 interpreta i ruoli della Regina della notte (in febbraio) e di Pamina (in maggio) a Palermo nel *Piccolo Flauto Magico*, nuova produzione con la regia di Giulio Ciabatti e la direzione di Carlo Tenan. Nel 2010 è di nuovo Violetta nella *Traviata* presso il Teatro Garibaldi di Figline Valdarno (direttore Franck Chastrusse Colombier, regia di Rolando Panerai) e presso l'Arena Alpe Adria di Lignano Sabbiadoro, dove nel 2011 debutta come Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Nel settembre dello stesso anno vince il secondo premio al Concorso internazionale Giovan Battista Velluti e in dicembre le viene assegnato il premio del pubblico al Canto Festival di Amandola. Svolge intensa attività concertistica a livello nazionale ed internazionale, collaborando con diversi solisti e formazioni da camera ed orchestrali.

DARIO CIOTOLI

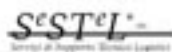
Baritono, interprete del ruolo di Alessio. Nato a Latina, dove ha seguito gli studi pianistici, ha frequentato i corsi di recitazione di Cristiano Vaccaro e quelli presso la scuola Auroville, dove si è diplomato. Diplomatosi in canto al Conservatorio di Latina con Carlo Tuand, nel 2010-2011 si è perfezionato presso l'Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Vincitore del Premio Annovazzi 2006 come «miglior giovane promessa», nel 2009 è stato Papageno nella *Zauberflöte* diretta da Stefano Vignati per il festival Cento città in musica. Nel 2010 ha interpretato il ruolo di Enrico nel *Campanello* di Donizetti al Teatro Vespasiano di Rieti (direttore Carlo Rizzari, regia di Cesare Scarton), quello di Don Giovanni nell'opera di Mozart per la Fondazione Pergolesi Spontini e i melodghi *Lenore* di Liszt ed *Enoch Arden* di Strauss presso la Biblioteca Casanatense di Roma. Nel 2011 è stato Harašta nella *Piccola volpe astuta* di Janáček alla Sala Petrassi del Parco della Musica di Roma (direttore Marco Angius, regia di Cesare Scarton) e il Conte nelle *Nozze di Figaro* alla Fondazione Pergolesi Spontini (regia di Henning Brockhaus), ha collaborato con Kent Nagano per la realizzazione di *Così fan tutte* (Don Alfonso) al Reate Festival e con Johannes Debus per l'allestimento di *Amelia al ballo* di Menotti (il marito) al Festival dei Due Mondi di Spoleto, e in settembre è stato Vespone nella *Serva padrona* di Pergolesi diretta da Fabio Maestri in tournée nelle capitali baltiche.

RAFFAELE PASTORE

Tenore, interprete del ruolo del notaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2009, è nato a Lecce nel 1975 e si è diplomato in organo e musica jazz presso i conservatori di Lecce e Bari. Artista del coro nei teatri di Terni, Pescara, Cosenza, Bari, Lecce oltre che in Portogallo e Germania, ha interpretato ruoli solistici nella *Bohème*, *La notte di un nevrastenico*, *Der Rosenkavalier* e *Samson et Dalila* al Politeama di Lecce e in *Turandot* al Petruzzelli di Bari. Nel 2011 ha debuttato come solista alla Fenice nella *Petite messe solennelle* e con l'Orchestra Filarmonia Veneta nello *Stabat Mater* di Rossini. Si perfeziona a Venezia con Sherman Lowe.

EMANUELE PEDRINI

Baritono, interprete del ruolo del notaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato in canto lirico, direzione di coro, strumentazione per banda, composizione e direzione d'orchestra presso i Conservatori di Parma e Venezia e perfezionato in direzione d'orchestra con Donato Renzetti all'Accademia musicale pescarese. È stato direttore del Coro Lirico Lombardo (1990-1996) e del Coro dello Sferisterio di Macerata (1998-1999) e dal 2004 è direttore artistico e musicale dell'Associazione Quodlibet di Mogliano Veneto. È stato assistente di prestigiosi direttori, in Italia e all'estero. Nel 2010-2011 è stato maestro del coro del Teatro São Carlos di Lisbona.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*
Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
Roberta Ferrari ◊
Roberta Paoletti ◊
Maria Cristina Vavolo ◊
maestri di palcoscenico
Gabriella Zen ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Gianaldo Tatone •
Vicenzino Bonato • ◊
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Mario Paladin • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Marco Nason ◊

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimetri Fiorin •
Claudio Cavallini • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Annamaria Del Bianco ◊
Giovanni Franco ◊
Cristiano Torresan ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Silvia Del Grosso ◇
Alessandra Giudici ◇
Sabrina Oriana Mazzamuto ◇
Francesca Moretti ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Safa Korkmaz ◇
Eugenio Masino ◇
Andrea Siragusa ◇
Nicola Enrico Zagni ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Antonio Corsano ◇
Claudio Zancopè ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore

Marina Dorigo
*nnp**

Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**

Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◊

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Tebe Amici Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Emma Bevilacqua Luigina Monaldini Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli		Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton	Federico Geatti				
Roberto Cordella	Roberto Nardo				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Roberto Gallo	Teodoro Valle				
Michele Gasparini	Giancarlo Vianello				
Roberto Mazzon	Massimo Vianello				
Carlo Melchiori	Roberto Vianello				
Francesco Nascimben	Luca Seno ◇				
Francesco Padovan	Michele Voltan ◇				
Stefano Rosan					
Claudio Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegov					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Lou Salomé Ángeles Blancas Gulín

Friedrich Nietzsche Claudio Puglisi

Rainer Maria Rilke Mathias Schulz

Paul Réé Gian Luca Pasolini

Friedrich Carl Andreas Roberto

Abbondanza

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV
di Venezia

tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Margherita Palli, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 30° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

e nel 10° anniversario

della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibrán

10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio

2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando David Ferri Durà

Isabella Marina Bucciarelli

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio

1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson / Elena
Monti

Dorabella Josè Maria Lo Monaco /
Paola Gardina

Guglielmo Markus Werba / Alessio
Arduini

Ferrando Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

maestro concertatore e direttore

**Antonello Manacorda / Stefano
Montanari**

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi

(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**

musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali

Macheath Massimo Ranieri

Jenny delle spelonche Lina Sastrì

Polly Peachum Gaia Aprea

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Luca De Fusco**

scene **Fabrizio Plessi**

costumi **Giuseppe Crisolini**

Malatesta

coreografia **Alessandra Panzavolta**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e

Napoli Teatro Festival Italia

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 28 aprile
17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Giovanni Battista
Parodi / Federico Sacchi

Amina Jessica Pratt

Elvino Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face (Incipriale il viso)

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti

La duchessa Olga Zhuravel

La cameriera Zuzana Marková

L'elettricista Luca Canonici

Il direttore dell'hotel Nicholas Isherwood

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di
Romagna e Teatro Comunale di Bologna
con il contributo della Fondazione Amici
della Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 /
27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Gianluca Terranova /
Khachatur Badalian

Marcello Seung-Gi Jung / Simone
Piazzola

Mimi Kristin Lewis / Sandra Lopez

Musetta Francesca Sassu / Francesca
Dotto

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno

1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamillo Károly Szemerédy

Carmen Béatrice Uria Monzon /
Katarina Giotas

Micaëla Virginia Wagner

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di
Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di
Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino
con il contributo del Circolo La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio
11 / 13 / 15 / 17 / 19 ottobre 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Desirée Rancatore

Nemorino Celso Albello

Dulcamara Bruno de Simone

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 / 4 / 5 / 8 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 /
26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Jessica
Nuccio

Alfredo Germont Antonio Poli / Ji-Min
Park

Giorgio Germont Giovanni Meoni /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

12 / 14 / 16 / 18 / 20 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia **Betta Brusa**

scene e costumi

Scuola di Scenografia

Accademia di Belle Arti di

Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 21 / 23 / 25 / 27 / 29
settembre 2012

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Celso Albello

Rigoletto Dimitri Platanias

Gilda Desirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballiett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Jüri Alperthen**

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategi

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Teatro di San Carlo di Napoli nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Figaro Christian Senn

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Mimi Maria Agresta

Marcello Artur Ruciński

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibrán

16 / 20 / 22 / 24 marzo

26 / 28 aprile

7 / 9 / 14 / 17 maggio 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

**Scuola di Scenografia
Accademia di Belle Arti di
Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

LIRICA E BALLETO 2012-2013

PROGETTO MOZART

Teatro La Fenice

30 aprile - 26 maggio 2013

Progetto Mozart

interpreti principali

Markus Werba, Simone Alberghini,
Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo
Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli,
Caterina Di Tonno

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24
maggio 2013

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategi**

Sharpless **Artur Ruciński**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

l'allestimento scenico sarà evento speciale
della 55. Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia

con il contributo del Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel bicentenario della nascita
di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto

1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 24 / 25
settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 20 / 21 / 26 settembre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre de Liceu di
Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran

18 / 20 / 22 / 24 / 26 ottobre 2013

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*

direttore

Marc Minkowski

Francis Poulenc

Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano Ida Falk Winland

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

* *in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Basilica di San Marco

15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per
invito

16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S
direttore

Ottavio Dantone

Nicola Porpora

«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

Johann Sebastian Bach

Concerto per oboe d'amore, archi e
continuo in la maggiore BWV 1055

oboe d'amore Rossana Calvi

Nicola Porpora

«In procaccia sine stella», mottetto in re
maggiore per contralto, archi e
continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore
BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco*

Teatro La Fenice

27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Lothar Zagrosek

Anton Webern

Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna

Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco

ritrovamento di un *Grave*
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner

Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 2 in si minore
BWV 1067

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo
op. 8 n. 1-4

violino Stefano Montanari

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi

I quattro elementi
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso

War ein großes Genie...
*nuova commissione Fondazione Teatro
La Fenice con il contributo della Fondazione
Amici della Fenice*

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Emmanuel Villaume

Gabriel Fauré

Pavane in fa diesis minore op. 50

George Enescu

Due intermezzi per archi op. 12

Richard Wagner

Siegfried-Idyll per piccola orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore
op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232
per soli, coro e orchestra

soprano Miah Persson

contralto Sara Mingardo

tenore Mark Padmore

basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore
BWV 1066

Preludio e fuga per organo in mi
bemolle maggiore BWV 552,
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 marzo 2012 ore 20.00 riservato
Ateneo Veneto

31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

direttore

Michel Tabachnik

Michel Tabachnik

Prélude à la Légende

Johann Sebastian Bach

Ciaccona dalla Partita per violino solo
n. 2 in re minore BWV 1004, trascrizione
per orchestra di Joachim Raff

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68

Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

5 aprile 2012 ore 20.00 turno S
7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in do minore op. 18

pianoforte Giuseppe Guarrera

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2012 ore 20.00 turno S
6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Anton Webern

Variazioni per orchestra op. 30

Johannes Brahms

Doppio concerto per violino, violoncello
e orchestra in la minore op. 102

violino Roberto Baraldi

violoncello Emanuele Silvestri

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 giugno 2012 ore 20.00 turno S
9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Omer Meir Wellber

Franz Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
D 485

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Agneta Eichenholz

contralto Karen Cargill

tenore Steve Davislim

basso interprete da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Nicola Scaldaferrì, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2012 a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di aprile 2012

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchio, Filippo Pedrocchio, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

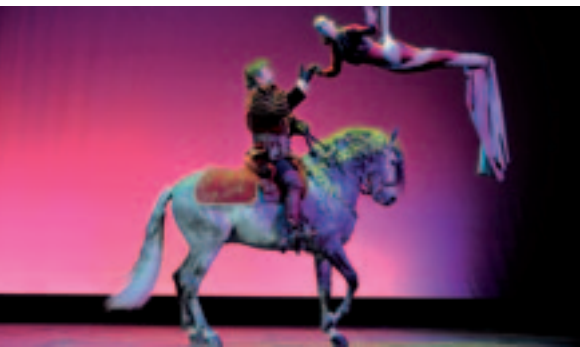
Montegrappa
ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FEST

Teatro La Fenice



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.