

opera

Stagione teatrale 2014-2015

TEATRO DANTE ALIGHIERI



Vincenzo Bellini

La sonnambula

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Regione Emilia Romagna

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2014-2015

La sonnambula

melodramma in due atti
libretto di Felice Romani
musica di Vincenzo Bellini

Teatro Alighieri
27, 29 marzo

con il contributo di



partner





fabbricando.com grafica G.Biserni foto



La natura come progetto Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.



Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Si ringrazia il Teatro Comunale Mario
Del Monaco di Treviso per aver concesso
il materiale editoriale.

Le foto di scena sono relative alla
rappresentazione allestita al Teatro
Comunale Mario Del Monaco di Treviso
dal 29 settembre al 5 ottobre 2014.
© **Foto Piccinni Treviso**

A p. 25, *La Sonnambula del Signor Bellini*,
frontespizio di spartito manoscritto (tratto
da: Alfredo Colombani, *L'opera italiana nel
XIX secolo*, Milano, Tipografia del Corriere
della Sera, 1900).

Alle pp. 27, 33, 39, 45, scene di Alessandro
Sanquirico per *La sonnambula*.

A p. 47, Giuditta Pasta e Giovanni Battista
Rubini nella *Sonnambula*, litografia colorata
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Edizioni Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina.....	pag. 5
Il libretto	pag. 6
Il soggetto	pag. 25
La bella Amina, orfana e sonnambula di Giulia Vannoni	pag. 27
Al di là dell'idillio di Giulia Vannoni	pag. 33
Note di regia di Alessandro Londei	pag. 39
Alessandro Sanquirico, primo scenografo della Sonnambula di Alessandro Londei	pag. 45
I protagonisti	pag. 47



La sonnambula

melodramma in due atti

libretto di Felice Romani

musica di Vincenzo Bellini

Edizioni Kalmus

personaggi e interpreti

Il conte Rodolfo **Andreas Gies**

Teresa **Chiara Brunello**

Amina **Gladys Rossi**

Elvino **Jesús León**

Lisa **Daniela Cappiello**

Alessio **Paolo Bergo**

Un notaro **Marco Gaspari**

direttore **Francesco Ommassini**

regia **Alessandro Londei**

scene **Alessandro Sanquirico** riproduzione dell'allestimento del 1831

supervisione costumi **Veronica Pattuelli**

disegno luci **Roberto Gritti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Amadeus

maestro del coro **Giuliano Fracasso**

direttore di palcoscenico **Federico Brunello**

maestri collaboratori **Gianni Cappelletto, Gerardo Felisatti**

maestro alle luci **Giulia Beraldo**

assistente alla regia **Tommaso Franchin**

maestro ai sopratitoli **Alessandro Argentini**

scene **Scenografie Sormani Cardaropoli srl - Milano** costumi **Sartoria Teatrale Arrigo srl - Milano**

parrucche **Mario Audello - Torino** calzature **Calzature Epoca srl - Milano**; attrezzeria **E. Rancati srl - Milano**

responsabile tecnico **Roberto Gritti**; datore luci **Andrea Gritti**; elettricista **Davide Daniotti**;

capo squadra macchinisti **Pierpaolo Minuto**; macchinisti **Massimo Borsato, Ivan Calza, Senise Castronuovo**;

attrezzista **Valeria La Torre**; capo sarta **Nives Annibal**; aiuti sarta **Martina Donadel, Liri Trevisanello**;

capo parrucchiera "Susy" **Donatella Zancanaro**; aiuto parrucchiera **Maria Giovanna Almi**;

truccatori **Riccardo De Agostini, Monica Salomoni**; comparse **Matteo Ferrari, Filippo Fossa, Fabio Ros**

produzione **Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso,**

Teatro Comunale di Ferrara, Teatro Alighieri di Ravenna

La sonnambula

melodramma in due atti

libretto di Felice Romani tratto dal ballet-pantomime *La Somnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* di Eugène Scribe

musica di Vincenzo Bellini

prima rappresentazione: Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831

PERSONAGGI

Il Conte Rodolfo , signore del villaggio	<i>basso</i>
Teresa , molinara	<i>mezzosoprano</i>
Amina , orfanella raccolta da Teresa	<i>soprano</i>
Elvino , ricco possidente del villaggio	<i>tenore</i>
Lisa , ostessa amante di Elvino	<i>soprano</i>
Alessio , contadino amante di Lisa	<i>basso</i>
Un notaro	<i>tenore</i>

Contadini e contadine.

Luogo dell'azione: un villaggio della Svizzera.
Epoca: indefinita.

Le parti di testo in grigio sono state omesse nel presente allestimento.

ATTO PRIMO

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

Scena prima

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.

Coro

(interno)

Viva! viva Amina!

La la la...

Evviva Amina!

Evviva ancor!

Ah!

(Esce Lisa dall'Osteria, indi Alessio dai colli.)

Lisa

Tutto è gioia, tutto è festa...

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!

Alessio

Lisa! Lisa!...

Lisa

(per partire)

Oh l'importuno!

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

Alessio

Ah! tu mi fuggi!...

Lisa

Fuggo ognuno.

Alessio

Ah! non sempre, o bricconcella,

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

Alessio

Viva Amina! Viva ancor!

Lisa

(indispettita)

(Anch'esso! Oh dispetto!)

Alessio

Qui schierati... più d'appresso...

Lisa

(Ah! la rabbia mi divora!...)

Alessio e Coro

La canzone preparata

intuonar di qui si può.

Lisa

(Ogni speme è a me troncata:

la rivale trionfò.)

Alessio e Coro

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.

Lisa

(Ah! per me sì lieti canti

destinati un dì credei:

crudo amor, che sian per lei

non ho cor di sopportar.)

Alessio

(avvicinandosi a Lisa)

(Lisa mia, sì lieti canti

risuonar potran per noi,

se pietosa alfin tu vuoi

dare ascolto al mio pregar.)

Coro

Viva ancor! Ah...

Te felice e avventurato

più d'un prence e d'un sovrano,

bel garzon, che la sua mano

sei pur giunto a meritare.

Tal tesoro amor t'ha dato
di bellezza e di virtude
che quant'oro il mondo chiude,
che niun re potria comprar.

Scena terza

Amina, Teresa e detti.

Amina

Care compagne, e voi,
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 quest'amplesso.
(con tenero accento)
Compagne... teneri amici...
Ah! madre... ah! qual gioia!
Come per me sereno
oggi rinacque il dì!
Come il terren fiori
più bello e ameno!
Mai di più lieto aspetto
natura non brillò;
amor la colorò
del mio diletto.

Coro

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,
palpitar, balzar lo senti:
egli è il cor che i suoi contenti
non ha forza a sostener.

Teresa e Coro

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

Alessio

Io più di tutti, o Amina,
teco mi rallegro. Io preparai la festa,
io feci la canzone; io radunai
de' vicini villaggi i suonatori.

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

No, non 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; 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,
il breve indugio. In questo dì 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 virtùdi; ella felice
renda il tuo figlio qual rendesti il padre.
Ah! lo spero, ben mio, m'udi la madre.

Amina

Oh! fausto augurio!

Tutti

È van
Ecco non fia.

Elvino

Siate voi tutti, o amici,
al contratto presenti.
(Il Notaro si dispone a stendere il contratto.)

Notaro

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 dono
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.

Coro

Scritti nel ciel già sono,
come nel vostro cor.

Elvino

Sposi or noi siamo.

Amina

Sposi!...
Oh! tenera parola!

Elvino

Cara! nel sen ti posi
(Le dà un mazzetto.)
questa gentil viola.

Amina

Puro, innocente fiore!

Elvino

Ei mi rammenti a te.

Amina

Ah! non ne ha d'uopo il core.

Amina ed Elvino

Caro! Dal dì che univa
Cara! Dal dì che univa
i nostri cori un Dio,
con te rimase il mio,
il tuo con me restò.

Amina

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

Elvino

Tutto, ah! tutto in quest'istante
parla a me del foco ond'ardi:
io lo leggo ne' tuoi sguardi,
nel tuo riso lusinghier!
L'alma mia nel tuo sembiante
vede appien la tua scolpita,
e a lei vola, è in lei rapita
di dolcezza e di piacer!

Teresa, Alessio e Coro

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

Amina

Ah! mio ben! Spiegar nol so.

Lisa

(Il dispetto in sen represso
più non valgo a sostener.)

Elvino

Tu m'adori?

Amina

Ah! la mia voce...

Elvino

Mio caro bene!...

Elvino

Domani, appena aggiorni,
ci recheremo al tempio e il nostro imene
sarà compiuto da più santo rito.
(*Odesi suon di sferza e calpestio di cavalli.*)
Qual rumore!

Coro

(*accorrendo*)

Cavalli!

Amina

Un forestiero.

Scena sesta

Rodolfo e due postiglioni.

Rodolfo

(*dal fondo*)
Come noioso e lungo
il cammin mi sembrò!
(*S'avvanza.*)

Distanti ancora

Dal castel 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?

Amina, Lisa, Teresa, Elvino e Coro

(*Costui chi fia?*)

Rodolfo

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

(*Vi ravviso, o luoghi ameni,
in cui lieti, in cui sereni
sì tranquillo i dì passai
della prima gioventù!*
Cari luoghi, io vi trovai,
ma quei dì non trovo più!)

Amina, Lisa, Teresa, Elvino e Coro

(*Del villaggio è conscio assai:*

quando mai costui vi fu?)

Rodolfo

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

Coro

Fauste nozze qui si fanno.

Rodolfo

E la sposa? è quella?
(*accennando Lisa*)

Coro

(*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,
qual richiami ai pensier miei
adorabile beltà.
Era dessa, 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 paese
Avete voi, signor?

Rodolfo

Vi fui da giovinetto
col signor del castello.

Teresa

Oh! il buon signore!
È morto or son quattr'anni!

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?

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.

Amina, Lisa, Elvino e Coro

Partir?...
(*Teresa fa che tutti a lei s'avvicinino.*)

Teresa

(*con gran mistero*)
Sapete
che l'ora s'avvicina in cui si mostra
il tremendo fantasma.

Coro

E vero! è vero!

Rodolfo

Qual fantasma?

Amina, Lisa, Teresa, Elvino e Coro

È un mistero
un oggetto d'orror!

Rodolfo

Follie!

Teresa e Coro

Che dite?
Se sapeste, signor...

Rodolfo
Narrate.

Coro
Udite.

A fosco cielo, a notte bruna,
al fioco raggio d'incerta luna,
al cupo suono di tuon lontano
dal colle al pian 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.

Amina e Teresa
Ah! non è fola, non è paura:
ciascun la vide: è verità.

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
Vorrei vederla, o presto o tardi,
vorrei vederla, scoprir che fa.

Lisa, Teresa, Amina ed Elvino
Il ciel vi guardi!
Saria soverchia temerità.

Rodolfo
Basta così. Ciascuno
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 vorrei, se mel concede
la mia bella albergatrice.

Amina, Lisa, Teresa, Elvino, Alessio e Coro
Buon riposo, signor... Notte felice.

Rodolfo
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 possedi il core!
(Parte con Lisa; il Coro si disperde.)

Scena settima
Elvino e Amina.

Amina
Elvino!... E me tu lasci
senza un tenero addio?

Elvino
(con ironia)
Dallo straniero
ben tenero l'avesti.

Amina
È ver: commosso
in lasciarmi ei sembrò. Da quel semblante
ottimo cor traspare...

Elvino
E cor d'amante.

Amina
Parli tu il vero o scherzi?...
(con voce tremante)
Qual sorge dubbio in te?

Elvino
T'ingingi invano.
Ei ti stringea la mano,
ei ti facea carezze...

Amina
Ebben...

Elvino
Discare
non t'eran esse, e ad ogni sua parola
s'incontravano i tuoi negli occhi suoi.

Amina
(con pena)
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?

Elvino
Di tutti.

Amina
Ingiusto cor!

Elvino
Perdono!

Son geloso del zefiro errante
che ti scherza col crine, col velo;
fin del sol che ti mira dal cielo,
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 dei tu.

Elvino
Sì, per sempre.

Amina
E il prometti?

Elvino
Il prometto.

Amina ed Elvino
Mai più dubbi. Timori mai più?
Ah!!! Mio bene!

Ah! costante nel ^{tuo} seno
mio
sia la fede che amore avvalora!
E semblante a mattino sereno
per noi sempre la vita sarà.
(Si allontanano.)

Amina
(sempre con crescente tenerezza)
Mio caro, addio!

Elvino
Mia cara, addio!
(Si avvicinano.)

Elvino
A me pensa.

Amina
E tu ancora.

Amina ed Elvino
(abbracciandosi)
Pur nel sonno il mio cor ti vedrà.
Addio! Addio!
(Partono.)

Scena ottava
Stanza nell'osteria. Di fronte una finestra: da
un lato porta d'ingresso: dall'altro un gabinetto.
Avvi un sofà e un tavolino.

Rodolfo, indi Lisa.

Rodolfo

Davver, non mi dispiace
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 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!
(Diamine! 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 offrirvi 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: e questi furbi occhietti
quanti cori han sorpresi e ammaliati?

Lisa

No, non 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?...
Signor... nol crederei.
In me non è beltà degna di tanto...
Un merito ho soltanto:
quello di un cor sincero.

Rodolfo

E questo è molto
(Strepito alla finestra.)
Ma qual rumore ascolto?

Lisa

(Mal venga all'importuno!)

Rodolfo

Donde provien?

Lisa

Che non mi vegga alcuno.
(Fugge e nella fretta perde il fazzoletto; Rodolfo
lo raccoglie e lo getta sul sofà.)

Scena nona

Si spalanca la finestra. Comparisce Amina:
è coperta di una semplice veste bianca. Ella
dorme: è sonnambula; e s'avanza lentamente in
mezzo alla stanza.

Rodolfo

Che veggio? Saria questo
il notturno fantasma? Ah! non m'inganno...
Quest'è la villanella
che dianzi agli occhi miei parve sì bella.

Amina

Elvino!... Elvino!...

Rodolfo

Dorme.

Amina

Non rispondi?

Rodolfo

È sonnambula.

Amina

(con sorriso scherzoso)
Geloso
saresti ancora dello straniero? Ah parla!...
Sei tu geloso?

Rodolfo

Degg'io destarla?

Amina

(con pena)
Ingrato! a me t'appressa...
amo te solo, il sai...

Rodolfo

Dèstisi.

Amina

(tenera)
Prendi...
La man ti stendo... un bacio imprimi in essa,
pegno di pace.

Rodolfo

Ah! non si dèsti... Alcu
a turbarmi non venga in tal momento.
(Rodolfo va a chiudere la finestra.)

Lisa

(dal gabinetto)
Amina!... O traditrice!
(Parte non veduta. L'aspetto di Amina mostrasi
lieto.)

Rodolfo

(correndo ad Amina, si arresta)
Oh ciel!... che tento?

Amina

(sogna il momento della cerimonia)
Oh come lieto 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

Oh madre mia, m'aïta;
non mi sostiene il piè!

Rodolfo

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

Amina

(Amina sogna che il sacro ministro le domanda
il giuramento d'amore. Amina alza la destra.)
Cielo, al mio sposo io giuro
eterna fede e amor!

Rodolfo

Giglio innocente e puro,
conserva il tuo candor!

Amina

Elvino!... alfin sei mio!

Rodolfo

Fuggasi.

Amina

Elvino!... già tua son io.

Rodolfo

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

Amina

Abbracciami. Oh! contento
che non si può spiegar!
Elvino!... Abbracciami. Alfin sei mio.

(Rodolfo va per uscire dalla porta: ode rumore di
gente; parte per la finestra
dove è venuta Amina, e la chiude. Ella, sempre
dormendo, si corica sul sofà.)

Scena decima

Contadini d'ambo i sessi, Sindaci e Alessio.

Alessio e Coro

(di dentro)
Osservate. L'uscio è aperto.
Senza strepito inoltriam.
Tutto tace: ei dorme certo.
Lo destiam, o nol destiam?
Perché no? ci vuol coraggio.

Presentarsi, o uscir di qua.
Dell'ossequio del villaggio
malcontento ei non sarà.
(*Si avvicinano.*)
Avanziam. Ve' ve'! mirate,
a dormir colà s'e messo.
Appressiam.
(*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
(*di dentro*)
È menzogna.

Coro
Alcun s'appressa.

Lisa
(*addita Amina*)
Mira e credi agli occhi tuoi.

Elvino
Cielo! Amina!

Teresa e Coro
Amina! dessa!

Amina
(*svegliandosi*)
Dove son?... chi siete voi?
(*vedendo Elvino*)
Ah! mio bene!
(*Corre a lui.*)

Elvino
(*respingendola*)
Traditrice!...

Amina
Io!!!...

Elvino
Ti scosta.

Amina
Oh! me infelice!
Che feci io mai?

Elvino
E ancor lo chiedi?...

Alessio e Coro
Dove sei tu ben lo vedi.

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

Elvino
(*con rabbia concentrata*)
Il tuo core ingannator.

Amina
(*si getta nelle braccia della madre. Teresa si copre il volto colle mani*)
Madre! oh! madre!

Lisa e Coro
Ah! sei convinta!

Elvino
Va'! spergiura!...

Amina
Oh mio dolor!
D'un pensiero e d'un accento
rea non son, né il fui giammai.
Ah! se fede in me non hai,
mal rispondi a tanto amor.

Elvino
Voglia il cielo che il duol ch'io sento
tu provar non debba mai!
Ah! tel mostri s'io t'amai
questo pianto del mio cor.

Teresa
Deh! l'udite!
Il rigor eccede omai.

Alessio e Coro
Il tuo nero tradimento
è palese e chiaro assai.

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
Non è questa, ingrato core,
non è questa la mercede
ch'io sperai per tanto amore,
che 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.
(*Tutti escono minacciando Amina: ella cade fra le braccia di Teresa.*)

ATTO SECONDO

Ombrosa valletta fra il villaggio e il castello.

Scena prima

Coro di Contadini e Contadine.

Coro

Qui la selva è più folta ed ombrosa.
Qui possiamo 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 signore.
Riflettiam! Quando giunti saremo,
che direm per toccare il suo cor?...
Eccellenza!... direm con coraggio...
Signor Conte... la povera Amina
era dianzi l'onor del villaggio,
il desio d'ogni villa vicina,
d'ogni villa era dianzi l'onor.
Ad 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 sostegno
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 pie'. Vedi? Siam noi
presso il poder d'Elvino. Oh! quante volte
sedemmo insieme di questi faggi all'ombra,

al mormorar del rio! L'aura che spira
dei giuramenti nostri anco risuona...
Gli obliò quel crudele! ei m'abbandona!

Teresa

Esser non puote, il credi,
ch'ei più non t'ami. Afflitto è forse anch'esso,
afflitto al par di te... Miralo: ei viene
solitario e pensoso...

Amina

A lui mi ascondi... rimaner non oso.

Scena terza

Elvino, e dette in disparte.

Amina

Vedi, o madre... è afflitto e mesto...
Forse... ah! forse ei m'ama ancor.

Elvino

Tutto è sciolto:
più per me non v'ha conforto.
Il mio cor per sempre è morto
alla gioia ed all'amor.

Amina

(*si avvicina ad Elvino*)
M'odi, Elvino...

Elvino

(*si scuote*)
Tu... e tant'osi?...

Amina

Deh!... ti calma...

Elvino

Va'! spergiura!

Amina

Credi...
Colpa alcuna in me non è.

Elvino

Tu m'hai tolto ogni conforto.

Amina

Sono innocente. Io tel giuro:
colpa alcuna in me non è.

Elvino

Va'... ingrata!
(*amaramente*)
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.

Voci

Viva il Conte!

Elvino

(*per uscire*)
Il Conte!

Amina

Ah! t'arresta.

Elvino

No: si fugga.

Amina

Per pietade!

Scena quarta

Coro e detti.

Elvino

Va'! mi lascia.

Coro

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

Elvino

Egli! oh! rabbia!

Amina, Teresa e Coro

Ah! placa l'ira...

Elvino

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

Amina

Ah! il mio anello... oh! madre!...
(*Teresa sostiene Amina quasi spirante.*)

Coro

(*ad Elvino*)
Mira!...

A tal colpo morirà. Crudel!

Elvino

(*si presenta ad Amina vivamente commosso*)
Ah! perché non posso odiarti,
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.

Coro

Ah! crudel, pria di lasciarla,
vedi il Conte, al Conte parla.
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 come nell'Atto primo. In fondo al Teatro
si scorge il mulino di Teresa: un torrente ne fa
girare la ruota.
Lisa seguitata da Alessio.*

Lisa

Lasciami: aver compreso
assai dovrei 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 rincrescioso 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.

Coro
(di dentro)
Lisa è la sposa.

Lisa e Alessio
Che?...

Coro
(di dentro)
La sposa è Lisa.
(sortendo)
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.

Lisa
De' lieti auguri a voi son grata,
con gioia io veggo che son amata;
e la memoria del vostro amore
giammai dal cor non m'uscirà.

Coro
La bella scelta a tutti è cara,
ciascun ti loda, t'esalta a gara,
ognun ti prega prosperità.

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,
che alfin dell'amor tuo degna mi credi?

Elvino
Sì, Lisa. Si rinnovi
il bel nodo di pria: l'averlo sciolto

perdona a un cor sedotto
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.

Coro
Andiam.

Scena ottava
Rodolfo e detti.

Rodolfo
Elvin, t'arresta.

Lisa
(Il Conte!)

Alessio
(A tempo ei giunge.)

Rodolfo
Ove t'affretti?

Elvino
Al tempio.

Rodolfo
Odimi prima.
Degna d'amor, di stima
è Amina ancor: io della sua virtude,
come de' pregi suoi,
mallevalor esser ti voglio.

Elvino
Voi!!
Signor Conte, agli occhi miei
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?

Rodolfo
La vedesti, Amina ell'era...
ma svegliata non v'entrò.

Lisa, Elvino e Coro
Come dunque? In qual maniera?

Rodolfo
Tutti udite.

Coro, Lisa ed Elvino
Udiamo un po'.

Rodolfo
V'han certuni che dormendo
vanno intorno come dèsti,
favellando, rispondendo
come vengono richiesti,
e chiamati son sonnambuli
dall'andar e dal dormir.

Lisa e Coro
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, o Lisa.

Lisa
Andiam.

Elvino e Coro
Andiam.

Coro
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;
dorme alfin la stanca Amina:
ne ha bisogno, poverina,
dopo tanto lagrimar.

Lisa, Elvino e Coro
Sì, tacciamo, ah! sì, tacciam,

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
Sì, e 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.

Elvino e Coro
Di chi è mai?... chi l'ha perduto?

Teresa
(accennando Lisa)
Ve lo dica il suo rossore.
(Elvino lascia la mano di Lisa mortificato.)

Elvino e Coro
Lisa!

Teresa

Lisa. Il signor Conte
mi smentisca se lo può.

Lisa

(Io non oso alzar la fronte!)

Rodolfo, Alessio e Coro

(Che pensar, che dir non ^{so}
sa.)

Elvino

(da sé)

Lisa mendace anch'essa!
Rea dell'istesso errore!
Spento è nel mondo amore,
più fe', più onor non v'ha.

Teresa

(da sé)

In quella fronte impressa
chiara è la colpa e certa.
Soffra: pietà non merta
chi altrui negò pietà.

Lisa

(da sé)

Cielo! a tal colpo oppressa,
voce non trovo e tremo.
Quanto al mio scorno estremo
la mia rival godrà!

Rodolfo

(da sé)

In quella fronte impressa
chiara è la colpa e certa.
Soffra: pietà non merta
chi altrui negò pietà.

Alessio e Coro

Ah che pensar non so...

Elvino

Signor?... che creder deggio?
Ella pur mi tradì!

Rodolfo

Quel ch'io ne pensi
manifestar non vo'. Sol ti ripeto,
sol ti sostengo, che innocente è Amina,
che la stessa virtù offendi in essa.

Elvino

Chi fia che il provi?

Rodolfo

Chi? Mira: ella stessa.

Scena ultima

*Amina sorte dalla finestra del mulino: è
sonnambula. – Rodolfo nel voltarsi scorge
Amina che sorte dalla finestra. – Tutti sbigottiti
con grido soffocato:*

Lisa, Teresa, Elvino, Alessio e Coro

Ah!

Rodolfo

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

Teresa

Oh figlia!

Elvino

Oh Amina!

(Tutti con voce repressa finché non si svegli
Amina.)

Coro

Scende...

Lisa, Teresa, Elvino, Rodolfo, Alessio e Coro

Bontà divina,
guida l'errante piè!
(Amina giunge presso alla ruota camminando
sopra una trave mezzo fracida che piega sotto
di lei.)
Trema... vacilla...
(Si spezza la trave sotto il piede di Amina.)
Ahimè!...
(Grido soffocato di terrore. - Amina si rimette.)

Rodolfo

Coraggio... è salva!

Lisa, Teresa, Elvino, Alessio e Coro

È salva!...
(Amina si avvanza in mezzo al palco. - Silenzio
universale.)

Amina

Oh!... se una volta sola

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 move...
Ah! l'ho perduto... e pur... rea non son io.

Elvino, Rodolfo, Alessio e Coro

Tenero cor!

Amina

(inginocchiandosi)

Gran Dio,

non mirar il mio pianto: io gliel perdono.
Quanto infelice io sono
felice ei sia... Questa d'un cor che more
è l'ultima preghiera...

Coro

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, qui... nel petto.
(Si toglie dal seno i fiori ricevuti da Evino.)
Né te d'eterno affetto
tenero pegno, o fior... né te perdei...
Ancor ti bacio... ma... inaridito sei.
Ah! non credea mirarti
sì presto estinto, o fiore;
passasti al par d'amore,
che un giorno sol durò.
(Piange sui fiori.)
Potria novel vigore
il pianto mio recarti...
Ma ravvivar l'amore
il pianto mio non può.

Elvino

Io più non reggo.

Amina

E s'egli
A me tornasse!... Oh! torna, Elvin.

Rodolfo

(ad Elvino)

Seconda

il suo pensier.

Amina

A me t'appressi? Oh gioia!
L'anello mio mi rechi?

Rodolfo

(ad Elvino)

A lei lo rendi.
(Elvino rimette l'anello ad Amina.)

Amina

Ancor son tua: tu sempre mio... M'abbraccia,
(Rodolfo fa avvicinare Teresa ad Amina.)
tenera madre... io son felice appieno!
(Elvino è prostrato ai piedi di Amina, e Teresa
l'abbraccia.)

Rodolfo

De' suoi dilette in seno
ella si dèsti.

Coro

Viva Amina!
Viva ancor!

Amina

(svegliandosi)

Oh! ciel! ...
Ove son io?... che veggio?... Ah! per pietà,
(Si copre gli occhi.)
non mi svegliate voi!

Elvino

(con gran passione incalzante)
No: tu non dormi...
Il tuo sposo, il tuo amante è a te vicino.

Amina

(con pianto di contento)
Oh! gioia!... oh! gioia!... io ti ritrovo, Elvino!

Teresa, Elvino, Rodolfo, Alessio e Coro

Vanne al tempio,
innocente e a noi più cara,

bella più del tuo soffrire,
vieni al tempio e a pie' dell'ara
incominci il tuo gioir.

Amina

Ah! non giunge uman pensiero
al contento ond'io son piena:
a' miei sensi io credo appena;
tu m'affida, o mio tesor.
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 soffrire,
vieni al tempio e a pie' dell'ara
incominci il tuo gioir.



Il soggetto

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. Questi, 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 subito i suoi complimenti alla giovane sposa Amina, suscitando la gelosia di Elvino. Nella propria stanza il conte Rodolfo fa ora 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 della prossima cerimonia nuziale; quindi si corica sul divano. Rimasto per un momento incerto sul da farsi, Rodolfo si allontana; poco dopo i paesani, che hanno scoperto la sua identità, entrano per 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 perigliosamente 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.



La bella Amina, orfana e sonnambula

di Giulia Vannoni

Indicata con il nome generico di melodramma, *La sonnambula* è di fatto un'opera di mezzo carattere: appartiene, dunque, a un genere che si discosta dalla tradizionale suddivisione fra opere tragiche e buffe, lasciando così, a librettista e compositore, margini di libertà impensabili altrove. Vincenzo Bellini, musicista attentissimo a cercare soggetti che presentassero “novità ed interesse”,¹ e Felice Romani, uomo di lettere fra i più colti della sua epoca, scelsero come perno drammatico il sonnambulismo, argomento riconducibile all'attualità e piuttosto originale per l'ambito operistico.

Muovendo dal tradizionale modello incentrato sulle disavventure di una coppia di giovani, che arrivano a sfiorare la conclusione tragica prima di raggiungere il lieto fine, musicista e poeta promossero a fulcro dell'intreccio una patologia che, nell'Ottocento, ebbe contorni quasi di natura sociale, e la elevarono a tali vertici artistici da rendere *La sonnambula* un archetipo di questa malattia. Al di là degli straordinari esiti musicali, la vera novità resta dunque l'inserimento di espliciti riferimenti alla scoperta, per l'epoca piuttosto recente, di un singolare fenomeno patologico.

Il non ancora ventinovenne compositore aveva già alle spalle, sempre con l'ausilio dei versi di Romani, capolavori come *Il pirata* e *La straniera*, quando – reduce dal successo ottenuto alla Fenice nel marzo 1830 con *I Capuleti e i Montecchi* – fu scritturato dall'impresa che gestiva il Teatro Carcano (e ambiva a insidiare il primato della Scala) per un'opera da rappresentarsi nella stagione 1830-1831. Rientrato a Milano, si rivolse così per un nuovo soggetto ancora a Romani. Il compositore nutriva una profonda ammirazione nei confronti del poeta genovese: lo definiva “potentissimo ingegno fatto per la drammatica musicale” e lo riteneva l'unico in grado di scrivere “versi armoniosi e caldi d'espressione”.² In un primo tempo le loro attenzioni caddero su *Hernani*, il dramma di Hugo che in febbraio, a Parigi, aveva ottenuto un clamoroso – seppure contrastato – successo, ma si scoraggiarono di fronte ai cambiamenti da apportare per non incorrere nelle maglie della censura austriaca. Fu quindi solo in un secondo momento che Romani si mise a lavorare alla *Sonnambula ossia I due fidanzati svizzeri* (la fonte è un balletto-



pantomima di Scribe), mentre la data della scadenza per onorare l'impegno con il Carcano si faceva sempre più vicina.

Si sa poco sulla gestazione dell'opera: fu realizzata fra i primi di gennaio e gli inizi di marzo del 1831, ed è certo che compositore e librettista vi lavorarono a ritmo piuttosto intenso. Nonostante la fiducia e l'ammirazione verso Romani, tuttavia Bellini non si limitò alla sola scrittura musicale: intervenne ripetutamente con suggerimenti e correzioni, pretendendo anche modifiche nella stesura dei versi, tanto che il libretto si può considerare frutto di entrambi. D'altra parte il modo di procedere del musicista, a differenza per esempio di Rossini, era tutt'altro che spontaneo e immediato: aveva continui ripensamenti ed effettuava un minuzioso lavoro di rielaborazione. Fino alla vigilia della prova generale Bellini non cessò di perfezionare la cabaletta conclusiva, perché desiderava ottenere una musica che s'imprimesse nella memoria degli ascoltatori e, soprattutto, voleva esaltare le qualità di una diva come Giuditta Pasta per la quale non aveva mai scritto (ma che nel mese di dicembre era stata *Anna Bolena* per Donizetti e, di lì a poco, sarebbe divenuta la prima *Norma*), in quel periodo allo zenit della sua sfolgorante carriera. Il debutto avvenne il 6 marzo 1831 al Carcano: le scene erano di Alessandro Sanquirico e la formidabile compagnia di canto aveva le due massime star, appunto, nel soprano Giuditta Pasta e nel tenore Giovanni Battista Rubini, come Elvino. Il successo fu trionfale.

Erano del tutto evidenti la novità del linguaggio belliniano, così come i pregi dell'opera. La figura di Amina, pur appartenendo al filone delle fragili eroine sentimentali

spesso destinate a scivolare nella pazzia se deluse, e che aspirano al matrimonio non per interesse – come accadeva talvolta nell'opera buffa³ – ma per amore, presenta caratteristiche innovative rispetto alle protagoniste della *comédie larmoyante* del passato (*La Cecchina* di Piccinni e *Nina* di Paisiello). Con *La sonnambula* siamo di fronte a un idillio di forte presa drammatica, dove i sentimenti si fondono e integrano alle suggestioni provenienti dall'ambiente in cui i personaggi sono immersi: una cornice definita con la massima cura e di straordinaria bellezza musicale.

Bellini realizza tale incanto attraverso un'estrema essenzialità orchestrale (che gli fruttò anche qualche critica oltre confine): una scelta invece ben ponderata, nell'intento di dare il massimo risalto alla melodia vocale. Anche il virtuosismo del canto – la tradizione di affidarsi alle fioriture per esprimere la follia era prassi consolidata – non è mai fine a se stesso e viene sempre piegato a fini espressivi. Le linee melodiche, dove è facile scorgere tutte le premesse della nuova temperie romantica, sono concepite da Bellini con straordinaria purezza, senza alcun elemento superfluo e collegate ai significati del testo. La costruzione di tali melodie – il tratto più originale e caratterizzante della sua musica – risponde a criteri di estrema semplicità: il compositore spesso si avvale di elementi non più lunghi di un paio di battute creando, con abili accorgimenti, concatenazioni di stupefacente efficacia. Prima ancora di arrivare a "Casta diva" della *Norma*, basterebbe pensare alla grande aria di Amina "Ah! non credea mirarti", dove per numerose battute viene evitata la cadenza forte quinto-primo grado, e così – come osserva acutamente Friedrich Lippmann⁴ – non si ha mai la sensazione che la melodia sia conclusa. Un modo di procedere che suscitò anche l'ammirazione di Verdi: è rimasta celebre la sua definizione di Bellini, autore di "melodie lunghe lunghe lunghe, come nessun altro le ha composte prima di lui".

Fin dall'inizio dell'opera la musica introduce nell'atmosfera montanara. Il breve preludio orchestrale è accompagnato da una esplicita didascalia: "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". Quando l'orchestra tace si ascolta la banda fuori scena – un accorgimento che suggerisce immediatamente l'idea della lontananza – intonare una vivace danza in 6/8, tipico ritmo pastorale, mentre subito dopo interviene il coro interno che celebra la protagonista: la sensazione è quella di un suono trasmesso a distanza, fra le vette montane. Amina viene dunque accuratamente contestualizzata nel suo ambiente, in modo da far scattare – immediata – l'equazione fra natura, montagna e purezza, che è il vero tratto identificativo della protagonista. Poco dopo, nella terza scena, la consonanza di emozioni con l'ambiente circostante sarà ulteriormente ribadita dalla cavatina, "Come per me sereno", dove un ruolo fondamentale è giocato dai corni (spesso impiegati in quest'opera): gli strumenti che meglio suggeriscono l'idea degli spazi aperti e dei monti. Il vertice del lirismo vocale belliniano si raggiunge subito prima dell'apoteosi conclusiva, con la struggente "Ah! non credea mirarti / si presto estinto, o fiore"⁵, che Rossini reputava la più mirabile melodia della storia, seguita dalla cabaletta "Ah! non giunge uman pensiero" nell'ultima scena dell'opera, dove la musica riesce a rendere tutta la confusione che agita l'animo di Amina, grazie all'accorgimento di evitare abilmente ogni forma di simmetria e ripetizione. Romani e Bellini, tuttavia, non si limitano a cesellare il ritratto della protagonista: anche la fisionomia delle due principali figure maschili è definita con notevole cura e profondità introspettiva. Nel duetto "Son geloso del zefiro errante", Elvino palesa subito la sua infondata gelosia nei confronti della fidanzata; mentre la mancanza di razionalità lo

spinge alla repentina decisione di sposare Lisa: personaggio che offre ben poche garanzie di fedeltà, tanto che egli si pentirà subito di questa scelta (“Lisa! Mendace anch’essa!”). Elvino arriva in ritardo al matrimonio, segno delle sue incertezze nei confronti del grande passo, e nella cavatina (“Prendi: l’anel ti dono”) non parla del suo trasporto amoroso per Amina, ma si abbandona al ricordo della madre morta: vero e proprio topos della psicologia maschile, declinato innumerevoli volte nell’ambito dell’opera italiana. Ancor più complesso il profilo del Conte Rodolfo, aristocratico libertino combattuto fra le tentazioni del seduttore (il suo arrivo nel bel mezzo della festa di nozze evoca la comparsa di Don Giovanni al matrimonio di Zerlina e Masetto) e la paterna benevolenza nei confronti di Amina. Il suo raziocinio è comunque prezioso perché, fornendo la spiegazione del comportamento sonnambolico, permette il positivo scioglimento dell’intreccio.

Tutta l’opera è disseminata di indizi rivelatori degli atteggiamenti interiori dei personaggi, a cominciare dai simboli. Nella quinta scena del primo atto, Elvino dona ad Amina una viola, ritenuta tradizionalmente espressione di modestia: un gesto al quale la fanciulla replica commentando “Puro, innocente fiore!”, che sottolinea, ancora una volta, il suo candore e l’empatia con la natura. E sempre nella stessa scena, il giovane le offre un regalo dal significato ancor più esplicito: l’anello appartenuto alla propria madre, che però da pegno d’amore si trasforma – quando in seguito le viene tolto – in testimone dell’unione che sta naufragando. Né andrebbe dimenticato il fazzoletto perduto da Lisa nella stanza del Conte: già nell’*Otello* shakespeariano aveva assunto un valore fondamentale.

La vocalità dei personaggi rispecchia le loro caratteristiche psicologiche. La protagonista dovrebbe avere le qualità del soprano d’agilità. Dopo la prima interprete Giuditta Pasta, a legare indissolubilmente il proprio carisma alla figura di Amina fu Maria Malibran, favorita anche sul piano fisico dalla grande plausibilità che sapeva imprimere al personaggio: è rimasta leggendaria, soprattutto, la sua interpretazione – seppure per una sola sera – a Venezia nel 1835.⁶ In anni moderni va ricordata Maria Callas che, attraverso una lettura dagli accenti fortemente drammatici, ha inaugurato una nuova era rispetto agli usignoli meccanici che l’avevano preceduta. Per quanto riguarda i due personaggi maschili, la vocalità di Elvino era già considerata stratosferica all’epoca di Bellini, tanto che i brani di pertinenza del tenore nella prima edizione a stampa dell’opera (pubblicata da Ricordi poco dopo la première) erano già stati trasposti in un registro più grave. Il ruolo del Conte Rodolfo è quello di un basso cantante: fisionomia vocale anfibia che sembra già preludere a certi traguardi baritonali, portati poi da Verdi alle estreme conseguenze. Anche il ruolo di Lisa – la rivale – è concepito per un soprano lirico di coloratura (almeno a voler eseguire l’opera nella sua interezza, includendo pure l’aria del secondo atto, di solito tagliata, e che invece sottolinea lo spessore del personaggio), mentre Teresa – la madre adottiva – è un contralto, chiamato ad assicurare la debita tinta scura a concertati e pezzi d’assieme.

Nonostante oggi sia riconosciuta e celebrata come capolavoro, il valore della *Sonnambula* viene talvolta fatto coincidere riduttivamente con il solo aspetto musicale e il virtuosismo canoro che veicola, confinandola così in una sorta di arcadia sonora. Circoscrivere quest’opera alla pura astrazione però ha impedito di coglierne la complessità: risalgono alla prima metà del secolo scorso sprezzanti giudizi di musicologi,⁷ forse immemori dell’ammirazione che Wagner nutriva per il *sanfter Sizilianer* (mite siciliano) Bellini, verso cui si sentiva profondamente debitore. In realtà, dietro un innocente e ingenuo aspetto elegiaco, espresso da una vocalità ammaliante, *La sonnambula* si presta a letture

stratificate. Se è abbastanza facile scorgere gli aspetti politico-sociali, legati alle trasformazioni in atto a inizio Ottocento, evidenti soprattutto nel coro (gli abitanti del villaggio mutano spesso parere, avendo cura però di stare sempre dalla parte del più forte), ce ne sono altri che – un secolo più tardi – verranno chiariti dall’avvento della psicanalisi: dal malessere di Amina, che si manifesta sotto forma di un disturbo del sonno, al conformismo tradizionalista di Elvino. Il poeta Romani aveva previsto anche l’agnizione del Conte Rodolfo (originario del villaggio, da cui poi si era allontanato) come inconsapevole padre dell’orfana Amina: un episodio che, però, avrebbe trasformato in potenziale incesto le mire, poco paterne, che il Conte ha verso la fanciulla nel primo atto dell’opera. Con ottimo fiuto, Bellini si oppose, preferendo mantenere i contorni indefiniti, in modo da lasciare spazio all’immaginazione: una scelta più suggestiva e teatralmente efficace.

Peccato invece che certi colpi di forbice – codificati dalla tradizione – abbiano snaturato, in parte, questo perfetto gioco di equilibri drammatici. È il caso della soppressione (un tempo diffusa) della cabaletta di Rodolfo, “Tu non sai con quei begli occhi”, in cui si affaccia il suo spirito di seduttore; oppure dell’eliminazione del quartetto dove Elvino – già convinto del tradimento di Amina – resta basito anche di fronte all’inaffidabilità di Lisa. Seppure attraverso i tagli, però, le vere intenzioni degli autori trapelano, a saperle leggere. E senza porsi ulteriori domande, ci si può sempre affidare agli aspetti più immediati di una musica bellissima. È comunque impossibile restare indifferenti di fronte a questo capolavoro.

¹ Lo si legge in una lettera senza data e indirizzo, forse del 1834, contenuta in Vincenzo Bellini, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943.

² Filippo Cicconetti, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

³ Ma la recente *Anna Bolena* donizettiana (tra l’altro anch’essa su libretto di Romani) aveva appena sdoganato una protagonista tragica e aristocratica, eppure tutt’altro che limpida nelle sue ambiziose mire coniugali.

⁴ Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino, Eri, 1981.

⁵ Questi versi sono incisi sulla tomba di Vincenzo Bellini nella cattedrale di Sant’Agata a Catania.

⁶ Il successo veneziano fu tale che, dopo quell’unica e memorabile recita, il Teatro San Giovanni Grisostomo assunse il nome del grande soprano. Oggi si chiama infatti Teatro Malibran.

⁷ Sarebbe il caso di citare Guido Pannain, che ha tacciato quest’opera di colpevole edonismo, definendola “una sciocca favoletta” in cui è assente il dramma “anche come sostrato e canovaccio”. Si veda Guido Pannain, *Saggio critico*, in Andrea Della Corte e Guido Pannain, *Vincenzo Bellini: il carattere morale, i caratteri artistici*, Torino, Paravia, 1935.



Al di là dell'idillio

di Giulia Vannoni

Per una singolare forma di reticenza, la descrizione delle malattie non trova quasi mai spazio nei libretti. Un'eccezione viene dal disturbo psicologico ed è proprio a questo tipo di patologia che poeti e drammaturghi si sono mostrati particolarmente attenti fin dalla nascita dell'opera, nella convinzione che i melodrammi incentrati sulla follia garantissero esiti spettacolari in palcoscenico. La fantasia degli autori è stata così sollecitata, per qualche tempo, dal sonnambulismo: un fenomeno ritenuto misterioso, con implicazioni magiche e soprannaturali, che aveva da sempre alimentato l'immaginario popolare. Se la fama di questo disturbo del sonno resta oggi indissolubilmente legata al "melodramma in due atti" *La sonnambula*, scritto nel 1831 da Felice Romani per Bellini, il compositore catanese non fu tuttavia il primo a cimentarsi con tale soggetto.

Era stato infatti preceduto, nel 1800, da Ferdinando Paër, che aveva intonato versi di Giuseppe Foppa in una *Sonnambula* definita "farsa giocosa per musica in un atto", dunque incline – all'opposto di quanto avverrà con il capolavoro belliniano – più al comico che all'elegiaco. Era poi seguito il berlinese Karl Ludwig Blum, che nel 1822 realizzò un Singspiel dal titolo *Die Nachtwandlerin* (letteralmente "La modificatrice del sonno" e dunque, in altre parole, "La sonnambula"). Anche Romani aveva già maturato una certa esperienza con tale soggetto, avendo scritto nel 1824 per Giuseppe Rastrelli *Amina ovvero L'innocenza perseguitata*, rappresentata alla Scala, e che l'anno successivo verrà messa in musica pure da Antonio D'Antoni.

Con il titolo *Il sonnambulo*, Romani realizzerà poi nel 1829 un'altra opera semiseria, questa volta per Michele Carafa, dove però, al posto della futura, candida Amina troviamo un uomo: e non certo dei più innocenti, ma addirittura un fratricida. Il testo ebbe un discreto successo, tanto che, di lì a poco, fu rielaborato dal poeta Jacopo Ferretti per le musiche di Luigi Ricci (e varrà la pena di notare, a completamento di quest'ideale albero genealogico, che il libretto sarà ancora riutilizzato più volte, con intonazioni di Carlo Valentini, Luiz Antonio Miró, Salvatore Agnelli, Giuseppe Persiani: anche se gli ultimi due compositori reintitoleranno *Il sonnambulo*, sic et simpliciter, *Il fantasma*).

Nonostante tali precedenti, Romani – nel libretto realizzato per Bellini – si rivolse ancora all’“atelier Scribe”: lo scrittore Eugène e il suo staff di collaboratori. I versi della *Sonnambula* risulteranno infatti un adattamento, con modifiche concordate insieme al compositore, de *La sonnambule ou L’arrivée d’un nouveau seigneur*, balletto-pantomima firmato da Scribe e Jean-Pierre Aumer e messo in musica da Ferdinand Hérold, andato in scena a Parigi nel 1827: un lavoro che, a sua volta, era stato preceduto da una comédie-vaudeville sempre di Scribe e Germain Delavigne, intitolata *La sonnambule* (Parigi, 1819), che – alla lontana – era stata la fonte del già ricordato Singspiel di Blum. Con la sua spregiudicatezza nel cavalcare le mode, e grazie all’innegabile fiuto per soggetti adatti al palcoscenico, ancora una volta il drammaturgo parigino si era rivelato una fonte preziosa e, in questo caso, particolarmente affidabile, dato che la prima spiegazione del sonnambulismo venne fornita proprio in terra di Francia. Tuttavia Romani, rispetto a Scribe, rimosse una serie di particolari scabrosi – o anche semplicemente comico-piccanti – che abbondavano nell’originale, con l’intento di dare alla vicenda un carattere idilliaco e innocente, da comédie-larmoyante: un po’ per una forma di autocensura, un po’ per replicare i moduli di un evergreen come *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello (1789).

La sonnambula risale a un periodo in cui il secolo dei lumi ormai volgeva al tramontato ed era iniziata la nuova stagione culturale che caratterizzerà l’Ottocento, più attenta a cogliere gli aspetti spirituali dell’uomo al di là di quelli meccanicisti: due componenti che si rispecchiano in quest’opera, già immersa nel nuovo clima romantico. Ambientata in un villaggio di contadini nelle montagne svizzere, ha come protagonista Amina, una fanciulla che in stato di sonnambulismo compie azioni sconvenienti o facilmente equivocabili: è però l’intervento del *deus ex machina*, nelle vesti del conte Rodolfo, uomo istruito e razionale, a fornire una spiegazione del comportamento della giovane e della patologia che l’affligge, scagionandola da ogni colpa e rendendo possibile il lieto fine. L’atteggiamento del nobiluomo, del resto, incarna i valori dell’illuminismo, compreso quello spirito libertino così ben espresso nella sua cabaletta del primo atto, purtroppo spesso tagliata con notevole danno nella definizione del personaggio:

Tu non sai con quei begli occhi
come dolce il cor mi tocchi,
qual richiami ai pensier miei
adorabile beltà.

Le implicazioni magiche e soprannaturali attribuite al sonnambulismo all’inizio del XIX secolo (ma ancora nel 1847 Verdi, servendosi della lente di Shakespeare, tornava su questa patologia per descrivere il progressivo spegnimento fisico e mentale di Lady Macbeth) furono motivo d’ispirazione per numerosi letterati, dai tedeschi Kleist, Hoffmann, Tieck e Brentano al francese Balzac e all’americano Poe. Vent’anni prima dell’opera di Bellini, nel 1811, Heinrich von Kleist aveva scritto *Il Principe di Homburg*, testo che presenta più di un’analogia con *La sonnambula*, seppure ambientato in una cornice radicalmente diversa (al contrario dei valligiani descritti nell’opera, i militari brandeburghesi sono perfettamente consapevoli della malattia del protagonista e la commentano con piena cognizione di causa).¹ Tanto la patologia di Homburg quanto quella di Amina sono legate a una visione romantica, riconducibile all’amore: durante il sonno il protagonista di Kleist invoca Natalia, mentre la tenera eroina belliniana chiama il suo Elvino. I due personaggi, inoltre, sono accomunati dal fatto che con il sonnambulismo trasgrediscono,

loro malgrado, l’ordine costituito: il principe non ottempera al comando militare dei superiori, sebbene proprio con questa disobbedienza involontaria faccia volgere vittoriosamente l’esito della battaglia; Amina viene trovata in camicia da notte nella stanza del conte Rodolfo.

Nell’uno e nell’altro caso il sonnambulismo è vissuto sia come momento di coscienza smarrita sia di purezza incontaminata, e dunque di sollievo; tanto che né Amina né Homburg, quando si riappropriano definitivamente di se stessi, riusciranno a credere del tutto nella positiva conclusione delle loro peripezie. Il lieto fine di Kleist, con il protagonista che si domanda se l’appianarsi delle sue vicende sia un sogno, lascia trapelare un velo di ambiguità che impedisce alla vicenda un epilogo davvero sereno. Per Bellini, invece, l’happy end è inequivocabile e Amina si congeda dal pubblico e dagli altri personaggi gorgheggiando

Ah! non giunge uman pensiero
al contento ond’io son piena:
a’ miei sensi io credo appena.

Prima ancora del dramma di Kleist, anche i nuovi romantici avevano mostrato un forte interesse per questo tema. In primo luogo Novalis, attraverso il suo romanzo incompiuto *Heinrich von Ofterdingen* (1802), dove il sonnambulismo viene chiamato in causa in maniera esplicita:

Non eravate testimoni quando io, ancora
sonnambulo, incontrai me stesso per la prima volta,
in quella lieta sera? Non vi sfiorò forse
un dolce brivido di febbre?...

Anche qui è possibile scorgere analogie con il personaggio di Amina che, come l’io narrante di Novalis, giunge a conoscere se stessa attraverso il sonnambulismo; inoltre uno dei simboli più ricorrenti di questo romanzo, il “fiore azzurro”, sembra rimandare alla fanciulla che, contemplando in modo malinconico la viola donatale da Elvino, canta “Ah! non credea mirarti / sì presto estinto, o fiore”.

Uomo non solo di lettere, ma anche di musica (le sue riflessioni teoriche in materia restano importantissime) e scienza (era ingegnere minerario), Novalis – tramite l’io narrante dell’*Ofterdingen* – giunge dunque a conoscere se stesso attraverso la malattia, allo stesso modo di Amina. Pure altri scrittori di area tedesca si occuperanno di sonnambulismo – forse è un tratto della “germanicità” del siciliano Bellini, che tanto lo fece amare da Wagner – e tra loro va ricordato Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, che nel racconto *Il consigliere Krespel*,² appartenente alla raccolta del 1821 *I fratelli di San Serapione*, fa espressamente riferimento a questa patologia, con cognizione di causa degli aspetti medico-scientifici: “E quando vi suonai per la prima volta ebbi l’impressione di essere soltanto il magnetizzatore che può eccitare il sonnambulo finché questi rivela di propria iniziativa i suoi pensieri”.

In queste poche righe è evidente l’allusione alle teorie di Franz Anton Mesmer sul magnetismo animale, la dottrina che assimilava il corpo a un magnete e ribattezzata, appunto, “mesmerismo”, cui è dedicato l’intero finale primo di *Così fan tutte*. Costretto a lasciare Vienna a causa delle sue eterodosse pratiche di guarigione, il medico Franz Anton Mesmer (1734-1815) aveva trovato rifugio a Parigi che divenne così teatro della sua



attività. Severamente giudicato dall'ambiente accademico, ma amatissimo dai pazienti, Mesmer riusciva a operare guarigioni di numerosi disturbi nervosi, refrattari agli interventi della medicina tradizionale. Utilizzava in sostanza una sorta di psicoterapia suggestiva, agli inizi applicando delle calamite (come fa appunto Despina in *Così fan tutte*, quando striscia un ferro sui corpi di Guglielmo e Ferrando) e in seguito, resosi conto che non erano strettamente necessarie, rinunciandovi. Nell'opera di Bellini non è chiamato in causa Mesmer, ma un suo allievo: il Marchese di Puységur,³ nemmeno medico – era un militare – e solo magnetizzatore dilettante, che per primo darà una spiegazione convincente del sonnambulismo, corroborando in via definitiva le intuizioni del maestro. Mesmer, infatti, pur avendo posto le premesse per la comprensione del sonnambulismo, non era stato in grado di fornirne una descrizione chiara, avendo sottovalutato i fenomeni di coscienza crepuscolare. Puységur era giunto ai suoi risultati quasi per caso, tentando di magnetizzare un giovane pastore e attendendo che si manifestassero i consueti sintomi come sussulti, crampi e convulsioni. Notò invece con sorpresa che il ragazzo si era profondamente addormentato ed era impossibile risvegliarlo. Il giovane, durante il sonno, cominciò a rispondere agli ordini di muoversi e alle domande del magnetizzatore, utilizzando un linguaggio più forbito del solito. Dopo quella occasione Puységur riuscì a indurre il sonnambulismo in numerosi pazienti e a dare loro con successo degli ordini post-ipnotici, spingendoli a compiere determinate azioni dopo il risveglio. Nel 1784 pubblicò, a Parigi, *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal*, più volte ristampato e ampliato, in cui dimostrava che il sonnambulismo è un fenomeno organico: può essere provocato artificialmente in quasi

tutti gli individui, mediante il sonno magnetico – ipnotico, con termine moderno – che conduce a uno stato di sospensione della volontà e dell'azione cosciente. I sonnambuli sono individui che, pur non mostrando alcuna alterazione del loro comportamento nella vita diurna, durante il sonno si mettono in movimento e riescono a compiere complicati spostamenti a occhi chiusi, spesso superando ostacoli pericolosi, che non sarebbero mai in grado di affrontare nello stato di veglia. Una volta desti, non conservano alcun ricordo di questi pellegrinaggi notturni.

La spiegazione della loro sindrome non si discosta molto da quella fornita da Rodolfo (forse non a caso anche lui un nobiluomo, come Puységur, con il quale sembra condividere anche l'atteggiamento filantropico) nel secondo atto dell'opera di Bellini:

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

Amina, infatti, rispecchia esattamente questo comportamento: nell'ultima scena dell'opera, sotto gli occhi dei vallygiani ammutoliti, esce dalla finestra del mulino e, in stato di sonnambulismo, cammina su una “trave mezzo fracida che piega sotto di lei” senza però perdere l'equilibrio. Nel frattempo Rodolfo intima il silenzio perché “...un sol passo, / un sol grido l'uccide”, alludendo al fatto che, se bruscamente svegliata, la fanciulla potrebbe correre il rischio di cadere.

Anche prima di Puységur, il tema della malattia aveva attratto l'attenzione degli studiosi. Se n'era occupato il sacerdote emiliano Ludovico Antonio Muratori, celebre erudito che dedicò ai sonnambuli un capitolo del suo trattato *Della forza della fantasia umana* (Venezia, 1745). In seguito, il medico lionese Jacques Henri Désiré Petetin scrisse nel 1787 una celebre memoria sulla catalessi isterica e il sonnambulismo, mentre il padre somasco Francesco Soave pubblicò degli *Opuscoli metafisici* (Milano 1794, revisione 1805) in cui si parlava di alterazioni del sonno e del sonnambulismo. E fu ancora un medico francese, Alexandre Jacques François Bertrand, a dare alle stampe, a Parigi nel 1823, un trattato su questa malattia (*Traité du sonnambulisme et des différentes modifications qu'il présente*).

L'argomento era dunque di grande attualità e la prova che la cognizione di tale patologia, già a fine Settecento, fosse pienamente acquisita ce la fornisce ancora una volta il teatro d'opera. Nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1792, libretto di Giovanni Bertati), uno dei protagonisti – il Conte Robinson – sciorina nel secondo atto una comicissima aria autodenigratoria, in cui afferma “Son sonnambulo perfetto, / che dormendo vo a girar”: una frase che fa parte di un lungo elenco dei propri difetti, volto a dissuadere, seppure senza esiti, la sua promessa sposa da un matrimonio che egli non vuol più contrarre. Dalla fine del Settecento in poi, dunque, lo spettatore riconosceva nella figura del sonnambulo un personaggio che gli era non solo familiare, ma ricopriva una precisa funzione nella società romantica. Il fenomeno veniva tuttavia percepito come un pericolo, poiché metteva in discussione l'ordine sociale, proprio a partire dal rapporto che si stabiliva tra il magnetizzatore e il sonnambulo, in modo piuttosto simile a quanto succedeva durante le sedute terapeutiche di Mesmer: del resto, sembra di cogliere un'eco dell'abbattimento di distinzione fra le classi sociali anche nell'opera di Bellini, proprio nella relazione fra il Conte Rodolfo e l'orfanella Amina. In pochi anni il sonnambulismo

divenne così un fenomeno molto difficile da controllare sul piano pubblico sia per la deriva ciarlatanese che rapidamente assumerà sia perché – durante la trance sonnambolica – veniva soppresso ogni freno inibitorio, dando libero sfogo ai rapinosi effetti dell'eros: un aspetto di cui sarà ben consapevole, un secolo dopo, anche lo scrittore Stefan Zweig,⁴ che nel racconto *La donna e il paesaggio*, incentrato sul sonnambulismo, realizzerà un'acutissima istantanea della sessualità femminile.

Nell'ottocento si assistette così a una rapida moltiplicazione di veggenti che, peregrinando da una città all'altra, si esibivano in coppia con abili magnetizzatori con la pretesa di guarire varie infermità: in stato di trance diagnosticavano malanni e ne prescrivevano la terapia. La sonnambula, insomma, si trasformava da malata in guaritrice, esercitando la sua funzione anche senza la presenza fisica del malato, che poteva esser rappresentato da un oggetto o, semplicemente, da una ciocca di capelli.⁵ E se da un lato questi comportamenti hanno finito per oscurare l'aspetto scientifico del problema, oggi esiste la consapevolezza che è merito di Mesmer e Puységur se questa patologia poté essere inquadrata come disturbo nervoso o, usando una terminologia moderna, manifestazione dell'inconscio. Erano dunque state poste le premesse della psicanalisi: del resto, come non considerare l'attrazione che prova Amina nei confronti del conte Rodolfo una sorta di transfert, simile a quello che può instaurarsi fra paziente e terapeuta?

¹ È significativo notare che il dramma di Kleist ha avuto due intonazioni nel novecento: l'"opera in quattro atti" *Der Prinz von Homburg* di Paul Graener (nel 1935), autore anche dell'adattamento del testo; e, mantenendo ancora lo stesso titolo, l'"opera in cinque atti" di Hans Werner Henze (1960), che si è avvalso di una rielaborazione della scrittrice Ingeborg Bachmann.

² Va ricordato che Krespel è uno dei personaggi del terzo atto, quello di Antonia, ne *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach.

³ Il generale d'artiglieria Armand-Marie-Jacques de Chastenay, detto Marquis de Puységur (1751-1825), era membro, fin dal 1782, della Société de l'Harmonie creata da Mesmer. Nel 1785 fondò a Strasburgo la Société harmonique des amis réunis, dove formò numerosi magnetizzatori.

⁴ Scrittore di grande sensibilità musicale, nel 1935, il viennese Stefan Zweig (1881-1942) ha realizzato per Richard Strauss il libretto *Die schweigsame Frau* (*La donna silenziosa*). È inoltre autore di alcuni importanti scritti musicali, fra cui pagine dedicate a Gustav Mahler, Arturo Toscanini e Bruno Walter.

⁵ Gli aspetti di questo fenomeno sono stati approfonditi dall'antropologa Clara Gallini nel suo libro *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano* (Milano, Feltrinelli, 1983).



Note di regia

di Alessandro Londei

Fare la regia di un'opera teatrale, sia essa di lirica o di prosa, significa innescare quel misterioso meccanismo che è proprio dei grandi narratori. Saper narrare una storia vuol dire riuscire a rapire l'attenzione di chi ascolta ad ogni livello di realtà interiore, razionale o viscerale. Non esiste una tecnica ben definita, un modo garantito per riuscire nell'intento: esiste solo lo spessore spirituale, oltre che estetico e culturale, del narratore rivolto alla completa dissoluzione dell'io dell'ascoltatore e al conseguente travaso in questo vuoto creativo di una nuova realtà fantastica, già presente nell'opera originale e trasmessa, nel caso di uno spettacolo teatrale, dal regista. In questa comunicazione, ogni livello interiore ha bisogno di essere soddisfatto, dalla sfera emotiva a quella culturale, da quella estetica alla partecipazione attiva del fruitore per mezzo di un racconto all'interno del racconto, di un non detto che metta in moto e stimoli lo spettatore nella comprensione di un livello simbolico significativo.

Quanto appena detto mi consente di introdurre le motivazioni per le scelte sceniche che sono emerse lavorando su questa *Sonnambula*. Premetto che ritengo sia molto importante concedere sempre allo spettatore le chiavi per una semplice comprensione "tradizionale" dell'opera rappresentata, anche quando essa viene riambientata in epoche diverse da quelle originali: chi vede l'opera in questione per la prima volta è bene che ne colga la natura primaria con facilità e senza aberrazioni concettuali. Tuttavia, come ho scritto sopra, occorre altresì permettere a colui che voglia entrare in maggiore profondità nel tessuto narrativo di scovare percorsi originali e stimolanti.

Nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini viene raccontata una storia semplice: due giovani innamorati, in un villaggio delle Alpi svizzere, vedono frantumarsi il loro sogno d'amore per via di un'anomalia: Amina, la giovane della coppia, soffre di sonnambulismo e viene trovata nottetempo nelle stanze private del Conte Rodolfo appena arrivato in paese. Il suo innamorato Elvino impazzisce di gelosia, rompe il fidanzamento e a nulla valgono le spiegazioni relative al sonnambulismo fornite da Rodolfo: Elvino – e assieme a lui tutto il villaggio – non crede che possa esistere una tale anomalia del comportamento. Tutto



si risolve quando Amina verrà pubblicamente vista camminare nel sonno mentre piange disperata la fine del suo amore.

Una storia semplice, intrisa di purezza come l'ambiente montano che la ospita, a tratti quasi scontata. Eppure la *Sonnambula* riesce a suscitare ancora oggi, dopo quasi due secoli dal suo debutto, una profonda emozione in grado di invadere pienamente le regioni profonde della nostra anima. Naturalmente la musica di Bellini ha un ruolo magistrale in questo fenomeno, tanto da essere stata ritenuta da Chopin una delle massime vette compositive di quel neo-romanticismo che pian piano sta invadendo il panorama musicale d'Europa. Ma possiamo altresì sostenere che un impianto musicale straordinario applicato ad una storia banale verrebbe senz'altro depotenziato, cosa che non accade nel nostro caso. Evidentemente nella semplice storia raccontata in superficie dal libretto di Felice Romani c'è nascosto qualche ulteriore ingrediente che riesce a stimolare la nostra attenzione di ascoltatori ben oltre le vicende dei due innamorati. Non intendo, in questa nota, proporre a chi legge una soluzione palese a tale quesito: mi aspetto che la rappresentazione dell'opera sia adeguata a fornire gli strumenti per una comprensione più profonda. Tuttavia, intendo sottolineare alcuni elementi che, personalmente, si sono rivelati molto utili nell'affrontare questo meraviglioso viaggio nell'interpretazione scenica della *Sonnambula*.

Partiamo dal titolo: Amina è la sonnambula della storia e questo elemento è determinante nello sviluppo dell'impianto drammatico e narrativo. Ma non sappiamo perché, nel libretto non vi è traccia di una qualsiasi spiegazione. Il sonnambulismo è ben lungi da essere considerato un fenomeno patologico, tuttavia è spesso associato a uno stato di inquietudine e ansia tale da scatenare l'anomalia del sonno. La sfera onirica invade il reale, quasi a sottolineare che qualche aspetto della vita quotidiana nasconde una natura inibitoria e contraddittoria. Eppure cosa c'è che non va in Amina? Ella è giovane, bella, gode della stima del villaggio ed è fidanzata ad un buon partito. Elvino, da parte sua, è apparentemente la sua controparte, fedele e timorato, sebbene molto geloso; talmente fedele che in più riprese associa Amina alla figura di sua madre morta:

[...] prostrato al marmo
dell'estinta mia madre! oh! benedici
la mia sposa! le dissi. Ella possiede
tutte le tue virtùdi; ella felice
renda il tuo figlio qual rendesti il padre.

e ancora:

Prendi: l'anel ti dono
che un dì recava all'ara
l'alma beata e cara
che arride al nostro amor.

Da queste parole si fatica ad identificare Elvino come icona tradizionale dell'uomo elvetico: sembrerebbe più che la natura italica degli autori prenda il sopravvento e collochi la figura materna in una posizione decisamente centrale nella vita di un uomo adulto. C'è quindi da chiedersi: quanto facilmente una giovane come Amina, piena di speranza ed entusiasmo per la vita, può convivere con tale ingombrante presenza? Un altro elemento di grande interesse è il Conte Rodolfo, personaggio enigmatico che sarà la chiave per la soluzione della vicenda. A metà del primo atto, egli si presenta alla



una nobiltà sul viale del tramonto che si ravvede a beneficio di quella borghesia che sarà protagonista del teatro dell'intero XIX secolo. A questo punto l'idea è che l'incontro tra il nobile e il borghese, così come è rappresentato nella *Sonnambula*, sia qualcosa di più di un semplice *escamotage* narrativo. L'opera è del 1831, periodo in cui l'Europa sta attraversando uno dei più significativi cambiamenti sociali e politici della storia, conosciuto in Italia con il nome di Risorgimento. Che l'anziano Rodolfo e il giovane Elvino non siano due rappresentanti di quel cambiamento in atto, dove quest'ultimo non fa che acquisire la maturità culturale e morale dal primo in un simbolico passaggio di testimone? E dove magari il lieto fine dell'opera non sia altro che il superamento di quel mammismo che inizia l'età adulta di un uomo, o di un intero paese, quando prende coscienza di sé. Del resto, il simbolismo legato alla gentil viola, protagonista della superba aria di Amina "Ah, non credea mirarti", è la fedeltà e la modestia, virtù che la nuova classe sociale in piena emancipazione ha lungamente dimostrato nella sua storia precedente.

festa di fidanzamento di Amina ed Elvino poiché sta tornando alla sua casa natale dopo molti anni di assenza. Viene a sapere che il vecchio Conte è ormai morto e riconosce molto vividamente i luoghi circostanti ("Vi ravviso, o luoghi ameni"). Rodolfo è un aristocratico, ormai uomo maturo e in pieno declino che torna per prendere possesso delle terre della sua famiglia. Ma perché è stato lontano tanto tempo? Il libretto, di nuovo, non ce lo dice. Però, quando osserva Amina ha un sussulto e sembra riconoscere in lei delle fattezze note ("Oh, il vago volto!"). Talvolta si è voluto sostenere che Rodolfo fosse il vero padre di Amina, tanto più che lei è orfana ed è stata cresciuta dalla proprietaria del mulino, Teresa. Tuttavia, quando Amina si troverà in trance sonnambolica tra le braccia del Conte nella sua stanza, egli inizialmente sembrerebbe voler cedere all'offerta inconsapevole della fanciulla, per poi ritrarsi all'ultimo momento. Ma quale padre prenderebbe in considerazione, anche solo per un istante, una simile possibilità?

Rodolfo è rappresentato nella *Sonnambula* come un esponente di quella società dei lumi che caratterizza la cultura europea da almeno mezzo secolo. Egli è aristocratico nel senso vero del termine, usa la ragione per conoscere e descrivere il mondo e tenta di esportare tale approccio per convincere i villici dell'esistenza del sonnambulismo. In un paio di passaggi del libretto, inoltre, vi è una eco di un suo illustre predecessore, Don Giovanni. La scena dell'arrivo alla festa di fidanzamento di Rodolfo ricorda moltissimo le nozze di Masetto e Zerlina. Ancora, quando Elvino non crede alle parole di Rodolfo riguardo al sonnambulismo, questi risponde "Un par mio non può mentir" che riporta alla risposta di Don Giovanni a Zerlina "La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà". Quindi è possibile sostenere che Rodolfo rappresenti il superamento della bulimia tragica di Don Giovanni,



Alessandro Sanquirico, primo scenografo della Sonnambula

di Alessandro Londei

È raro che nella storia del teatro eccellenti nomi di scenografi o costumisti, anche se molto noti e celebrati al loro tempo, valichino i confini del periodo in cui hanno operato. Questo sicuramente non accade per autori dei testi, compositori, librettisti e, in misura minore, per grandi registi o interpreti. Del resto se non siamo degli esperti conoscitori del campo, può capitarci di discorrere facilmente delle opere di Verdi, delle regie di Strehler o del mondo delle maschere di Pirandello. Quanto a coloro che lavorarono a favore degli allestimenti, normalmente, come detto, ciò non accade. Ma, com'è noto, capita che vi siano delle eccezioni eccellenti: alcuni personaggi dei quali magari pur non si ricorda il nome, ma che hanno contribuito in maniera fondante allo sviluppo del teatro a loro successivo, e la cui opera riverbera incessantemente nei decenni a seguire pervenendo fino a noi sotto forma di elementi estetici e descrittivi ben definiti. Stiamo parlando insomma di chi è riuscito ad imporre un linguaggio visuale nuovo, una logica della scena innovativa, in genere accompagnata dal superamento degli stili e degli aspetti concettuali del periodo precedente. Alessandro Sanquirico può essere annoverato senza il minimo dubbio all'interno di questa categoria.

Pittore, architetto e scenografo, con le sue creazioni per la Scala di Milano nei primi decenni dell'Ottocento, Alessandro Sanquirico collocò la scuola milanese di scenotecnica tra le maggiori in Europa in ambito neoclassico. Intraprese giovanissimo gli studi di Architettura e di Prospettiva sotto la guida di Giuseppe Piermarini e di Leopoldo Pollack, per iniziare, nei primissimi anni dell'Ottocento, il lavoro di scenografo presso il Teatro alla Scala di Milano, in stretta collaborazione con Paolo Landriani, col quale avrebbe decorato il Teatro Nuovo di Pesaro. Nel 1806 firmò le prime scenografie per il massimo teatro milanese e successivamente trovò in Giovanni Perego un socio di grande valore nonché collega architetto e scenografo di fama, col quale condivise le vedute artistiche fino alla morte di quest'ultimo avvenuta nel 1817. Mancato il Perego, Sanquirico

preferì assumersi da solo l'incombenza delle produzioni d'opera e balletto della Scala, concludendo la carriera, con oltre trecento produzioni al suo attivo, al termine della stagione 1831-32, dopo aver messo in scena la *Norma* di Bellini. Poco prima di ritirarsi, nel 1830, progettò i due corpi laterali a terrazza da aggiungere all'edificio della Scala del Piermarini e rinnovò le decorazioni interne del Teatro Nuovo di Piacenza.

Un importante merito di Alessandro Sanquirico, al di là delle sue formidabili capacità artistiche e rappresentative, fu di aderire alle aspre critiche mosse dal grande teorico dell'architettura e storico dell'arte Francesco Milizia già alla fine del Settecento, contro gli effetti meravigliosi e stupefacenti del teatro barocco come causa della decadenza dei contenuti morali e sociali delle opere rappresentate. Da qui una necessità di realismo e correttezza dell'ambientazione storica e geografica del soggetto rappresentato: la formula teatrale iniziò a cercare nei nuovi ideali della ragione la sua nuova modernità. L'esigenza di scenografie che descrivessero realisticamente le ambientazioni e i luoghi, il ritorno al fascino dell'antico anche se in forma di rovina, l'equilibrio compositivo e dell'illuminazione sono solo alcuni dei temi di ricerca della nuova messa in scena neoclassica al fine di non alterare in alcun modo le opere rappresentate, il cui testo deve essere raccontato nella sua verità artistica ed espressiva. A Sanquirico si deve la scelta singolare di tenere in ombra gli elementi architettonici in primo piano, al fine di convogliare lo sguardo degli spettatori verso i luminosi scorci prospettici dei fondali riccamente dipinti, anticipando la radicale svolta operata in seguito dall'invenzione dell'illuminazione elettrica, che permise un veloce oscuramento della sala durante le rappresentazioni: il pubblico, totalmente immerso nel buio, poteva finalmente godere di una perfetta illusione, concentrando l'attenzione unicamente sulla scena. *La sonnambula* di Bellini, in scena al Teatro Carcano di Milano per la prima volta nel 1831, mostra in modo emblematico l'opera di Sanquirico, esprimendo tali concetti in modo chiaro e brillante, dalla stupefacente costruzione prospettica della camera del Conte Rodolfo, ai bucolici paesaggi alpini, retaggio di quel neoclassicismo che imperò nei teatri italiani per una buona parte dell'Ottocento.



I protagonisti

Francesco Ommassini

Direttore musicale dell'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta dallo scorso maggio, è nato a Venezia dove ha studiato violino e composizione, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode.

Dopo essersi perfezionato nelle maggiori accademie internazionali (Hochschule di Vienna, Accademia Chigiana di Siena, Scuola di Musica di Fiesole), ha intrapreso una carriera concertistica che lo ha portato ad esibirsi con I Solisti Veneti in prestigiose sale da concerto e per i maggiori festival internazionali (Musikverein di Vienna, Lincoln Center di New York, Sydney Opera House, Philharmonie Berlino, Festival di Salisburgo). Dal 1996 ricopre il ruolo di primo violino dei secondi presso l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona.

Proprio l'essere parte di uno dei più importanti teatri lirici al mondo, collaborando con i maggiori direttori del nostro tempo, ha stimolato in lui il desiderio di affrontare lo studio della direzione d'orchestra che ha intrapreso sotto la guida di Donato Renzetti con il quale si è diplomato presso l'Accademia Musicale Pescarese. Ha debuttato nel 2009 con due nuove produzioni di *Traviata* e *Barbiere di Siviglia* con l'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta; hanno fatto seguito l'esecuzione della Messa dell'Incoronazione di Mozart al Teatro Fraschini di Pavia e un concerto con la Dubrovnik Symphony Orchestra. Ha inaugurato l'edizione 2011 del Festival Verona

Contemporanea dirigendo al Teatro Filarmonico di Verona, l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona con la mezzosoprano Cristina Zavalloni. Nel 2012 ha diretto la Filarmonica del Comune di Bologna nella finale del Concorso Pianistico di San Marino, trasmessa in diretta su Radiotre. In seguito al concerto per il Festival Panorami Sonori, è stato invitato a dirigere nuovamente l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto in due concerti a Padova e Monselice con un programma mozartiano. Nel 2013 ha debuttato in Romania dirigendo *Aida* al Teatro Lirico di Craiova, ottenendo un nuovo invito per l'autunno con *Un ballo in maschera* nell'ambito del Festival Internazionale Elena Teodorini. A settembre ha diretto l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano per accompagnare la finale del Concorso Pianistico Internazionale Ettore Pozzoli. Nel novembre del 2013 ha diretto *Rigoletto* al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso.

Alessandro Londei

Formatosi presso l'Accademia Teatrale "La Scaletta" di Roma, inizia nel 1991 a costruire il proprio profilo artistico partecipando, come attore, a numerose produzioni di prosa della capitale, cimentandosi in un repertorio trasversale che spazia dalla commedia classica al teatro sperimentale contemporaneo. La sua formazione si affina poi con la partecipazione a diversi master di perfezionamento sotto

la guida, tra i vari, di B. Bracco e B. Myers. Arricchisce la propria cultura musicale con un diploma in chitarra classica che lo conduce a sperimentare nuovi percorsi di fusione tra musica e teatro. Nel 1999 debutta nella regia di spettacoli di teatro musicale con la produzione di commedie musicali originali che danno il via ad una stagione di stretta e proficua collaborazione con Garinei al Teatro Sistina di Roma. Un'intensa attività di regista di prosa lo porta, grazie a oltre trenta spettacoli teatrali, a confrontarsi con autori quali Brecht, Ayckbourn, Aristofane, Dürrenmatt, Frayn, Webber, Sondheim e Pirandello. Nel 2004 gli viene conferito il premio per la miglior regia al Festival Teatrale del Comune di Roma. Nella regia lirica debutta nel 2010 con il *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Quirino di Roma.

Veronica Pattuelli

Nata a Firenze, si diploma nel 2005 a pieni voti presso il Liceo Artistico "Leon Battista Alberti" di Firenze, per poi iscriversi al Corso di laurea Progettazione della Moda, laureandosi nel 2009 con una tesi sul tema della tintura nella realizzazione del costume e in particolare sulla sperimentazione con tinte naturali. Svolge attività di tirocinio presso i laboratori di scenografia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e presso la Sartoria Teatrale Fiorentina. Nel 2011 partecipa al Corso di alta formazione per costumista realizzatore, indetto dal Maggio Musicale Fiorentino. Nel frattempo inizia l'attività professionale autonoma firmando i costumi di alcune produzioni teatrali del Teatro di Cestello di Firenze nelle stagioni 2011/2012: *Darò mia figlia al miglior offerente* con la regia di Lorenzo Degl'Innocenti e *Cronache di poveri amanti* con la regia di Marcello Ancillotti ripreso in seguito anche al Teatro della Pergola, *La bisbetica domata* sempre per la regia di Lorenzo Degl'Innocenti. Collabora inoltre con altre compagnie di prosa fiorentine firmando i costumi di *Ultima notte e Sogno di una notte di mezza estate* per la regia di R. Campisi. Dal 2011 lavora anche come assistente del costumista Lorenzo Cutùli seguendo produzioni come *Viviani varietà* di Maurizio Scaparro con Massimo Ranieri e *Il cappello di paglia di Firenze*

con la regia di Andrea Cigni, opera ripresa nell'ottobre 2013 al Wexford Festival Opera e in seguito dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Firma inoltre i costumi per l'*Histoire du soldat* a Digione con la regia di Alexandre Rouvroy.

Alle esperienze teatrali alterna quelle cinematografiche per film come *Après Mai*, regia di Olivier Assayas, *Vitrum, riverberi nello specchio* di Marco Cei e cura i costumi per numerosi documentari storici di *Atlantide LA7*, collabora inoltre a shooting artistici. Nell'ottobre 2014 cura i costumi dell'opera *La sonnambula* presso il Teatro Comunale Mario del Monaco di Treviso con la regia di Alessandro Londei e collabora come assistente per la produzione di *Carmen* con Lorenzo Cutùli presso l'Ente Teatro Maria De Carolis di Sassari. Segue, come assistente ai costumi di Simona Morresi, la produzione del *Nabucco*, regia di Andrea Cigni, al Teatro Ponchielli di Cremona.

Roberto Gritti

Intraprende giovanissimo la carriera di elettricista teatrale presso l'Ente Teatro Comunale di Treviso, sua città natale, occupandosi, in qualità di capo squadra elettricisti, datore luci e operatore cinematografico, di allestimenti e rappresentazioni nei teatri di Venezia, Padova, Trento, Ravenna, Cosenza, Bergamo. Come light designer partecipa a numerose produzioni liriche, sinfoniche, di balletto e di prosa, tra le quali si ricordano: nel 1993 *Il feudatario* con il Gruppo della Rocca; nel 1997 *La verità vi prego sull'amore* di Ugo Pagliai; nel 1998 *In scena* con Vittorio Gassman, *Giacomo, la luna, pretesti di...* versi di Ugo Pagliai; nel 1999 *Beffe della vita e della morte* con Michele Placido, *Segnali dell'anima* con Pamela Villoresi, *Eros ed altri luoghi* di Ugo Pagliai e *Lontano dagli occhi* con la regia di Ivan Stefanutti; nel 2000 *Giobbe* di Ugo Pagliai, *La cantata del caffè*, regia di Ivan Stefanutti e *Il re alla caccia* regia di Renato Stanisci; nel 2001 *La traviata*, regia di Paula Homer e *Nabucco*, regia di Claudio Del Monaco; nel 2002 *Le nozze di Figaro*, regia di Giulio Svegliado; nel 2004 *Così fan tutte*, regia di Maurizio Scaparro; nel 2005 *Don Giovanni*, regia di Giulio Svegliado, *The magic of Venice*, regia di Elke Von Schilgen e Fabio

Momo, *Gianni Schicchi* e *Cavalleria rusticana*, regia di Ivan Stefanutti; nel 2006 ancora *Don Giovanni*, regia di Eugenio Monti Colla; nel 2007 di nuovo *Gianni Schicchi* e *Cavalleria rusticana*, regia di Ivan Stefanutti al Teatro Pergolesi-Spontini di Jesi, riprese in seguito al Teatro Nazionale di Belgrado; nel 2007 *Il flauto magico*, regia di Eugenio Monti Colla, replicato a Verona, Jesi e Fermo; nel 2008 *Carnival Dream*, a Dubai, testo e regia di Elke Von Schilgen e Fabio Momo. Nel 2009 è docente ai corsi di formazione professionale superiore per tecnici di palcoscenico promossi dalla Regione Veneto. Nel 2010 disegna le luci per *La serva padrona* e *Il maestro di cappella*, regia di Guia Buzzi; cura inoltre la ripresa del *Flauto magico* di Monti Colla presso i teatri di Cremona, Como, Brescia, Pavia. Lo stesso anno, al Teatro Eden di Treviso, tiene un corso formativo per gli insegnanti per conto della Rete Teatrale. Nel 2014 ha curato il disegno luci per *La Cenerentola* di Rossini al Teatro Comunale di Treviso e al Comunale di Ferrara. È responsabile tecnico delle produzioni di Teatri e Umanesimo Latino S.p.A.

Andreas Gies

Vincitore, lo scorso giugno, del XLIV Concorso Internazionale per Cantanti "Toti Dal Monte" per il ruolo del Conte Rodolfo nella *Sonnambula* di Bellini, si è diplomato con lode in Flauto traverso con Raffaella Chiarini al Conservatorio "Agostino Steffani" di Castelfranco Veneto (TV), nel quale ha frequentato anche corsi di composizione, pianoforte e canto. Ha continuato lo studio del canto privatamente partecipando anche a vari allestimenti operistici tra i quali *Orfeo* di Claudio Monteverdi e *Bohème* (Marcello) di Giacomo Puccini. Ha iniziato a comporre nella prima adolescenza ed alcuni suoi lavori per flauto sono stati eseguiti sia all'interno dell'attività di Conservatorio sia in vari festival. Ha inoltre partecipato al Concorso di composizione Gianni Bergamo Classic Music Award presso il Conservatorio di Lugano; all'interno del xv Canetti International Music Festival del 2009 è stato premiato come interprete flautista. Si è specializzato in flauto con Brigitte Buxtorf e in direzione d'orchestra con Piero Bellugi. Attualmente frequenta il II anno del Corso universitario in Direzione

d'orchestra presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia dove ha recentemente partecipato ad una master class su *Così fan tutte* di Mozart sia come cantante che come direttore d'orchestra. Il 7 luglio del 2013 è stato premiato al Festival dei Due Mondi (Spoleto) come vincitore del concorso di composizione dedicato a Gian Carlo Menotti, indetto dalla Fondazione Monini. La sua composizione dal titolo *Nove pezzi sinfonici* è stata eseguita in prima mondiale nel maggio 2014 nell'ambito della manifestazione musicale "Il passato incontra il presente" al Carolina Theatre di Durham (USA) dalla Chamber Orchestra of the Triangle diretta da Lorenzo Ricci Muti ed incisa su cd. Il 22 marzo 2014, al Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, ha diretto in prima mondiale *La patente*, un'opera lirica di cui è autore sia della musica che del testo, liberamente tratta dall'omonima novella di Luigi Pirandello. Il 21 giugno 2014 è risultato finalista al 52° Concorso Internazionale Voci Verdiane Città di Busseto. È stato uno degli interpreti del Gran Galà Verdi tenutosi l'8 luglio a Vicenza.

Chiara Brunello

Nata a Treviso, si laurea con lode in Architettura a Venezia. Si diploma al Conservatorio di Rovigo e si perfeziona inoltre con Lucia Mazzaria, Alessandro Pierfederici, Sherman Lowe, Richard Barker, Claudio Desderi, Alfonso Antoniozzi, Vincenzo La Scola, Bonaldo Giaiotti, Alessandro Corbelli, Alessandra Althoff, Michal Znaniecki, Liliana Poli. Frequenta il Corso Professionale organizzato dalla Teatri S.p.a. di Treviso con il Teatro La Fenice (Italo Nunziata, Regina Resnik, Dennis O'Neill), il Corso Professionale del Teatro Stabile di Torino in collaborazione con il Teatro Regio, LTL Opera Studio della Toscana e l'Accademia di canto barocco del Maggio Fiorentino Formazione. È finalista e vincitrice di una borsa di studio al XXI concorso "Toti Dal Monte" di Treviso ed è vincitrice del VII concorso ArteinCanto di Basciano (TE). È stata Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Lola in *Cavalleria rusticana*, Maddalena nel *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, per As.Li.Co. Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, il Musico nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, Suzuki in *Madama Butterfly*, Clarina nella *Cambiale di matrimonio*,

Paoluccia nella *Checchina* di Piccinni, Zanetto nell'omonima opera di Mascagni, Giacinta nelle *Serve rivali* di Traetta, Mistery, Summer e Naiade 2 in *The Fairy Queen* di Purcell, Leonora nelle *Astuzie femminili* di Cimarosa, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, in numerosi teatri (per l'As. Li. Co., Teatro Sociale di Como, Teatro Grande di Brescia, Teatro Frascini di Pavia, Teatro Ponchielli di Cremona, Comunale di Bolzano, Teatro Bibiena di Mantova, Alighieri di Ravenna, Teatro degli Arcimboldi di Milano, Verdi di Trieste, Comunale di Bologna, Comunale di Treviso, Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, Goldoni di Livorno, Sociale di Rovigo, Donizetti di Bergamo, Maggio Fiorentino Formazione, Teatro Goldoni di Firenze). Recentemente ha interpretato Suzy nella *Rondine* in scena a Ravenna nel gennaio 2015.

Esegue *La fabbrica illuminata* e *Musica manifesto n° 1* di Nono alla Fenice di Venezia per la regia del suono di Alvisse Vidolin, *Folk songs* di Berio e *Trois chansons madécasses* di Ravel. È interprete del Requiem, dei *Vesperae solemnes de Confessore* e della *Krönungsmesse* di Mozart, dello *Stabat Mater* di Pergolesi, della *Petite Messe Solennelle* di Rossini, del *Gloria 589* e del *Dixit Dominus 595* di Vivaldi, del *Lauda Sion* di Mendelssohn, del *Magnificat* di Bach e della *Lauda per la Natività del Signore* di Respighi. Al suo attivo ha numerosi concerti, nei quali esegue anche pezzi in prima assoluta, lavorando con diversi direttori (Filippo Maria Bressan, Giampaolo Bisanti, Federico Maria Sardelli, Stefano Montanari, Franco Trinca, Giacomo Sagripanti, José Louis Gomez-Rios, Nicola Marasco) e registi (Henning Brockhaus, Davide Livermore, Stefano Vizioli, Francesco Bellotto, Pier Paolo Pacini, Saverio Marconi, Federico Grazzini, Nicola Berloff, Fabio Ceresa), collaborando con numerose orchestre (Virtuosi Italiani, Orchestra Filarmonica Veneta, Orchestre de Chambre de Genève, Mitteleuropa Orchestra, Orchestra Maderna) all'interno di prestigiose rassegne (Festival di Como, Piccolofestival del Friuli Venezia Giulia, Ex Novo Musica di Venezia), in Italia e all'estero (Ungheria, Vienna, Ginevra).

Gladys Rossi

Intraprende lo studio del canto nel 2002 e debutta nel 2004 a Busseto in *Rigoletto* nel ruolo

di Gilda. Hanno fatto seguito esibizioni alla Konzerthalle di Amburgo, Regio di Torino, Regio di Parma, Comunale di Bologna (*La Bohème*), Municipale di Piacenza, a Cipro e nei Teatri di Tourcoing e Rennes in Francia. Nel 2007 è la Regina della Notte nel *Flauto magico* di Mozart a Bilbao e l'anno successivo Violetta nella *Traviata* diretta da Tiziano Severini per la regia di Denis Krief. Nel 2009 si esibisce in *Carmen* all'Arena di Verona diretta da Plácido Domingo, con la regia di Franco Zeffirelli, e partecipa, alla Fenice di Venezia, al Concerto di Gala per i quarant'anni di carriera di Katia Ricciarelli. Nel 2010 interpreta Nannetta in *Falstaff* al Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Franco Zeffirelli e ha interpretato nuovamente Violetta nella *Traviata* di Robert Carsen diretta da Myung-Whun Chung alla Fenice e successivamente all'Opernhaus di Zurigo, diretta da Carlo Rizzi al fianco di Leo Nucci. Nel 2011, ancora a Venezia, è *Gilda* in *Rigoletto*, con la regia di Daniele Abbado e diretta da Diego Matheuz. Successivamente, diretta da Gianluigi Gelmetti, interpreta Oscar in *Un ballo in maschera* al Festival Verdi di Parma. Nel 2012 debutta come Violetta al Festival di Salisburgo, in un allestimento alla Haus für Mozart. A fianco di José Carreras ha cantato in occasione del Premio Giuseppe Di Stefano e in un concerto in Piazza di Spagna a Roma. Interpreta nuovamente Oscar in *Un ballo in maschera* a Pechino, diretta da Lü Jia con la regia di Hugo De Ana, e si esibisce in recital al Palau de la Música Catalana a Barcellona. Nel 2014 è stata Hilda Mack in *Elegie for young lovers* di Hermann Henze alla Fenice, diretta da Jonathan Webb, regia di Pier Luigi Pizzi, e nel gennaio 2015 si esibisce al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo insieme a José Carreras nell'opera contemporanea *El Juez* composta da Christian Kolonovits.

Jesús León

Nato in Messico, intraprende gli studi vocali grazie a una borsa di studio presso l'UCLA. Tra gli impegni recenti il debutto al Regio di Parma e al Comunale di Modena come Nadir in *Les pêcheurs de perles*, Ernesto in *Don Pasquale* al Landestheater di Innsbruck, il ritorno a Bregenz per cantare come Duca di Mantova in *Rigoletto* e alcuni concerti con l'Orchestra RTE in Irlanda.

Nel corso della scorsa stagione debutta alla Scottish Opera e al Landestheater di Bregenz nel ruolo di Alfredo nella *Traviata*; è Arturo nei *Puritani* al Grange Park Opera (Regno Unito) e Don Ottavio in *Don Giovanni* al Garsington Opera e per il Birgitta Festival in Estonia. Tra i numerosi ruoli al suo attivo, Alfredo nella *Traviata* all'Opera di Digione, Teatro di Cannes, West Bay Opera (California) e Teatro del Bicentenario di León (Messico); Ernesto in *Don Pasquale* per Glyndebourne Opera e al Teatro del Bicentenario di León; Riccardo in *Maria di Rohan* a Berlino; Pinkerton in *Madama Butterfly* e Cavaradossi in *Tosca* al Grange Park Opera, quest'ultimo interpretato anche per la Ireland Opera; Nemorino nell'*Elisir d'amore* in Messico; Don Ottavio in *Don Giovanni*, Rinuccio in *Gianni Schicchi* e Arkady in *A Month in the Country* per l'Opera Institute di Boston; Duca di Mantova in *Rigoletto* al Lyric Opera di San Francisco; Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro dell'Opera di Saint Louis; Edgardo in *Lucia di Lammermoor* al Riverside Opera. In ambito concertistico si è esibito alla Royal Albert Hall di Londra con la Royal Philharmonic Orchestra, Barbican Hall, Wigmore Hall e Birmingham's Symphony Hall. In Italia esegue il Requiem di Mozart a Milano e con l'Orchestra sinfonica Giuseppe Verdi di Milano interpreta i *Carmina burana* presso l'anfiteatro romano di Ostia Antica.

Daniela Cappiello

Vincitrice del XLIV Concorso "Toti Dal Monte" per il ruolo di Lisa nella *Sonnambula* di Bellini, è nata a Piano di Sorrento nel 1990. Intraprende all'età di 14 anni gli studi di canto lirico presso il Conservatorio "Giuseppe Martucci" di Salerno, sotto la guida di Emma Innacoli; si specializza poi con Cinzia Forte diplomandosi con lode e menzione speciale con Marilena Laurenza. Attualmente frequenta il biennio specialistico in Canto lirico presso il Conservatorio "Girolamo Frescobaldi" di Ferrara, sotto la guida di Cinzia Forte. Frequenta numerose master class presso l'Accademia I Musici di Parma con Cinzia Forte e una master class in canto lirico con Anne Gjevang, direttrice artistica del Teatro dell'opera di Oslo. È vincitrice di numerosi concorsi: International Verdi Competition

promosso dall'Artist International Music and Dance Association Toronto e I Musici di Parma, (Miglior Voce Under 25); Concorso Internazionale di Canto Lirico Santa Chiara (Premio Giovane Talento); Concorso vocale regionale "Amilcare Zanella" (menzione d'onore); Concorso Lirico Internazionale Città di Ferrara (premio intitolato al tenore Daniele Barioni assegnato al più giovane finalista). A partire da maggio 2011 prende parte ad alcuni allestimenti dell'*Elisir d'amore* interpretando il ruolo di Adina. L'anno successivo si esibisce come Barbarina nelle *Nozze di Figaro* rappresentate da I Musici di Parma. Ha all'attivo diversi concerti tra cui quello dedicato a Vittore Veneziani al Ridotto del Teatro Comunale di Ferrara e alla Biblioteca Ariostea, dedicato ad arie da camera del compositore ferrarese e ad altre arie della tradizione operistica. A giugno 2013 prende parte al concerto-conferenza "A Casa di Lucrezia Agujari" presso il Palazzo Lodovico il Moro di Ferrara, interpretando arie d'opera di Mozart, Cimarosa e Pergolesi; riceve inoltre una menzione speciale per la Borsa di studio "Irina Chinelli" rivolta agli allievi del Conservatorio "Girolamo Frescobaldi". A luglio 2013 prende parte all'evento "Note sotto le Stelle" interpretando arie e parti d'assieme da *Roméo et Juliette* di Gounod, *L'elisir d'amore*, *La bohème*. Partecipa in seguito al concerto "Personaggi femminili nell'opera italiana dell'800" presso Monticelli d'Ongina (PC). A novembre partecipa al festival "In corde" interpretando alcune delle *Canciones populares Españolas* di Manuel de Falla, e le *Líricas castellanas* di Joaquín Rodrigo, al Ridotto del Comunale di Ferrara e alla sala "Le torri dell'acqua" di Budrio (BO). A marzo 2014 prende parte all'evento "Il giovane Stravinskij e la Parigi di Matisse" interpretando i *Quattro canti popolari russi*; inoltre partecipa alla produzione di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, come Gilda, al Teatro De Micheli di Copparo (FE). Ad aprile 2014 è di nuovo Adina nell'allestimento dell'*Elisir d'amore* al Teatro Mazzacorati di Bologna.

Marco Gaspari

Dopo il diploma in Corno francese, si dedica al canto lirico al Conservatorio di Verona con Carmen Lavani, Gianni Mastino e Sokolinska

Noto. Si perfeziona con Raul Hernandez. Dal 2002 è corista presso l'Arena di Verona e in questa veste si è esibito in molti teatri. Come comprimario ha partecipato a produzioni di *Traviata*, *Rigoletto*, *La forza del destino* e *Don Carlo* di Verdi, *La bohème* e *Turandot* di Puccini e *Andrea Chénier* di Umberto Giordano in teatri quali: Comunale di Modena, Municipale di Piacenza, Donizetti di Bergamo, Comunale di Bolzano, Comunale di Ferrara, Comunale di Treviso, Teatro Dell'Aquila di Fermo, Bassano Opera Festival, Verdi di Padova, Comunale di Catanzaro.

Paolo Bergo

Ha iniziato lo studio del canto con Antonio Juvarra, proseguendolo poi con Rosanna Lippi e Romano Roma. Ha compiuto gli studi presso il Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova, perfezionandosi in seguito con Malcolm King, Gabriella Ravazzi, Lucia Mewseen, Johanna Rohmert. Il suo repertorio comprende: Don Annibale Pistacchio nel *Campanello dello speziale* di Donizetti; Don Tritemio nel *Filosofo di campagna* di Galuppi; Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi; *Il maestro di cappella* di Cimarosa; Fleville e Fouquier Tinville nell'*Andrea Chénier* di Giordano; Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Don Giovanni e il Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart; Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini; Dulcamara nell'*Elisir d'amore* e Gasparo nella *Rita* di Donizetti. Tra i ruoli verdiani: Monterone e Sparafucile nel *Rigoletto*, Banco nel *Macbeth*, Tom nel *Ballo in maschera*, Ferrando nel *Trovatore*, il Dottore e il Marchese d'Obigny nella *Traviata*, Silva nell'*Ermani*, Zaccaria nel *Nabucco*, Ramfis e il Re nell'*Aida*. Nelle opere di Puccini ha interpretato: lo Zio bonzo in *Madama Butterfly*, Colline nella *Bohème*, Angelotti e Scarpia nella *Tosca*. Infine si è esibito come Zuniga ed Escamillo nella *Carmen* di Bizet, in *Gilgamesh* e *Il cavaliere dell'intelletto* di Battiato, negli oratori di Carissimi *Jepthe* e *Jonas*. In ambito concertistico si è esibito in Krönungsmesse e Requiem di Mozart; Messa da Requiem di Verdi; Deutsches Requiem di Brahms; Magnificat e Passione secondo San Giovanni di Bach; Dixit Dominus e *Messiah* di Händel; Nona Sinfonia di Beethoven; *Romancero gitano* di Castelnuovo Tedesco; la *Petite messe*

solennelle di Rossini. Svolge attività concertistica anche nel repertorio cameristico.

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Nata nel 1980 con il nome di Orchestra Filarmonia Veneta, è stata per anni al servizio delle esigenze produttive del Teatro Comunale di Treviso, del Teatro Sociale di Rovigo e di Operafestival di Bassano del Grappa. È stata lo strumento principale della Bottega, il laboratorio internazionale per giovani cantanti e musicisti diretto da Peter Maag, ed ha pubblicato per RivoAlto e Bongiovanni numerosi cd, tra i quali la prima registrazione assoluta dell'oratorio *Jephte et Helcana* di Baldassarre Galuppi e dell'opera *I due timidi* di Nino Rota.

Nel 1999 si è costituita in associazione autonoma e ha stabilito la propria sede presso il Teatro Sociale di Rovigo, cambiando nome in Orchestra Regionale Filarmonia Veneta. Sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Regione Veneto, dal 2000 realizza grazie alla Provincia di Treviso un innovativo progetto di circuitazione concertistica (oltre mille manifestazioni) con numerosi solisti di fama internazionale e rinomati direttori italiani e stranieri. È impegnata inoltre nel progetto artistico di diffusione della cultura musicale, sia in teatri di tradizione e in prestigiose sale da concerto, sia in luoghi inattesi.

Dal 2001 i professori dell'Orchestra hanno dato vita ad ensemble strumentali ad organico variabile per la produzione di concerti di musica da camera e dal 2009 il direttore artistico è Sergio Balestracci. Oltre a proseguire la sua attività presso i principali teatri italiani, l'ORV ha partecipato a numerosi festival ed è stata presente nei cartelloni di prestigiose istituzioni musicali quali i Concerti del Gonfalone a Roma, Mittelfest, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Dal Verme e Sala Verdi del Conservatorio di Milano, Politeama Rossetti di Trieste, Fondazione Cini di Venezia, Università di Pavia, i Teatri di Bolzano, Ferrara, Livorno, Modena, Pisa, Pordenone, Ravenna, Trento, Udine, Vercelli, Vicenza, Vichy e Massy (Francia), il Castello di Lancut (Polonia), il Festival di Mallnitz (Austria).

Ha inciso un cv live di gospel contemporaneo distribuito da aprile 2013 in Italia e negli Stati Uniti con Nate Brown & One Voices.

Per quanto riguarda il repertorio popular music, da diversi anni propone con successo in teatri e piazze italiane il progetto *Omaggio a Ennio Morricone* il più grande compositore italiano di colonne sonore, Premio Oscar alla Carriera. Un concerto ormai più che collaudato, con all'attivo oltre cinquanta repliche, dove l'ensemble di sessanta musicisti dell'Orchestra diretta da Diego Basso, che ha curato personalmente tutti gli arrangiamenti, trasforma le emozioni musicali in immagini, proiettando in un grande schermo, insieme alle canzoni, gli spezzoni più significativi dei corrispettivi film western. Tra i rilevanti impegni che l'Orchestra ha seguito di recente: la rappresentazione dell'opera *Il campiello* al Teatro Sociale di Rovigo e al Teatro Malibran di Venezia, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa al Comunale di Ferrara, l'opera di Verdi *Un ballo in maschera* alla Fortezza del Priamar di Savona e *La bohème* di Puccini al Comunale di Treviso.

A ottobre 2013 l'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta è stata protagonista del Verdi Festival durante il Beijing Music Festival, la principale rassegna musicale dell'Asia, nell'Auditorium della Città Proibita di Pechino.

Nel 2014 si è esibita al Teatro la Fenice nell'evento mondano per eccellenza del carnevale di Venezia *La cavalchina* e, al teatro Malibran di Venezia, nel *Campiello* di Wolf-Ferrari. Notevole la performance nell'evento speciale *Tu chiamale se vuoi emozioni. Omaggio a Lucio Battisti* in stagione al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso e nello stesso mese al Teatro Accademico di Castelfranco con il concerto *Francesco Sartori, la sua musica*, concerto realizzato per Chiave Classica 2014, la stagione di concerti del Conservatorio "Agostino Steffani" di Castelfranco Veneto (TV).

Come ogni anno è stata protagonista del Concerto dell'Assunta il 15 agosto 2014 a Treviso, con la direzione di Stefano Romani, che ha visto la presenza di oltre 1500 persone. L'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta, diretta da Diego Basso, ha accompagnato nelle date sold-out del Nordest e del Centro Italia il tour italiano 2014 del trio vocale Il Volo, costituito da Piero Barone, Ignazio Boschetto e Gianluca Ginoble.

www.filarmoniaveneta.it

violini

Cecilia Laca (*spalla*), Alessandro Cappelletto (*concertino*), Monica Zampieri (*3° dei primi violini*), Vicenzino Bonato**, Alessandra Vianello*, Maria Rosa Cannistraci, Nadia Dal Belin Peruffo, Adina Furlanetto, Giovanni Furlanetto, Paola Gorza, Suela Kazazi, Monica Miozzo, Riccardo Sasso

viola

Alessandro Dalla Libera**, Marina Nardo*, Francesca Bassan, Jessica Orlandi

violoncelli

Alberto Barbaro**, Valentina Migliozi*, Giancarlo Giacomini, Paola Herbertson

contrabbassi

Carlo Nerini **, Luca Ballotta*

flauti

Claudio Mario Montafia**, Maddalena Sartor (*ottavino*)

oboi

Arrigo Pietrobon**, Michela Manaigo (*corni inglese*)

clarinetti

Alessandro Toffolo**, Daniele Trincanato

fagotti

Stefano Meloni**, Matteo Scavazza

corni

Lorenzo Meneghetti**, Alessandro Lando (*III corno*), Marilisa Bacchiaga, Davide Trevisan

trombe

Francesco Perrone**, Mariano Morandini

tromboni

Ferdinando Danese**, Andrea Andreoli, Fabio Rovere (*trombone basso*)

percussioni

Edoardo Michelangelo Favarin, Marica Veronese

banda in scena

Antonio Vivian (*flauto*), Ermanno Giacomel (*ottavino*), Luigi Marasca (*clarinetto*), Massimo Zanolla (*corno*), Paola Sponti (*corno*), Giovanni Catania (*corno*), Michele Fontolan (*corno*)

ispettore d'orchestra

Davide Trevisan

presidente
Riccardo Moscatelli

coordinatore
Diego Basso

** prime parti
* seconde parti

Coro Lirico Amadeus / Coro Lirico Veneto

Nasce nel 2001 dall'esigenza di avere un coro professionale in grado di prestare la propria attività presso teatri di tradizione ed associazioni che intendono eseguire opere liriche e concerti sinfonici, utilizzando unicamente professionisti dello spettacolo a garanzia di una qualità vocale e scenica pari a quella offerta dalle fondazioni liriche e sinfoniche. Nasce all'interno di un progetto di promozione e valorizzazione della figura professionale dell'artista del coro e di tutela della categoria attraverso servizi amministrativi e fiscali adeguati e nel pieno rispetto della normativa vigente in materia di spettacolo. L'organico varia, a seconda dell'opera o della partitura sinfonica, da un minimo di 16 ad un massimo di 70.

I componenti del coro sono cantanti professionisti: musicisti diplomati in Canto lirico o che hanno conseguito il diploma di teoria e solfeggio o il compimento inferiore di Canto. Ogni artista svolge la propria attività anche presso fondazioni liriche e come solista. A dirigere la formazione sono chiamati di volta in volta maestri specialisti nel repertorio da eseguire. Il coro ha in repertorio una trentina di opere liriche e numerose partiture sinfoniche. Ha cantato in tutti i maggiori teatri di tradizione in Italia

soprani
Annalisa Alzanese, Ornella Anselmi, Simonetta Baldin, Silvana Benetti, Silvia Buson, Alessandra Cantin, Maria Chierogato, Camilla Laschi, Mara Liepina

mezzosoprani
Daniela Cavicchini, Carlotta Nepoti, Sandra Pacheco, Laura Romanato, Stefania Sinatra

contralti
Chiara Campara, Laura De Marchi, Lucia Stevanin, Donatella Vigato

tenori primi
Massimo Duò, Luca Favaron, Marco Gaspari, Giovanni Gregnanin, Simone Francesco Liconti

tenori secondi
Mirko Banzato, Stefano Nardo, Mauro Scalzini, Roberto Zacchini

baritoni
Riccardo Ambrosi, Davide Caldera, Paolo Dalla Pria, Stefano Lovato, Romano Franci

bassi
Paolo Bergo, Giovanni Bertoldi, Luigi Bianchini, Daniele Facchin

Giuliano Fracasso

Diplomato in Pianoforte al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova e in Organo e Composizione organistica al Conservatorio "Evaristo Felice Dall'Abaco" di Verona, si è perfezionato in Direzione d'orchestra con i maestri Delman e Ferrara. La sua attività professionale lo vede attivo in ambito nazionale da oltre 50 anni. Giovanissimo, si è affacciato nel panorama musicale come componente di vari gruppi. Inizia la sua formazione classica con lo studio del pianoforte e in seguito fonda la Schola Cantorum della Basilica di San Felice e Fortunato di Vicenza, gruppo trasformatosi nel 1978 in Coro e Orchestra di Vicenza. Da quel momento propone innumerevoli concerti con repertorio da Bach a Vivaldi, da Brahms a Verdi. È stato Maestro del Coro del Teatro La Fenice di Venezia e del Coro del Teatro Comunale di Treviso, esperienza ripresa in questi ultimi anni, che gli ha permesso di collaborare con i grandi nomi del panorama musicale lirico internazionale. Da anni collabora con il Coro Santa Cecilia di Portogruaro e con il Venis Chorus di Oderzo.



Fondazione
Ravenna
Manifestazioni

Soci
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione
Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco, Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2014-2015

Direttore artistico
Angelo Nicastro
Coordinamento programmazione e progetti per le scuole Federica Bozzo

Spazi teatrali
Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*
Segreteria Chiara Schiumarini*

Ufficio produzione
Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

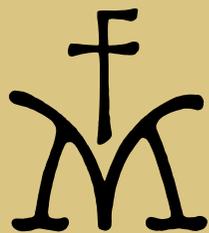
Marketing e comunicazione
Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralbalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente
Segreteria Ivan Merlo*

Biglietteria
Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Laura Galeffi*, Fiorella Morelli, Maria Giulia Saporetti
Ufficio Gruppi Paola Notturmi

Amministrazione e segreteria
Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrativa e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria amministrativa Valentina Battelli
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Servizi tecnici
Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Berini*, Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Gavelli*, Massimo Lai, Marco Rabiti, Enrico Ricchi, Luca Ruiba, Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*, Giusi Padovano, Samantha Sassi*

* Collaboratori



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

Nell'era digitale
tutto si fa
con le dita.



La musica
da sempre
si esegue
con le dita.

La cultura arricchisce la qualità della vita.
A noi piace soprattutto immaginare il valore
emotivo che producono la musica, l'arte, il
teatro. Questo è il motivo per cui UniCredit
si impegna nella promozione della cultura
in tutte le sue espressioni.
Perché la cultura fa bene alla nostra vita.
unicredit.it

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

Benvenuto in
 **UniCredit**