

VINCENZO BELLINI

LA  
SONNAMBULA

---

GRAN TEATRO LA FENICE

LA SONNAMBULA

---

GRAN TEATRO LA FENICE

# LA SONNAMBULA

*melodramma in due atti di*

FELICE ROMANI

*musica di*

VINCENZO BELLINI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

SABATO 22 GIUGNO 1996, ORE 20.30, TURNO A

MARTED 25 GIUGNO 1996, ORE 20.30, TURNO D

GIOVED 27 GIUGNO 1996, ORE 20.30, TURNO E

SABATO 29 GIUGNO 1996, ORE 15.30, TURNO B

DOMENICA 30 GIUGNO 1996, ORE 15.30, TURNO C

MARTED 2 LUGLIO 1996, ORE 18.30, TURNO F



VINCENZO BELLINI. RITRATTO DI FRØDØRIC MILLET.

---

---

---

*sommario*

7  
IL LIBRETTO

41  
*LA SONNAMBULA* IN BREVE

42  
*LA SONNAMBULA*  
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

47  
LA LOCANDINA

49  
LUCA ZOPPELLI  
*L'IDILLIO BORGHESE*

67  
GUIDO PADUANO  
LA VERITÀ DEL SOGNO: *LA SONNAMBULA*

I PROGRAMMI DI SALA DEL TEATRO LA FENICE SONO A CURA DI *Cristiano Chiarot*,  
CON LA COLLABORAZIONE DI *Paolo Cecchi* E *Luca Zoppelli* PER LA PARTE MUSICOLOGICA  
E DI *Maria Teresa Muraro* PER LA RICERCA ICONOGRAFICA.

---



FELICE ROMANI.

---

IL LIBRETTO

LA SONNAMBULA

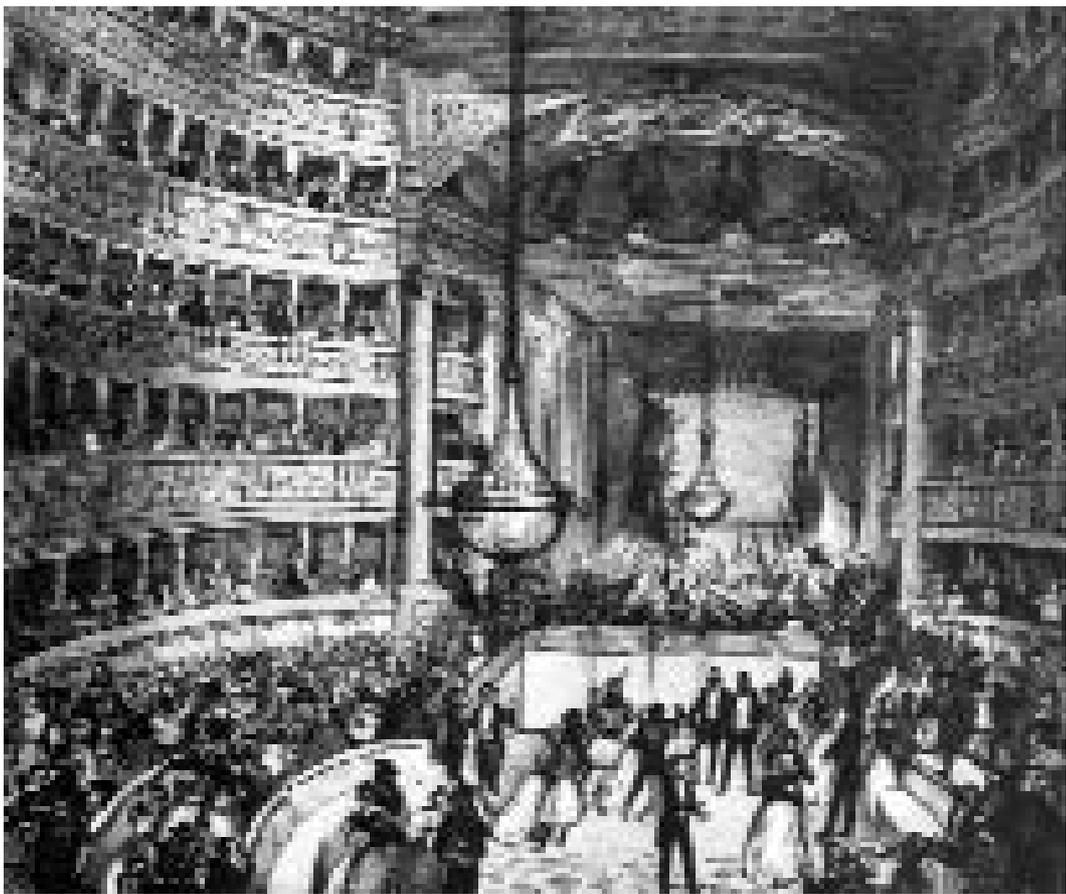
*melodramma in due atti*

*libretto di*

FELICE ROMANI

*musica di*

VINCENZO BELLINI



Interno del Teatro Carcano di Milano dove ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta di *Sonnambula* (1831).

---

---

## **Personaggi**

*Il Conte Rodolfo*, signore del villaggio

*Teresa*, molinara

*Amina*, orfanella raccolta da Teresa, fidanzata ad

*Elvino*, ricco possidente del villaggio.

*Lisa*, ostessa amante di Elvino.

*Alessio*, contadino, amante di Lisa.

*Un notaro*

*Contadini e contadine*

La scena è in un villaggio della Svizzera



Alessandro Sanquirico. *La Sonnambula*, Atto I, 1. Prima rappresentazione assoluta al Teatro Carcano (1851). Incisione di L. Viganò.



---

CORO

Viva! Ancora.

ALESSIO

Qui schierati... più d'appresso...

LISA

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

CORO

[ La canzone preparata  
Intuonar di qui si può.

LISA

(Ogni speme è a me troncata:  
La rivale trionfò.)

*Canzone*

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.  
Te felice e avventurato  
Più d'un prence e d'un sovrano,  
Bel garzon, che la sua mano  
Sei pur giunto a meritâr!  
Tal tesoro amor t'ha dato  
Di bellezza e di virtude,  
Che quant'oro il mondo chiude,  
Che niun re potria comprar.

LISA

[ (Ah! per me sì lieti canti  
Destinati un dì credei:  
Crudo amor, che sian per lei  
Non ho cor di sopportar.)

ALESSIO

(Lisa mia, sì lieti canti  
Risuonar potran per noi,  
Se pietosa alfin tu vuoi  
Dare ascolto al mio pregar.)

(avvicinandosi a Lisa)

SCENA III

*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'inspira 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.  
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.

TUTTI  
Sempre, o felice Amina,  
Sempre per te così  
Infiori il cielo i dì  
Che ti destina.

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

AMINA  
Sovra il sen la man mi posa,  
Palpitar, balzar lo senti:  
Egli è il cor che i suoi contenti  
Non ha forza a sostener.

TUTTI  
Di tua sorte avventurosa  
Teco esulta il cor materno:  
Non potea favor supemo  
Riserbarlo a ugual piacer.

ALESSIO  
Io più di tutti, o Amina,  
Teco mi allegro. 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.

---



---

AMINA Oh! fausto augurio!

TUTTI E vano  
Esso non fia.

ELVINO Siate voi tutti, o amici,  
Al contratto presenti.

NOTARO *(si dispone a stendere il contratto)*  
Elvin, che rechi  
Alla tua sposa in dono?

ELVINO I miei poderi,  
La mia casa, il mio nome,  
Ogni bene di cui son possessore.

NOTARO E Amina?...

AMINA Il cor soltanto.

ELVINO Ah! tutto è il core!  
*(mentre la madre sottoscrive, e con  
essa i testimoni, Elvino presenta  
l'anello ad Amina)*  
Prendi: L'anel ti 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  
Questa gentil viola. *(le dà un mazzetto)*

AMINA Puro, innocente fiore! *(lo bacia)*

ELVINO Ei mi rammenti a te.

AMINA Ah! non ne ha d'uopo il core.

ELVINO Sì, mio, mio tutto egli è.

---

---

a 2

Dal dì che i nostri cori  
Avvicinava un Dio,  
Con te rimase il mio,  
Il tuo restò con me.

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!

TUTTI                    Ah! così negli occhi vostri  
Core a core ognor si mostri:  
Legga ognor qual legge adesso  
L'un nell'altro un sol pensier.

LISA                     (Il dispetto in sen represso  
Più non valgo a trattener.)

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 romore!

TUTTI                    *(accorrendo)*  
Cavalli!

AMINA                    Un forastiere.

#### SCENA VI

*Rodolfo e due postiglioni.*

RODOLFO                   *(da lontano)*  
Come nojoso e lungo  
Il cammin mi sembrò! Distanti ancora  
Dal castello siam noi? *(avanzandosi)*

---

---

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 Quello? (*esaminando l'osteria*)

TUTTI Quello.

RODOLFO Ah! lo conosco.

LISA Voi, signor?

TUTTI (*Costui chi fia?*)

RODOLFO Il mulino!..il fonte...il bosco!..  
E vicin la fattoria!..  
(*Vi ravviso, o luoghi ameni,  
In cui lieti, in cui sereni  
Si tranquillo i dì passai  
Della prima gioventù!  
Cari luoghi, io vi trovai,  
Ma quei di non trovo più!*)

TUTTI (*Del villaggio è conscio assai:  
Quando mai costui vi fu?*)

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

TUTTI Fauste nozze qui si fanno.

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

TUTTI (*additando Amina*)  
È questa.

RODOLFO È gentil, leggiadra molto.  
Ch'io ti miri – Oh!... il vago volto!  
Tu non sai con quei begli occhi  
Come dolce il cor mi tocchi,  
Quai richiami ai pensier miei  
Adorabili beltà. –  
Eran desse, 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? Testè mostraste  
Di quei luoghi ravvisar l'aspetto.

RODOLFO Vi fui da giovinetto  
Col signor del castello.

TERESA Oh! il buon Signore!  
E 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.

CORO Partir?...

TERESA Sapete  
Che l'ora s'avvicina in cui si mostra  
Il tremendo fantasma.

CORO E vero! è vero!

RODOLFO Qual fantasma?

TUTTI È un mistero...

---

---

Un oggetto d'orror!

RODOLFO

Follie!

CORO

Che dite?

Se sapeste, Signor!..

RODOLFO

Narrate.

CORO

Udite.

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

RODOLFO

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

TUTTI

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

CORO

Dovunque inoltra a passo lento  
Silenzio regna che fa spavento;  
Non spira fiato, non move stelo;  
Quasi per gelo – il rio si sta.  
I cani stessi accovacciati,  
Abbassan gli occhi, non han latrati.  
Sol tratto, tratto, da valle fonda  
La Strige immonda – urlando va.

RODOLFO

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

TUTTI

Dal ricercarla il ciel vi guardi!  
Saria soverchia temerità.

RODOLFO

Basta così. 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 e cortese albergatrice.



---

ELVINO Si...

AMINA Non t'adoro?  
Il mio ben non sei tu?

ELVINO Sì... ma...

AMINA Proseguì...  
Saresti tu geloso?...

ELVINO Ah! sì, lo sono...

AMINA Di chi?

ELVINO Di tutti.

AMINA Ingiusto cor!

ELVINO Perdonò!  
Son geloso del zefiro amante  
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 dèi tu.

ELVINO Sì, per sempre.

AMINA Il prometti?

ELVINO Il prometto.

*a 2* Mai più dubbi! Timori mai più.  
Ah! costante nel tuo, nel mio seno  
Sia la fede che amore avvalora!  
E sembante a mattino sereno  
Per noi sempre la vita sarà.  
Addio, car<sup>o</sup>  
a !

ELVINO A me pensa.

AMINA E tu ancora.

*a 2* Pur nel sonno il mio cor ti vedrà. (*partono*)

---





---

RODOLFO Dèstisi.

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

RODOLFO Ah! non si dèsti... Alcun  
A turbarmi non venga in tal momento.  
*(Rodolfo va a chiudere la finestra)*

LISA Amina!..O traditrice! *(affacciandosi dal gabinetto – parte non veduta)*

RODOLFO *(per correre ad Amina)*  
Oh ciel!... che tento?

*(breve silenzio. Amina sogna il momento della cerimonia)*

AMINA 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'aita:  
Non mi sostiene il piè!

RODOLFO No, non sarai tradita,  
Alma gentil, da me.  
*(Amina alza la destra come se fosse all'altare)*

AMINA 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 Tua son io.  
Abbracciami. Oh! contento  
Che non si può spiegar!

---

---

RODOLFO

*(si ferma; indi risoluto)*

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

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

## SCENA X

*Contadini d'ambo i sessi, Sindaci, e Alessio.*

*Coro (di dentro)*

Osservate. L'uscio è aperto.  
Senza strepito inoltriamo.  
Tutto tace: ei dorme certo.  
Lo destiamo, o nol destiamo?  
Perché no? ci vuol coraggio.  
Presentarsi, o uscir di qua.  
Dell'ossequio del villaggio  
Mal contento ei non sarà.

*(si avvicinano)*

Avanziam – Ve' ve'! mirate,  
A dormir colà si è messo.  
Appressiamoci. – Ah! fermate:

*(si accorgono di Amina, e tornano indietro)*

Non è desso, non è desso.  
Al vestito, alla figura,  
È una donna... donna, sì.  
È bizzarra l'avventura.

*(reprimendo le risa)*

Come entrò? che mai fa qui?

## SCENA XI

*Teresa, Elvino, Lisa e detti*

ELVINO

È menzogna. *(da lontano)*

CORO

Alcun s'appressa.

LISA

Mira, e credi agli occhi tuoi.  
*(additando Amina)*

ELVINO

Cielo! Amina!

---

CORO Amina! dessa!  
(Amina si sveglia al romore)

AMINA Dove son?... chi siete voi?  
Ah! Mio bene!

ELVINO Traditrice!

AMINA Io!..

ELVINO Ti scosta.

AMINA Oh me infelice!  
Che mai feci?

ELVINO E ancor lo chiedi?..

CORO Dove sei tu ben lo vedi.

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

ELVINA Il tuo core ingannator.

AMINA (corre nelle braccia di sua madre:  
questa si copre il volto colle mani)  
Madre! oh! madre!

CORO Ah! sei convinta...

ELVINO Va, spergiura!..

AMINA Oh mio dolor!  
D'un pensiero 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! ti dica s'io t'amai  
Questo pianto del mio cor.

CORO Il tuo nero tradimento  
È palese, è chiaro assai.

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

CORO e ALESSIO In qual cor fidar più mai,  
Se quel cor fu mentitor?

---





Alessandro Sanquirico. *La Sonnambula*, Atto II, 1. Prima rappresentazione assoluta al Teatro Carcano (1851).  
Incisione di L. Viganò.

---

## ATTO SECONDO

### SCENA I

*Ombrosa Valletta fra il Villaggio e il Castello.*

*Coro di Contadini e Contadine.*

TUTTI

Qui la selva è più folta ed ombrosa.  
Qui posiamo, vicini al ruscello.  
Lunga ancora, scoscesa, sassosa  
È la via che conduce al Castello.  
Sempre tempo per giungere avremo  
Pria che sorga dal letto il signor.  
Riflettiam. – Quando giunti saremo,  
Che direm per toccare il suo cuor?  
Eccellenza!.. direm con coraggio...  
Signor Conte... la povera Amina  
Era dianzi l'onor del villaggio,  
Il desio d'ogni villa vicina...  
In 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...  
Consolàti al villaggio torniamo:  
In due passi, in due salti siam qua.  
Alla prova!... da bravi! partiamo...  
La meschina protetta sarà.  
*(partono)*

### SCENA II

*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 piè – Vedi? – Siam noi  
Presso il poder d'Elvino. – Oh! quante volte  
Sedemmo insiem di questi faggi all'ombra,

---

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

TERESA                      Esser non puote, il credi,  
Ch'ei più non t'ami. Afflito è forse anch'esso,  
Afflito al par di te... Miralo: ei viene  
Solitario e pensoso...

AMINA                      A lui mi ascondi... rimaner non oso.

### SCENA III

*Elvino, e dette in disparte.*

ELVINO                      Tutto è sciolto. Oh di funesto!  
Più per me non v'ha conforto.  
Il mio cor per sempre è morto  
Alla gioia ed all'amor.

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

*(Amina si avvicina. Egli si scuote, la vede, e amaramente le dice)*

ELVINO                      Pisci il guardo, e appaga l'alma  
Dell'eccesso de' miei mali:  
Il più triste de' mortali  
Sono, o cruda, e il son per te.

AMINA                      M'odi, Elvino... Elvin ti calma...  
Colpa alcuna in me non è.

*Voci lontane*

Viva il Conte!

ELVINO                      Il Conte! *(per uscire)*

AMINA e TERESA                      Ah! resta.

ELVINO                      No: si fugga.

### SCENA IV

*Coro e detti.*

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



---

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

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

ALESSIO No, non lo sposerai: porrò sossopra  
Tutto il villaggio: invocherò del Conte  
L'autorità, pria ch'io sopporti in pace  
D'esser da te schernito in questa guisa.

VOCI *(di dentro)*  
Lisa è la sposa...

a 2 Che?...

VOCI La sposa è Lisa.

## SCENA VI

*Contadini, Contadine e detti.*

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

LISA De' lieti augurj a voi son grata;  
Con gioia io veggo che sono amata;  
E la memoria del vostro amore  
Giammai dal core – non m'uscirà.  
Deh! tutti, tutti, in sì bel giorno  
Vi raccogliete a me d'intorno:  
Con voi divisa – vorrebbe Lisa  
La sua suprema felicità.

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

## SCENA VII

*Elvino e detti.*

LISA E fia pur vero, Elvino,

---

---

Che alfin dell'amor tuo degna mi trovi?

ELVINO  
Sì, Lisa. Si rinnovi  
Il bel nodo di pria: l'averlo sciolto  
Perdona a un cor sedutto  
Da mentita virtù.

LISA  
Perdono tutto.  
Ora che a me ritorni  
Più non penso al passato: altro non veggo  
Che il ridente avvenir che alfin mi aspetta.

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

TUTTI  
Andiam.

## SCENA VIII

*Rodolfo e detti.*

RODOLFO  
Elvino, arresta.

LISA  
(Il Conte!)

ALESSIO  
(A tempo 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,  
Mallevador 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?



---

LISA	A sposarci.
TERESA	Voi! Gran Dio! E la sposa... è Lisa?
ELVINO	È Lisa.
LISA	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.
TUTTI	Di chi è mai? chi l'ha perduto?
TERESA	Ve lo dica il suo rossore. <i>(accennando Lisa)</i>
TUTTI	Lisa! <i>(Elvino lascia la mano di Lisa mortificato)</i>
TERESA	Lisa. Il signor Conte Mi smentisca se lo può.
LISA	<i>(Io non oso alzar la fronte!)</i>
TUTTI	<i>(Che pensar, che dir non so.)</i>  <i>Tutti (a parte)</i>
ELVINO	Lisa! mendace anch'essa! Rea dell'istesso errore! Spento è nel mondo amore, Più fè, più onor non v'ha.
LISA	Cielo! a tal colpo oppressa Voce non trovo, e tremo. Quanto al mio scorno estremo La mia rival godrà!
TERESA, RODOLFO	In quella fronte impressa Chiara è la colpa e certa. Soffra: pietà non merta Chi altrui negò pietà.
ALESSIO, CORO	E la modestia istessa Ella sembrò in persona!

---

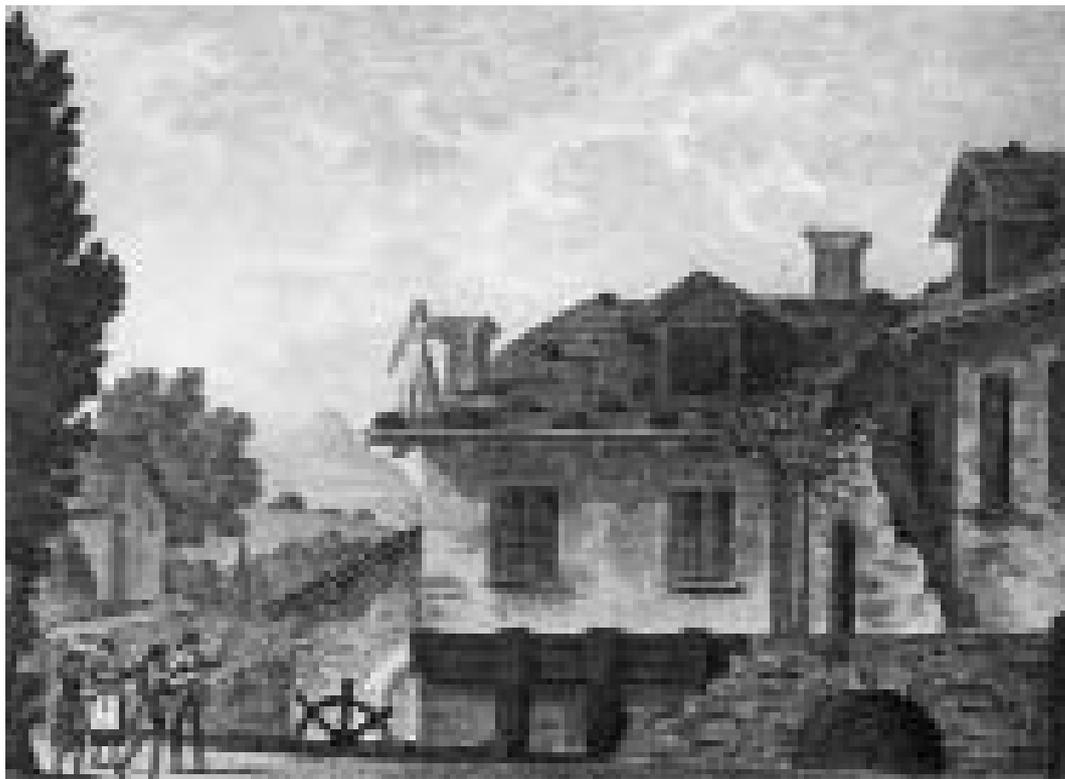


---

RODOLFO ( <i>ad Elvino</i> )	Odi?
TERESA	A te pensa, Parla di te.
AMINA	Vana speranza!... Io sento Suonar la sacra squilla... Al tempio ei move Io l'ho perduto... e pur... rea non son io.
TUTTI	Tenero cor!
AMINA	Gran Dio, ( <i>inginocchiandosi</i> ) Non mirar il mio pianto: io gliel perdono. Quanto infelice io sono Felice ei sia... Questa d'oppresso core È l'ultima preghiera...
TUTTI	Oh detti! oh amore!
<i>(Amina si guarda la mano come cercando l'anello di Elvino)</i>	
AMINA	L'anello mio... l'anello... Ei me l'ha tolto... ma non può rapirmi L'immagin sua... Sculta ella è qui... nel petto. Né te, d'eterno affetto ( <i>si toglie dal seno i fiori ricevuti da Elvino</i> ) Tenero pegno, o fior... né te perdei... Ti bacio ancor... ma... inaridito sei. Ah! non credea mirarti Sì presto estinto, o fiore. Passasti al par d'amore, Che un giorno sol durò. <i>(piange sui fiori)</i> Potria novel vigore Il pianto mio donarti... 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	<i>(ad Elvino)</i> Seconda Il suo pensier.
AMINA	A me t'appressi? Oh! gioia! L'anello mio mi rechi?
RODOLFO ( <i>ad Elvino</i> )	A lei lo rendi. <i>(Elvino le rimette l'anello)</i>

---





Alessandro Sanquirico. Bozzetto per la scena finale di *Sonnambula*. Prima rappresentazione assoluta al Teatro Carcano (1851). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Maria Malibran, grande interprete di Amina sulle scene veneziane. Litografia di Bosvier da un disegno dal vero.

---

## LA SONNAMBULA IN BREVE

Comunemente ritenuta la prima delle tre grandi opere di Bellini, *Sonnambula* debuttò a Milano, presso il Teatro Carcano, il 6 marzo 1831. Fra gli interpreti figuravano nomi di spicco del panorama lirico italiano come Giuditta Pasta e Giovan Battista Rubini.

L'opera fu commissionata a Bellini dal duca Litta di Milano. Autore del libretto fu invece Felice Romani. In un primo tempo pareva che il testo dovesse essere desunto dall'*Hernani* di Victor Hugo, ma vuoi per il concomitante impegno di Donizetti in un soggetto storico (con *Anna Bolena*, su libretto dello stesso Romani), vuoi per i forti ostacoli frapposti dalla censura austriaca ad un soggetto piuttosto intrigante sul piano politico, Bellini e Romani evitarono il dramma storico e prescelsero un soggetto assai diverso, pastorale e idillico. Il librettista prese allora in considerazione il ballet-pantomime *La Sonnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur* del drammaturgo e librettista di numerosi celebri titoli del grand-opéra parigino Eugène Scribe. Il tempo perduto costrinse Bellini a lavorare alacremente, accelerando i propri normali ritmi di lavoro: a meno di due settimane dalla scadenza del 20 febbraio scriveva «ho finito il primo atto e forse domani l'altro incomincio il secondo se il poeta mi darà parole».

Accompagnata dalla dedica all'amico di Bellini, nonché rinomato pianista e compositore, Francesco Giuseppe Pollini, *Sonnambula* fu presentata insieme ad un balletto: *Il furore d'Amore*. Grazie anche ai cantanti (Giuditta Pasta era forse nel periodo più felice della sua carriera, ed è superfluo ricordare le straordinarie doti di Rubi-

ni) l'opera riscosse un grande successo, inizialmente tuttavia meno vistoso in Italia che all'estero, non essendo stato coronato da immediate riprese (la prima è solo dell'anno seguente, a Firenze, ed è successiva quindi alle rappresentazioni di Parigi e Londra). Il successo arrivò a *Sonnambula* all'estero (prima del 1939 era già approdata a sedi come Pietroburgo, Algeri, St. Louis!) contribuì non poco a diffondere su scala mondiale l'immagine quasi mitica, che tuttora perdura, del commovente lirismo sentimentale di Bellini; un lirismo in grado, come testimoniano le seguenti parole di Michail Glinka, di sedurre persino gli interpreti e persino nelle situazioni meno favorevoli: «Nel secondo atto gli stessi cantanti piangevano, ed il pubblico faceva altrettanto, così che in quegli spensierati giorni di carnevale tanto nei palchi quanto in platea le lacrime sgorgarono copiosissime».



Costume per Lisa. Disegno di Eduardo Viganò.

---

## ARGOMENTO

L'azione è ambientata in un villaggio della Svizzera in epoca imprecisata.

### ATTO PRIMO

La piazza del villaggio; da un lato l'osteria di Lisa, dall'altro il mulino di Teresa. I contadini festeggiano con cori le nozze del ricco possidente Elvino con Amina, orfana adottata da Teresa. Fra il generale tripudio Lisa non ha pace: si lamenta a causa del suo amore privo di speranza per Elvino. Frattanto ella ignora l'amore che Alessio nutre nei suoi confronti. Attendendo lo sposo, Amina risponde felice agli amici del villaggio. Dopo il notaio giunge finalmente Elvino, che offre la fede ad Amina. L'idillio è interrotto dall'inatteso arrivo di una carrozza con il conte Rodolfo. Figlio del defunto signore del villaggio, quest'ultimo – di ritorno dopo molti anni di assenza – non viene riconosciuto e preferisce mantenersi incognito. Prende dimora nella locanda di Lisa, e rivolge i suoi complimenti alla giovane sposa, suscitando la gelosia di Elvino. Nell'osteria il conte Rodolfo fa la corte a Lisa, che sembra ben disposta; sopraggiunge in quello Amina, addormentata, vestita di bianco, che ripete il nome dello sposo e descrive la visione, che la pervade, della prossima cerimonia nuziale; quindi si corica sul divano. Lisa si nasconde, Rodolfo rimane sconcertato e incerto sul da farsi, ma proprio in tal frangente entra la folla dei paesani, venuti a rallegrarsi col conte – del quale hanno scoperto l'identità – per accompagnarlo al castello. Tutti in tal modo vedono Amina, addormentata nella camera

di Rodolfo. Svegliatasi, la giovane cerca di giustificarsi e protesta la propria innocenza, ma nessuno le crede. Elvino, in preda alla gelosia, la ripudia.

### ATTO SECONDO

Un gruppo di paesani si reca dal conte affinché egli prenda le difese di Amina; quest'ultima, frattanto, accompagnata da Teresa, incrocia in Elvino, che vaga senza meta in preda al dolore e ancora innamorato di lei.

Presso il mulino di Teresa, Lisa, approfittando della situazione creatasi, sta per sposare Elvino, che ha accettato il matrimonio nonostante le reiterate assicurazioni del conte sull'innocenza di Amina. Il borgo è nuovamente in festa, ma quando Lisa ed Elvino passano davanti alla casa 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 è ingelosito ed incollerito: rifiuta anche queste nozze.

D'improvviso sul cornicione del tetto di casa appare Amina, addormentata, confermando così le parole pronunziate dal conte a suo discapito. Amina, sempre in preda al sonnambulismo, scende sulla strada cantando in il suo amore per Elvino; quest'ultimo, ricreduto e pentito, la prende fra le sue braccia. La festa ricomincia e si preparano finalmente le nozze.

---

# ARGUMENT

L'action se passe dans un village suisse, à une époque non précisée.

## ACTE I

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

Dans la taverne, le comte Rodolfo courtise Lisa, qui semble répondre à ses faveurs; entre temps paraît Amina, endormie, vêtue de blanc, qui ne cesse de répéter le nom du marié en décrivant la vision qui la hante, c'est-à-dire celle de la prochaine cérémonie nuptiale. Puis elle s'allonge sur le divan. Lisa se cache, Rodolfo est déconcerté et ne sait que faire, mais juste à ce moment-là entre la foule des paysans, venus mar-

quer leur amitié au comte, dont ils ont redécouvert l'identité et qu'ils veulent conduire au château. Tous voient ainsi Amina, endormie, dans la chambre de Rodolfo. Une fois réveillée, la jeune femme essaie de se justifier et plaide pour son innocence, mais personne ne la croit. Elvino, en proie à la jalousie, la répudie.

## ACTE II

Un groupe de paysans se rend chez le comte afin qu'il prenne la défense d'Amina. Sur ces entrefaites cette dernière, accompagnée de Teresa, croise Elvino qui erre sans but, encore amoureux d'elle et livré à son chagrin.

Près du moulin de Teresa, Lisa, qui profite de la situation, s'apprête à épouser Elvino, qui a accepté ce mariage bien que le comte l'ait assuré à maintes reprises de l'innocence de Amina. Le bourg est à nouveau en fête, mais lorsque Lisa et Elvino passent devant chez Teresa, celle-ci accuse Lisa de s'être comportée comme Amina et elle déclare qu'elle a trouvé un de ses voiles dans la chambre de Rodolfo; Elvino, en proie à la jalousie et à la colère, refuse à nouveau de se marier.

La brusque apparition, au bord du toit, d'Amina endormie, confirme les paroles du comte. Toujours en pleine crise de somnambulisme, elle descend dans la rue en chantant son amour pour Elvino; ce dernier, qui revient sur son opinion et se repent, la prend dans ses bras. La fête commence et on prépare enfin les noces.

---

## SYNOPSIS

The events take place in a village in Switzerland at an unspecified time.

### ACT ONE

The village square: on one side Lisa's tavern, on the other Teresa's mill. The peasants are singing to celebrate the marriage of the rich landowner Elvino to Amina, an orphan adopted by Teresa. In the general rejoicing Lisa cannot find peace: she complains because of her unrequited love for Elvino. In the meantime she ignores the love which Alessio cherishes towards her. While awaiting the bridegroom, Amina happily answers her village friends. Elvino finally arrives after the notary and offers the wedding ring to Amina. The idyll is broken by the unexpected arrival of a carriage bearing Count Rodolfo, the son of the late Lord of the village, who, after many years absence, is not recognized and prefers to remain incognito. He takes up lodgings in Lisa's inn and pays compliments to the young bride, thus arousing Elvino's jealousy.

In the tavern, Count Rodolfo pays court to Lisa who seems quite willing; at that moment Amina arrives, asleep, dressed in white, repeating the name of the bridegroom and describing the vision she has of the coming wedding ceremony; then she lies down on the couch. Lisa hides, Rodolfo remains disconcerted and uncertain as to what to do, but right in this predicament the crowd of villagers enters to congratulate the Count - whose identity they have discovered - and accompany him to the ca-

stle. In this way everyone sees Amina, asleep in Rodolfo's room. On waking, the young girl tries to justify herself and pleads her own innocence but nobody believes her. Elvino, seized by jealousy, repudiates her.

### ACT TWO

A group of peasants go to see the Count to persuade him to defend Amina who, in the meantime, accompanied by Teresa, crosses the path of Elvino who is wandering aimlessly, grief-stricken and still in love with her.

At Teresa's mill, Lisa, taking advantage of the new situation, is about to marry Elvino who has accepted the marriage despite the Count's repeated assurances that Amina is innocent. The village is celebrating once again but when Lisa and Elvino pass in front of Teresa's house, the latter accuses Lisa of having committing the same act as Amina, declaring that she has found a wedding veil of hers in Rodolfo's room; Elvino is angry and jealous and rejects this marriage too.

Suddenly the sleeping Amina appears on the edge of the roof, thus confirming the words spoken by the Count in her defence. Amina, still sleepwalking, comes down into the street singing her love for Elvino; the latter, repentant and with a change of heart, takes her in his arms. The festivities start once again and preparations are finally made for the wedding.

---

---

# HANDLUNG

Die Handlung spielt zu unbestimmter Zeit in einem Dorf in der Schweiz.

## **ERSTER AKT**

Der Dorfplatz, auf der einen Seite der Gasthof von Lise, auf der anderen die Mühle von Therese. Die Bauern feiern mit Chorgesängen die Hochzeit des reichen, jungen Bauers Elwino mit Amina, eine von Therese adoptierte Waise. Lise, die sich auch Hoffnungen auf Elwinos Liebe gemacht hatte, findet inmitten des allgemeinen Jubels keine Ruhe. Sie ignoriert auch die Liebe die Alexis ihr entgegenbringt. Amina, in Erwartung ihres Bräutigams, scherzt mit ihren Dorffreunden. Nach dem Notar trifft endlich auch Elwino ein, der Amina den Trauring reicht. Die plötzliche Ankunft einer Kutsche mit dem Grafen Rudolf, Sohn des verstorbenen Dorffherren, unterbricht das Idyll. Rudolf, nach langer Abwesenheit zurückgekehrt, wird von keinem der Dorfbewohner erkannt und zieht vor unerkannt zu bleiben. Er steigt im Gasthof Lises ab, wo er die junge Braut kennenlernt und sie mit Komplimenten überschüttet, was natürlich die Eifersucht Elwinos hervorruft. Im Gasthof macht Graf Rudolf Lisa den Hof; unerwartet erscheint die traumwandelnde, weißgekleidete Amina die, während sie sich auf das Sofa legt, immer wieder nach ihrem Bräutigam ruft und von ihrer Vision der bevorstehenden Hochzeit redet. Lise versteckt sich, Rudolf ist verwirrt und überlegt was er tun soll. Gerade in diesem Augenblick drängen die Dorfbewohner in den Gasthof um den Grafen, den sie erkannt haben, auf das Schloß zu begleiten. Alle sehen die schlafende Amina

im Zimmer Rudolfs. Die junge Frau, in der Zwischenzeit erwacht, versucht sich zu rechtfertigen und ihre Unschuld zu beweisen, aber niemand glaubt ihr und der eifersüchtige Elwino verstößt sie.

## **ZWEITER AKT**

Eine Gruppe von Dorfbewohnern bittet den Grafen das Verhalten Aminos zu rechtfertigen und zu klären. Begleitet von Therese kreuzt Amina den Weg Elwinos, der verzweifelt und immer noch in sie verliebt umherstreift. Trotz der wiederholten Versicherungen des Grafen über die Unschuld Aminos, bereitet man in der Nähe der Mühle die Hochzeit Lises, die die Situation zu ihrem Vorteil genutzt hat, mit Elwino vor. Das Dorf ist wieder im Jubel. Aber als Elwino und Lise an der Mühle vorbeigehen, wird Lise von Therese beschuldigt das gleiche getan zu haben was Amina vorgeworfen wird, denn im Zimmer Rudolfs habe man ein Tuch von ihr gefunden. Elwino, eifersüchtig und verärgert, verweigert auch diese Hochzeit.

Das plötzlicher Erscheinen der traumwandelnden Amina auf dem Dach, bestätigt allen die Wahrheit der vom Grafen ausgesprochenen Versicherungen. Während sie nachtwandelnd auf die Straße herabsteigt und nach Elwino seufzt, nimmt der Geliebte sie in seine Arme und bittet um Vergebung. In Elwinos Armen erwacht sie aus ihrem Nachtraum. Endlich kann das Hochzeitsfest beginnen.



Alessandro Sanquirico. *La Sonnambula*, Atto II, scena ultima. Probabile disegno preparatorio per l'incisione. (Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln).

---

LA LOCANDINA

# LA SONNAMBULA

*melodramma in due atti di*

FELICE ROMANI

*musica di*

## VINCENZO BELLINI

Editore CASA RICORDI, Milano

*Personaggi ed interpreti*

<i>Il Conte Rodolfo</i>	FRANCESCO ELLERO D'ARTEGNA (22-29-30/6-2/7) ALFREDO ZANAZZO (25-27/6)
<i>Teresa</i>	LIDIA TIRENDI
<i>Amina</i>	GIUSY DEVINU (22-25-27-29/6) PAULA ALMERARES (30/6-2/7)
<i>Elvino</i>	MARCELO ALVAREZ
<i>Lisa</i>	PATRIZIA BICCIRÈ
<i>Alessio</i>	DAVIDE ROCCA
<i>Un notaio</i>	MARIO GUGGIA

*maestro concertatore e direttore*

## ANGELO CAMPORI

*regia*

## STEFANO VIZIOLI

*ripresa da*

## LUCA FERRARIS

## ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

*direttore del Coro*

## GIOVANNI ANDREOLI

*Allestimento del Teatro La Fenice*

---



Scena dal balletto *La Sonnambule*. Vienna (1829).

---

LUCA ZOPPELLI

## L'IDILLIO BORGHESE

1. Un «tremendo fantasma» si aggira sui tetti, sui boschi e sui campanili del pacifico villaggio alpino ov'è ambientata *La sonnambula*. Non si tratta, ovviamente, della povera Amina, le cui apparizioni notturne vengono presto derubricate fra le patologie del sonno; bensì di un fiero bandito castigliano chiamato Ernani, che alla vigilia delle proprie nozze con la scena operistica italiana viene improvvisamente arrestato da un (bucolico) squillo di *Alpenhorn* e costretto ad attendere tempi migliori.

Siamo nel 1830: un nuovo pool imprenditoriale milanese decide di fare le cose in grande, e organizza al teatro Carcano una stagione stellare basata sui migliori cantanti in circolazione (Giuditta Pasta, Giovan Battista Rubini, Filippo Galli). Il progetto include anche due opere nuove da commissionarsi ai giovani leoni dell'operismo italiano: Donizetti e Bellini. Felice Romani, il principe dei librettisti italiani, provvede il testo per entrambi: a Donizetti fornisce l'*Anna Bolena*, che inaugura la stagione il 26 dicembre, e a Bellini un *Ernani*, tratto da quel dramma di Victor Hugo che solo pochi mesi prima, alla prima rappresentazione parigina, aveva scatenato una vera e propria battaglia fra giovani romantici radicali e parrucconi benpensanti. Non era propriamente il tipo di scelta estetica che ci si poteva attendere da Romani, letterato di tendenze notoriamente classicistiche: ma anche i classicisti sanno che l'aura di scandalo, se non altro, riempie le platee (tre anni dopo Romani replicherà il giochino con la *Lucrezia Borgia*, anch'essa fresca fresca da Parigi, e girata a Donizetti: ne verrà fuori il primo grande incunabolo del romanticismo italiano). Bellini si mette

al lavoro; poi, verso fine anno, il progetto *Ernani* viene abbandonato. Ai primi di gennaio Giovan Battista Perucchini, avvocato veneziano e compositore dilettante celebre per le sue ariette da camera, riceve dall'amico Bellini una lettera:

Sapete che non scrivo più l'*Ernani* perché il soggetto doveva soffrire qualche modificazione per via della polizia, e quindi Romani per non comprometersi l'ha abbandonato, ed ora scrive la *Sonnambula* ossia *I due fidanzati svizzeri* [...]

Problemi di censura, dunque: credibile. Ma è credibile anche quanto insinuerà, anni dopo, la vedova di Romani: che dato il grande successo dell'*Anna Bolena* (il primo vero capolavoro di Donizetti, considerato tale anche dall'inguaribile e livorosa malignità dello stesso Bellini) il compositore catanese abbia preferito evitare la competizione sul terreno tragico, per spostarsi su un genere completamente diverso. Il soggetto di *Sonnambula* viene da un balletto-pantomima del solito Scribe (rappresentato a Parigi nel 1827); Bellini ebbe evidentemente poco tempo per comporre, visto che il 6 marzo l'opera era già in scena, protagonisti Pasta e Rubini, ottenendo grande successo. A giudicare dagli schizzi rimasti, solo poche battute dello sfortunato *Ernani* vennero riutilizzate nella *Sonnambula*; qualcos'altro confluì nella *Norma*, forse più affine per il taglio tragico. Eppure non si può escludere che il fantasma di *Ernani* aleggi ancora sui monti svizzeri della *Sonnambula*; opera in cui, a dispetto della patina idilliaca e persino disimpegnata, non è per nulla assente quel progetto implicito di



Francesco Bagnara. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto I, 1. Venezia, Teatro Apollo (1837).  
(Venezia, Museo Correr).

---

un nuovo teatro musicale italiano – romantico e borghese – che si andava faticosamente precisando negli anni Trenta, e del quale l'*Ernani* di Bellini sarebbe forse stato una pietra miliare – come lo sarà pochi anni dopo la *Lucrezia Borgia*, e come, nel 1844, l'*Ernani* di Verdi.

2. Che tipo di opera è dunque *Sonnambula*? A grandi linee, la si può assegnare al filone dell'opera semiseria. Questo genere, sorto a fine '700 come variante sentimentale, *larmoyante*, dell'opera buffa italiana (o dell'*opéra comique* francese) si proponeva, analogamente a quanto avveniva nel coevo dramma borghese, di uscire dalle forche caudine della consueta contrapposizione fra comicità realistico-quotidiana e tragicità aristocratico-eroica. Mirava quindi a presentare personaggi non aristocratici, quotidiani, attinti alla contemporaneità, in situazioni tragiche o quantomeno patetiche, affermando la piena dignità morale e sentimentale degli appartenenti alle classi inferiori. I testi decisivi di questa tradizione operistica furono la *Cecchina, ossia la buona figliola* di Piccinni (1760, libretto di Carlo Goldoni) e la *Nina pazza per amore* di Paisiello (1789, rifacimento di un'*opéra comique* di Dalayrac del 1786); la sensibilità semiseria permeò poi, per ovvie ragioni politiche, il teatro musicale francese del periodo rivoluzionario e napoleonico e le sue derivazioni italiane, in opere come l'*Elisa* di Mayr o la *Gazza ladra* di Rossini; ancora negli anni Quaranta la *Linda di Chamounix* di Donizetti dimostrerà la vitalità del genere. L'opera semiseria assume spesso e volentieri una tinta pastorale e campestre, non solo per statuto letterario (fin dalla favola pastorale cinquecentesca, che Gibaldi Cinzio e Guarini battezzarono «tragicommedia», la mediazione fra tragico e comico che avviene in un contesto bucolico), ma anche perché la drammaturgia semiseria postula la positività e innocenza morale dei protagonisti – spesso e volentieri perseguitati dai membri delle classi superiori – ed il tardo Settecento, russovianamente, identifica nella campagna, nella comunità agre-

ste, il luogo tipico di tali virtù naturali e collettive. Queste opere sono quindi prevalentemente ambientate in ambito campestre, i protagonisti sono costantemente circondati e integrati dalla comunità (espressa musicalmente in cori e danze a moderato carattere popolaresco), mentre l'ambiente naturale, che costituisce la base delle virtù personali e collettive, deve essere tematizzato facendo percepire la presenza dello spazio vivo al di fuori della scena. Infine, per intensificare la percezione di un ambiente incontaminato dalla corruzione della civiltà, il *milieu* agreste diviene preferibilmente alpino: d'altronde proprio gli anni a cavallo fra Sette e Ottocento vedono l'esplosione dell'interesse etnografico, naturalistico ed alpinistico nei confronti della montagna (nel 1786 ha luogo la storica ascensione di Paccard e Balmat al monte Bianco). *Sonnambula*, insomma, sembra aderire in pieno a questa ricetta: un villaggio in cui tutti prendono parte trepidante al destino dei singoli, un ambiente vivo e presente nei suoni dietro le quinte, nei lontani richiami dei corni che sfondano lo spazio scenico (come nel *Guglielmo Tell*) verso i pascoli e i ghiacciai, una fanciulla innocente che vive la propria sofferenza in uno stato di alterazione psichica (non dimentichiamo che la *Nina pazza per amore* continuava a restare in repertorio proprio grazie alla celebratissima interpretazione di Giuditta Pasta, per cui Bellini concepì la parte di Amina). Il topos pastorale è reso tuttavia in una forma stilistica più elevata e classicheggiante (il termine “semiserio”, infatti, manca dal frontespizio): non c'è il tradizionale basso buffo (avrebbe potuto essere Alessio, lo spasimante di Lisa, se gli autori l'avessero voluto); non esiste un antagonista che inneschi (o abbia innescato) un vero e proprio conflitto di potere, come il padre di Nina che allontanando l'amato della figlia ne ha provocato la pazzia, o il Podestà prevaricatore ed infido della *Gazza ladra* rossiniana. Le peripezie di Amina ed Elvino, quindi, sembrano derivare solo dalla casualità, delineando una forma di patetismo fatalistico cui Bellini, commentando qualche anno dopo il soggetto

---

dei *Puritani*, si dichiarerà affezionato:

Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per l'innocenti che soffrono senza alcun carattere cattivo che procuri tali sventure, ma il destino ne è creatore e quindi le commozioni sono più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura.

Tutto ciò parrebbe suggerire i contorni di un idillio immobile e privo di contrasti, in cui la drammaturgia si riduce ad una statica espressione di sentimenti ora teneri ora malinconici, trasfigurati nel melos più puro e spontaneo che mai Bellini abbia concepito. Fu questa, anche, la chiave di lettura con cui molti fra i contemporanei vollero spiegare il successo dell'opera, dallo stesso Felice Romani:

Essa è in musica ciò che in poesia è l'*A-minta*; è una nobile e commovente pastorale, semplice e sublime nel tempo istesso come una bella natura [...] si direbbe che il Bellini sia ito ad ispirarsi in Elvezia ai canti della musa Gessner per isposarli ai bei numeri della greca melodia [...]

a Ferdinand Hiller, che riferisce anche della reazione emotiva dell'amico Chopin:

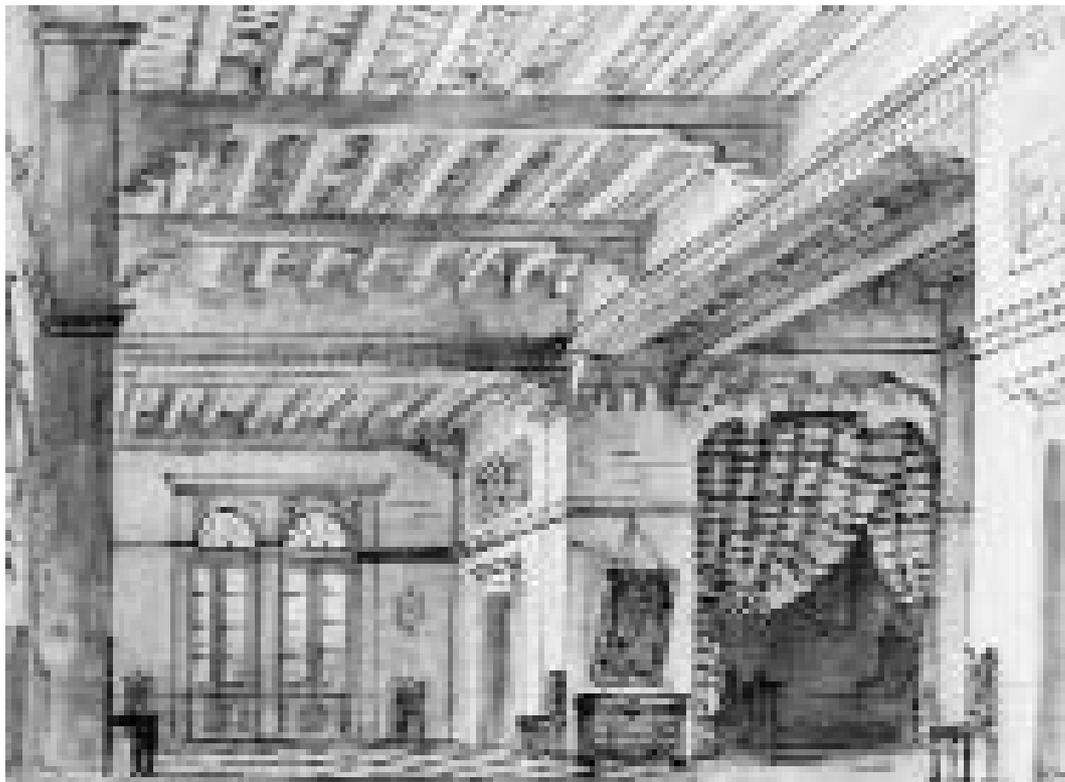
Conformemente al carattere idillico del piccolo dramma [...] non si potrà citare un'opera più ricca di canti leggiadri, amrevoli, che vanno dritti al cuore [...] Un giorno ne vidi una rappresentazione insieme a Chopin, per il quale i percorsi armonici più originali ed eccessivi erano divenuti come una seconda natura. Eppure egli stesso era commosso come raramente lo vidi: dopo il secondo atto, ove Rubini sembra cantare lacrime, anche Chopin aveva gli occhi pieni di lacrime.

Sulla straordinaria presa patetica della musica di *Sonnambula* non c'è nulla da aggiungere: ogni spettatore, si chiami o meno Frédéric Chopin, è tenuto a soggiacervi. Vi sarebbe molto da aggiungere, però, a questa immagine di un'opera idilliaca e purifi-

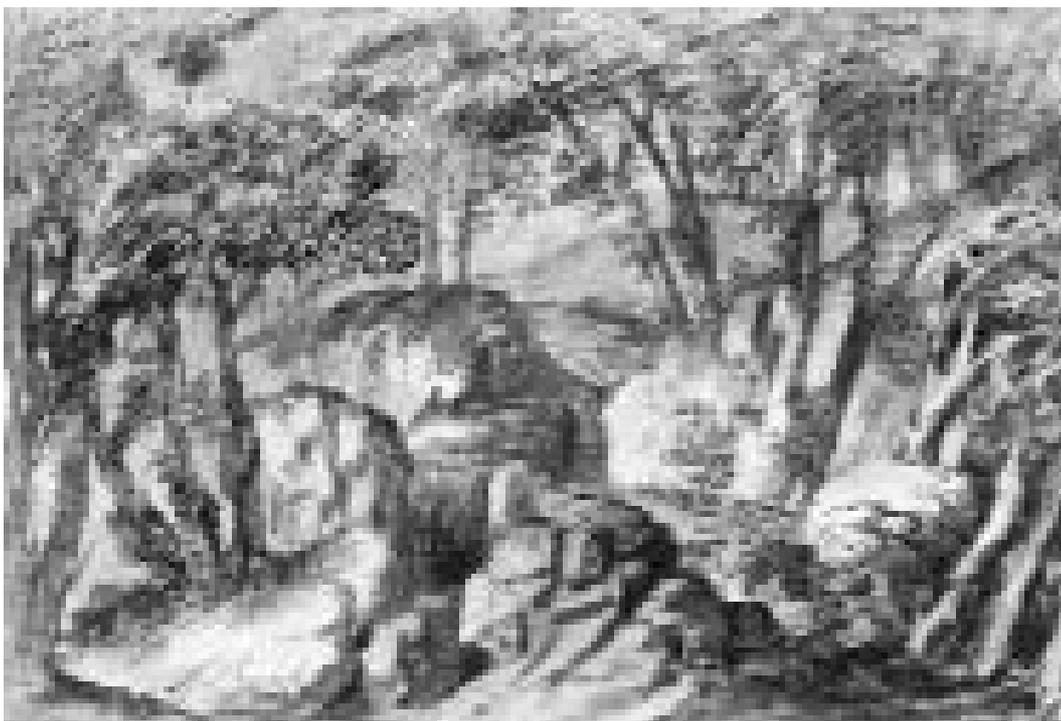
cata, priva di conflitti, ambientata in un mondo dove il peccato deve ancora fare la sua comparsa. L'involucro pastorale, a mio parere, nasconde delle questioni ben più inquietanti e complesse di quanto non appaia a prima vista.

5. Il peso specifico dell'operazione-*Sonnambula* può essere giudicato, a posteriori, da quanto avviene pochi anni dopo con i *Puritani*. Al suo esordio parigino, di fronte ad un pubblico ben più aggiornato ed assuefatto di quello italiano ai contrasti di stile, alle implicazioni politiche ed interpersonali della nuova drammaturgia romantica borghese, i classicisti Pepoli e Bellini scelgono un *escamotage*: anziché le scandalose combinazioni di registro che Donizetti inizia ad indagare, e che poi diverranno il cavallo di battaglia di Verdi, scelgono di contaminare l'ambientazione storico-tragica (le guerre di religione nell'Inghilterra di Cromwell) con un trattamento da opera semiseria: cosicché, nelle parole di Bellini, il genere dei *Puritani* è «come la *Sonnambula* o la *Nina* di Paisiello, aggiunto a del militare robusto e a qualche cosa di severo Puritano». Anche nei *Puritani*, nonostante l'ambientazione sia un una fortezza in riva al mare della Cornovaglia, ci sono monti innevati (!), nebbiose fanfare di corni in lontananza, cori di villanelle; e la pazzia di Elvira, anziché avvenire in assoluto isolamento tragico come, ad esempio, quella donizettiana di Lucia, si svolge nel contesto della una costante presenza collettiva, in un gioco di dialoghi e rifrazioni fra personaggi, esattamente come nella *Nina* e nella *Sonnambula*.

Tutto ciò ci avvicina al cuore della questione. Bellini era compositore di formazione e di idee estetiche rigorosamente classicistiche: si pensi solo alla sua celebre affermazione che «i versi, non le situazioni» gli ispirassero del «genio» (pochi anni dopo Verdi sosterrà esattamente il contrario). Anche lui, naturalmente, è catturato nel processo romantico di decostruzione della drammaturgia tragica, di riduzione dell'astratta sublimità alla quotidianità collo-



Francesco Bagnara. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto I, 8. Venezia, Teatro Apollo (1837).  
(Venezia, Museo Correr).



Francesco Bagnara. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, 1. Venezia, Teatro Apollo (1837).  
(Venezia, Museo Correr).

---

quale e molteplice del reale: ma la sua poetica ancora fortemente radicata nel principio classicistico dell'idealizzazione gli impedisce di accettare appieno la scandalosa mescolanza di registri che ne deriverebbe, quella mescolanza che aveva scatenato le grandi battaglie attorno ai drammi di Hugo (un re chiuso in un armadio, un altro che va per bordelli e rischia di venir accoltellato da un sicario pagato dal suo stesso buffone di corte – gobbo – cui ha sverginato la figlia, ecc.). Come raggiungere un registro più quotidiano e borghese, immediato e “vero”, senza abbandonare i confini rassicuranti dei generi correnti, ed il «decoro» che conviene alla scena lirica? Il contesto semiserio, depurato delle più strette parentele coll'ambito comico, costituisce appunto la soluzione migliore: fornisce una cornice in cui la sostanza delle questioni dibattute è quella privata, quotidiana ed antierica della classe media e dei suoi drammi familiari, mantenendo tuttavia – grazie al dislocamento «pastorale» – quel distanziamento idealizzante dalla quotidianità vera e propria realisticamente intesa, che i pubblici ottocenteschi non volevano proprio saperne di vedere in scena. Questo avviene con *Puritani*, questo era avvenuto con *Sonnambula* (che quindi non costituiva una “fuga” rispetto all'impegno dell'*Ernani*, ma piuttosto una sua riformulazione). E questo avverrà ancora quando Cammarano e Verdi, nel 1849, dovendo ridurre il più audace dei drammi borghesi tardosettecenteschi, *Kabale und Liebe* di Schiller, per la reazionaria piazza napoletana, decideranno di cavarsela riformulando la quotidianità borghese come naturalezza valligiana, cosicché il piccolo principato tedesco di Schiller diventa un «ameno villaggio» del Tirolo, la casa di Luisa Miller si popola di contadinelle trepidanti eccetera. (L'anno dopo, per lo *Stiffelio* di Trieste, Verdi non usò le stesse precauzioni, col risultato disastroso che sappiamo. E per la *Traviata* del '53 – come il lettore ha potuto verificare nel volume di sala pubblicato alcune settimane fa, in occasione della ripresa al Palafenice – si renderà necessaria una grottesca retrodatazione al primo Seicen-

to...).

4. L'ipotesi dunque è che *Sonnambula* sia essenzialmente un dramma borghese sotto mentite spoglie, e che – come dice Guido Paduano nel saggio pubblicato poche pagine avanti – «la musica della *Sonnambula* perentoriamente richiede di essere presa sul serio come *Norma* o *Anna Bolena*, nel senso che non meno di quelle mette in gioco eventi e valori decisivi per la comprensione della condizione umana e dell'immagine di essa che viene elaborata nell'autoconsapevolezza culturale». Questa «serietà» di *Sonnambula*, il suo farsi «dramma» anziché puro idillio, implica però l'esplicitazione di una serie di conflitti (fra persone, valori, sistemi di riferimento) senza i quali il dramma proprio non può sussistere. E, a ben guardare, di conflitti nella *Sonnambula* ce ne sono diversi, ben distribuiti ai diversi livelli del sistema comunicativo. Proviamo a schizzare un breve elenco, tutt'altro che completo:

a) Un conflitto fra i sistemi dei valori urbani e rurali, che non permette una risoluzione univoca. È ben vero che la comunità del villaggio svizzero viene presentata a grandi linee nei termini idilliaci del gruppo naturalmente «buono» e solidale con tutti i propri membri. Ma questi bravi valligiani sono anche insopportabilmente ingenui, creduloni oltre ogni dire («Buone nuove! / Dice il Conte ch'ella è onesta») e al tempo stesso ostinatissimi nel difendere la propria ignoranza («Un che dorme e che cammina! / No, no è, non si può dar»); la loro terrificata descrizione del presunto fantasma («A fosco cielo, a notte bruna») è una gustosa caricatura delle tinte fosche d'ispirazione nordica che andavano serpeggiando nella letteratura popolare «romantica» italiana, alla Berchet, e anche Bellini si supera nell'affiancare toni francamente comici a passaggi in cui il «brivido», opportunamente distanziato, corre lungo progressioni armoniche in tutto e per tutto «romantiche». D'altra parte, però, non si può dire che il personaggio del Conte, col suo atteggiamento...

---

mento «cittadino» e illuminato, ci faccia una figura migliore. Anche a prescindere dal progetto iniziale, secondo il quale Rodolfo, tipico seduttore aristocratico, si sarebbe alla fine svelato per il padre dell'orfanello Amina, abbandonata insieme alla madre una ventina d'anni prima (dove i ricordi evocati in lui dalle fattezze della fanciulla: «era dessa qual tu sei...»), il suo atteggiamento nei confronti dei bravi paesani è pericolosamente dongiovannesco. Anzi, Don Giovannesco: giacché a lui, «nobil cavaliere» capitato in un villaggio proprio durante una cerimonia di nozze, come quella fra Zerlina e Masetto, Romani mette in bocca delle espressioni che richiamano irresistibilmente quelle dell'eroe di Mozart e Da Ponte:

*Da Ponte:*

[*Gio.*] Seguitate a suonar, o buona gente.  
C'è qualche spozalizio? / [*Zer.*] Sì signore,  
e la sposa son io. / [*Gio.*] Me ne consolo.  
Lo sposo? / [*Mas.*] Io, per servirla.

*Romani:*

[*Rod.*] Ma fra voi, se non m'inganno,  
Oggi ha luogo alcuna festa.  
[*Coro*] Fauste nozze qui si fanno.  
[*Rod.*] E la sposa? è quella? / [*Coro*] è questa.

*Da Ponte:*

[*Gio.*] La nobiltà / Ha dipinta negli occhi  
l'onestà.

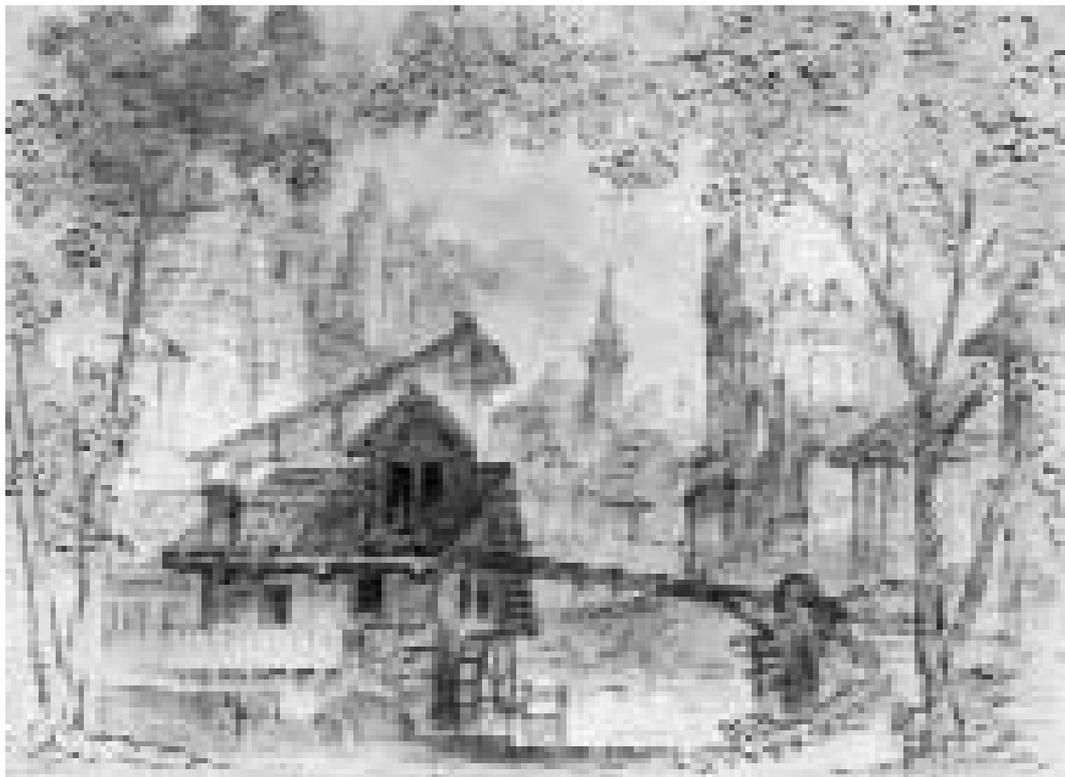
*Romani:*

[*Rod.*] Un par mio non può mentir.

L'incontro fra due modelli di vita, uno solidale e comunitario ma passibile di cadere nell'allucinazione di massa (il che comporta di fatto anche un giudizio emarginante nei confronti della povera Amina), l'altro illuminato ma sempre a rischio di soggiacere alla tentazione di un uso scorretto del proprio potere, resta quindi problematico, non disegna soluzioni facili né tantomeno idilli fuori dal tempo e dallo spazio sociale.

b) un conflitto fra interno ed esterno, sensibilità individuale e pregiudizio collettivo,

delineato dal gioco delle reminiscenze e delle immagini mentali sonorizzate in orchestra. Gli episodi del sonnambulismo di Amina, così come – pochi anni dopo – le tappe del martirio interiore di Lucia, sono delineate da una folla di melodie affidate all'orchestra, con il compito di rendere udibili gli oggetti dell'immaginazione o del ricordo che si affollano nella mente di un personaggio: si tratta spesso di reminiscenze che citano momenti precedenti del dramma e ne evocano quindi il ricordo, come le numerose citazioni che, durante la seconda scena di sonnambulismo, rinviano ai momenti felici del primo duetto fra Amina ed Elvino (il dono dell'anello, dei fiori, l'emozione della sposina promessa). In altri casi, invece, l'evocazione musicale non fa gioco sulla reminiscenza ma sulla semplice associazione, vedi il sommesso scampanio affidato agli archi che evoca per Amina sonnambula (tanto nel primo che nel secondo atto) l'immagine dello spozalizio. Questo «sonoro silenzio» costituisce sempre, nell'opera italiana ottocentesca, l'espressione di un disagio, di uno stacco traumatico che rende impossibile una vera integrazione dell'individuo col mondo circostante, una fuga nel sogno e nella fantasticherie, una difesa rispetto alla violenza della realtà (vedine ad esempio l'importanza in *Don Carlos*). Ora, è essenziale notare che in Amina questa situazione di disagio e di fantasticherie non è innescata dal ripudio traumatico patito da parte di Elvino (come avviene per Lucia o per l'Elvira dei *Puritani*), ma lo precede. La prima scena di sonnambulismo, infatti, è già segnata dall'ansia per le prossime nozze, ma anche dall'inquietudine per l'atteggiamento geloso che Elvino ha palesato in precedenza: l'orchestra evoca infatti il tema del duetto «Son geloso del zefiro errante», ed Amina nel sonno chiede: «Geloso / saresti ancora dello straniero?». Evidentemente le difficoltà del rapporto fra Amina ed Elvino, e forse fra Amina e l'intera comunità (delle cui preclusioni mentali – ingenue ma pericolose – s'è detto sopra) preesistono all'episodio, casuale, dell'ingresso della ragazza in camera del conte; e il suo sonnambuli-



Francesco Bagnara. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, 5. Venezia, Teatro Apollo (1837).  
(Venezia, Museo Correr).



Giuseppe Bertoja. Schizzo per *La Sonnambula* andata in scena al Teatro di San Giovanni Grisostomo nel 1835, con Maria Malibran nel ruolo di Amina. Lo scenografo annota: «Malibrand (sic) 1835 Martedì 8 Aprile / Applaudita 3 volte». (Venezia, Museo Correr).

---

smo, più che la causa di tanti problemi, sembrerebbe piuttosto l'effetto psicosomatico di uno stato generale di ansia. Non ho alcuna intenzione, qui, di praticare il giochino fin troppo diffuso ed inutile di psicanalizzare dei personaggi fittizi prestando loro delle «storie» estranee o preesistenti a quanto ci viene mostrato in scena; ma semplicemente di notare che in quest'opera, fin da subito, la musica di Bellini descrive una condizione oggettiva di distanza fra Amina ed Elvino, una distanza che si riflette negli stati di alterazione di lei, e finisce per precipitare la crisi del rapporto.

c) Il conflitto centrale dell'opera è quindi quello fra i due fidanzati: la situazione patetica dell'incomprensione e dell'allontanamento non è determinata solo dal «destino» che casualmente conduce Amina nel letto del conte, ma anche e in primo luogo – come ha egregiamente dimostrato Fabrizio Della Seta – da Elvino stesso: dalla sua concezione maschilista e semplificante dell'amore come possesso, dalla sua gelosia ingiustificata che preesiste agli eventi che potrebbero spiegarla. Questa tensione, questa distanza un tantino imbarazzata che intercorre fra i due fidanzati, è già tutta nelle strutture musicali del primo grande duetto. Elvino giunge all'appuntamento con un certo ritardo: in un delicato arioso (di quelli che Bellini sparge volentieri nelle proprie opere, ma che in *Sonnambula* sono insolitamente rari) si scusa dicendo di aver pregato sulla tomba della madre, affinché Amina lo renda felice come ella rese felice il padre (si noti la concezione arcaica della famiglia che ciò esprime, nonché il procedimento di instaurare subito un pericoloso confronto fra la figura idealizzata – anche musicalmente – della madre e quella, ancora estranea, della futura sposa). Manca, come invece sarebbe d'uso nel duetto ottocentesco, un «tempo d'attacco» di tipo dialogico: l'inizio del numero si configura piuttosto come una cavatina in *La bémolle maggiore* per il solo tenore, che offre l'anello alla fidanzata («cavatina», infatti, era designato il pezzo nell'autografo). L'amore di Elvino sembra quindi ancora monologico,

rivolto ad un'astrazione più che ad un partner autonomo e di pari dignità: nella cadenza della sezione iniziale, sulle parole «arride al nostro amor», la voce di Elvino è raddoppiata alla terza da quella di un corno, che funge quasi da sostituto immaginario, mentale, per la voce di Amina che ancora tace, e che entrerà solo nella sezione conclusiva dell'Andante. A questo punto, ristabilita la convenzione del canto parallelo, la musica parrebbe esprimere una vera fusione interiore dei due amanti, ma qui accade l'imprevisto: sulle parole «Ah! vorrei trovar parola / a spiegar com'io t'adoro» Amina attacca la cabaletta da sola (fin qui niente di strano), in un malinconico *Fa minore* segnato da armonie napoletane. È come se lei, con la sensibilità infinitamente più articolata che la contraddistingue, già avvertisse il pericolo dell'incomunicabilità vera, profonda, e quindi della sfiducia, che incombe sul quadretto apparentemente idilliaco del proprio fidanzamento. La risposta di Elvino è asimmetrica: con lo sbrigativo semplicismo che contraddistingue la sua visione del mondo, egli ignora il velo grigio proposto dalla riflessione di Amina, e riporta la musica nell'alveo di un rusticano motivetto in *La bémolle maggiore*. Verso la fine anche Amina si accoda per le cadenze d'uso: ma il duetto si conclude avendo lasciato la nettissima sensazione che, nonostante l'affetto e l'attrazione reciproca, Amina ed Elvino non costituiscano ancora una coppia – e ciò, in buona misura, per l'immatura superficialità di lui. Nel secondo atto la passione generosa, ma semplicistica ed irriflessiva, di Elvino riceve nella grande aria bipartita un trattamento memorabile grazie all'intervento di Bellini sulla struttura formale e sulle attese dell'ascoltatore. Elvino si avvanza pensoso su un assolo cantabile – ancora – del corno, che al momento – integrato com'è nella conclusione del recitativo precedente – sembra avere un carattere di reminiscenza, si fa leggere come rievocazione sonora, come *flashback* della passata felicità. Invece, la melodia si rivela poi essere quella su cui Elvino attacca il tempo lento della propria aria («Tutto è sciolto»). Dopo otto battute la



Giuseppe Bertola. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto I, 1. Venezia, Teatro di San Giovanni Crisostomo (1835).

---

melodia s'interrompe bruscamente: lui si accorge della presenza di lei, ne segue un dialogo animato (il cui testo *non* compare nel libretto, ed è quindi stato aggiunto da Bellini per ragioni di «tempo» drammatico), e infine una sezione più concitata per Elvino solo («pasci il guardo e appaga l'alma»). Per l'orecchio assuefatto alle categorie formali ottocentesche, questa potrebbe già sembrare una cabaletta; se non che, dopo il tempo di mezzo segnato dall'ingresso del coro, arriva la cabaletta vera, «Ah! perché non posso odiarti». Il suo straordinario effetto, oltre che dalla doppia impennata di un profilo melodico esasperato, deriva proprio dall'essere percepita come «doppia cabaletta», come sfogo che si aggiunge ad un altro sfogo, rottura di tutti gli argini di comportamento. (Qualche decennio dopo, quando le «famigerate» cabalette erano ormai rifiutate da tutti come un'insoffribile convenzionalità, Verdi dirà che non ci sarebbe nulla di male ad utilizzarle ancora, se solo vi fossero dei compositori capaci di scrivere qualcosa come «Ah! perché non posso odiarti».)

5. Amina è lontana, estranea al mondo che la circonda: un mondo la cui semplice ingenuità può anche significare violenza, stoltezza e pregiudizio. Nello squarcio «Ah! vorrei trovar parola», così come nella sua alterità di sognatrice, Amina si dimostra partecipe di tutta un'altra realtà, infinitamente più profonda e sottile: il suo isolamento rispetto alla piatta e soddisfatta banalità borghese che la circonda può persino ricordare – pur con minore intensità epica – quello di Senta nell'*Olandese volante*. Questo distacco appare evidente anche confrontando la fattura tecnico-compositiva delle arie destinate a lei con quelle destinate agli altri personaggi. Ad Elvino come a Rodolfo come a Lisa compete la classica forma chiusa dell'arco melodico all'italiana, quattro periodi di cui i primi due simili, il terzo contrastante, l'ultimo che riconduce al primo (AABA o sue innumerevoli varianti). Al contrario la melodia di Amina, tanto nell'aria del primo atto che

in quella finale, è tendenzialmente aperta: sfugge le simmetrie, evita di tornare su se stessa, si volge costantemente verso nuove destinazioni tonali e nuovi sviluppi melodici, in un'elastica e sognante indeterminazione onirica. Mentre le angolosità di Elvino si esprimono nell'irregolarità formale dei suoi numeri chiusi, le arie di Amina, la cui sensibilità è tanto più interiorizzata e profonda, sono formalmente regolari, ma traggono la loro grande ricchezza di sfumature dalla conduzione melodica e armonica. Provate a riascoltare «Ah, non credea mirarti», forse il cantabile più miracolosamente perfetto dell'intero corpus belliniano. Siamo in La minore: una prima frase, quattro battute, seguita da una seconda, diversa, che magicamente si prolunga a cinque battute, ma conclude con una cadenza poco decisiva, cosicché ce ne vogliono altre due (e fanno sette, cifra asimmetrica per eccellenza) per arrivare ad una stasi. Qui, in quella che potrebbe suonare come la classica sezione contrastante, l'andamento si regolarizza in una struttura di due per quattro battute: ma l'iniziativa è intanto passata ai legni dell'orchestra, mentre Elvino si accoda al flusso melodico esprimendo tutto il proprio dolore e il proprio rimorso. Ci si aspetta il ritorno al materiale iniziale: invece l'orchestra modula al relativo maggiore, ove Amina prosegue e conclude il proprio canto. Nonostante l'apparente semplicità della scrittura, ci troviamo insomma di fronte ad una sofisticata forma di «melodia infinita», e non ci stupiamo che avesse il potere di commuovere un compositore come Chopin, che proprio sull'indeterminazione onirica delle asimmetrie sintattiche costruisce buona parte dei propri inconfondibili effetti espressivi. Avanzavo poc'anzi il suggerimento che la consapevolezza estetica di Bellini fosse decisamente arretrata rispetto ai suoi risultati poetici: in effetti, anche se la sua formazione classicistica lo induceva a definire la propria musica come induzione di «affetti» (l'opera dovrebbe far «piangere cantando», il che *non è assolutamente* un concetto romantico, ma prettamente settecentesco), il proprio talento compositivo giungeva alla defini-

---

zione di mezzi strutturali grazie ai quali un affetto non è mai un'astrazione generica, ma è anche, sempre, un irripetibile modo di espressione della particolarissima personalità di chi lo prova, ed entra quindi a definire il gioco delle relazioni – e dei contrasti – fra gli individui. Lo aveva capito benissimo Richard Wagner, quando, contrapponendo la musica di Bellini alle confuse e frammentarie sperimentazioni dei suoi contemporanei tedeschi, ossessionati dalla resa individuale di ogni singolo particolare espressivo, notava:

L'immediata ed evidente comprensione dell'insieme di un sentimento sulla scena verrà di gran lunga facilitata se esso, unitamente a tutti i sentimenti e le impressioni collaterali, verrà reso con tratto sicuro in un'*unica*, chiara e comprensibile melodia [...]

Nella sua prosa, come sempre un po' legnosa, il grande drammaturgo coglie un punto essenziale: anche le sfumature che individualizzano un affetto possono trovare espressione nella struttura unitaria di un arco melodico. La «malinconica musa» che Bellini, a ragione, si attribuiva, era quindi perfettamente in grado di distinguere tra malinconie e malinconie: di scolpire i personaggi come individui irripetibili, e quindi di innescare il dramma derivante dalle loro diversità, la tensione dialettica fra atteggiamenti e visioni del mondo diverse. Il passaggio che commuoveva Chopin, quello in cui Rubini / Elvino «cantava lacrime», era appunto l'«io più non reggo», il momento in cui – estrapolando uno spezzone di testo che doveva appartenere al recitativo seguente, e facendolo irrompere nell'aria di Amina – Bellini fa sì che Elvino si ponga, finalmente, in piena consonanza con l'amata: una consonanza che è compassione e conoscenza dell'altro, e che è quindi la vera risoluzione del dramma familiare, il passaggio ineludibile verso un amore più consapevole e vero, giunto a conclusione di una vera e propria dialettica di coppia.

L'idillio non è dato a priori, non è garantito dall'amenità del paesaggio né dalla sponta-

nea bontà dei bravi valligiani. È un idillio conquistato faticosamente, lasciando trasparire i nodi ben più moderni, ed essenziali, del dramma borghese, dell'osservazione *in vitro* di un'antropologia urbana e modernissima.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Oltre al saggio di GUIDO PADUANO, incluso nel suo volume *Il giro di vite* (Firenze, 1992), e ristampato qui di seguito, nel testo rinvio alla relazione di FABRIZIO DELLA SETA, *Affetto e azione. Sulla teoria del melodramma italiano dell'Ottocento*, nel volume III (*Free Papers*) degli *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 1987* (Torino, EdT 1990). Wagner e Hiller sono citati dal numero dedicato a Bellini nella collana periodica «Musik-Konzepte», n. 46, München, Edition Text+Kritik 1985. Fra gli altri studi dedicati alla *Sonnambula*, va ricordato almeno quello di FRANCESCO DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula, ne Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi 1977, e la guida curata da QUIRINO PRINCIPE, Milano, Mursia 1991. Spunti decisivi sul piano analitico si trovano sempre in FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die Italienische Opera Seria seiner Zeit*, Köln-Wien 1969, tradotto in MARIA ROSARIA ADAMO - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI 1981.



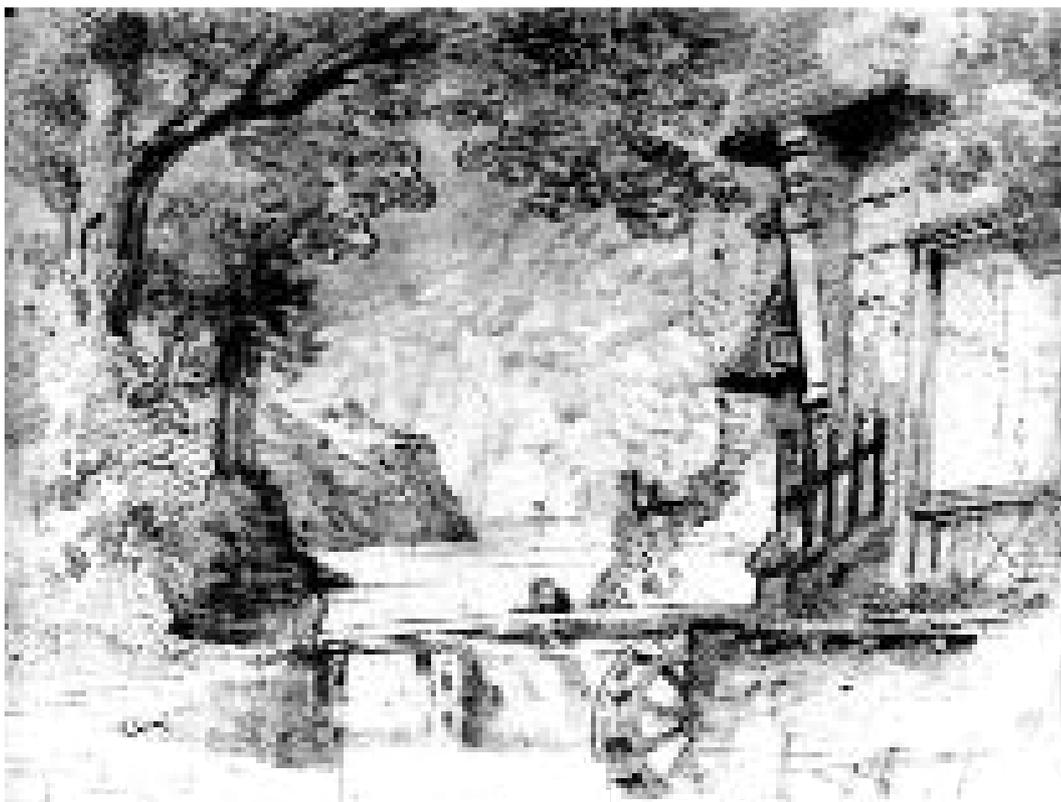
Giuseppe Bertola. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, scena ultima. Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo (1835).



Romolo Liverani. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto I, 8. Faenza, Teatro Comunale (1838).



Romolo Liverani. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, 5. Faenza, Teatro Comunale (1838).



Carlo Ferrario. Disegno a matita per *La Sonnambula*, Atto II, 5. Milano, Teatro alla Scala (1873).

---

GUIDO PADUANO

## LA VERITÀ DEL SOGNO: *LA SONNAMBULA*

All'indomani della prima milanese della *Sonnambula* (6 marzo 1831), il recensore dell'«Eco» scriveva tra l'altro: «il trasformare la maestà della *Semiramide* e la sensibilità profonda dell'*Anna Bolena* nelle semplici ed ingenuie grazie d'una giovane contadinella, in modo sì mirabile, cra impresa riserbata a Madama Pasta».

A proposito della rappresentazione scaligera del 1955, diretta da Bernstein con la regia di Visconti e la memorabile Amina della Callas, Fedele D'Amico teneva a ricordare che «*Sonnambula* e *Norma* furono scritte per la stessa cantante, Giuditta Pasta, e tutt'e due le parti cantava la Malibran, come le canta oggi, unica, la Callas».

Il confronto tra Amina e le eroine di Rossini e Donizetti suona provocatorio, giacché all'iperbolica distanza sociale corrisponde, prima e più che un'opposizione di registri stilistici, un'opposizione tra due forme di protagonismo, una che comporta l'occultamento e l'altra l'esibizione del narcisismo come volontà di potenza e coinvolgimento nelle aspre dialettiche del potere. Non è meno provocatorio il confronto con *Norma*, dove opposizioni dello stesso tipo sono esaltate dall'identità del regime compositivo, stante la strettissima vicinanza cronologica tra le due opere. Eppure noi sentiamo infallibilmente che queste impressioni d'ascolto colgono l'autenticità del messaggio testuale, al di là dei problemi di estensione e di timbro della vocalità, e anche dell'abilità performativa delle cantanti; almeno nel caso di Maria Callas, del resto, sappiamo bene che la sua grandezza è consistita nella enucleazione e nell'espressione di grandi direttrici di senso, latenti nel melodramma italiano sotto la stanchezza delle abitu-

dini e sotto gli smalti virtuosistici. Ma anche senza di lei, e senza cessare di rimpiangerla, ci accorgiamo che la musica della *Sonnambula* perentoriamente richiede di essere presa sul serio come *Norma* o *Anna Bolena*, nel senso che non meno di quelle mette in gioco eventi e valori decisivi per la comprensione della condizione umana e dell'immagine di essa che viene elaborata nell'autocoscienza culturale. Quando avremo precisato che questi medesimi eventi e valori sono veicolati attraverso un'identificazione con l'esperienza della protagonista, senza nessuna delle operazioni di distanziamento o alienazione che identificano i registri del comico, avremo dato a mio parere un'attendibile definizione del genere tragedia, cui non è essenziale invece (non lo è mai stata) l'opposizione tra lieto e triste fine.

Amina, una ragazza di campagna, sta felicemente per sposarsi col suo innamorato (Elvino), senz'altri turbamenti che il rancoroso dispetto della precedente fidanzata di lui, l'ostessa Lisa, quando il paese è messo in subbuglio dall'arrivo di un aristocratico cittadino: il signore del castello, Rodolfo, che rientra nei luoghi della sua infanzia. Egli sembra guardare con interesse sospetto alla sposa, e al gelosissimo sposo sembra, del tutto a sproposito, che l'interesse sia ricambiato. Il sospetto diventa certezza, lacerazione, abbandono quando la sposa viene trovata nella camera d'albergo di Rodolfo, il quale tuttavia è in grado di spiegare: Amina soffre di sonnambulismo non è altri che lei, nel suo vagare notturno, il fantasma di cui tutto il villaggio favoleggia con sgomento. Nella stanza di Rodolfo è dunque entrata incoscientemente, e si è rivolta



*La Sonnambula*, Atto I, 8. Venezia, Teatro La Fenice (1952).

---

a lui sognando un dialogo con Elvino. La spiegazione è presa come un'interessata menzogna, ed Elvino si accinge a sposare Lisa per ripicca (se non fosse che anche Lisa viene accusata, e lei giustamente, dello stesso peccato), quando sulla scena compare Amina. Il turbamento l'ha spossata, e ora nel sonno esprime indubabilmente il suo dolore e il suo amore. Avviene la riappacificazione e Amina risvegliata si trova felice, acclamata dai suoi compaesani: «a noi più cara, / Bella più del tuo soffrir».

Che cosa c'è in questa vicenda di tragico, cioè di essenziale e problematico?

La risposta «niente», che si può essere tentati di dare, è sostenibile solo ammettendo che la musica sia un discorso perfettamente autosignificante, rispetto al quale la situazione teatrale sarebbe un puro pretesto. Questa posizione, che pure nella critica belliniana ha avuto diritto di cittadinanza è insostenibile in rapporto a tutte le categorie strutturali, funzionali, semantiche, storiche del teatro musicale in genere e del melodramma italiano in particolare; ancora più in particolare, è incompatibile con la prassi compositiva di Bellini e con il ruolo di Romani. Come ha chiaramente detto il maggiore studioso di Bellini, Friedrich Lippmann, *La Sonnambula* non si costituisce nonostante il libretto, ma a partire dalle «situazioni drammaticamente mosse» che esso contiene. Qualificare questo discorso mediante un accertamento delle funzioni testuali, delle loro strategie e delle loro gerarchie, è quello che mi propongo di fare; anticiperò tuttavia subito la mia risposta, la quale, giovandosi dei benefici della tautologia, sostiene che quanto c'è di essenziale e problematico nella *Sonnambula* è propriamente l'esperienza del sonnambulismo.

Non a dimostrazione di questo assunto, ma solo a preventiva giustificazione della sua praticabilità, vorrei ricordare l'attenzione dedicata da Ernesto De Martino ai fenomeni che come questo, o come la trance e l'ipnotismo, comportano l'esercizio delle facoltà psichiche in un regime sensoriale alterato; dalla sua analisi risulta che essi comportano altresì una ridefinizione dell'identità individuale e della rappresentazio-

ne del mondo; i confini fluttuanti tra queste due realtà sono vissuti con enorme investimento emotivo, come «rischio di non esserci» e come ambiguità di affermazione e di distruzione.

Venendo all'opera di Bellini, converrà innanzitutto notare che il tema del sonnambulismo ha effettivamente il ruolo decisivo nella strutturazione del plot: se questo, ridotto a estrema formalizzazione, consiste in un doppio movimento, prima di alterazione e poi di ristabilimento della felicità amorosa, che prima crea e poi colma angosciose distanze, la responsabilità di entrambi sta appunto nella particolare e ricorrente condizione di Amina: la manifestazione dell'io attraverso il sogno, che in tal modo è resa pubblica, è prima fonte di equivoco e poi soluzione di esso, venendole riconosciuto un indiscusso valore di verità. E in effetti entrambi, equivoco e verità, ineriscono essenzialmente a questa esperienza, confermando l'ipotesi che in essa sia una ricchezza ambigua e inquietante. La garanzia di verità risiede nella possibilità di estrarre i contenuti psichici con tutta la libertà permessa dal codice onirico, e cioè senza nessuno dei condizionamenti e delle censure operanti nel vivere sociale e nell'elaborazione dell'immagine che consciamente si trasmette di se stessi. Il rischio di equivoco è invece legato alle modalità espressive dell'inconscio: poiché la sua attività è indipendente dai principi della logica classica (d'identità e di non contraddizione), e tratta gli oggetti di investimento emotivo alla stregua di una realtà totalizzante e infinita, gli oggetti stessi non hanno lo statuto preciso che compete loro nella realtà empirica: nella fattispecie per Amina qualunque uomo, ma forse semplicemente qualunque entità sentita come altro da sé, è nel sogno Elvino – e questa crea gli inconvenienti che sappiamo.

Tuttavia l'interesse maggiore non risiede a mio parere nell'aspetto oggettivo del sonnambulismo, cioè nelle sue conseguenze, bensì nei modi di realizzazione, cioè nell'itinerario di vita interiore che esso disegna e nel suo rapporto con la vita consueta, caratterizzata dalla vigilanza e dalla interre-



*La Sonnambula*, Atto II, 1. Venezia, Teatro La Fenice (1952).

---

lazionalità. Se si preferisce, tra le relazioni che organizzano il microcosmo psichico e quelle che nelle loro cooperazioni e interferenze formano il quadro semiotico del dramma.

L'elaborazione della realtà condotta nel sonnambulismo di Amina può definirsi con l'aiuto di termini contrastivi che hanno grande rilievo nella civiltà musicale contemporanea: penso alla scena della pazzia in *Lucia di Lammermoor* e al ricorrente delirio di Elvira in cui culminerà la ricerca belliniana sugli aspetti più tormentati e inquietanti della psiche, e specialmente della psiche femminile. Le visioni di Lucia, Amina ed Elvira sono tutte incentrate su un unico idolo ossessivo, concepito come sede di appagamento universale dell'immaginario femminile: la festa di nozze. Ne viene di conseguenza il ripetersi e sovrapporsi di movenze stilistiche e di fattori lessicali. Per esempio: «Ardon le sacre tede» (*Sonnambula*) e «Ardon gli incensi... splendono / Le sacre faci intorno» (*Lucia*). «Cielo, al mio sposo io giuro / Eterna fede e amor» (*Sonnambula*) e «Oh, vieni al tempio, fedele Arturo, / Eterna fede, mio ben, ti giuro» (*I Puritani*). «Elvino!... Alfin sei mio... Tua son io» (*Sonnambula*, atto I); «Ancor son tua, tu sempre mio» (*Sonnambula*, atto II); «Alfin son tua, alfin sei mio» (*Lucia*).

Naturalmente, se è vero che il sonnambulismo è fenomeno praticamente privo di rilevanza patologica, c'è da aspettarsi che la distanza tra esso e la realtà sia ben altrimenti colmabile che non nel caso della pazzia: e in effetti, mentre l'esplorazione visionaria di Lucia è una via che non ha ritorno, e il ritorno di Elvira passa per la violenza paradossalmente benefica di un trauma (la condanna a morte di Arturo), Amina si trova alla fine a trapassare dal sogno alla realtà per confini aperti e illusionisticamente, dolcemente confusi. Su questo trapasso, che è la cosa più straordinaria dell'opera e con piena pertinenza occupa il finale, tornerò poi; ma va detto che esso è il punto terminale di uno svolgersi del discorso solipsistico come *parte* dell'esperienza vitale e non già come suo chiaroscuro, alternativa, rovesciamento – le funzioni che si pos-

sono attribuire alle due scene di pazzia sopra citate.

In *Lucia* e nei *Puritani* la realtà dolorosa viene globalmente negata opponendole un mondo di delirante luminosità, non toccato dall'angoscia, frutto immediato e assoluto del desiderio; nella *Sonnambula* il desiderio esprime con altrettanta forza la sua richiesta di felicità, ma i modi in cui la formula mostrano coscienza delle difficoltà e degli ostacoli, generati dal fatto che l'alterità dell'oggetto d'amore è comunque irriducibile all'io, e ne vivono la dialettica con pena, attesa, speranza.

Sia pure esprimendosi in termini grossolani, non si andrà troppo lontano dalla verità se si dice che nella *Sonnambula* l'inconscio affronta gli stessi problemi che si presentano alla coscienza, e allo stesso modo, nel rispetto cioè della griglia che ospita e determina la vita della coscienza: la scansione del tempo. Con ciò intendo dire due cose distinte tra loro: la prima è che, essendo come s'è detto le visioni, visioni non di stati psichici ma di processi e conflitti, esse sono ordinate nel regime di mutabilità biunivocamente connesso al tempo; la seconda è che l'inconscio serba memoria della coscienza, e dunque le visioni non evocano dal nulla, o se si vuole dall'acronicità assoluta del desiderio, la loro dialettica, ma ereditano una situazione compromessa dagli eventi della vita di relazione. Diciamo anzi progressivamente compromessa, se è vero che la seconda scena di sonnambulismo registra, nel medesimo quadro di opposizione tra il desiderio e le avversità, gli sviluppi e i deterioramenti accaduti nell'intervallo dalla precedente.

Se il primo punto autorizza a definire la struttura delle visioni come drammatica (e non sarebbe improprio parlare di psicodrammi), il secondo chiarisce che in essi si realizza la stessa struttura drammatica che come spettatori siamo chiamati a fruire unitariamente.

Considerando più concretamente le due scene in questione, vediamo che il rapporto sintagmatico tra sogno e veglia viene garantito dalla prima fase di Amina sonnambula, dopo l'invocazione «Elvino, Elvino!»: «geloso / Saresti ancor dello straniero?».



Gianrico Becher. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto I, 1. Venezia, Teatro La Fenice (1961).

---

Ancora: il sogno non ripete, ma riprende e prosegue la situazione conflittuale che si era prodotta tra lei e l'amato a motivo dell'interferenza di Rodolfo, poi espansa e addolcita nel duetto «Son geloso del zefiro errante» e risolta nell'unisono «Mai più dubbi, timori mai più», all'uscita del quale sta una promessa profetica: «pur nel sonno il mio cuor ti vedrà».

L'io onirico in ciò più realistico della dedizione manifestata nel duetto – sa bene di non poter contare sulla scomparsa dei «dubbi» e dei «timori»; e li mette in scena con un preciso *déjà vu*, che riprende prima di tutto la tonalità globale dell'angoscia (sottolineata dal ripetersi della didascalia «con pena»), e poi i topoi dell'innocenza offesa, l'apostrofe «ingrato», e la professione d'amore «non t'adoro? / Il mio ben non sei tu?» (*versus* «Amo te solo, il sai»). Più preziosamente, ancora, la solitudine strutturale del sonnambulismo fa rivivere lo stizzoso silenzio di Elvino («Elvino, e me tu lasci / Senza un tenero addio?», *versus* «Non rispondi?»). Poi Amina «comincia a serenarsi» e passa alla rappresentazione solare delle nozze: la gioia che parla in essa si oppone alla precedente «pena» con un'impressionante crescita d'intensità, certo avallata dalla struttura cantabile, se la frase «O madre mia, m'aita» sembra comunicare una passione dolorosa, è perché rappresenta quell'insostenibilità della gioia che Amina, conscia, aveva predicato nella cabaletta iniziale: «Egli è il cor che i suoi contenti / Non ha forza a sostener». Confrontata con essa, può mostrare utilmente, io credo, quale dislivello di autenticità e profondità passi tra la manifestazione sociale e quella segreta dell'io.

Da questa prima scena possiamo dunque già concludere che *La sonnambula* rappresenta a due livelli la sua semplicissima, quasi nucleare azione, originata dalla minaccia dell'infelicità e risolta nel trionfo della felicità: al primo livello, che comporta la rappresentazione di rapporti interumani banali, irrimediabilmente impoveriti dalla loro idoleggiata semplicità (tornerò su questo punto), segue la *mise en abîme* della medesima realtà: un teatro di secondo

grado che situa la sua scena non nelle dolcezze bucoliche, svizzere o padane che siano, ma nell'universalità della psiche, e ne parla il linguaggio categorico, dove non esistono piccole ferite e la gelosia è degnissima figura di morte, dove l'invocazione «madre mia» non concerne propriamente la molinara Teresa – con la sua solida affettività e partigianeria, capace di moralismi aggressivi e di ironia acida, una specie di Agnese manzoniana – ma il corrispettivo nostalgico dell'originario smarrimento umano.

Il risveglio di Amina fa esplodere, come sappiamo, il conflitto con Elvino e i paesani, ma anche un conflitto di molta più violenza e respiro che coinvolge la persona della sognatrice, e nell'estremizzazione dei suoi termini ne minaccia la coerenza. Da un lato infatti la sua condizione è di onnipotenza: assumendo dentro di sé la crisi, ha in sé la capacità di portarla a compimento e di coronarla nel lieto fine (il più tradizionale, le nozze). Dall'altro lato è di impotenza, cecità indifesa. Lungi dall'aver il controllo del mondo, Amina non ha il controllo di sé, e l'oscurità che concerne il sé, lo spazio («Dove son»), le azioni («Che mai feci?»), il rapporto con gli altri («Chi mi vi ha spinto?»), pesa come una condanna all'incomprensione e alla separatezza, e dunque all'infelicità.

I termini di questo conflitto non hanno niente di sorprendente, sono anzi iscritti nella definizione stessa di inconscio a seconda che se ne elabori un'immagine autarchica o una bisognosa di riconoscimento sociale; ma sorprendente è la loro resa musicale, drammaturgica, semiotica: basti pensare al persuasivo nitore con cui è costruito il contrasto tra il predominio che la voce di Amina ha nella scena del sonnambulismo (esaltato dal rispettoso distanziamento di Rodolfo), e la sua posizione di dolorosa eccentricità nel concertato finale del primo atto, che culmina capovolgendo il ruolo della figura musicale dell'unisono: quando Amina ed Elvino cantano insieme «Non è questa, ingrato core», la solidarietà vocale, altrove rassicurante, esprime al contrario la lontananza e l'incompatibilità

---

delle loro angosce.

Similmente possiamo dire che nel primo atto l'identità dei progetti vitali elaborati nella veglia e nel sogno si stabilisce attraverso una stridente incomunicabilità dei due universi.

Nel secondo atto, invece, essi si intersecano e si identificano.

La seconda e la più grande scena di sonnambulismo ha una struttura opposta alla prima per ciò che concerne l'estensione relativa del positivo e del negativo: mentre infatti la prima risolveva rapidamente, in un sia pur intensissimo declamato, le distonie e le disforie dell'amore, per approdare al cantabile estatico della gioia, e da quello ripiombare nell'incubo del risveglio, la scena finale attraversa con cristallina sofferenza tutto il percorso della lacerazione, affidandone l'espressione al cantabile «Ah! non credea mirarti» poi dal profondo dell'angoscia risale alla speranza con la febbrile velocità di frasi spezzate: ma la cabaletta che corrisponde, rovesciandone la situazione emotiva, a «Ah! non credea mirarti», sta al di là del sogno e chiude l'opera («Ah! non giunge uman pensiero»).

Come sappiamo, la situazione è precipitata e il sogno di Amina la riflette, agganciandosi a ben precisi elementi di realtà: il matrimonio con Lisa che Elvino ha inopinatamente deciso e sta per attuare. L'insistenza su questo punto crea un contraltare angoscioso al sogno beato delle nozze: il tempo è ancora il luogo dello psicodramma, ma il senso della cerimonia è atrocemente rovesciato.

Insieme ad esso si capovolgono due simboli dell'unione felice: l'anello che Elvino le ha tolto, le viole ricevute da lui e riposte nel seno e ora appassite. Il canto sul fiore – di estenuata dolcezza e bellezza – segna tuttavia la transizione verso il nuovo e definitivo cammino della felicità. Dovremmo anzi dire che l'ultima frase «Ma ravvivar l'amore / Il pianto mio non può», dal momento che avvia la successiva impennata della speranza («E s'egli a me tornasse?»), va definita come negazione freudiana: tanto poco l'attività onirica è espressione grezza del desiderio, che conosce le più complesse in-

terazioni tra inconscio e coscienza. Ma, prima che si chiuda la compatta elegia del dolore, è già avvenuto il fatto decisivo: nel cerchio solipsistico di Amina è entrato Elvino, non l'immagine sognata ma la persona fisica di Elvino, e su uno dei nuclei tematici dell'aria di Amina ha cantato: «No, più non reggo». Molto a ragione Lippmann insiste sul fatto che l'inserzione della frase di Elvino nell'aria fu una scelta di Bellini, correttiva del libretto che collocava la stessa frase all'inizio del successivo recitativo (dove in effetti sta ancora, ripetuta), perché significa rivendicare alla volontà compositiva determinante non solo il momento di massima commozione, ma il vertice dell'azione drammatica.

E a questo punto infatti che avviene in maniera primaria il ricongiungimento di Amina ed Elvino, che ora cantano in parole diverse lo stesso fecondo dolore (esattamente al contrario di ciò che avveniva nel finale del primo atto). Il linguaggio della musica esprime con la sua illimitata ricchezza figurale ciò che in termini di comportamento avverrà subito dopo: Elvino si avvicina ad Amina, che ancora sognando riceve da lui l'anello e gli rivolge le parole, già citate prima, che potremmo considerare una celebrazione laica del matrimonio («Ancor son tua, tu sempre mio» – appena sarà da notare come questa nuova fioritura di felicità sognata conservi, attraverso il termine «ancor», l'impronta della memoria). Poi anche Teresa si avvicina ad Amina, e solo dopo Rodolfo decreta: «De' suoi dilette in seno / Ella si desti».

Lo scioglimento dunque avviene in sogno, e dopo il risveglio è soltanto ratificato. L'interattività tra la persona che sogna e gli altri è garantita nello statuto del sonnambulismo quale pedantesco lo traccia Rodolfo («V'han certuni che dormendo / Vanno intorno come desti, / Favellando, rispondendo / Come vengono richiesti»), ma ben altro è naturalmente il suo senso e il suo messaggio. Il sogno determina la realtà esterna e stabilisce ciò che per essa ha valore di verità.

«Seconda il suo pensiero», dice Rodolfo a Elvino come si potrebbe dire davanti a una



Gianrico Becher. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, 1. Venezia, Teatro La Fenice (1961).



Gianrico Becher. Bozzetto per *La Sonnambula*, Atto II, 5. Venezia, Teatro La Fenice (1961).

---

devianza mentale: ma ciò che Elvino compie per «secondare» le imperative richieste del sogno di Amina, è la sostanza della propria autentica volontà, che già una volta si era manifestata nella consegna solenne di quello stesso anello, e successivamente era stata pervertita dalla stupidità e dalla cecità che imperversano nei rapporti umani.

Anche l'alternativa tra onnipotenza e impotenza è risolta in senso solarmente affermativo, ma non senza attraversare, con un ultimo tenero brivido, l'uscita dal sonno, che resta nonostante tutto problematica. Le prime reazioni di Amina svegliata non sono differenti dall'altro e terribile risveglio («Dove son io? che veggo?» *versus* «Dove son? chi siete voi?»), ma il disagio che accompagna il recupero dell'identità razionale esprime una commovente preghiera: «Ah... per pietade... / Non mi svegliate voi». Amina crede di sognare ancora, anzi di sognare di sognare, perché solo un sogno di secondo grado consente una valutazione del sogno quale è implicita nella sua frase. Ed è una valutazione ambivalente, perché implica insieme appassionato coinvolgimento e coscienza della sua inanità, certezza che i sogni non possono resistere al risveglio.

Invece proprio questo avviene, e il paradossale primato dell'interiorità chiude in forme scintillanti la certezza che essa, rielaborando e rappresentando sul suo palcoscenico i contenuti dell'angoscia, possa vincerla o almeno esorcizzarla. Esattamente come la esorcizza l'istituzione teatrale.

Ma *La sonnambula* non è anche uno stucchevole idillio, una regressione verso l'infantilismo arcadico, una nostalgia di primitività nutrita di false coscienze e ancorata alla angusta contentezza di sé che Friedrich Nietzsche bollava a fuoco con parole come «trastullamento fantasticamente balordo»?

In tutta franchezza, io non credo si possa negare che sia in parte anche questo, ma mi pare necessario determinare correttamente il profilo e l'estensione di questa parte, e soprattutto la sua funzionalità rispetto

a quella che ci è apparsa la tematica centrale.

Come sempre, il mito dell'Arcadia si nutre di due nuclei simbolici: la bellezza della natura intesa come «paesaggio spirituale» e l'interesse per la condizione umana che convenzionalmente si reputa vicina all'elementarità della natura, perché priva delle complicazioni e mediazioni della cultura.

Sul primo punto, l'ambientazione paesaggistica della *Sonnambula* è ispirata a una gentile sobrietà, priva di insistenze oleografiche. Si pensi alla tenuità dell'accompagnamento orchestrale che illustra le parole di Teresa «il sol tramonta», riproducendo il suono delle cornamuse.

Lo spazio della descrizione naturale è ristrettissimo, rispetto per esempio al *Guglielmo Tell* (naturalmente, non perché il *Guglielmo Tell* sia a sua volta una «pastorelleria»: ma là l'indugio sui temi naturalistici è funzionale a una struttura che oppone il libero respiro dell'uomo sulla terra alla tirannia cupa e tempestosa).

Ma, soprattutto, nella *Sonnambula* il valore simbolico dell'ambientazione naturale non consiste nel fatto che la serenità del mondo determini nell'animo umano la «tranquilla giocondità», ancora per usare le parole di Nietzsche, bensì l'iter è quello opposto: la dimensione interiore informa di sé i contorni del mondo esterno. Così dice Amina nell'aria di entrata:

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.

E ancora, in risposta alla gelosia di Elvino:

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.

Al di là dell'insistenza tematica, sta alla vi-



*La Sonnambula*, Atto I, 5, con June Anderson nel ruolo della protagonista. Scene e costumi di Antonio Fiorentino, regia di Mattia Testi. Venezia, Teatro Malibran (1984).

---

cenda successiva, come ben sappiamo, avvalorare questa gerarchia.

E invece sul versante antropologico di questa Arcadia che si verifica lo scadimento. Sono stati infatti fortemente banalizzati ambedue i termini dell'opposizione città-campagna in cui essa si orienta.

La peculiarità contadina pertinentizzata è fondamentalmente l'ingenuità, intesa in senso negativo come incapacità di comprensione razionale e proclività a farsi ingannare dalle apparenze: lo sdoppiamento del tema del sonnambulismo consente di presentare due versanti simmetrici di questo atteggiamento, credere il falso e riconoscere il vero. I paesani sono convinti dell'esistenza reale del fantasma e non credono alla smitizzazione di Rodolfo («Ve la dipinge, ve la figura / La vostra cieca credulità»), opponendogli che «non è fola». Tutt'al contrario, è fola per loro la spiegazione dell'innocenza di Amina data dal Conte («A tai fole non crediamo: / Un che dorme e che cammina! / No, non è, non si può dar»). Questo secondo aspetto della loro ottusità è più insistito perché drammaturgicamente più rilevante, ed anche perché più sapidamente ironico: qui infatti la loro ignoranza riposa sulla presunzione di un giudizio razionalistico. Ancor maggiore rilievo gli è conferito dal fatto che l'ottusità entra in conflitto con i valori di lealismo cieco nei confronti dell'autorità (Baldacci ha parlato di sanfedismo), che trascorre largamente per il villaggio, raggiungendo il culmine nel coro iniziale del secondo atto e nella successiva entrata: «Buone nuove! / Dice il Conte ch'ella è onesta, / Ch'è innocente, e a noi già muove». Ma neanche questa acquiescenza bonacciona basta a fare accettare ai paesani lo scandalo della verità.

Bisognerà tenere il massimo conto del fatto che questa sordità e refrattarietà del *milieu* era drammaturgicamente e simbolicamente necessaria all'azione. Senza i pregiudizi e la miopia del villaggio, non si sarebbe creata o si sarebbe anonimamente risolta la crisi. Ciò che più importa, la distanza tra Amina e la comunità cui appartiene consente l'isolamento della protagonista sia

nel senso dell'astrazione che in quello dell'emarginazione, e sappiamo quanto l'uno e l'altro contribuiscano alla semantica dell'opera.

Peraltro, la distanza è risultata eccessiva. Eccessiva almeno per il fatto di non essere illuminata dalla luce coerente dell'ironia; al contrario, bisogna confessare che il comico affiorante nella *Sonnambula* è per lo più involontario, richiedendosi che tra Amina e i suoi compaesani si presupponga una corrente di affettività e di solidarietà emotiva. Ma se Amina, a differenza di Lucia e di Elvira, ha come prima immagine delle sue nozze l'affetto collettivo («Oh come lieto è il popolo / Che al tempio ne fa scorta!»), i suoi compaesani la ricambiano di buona volontà inconcludente, fatua, volubile.

Il guasto peggiore si è ripercosso nella costruzione del personaggio di Elvino, cui vengono messe in bocca parole, melodie, atteggiamenti della maggiore intensità e nobiltà, e alcune delle arie tenorili più belle che si conoscano. Ciò in base al teorema melodrammatico per cui la coppia solidale in atto o in prospettiva condivide lo stesso livello di nobiltà e di profondità espressiva. D'altro canto, non è la sola incredulità, strutturalmente necessaria, che omologa Elvino al piccolo mondo paesano, piccolo nella superficialità emotiva non meno che nella limitatezza culturale e intellettuale. Lo vediamo infatti uscire di scena («disperato», sottolinea la didascalia) dopo la splendida melodia di «Ah! perché non posso odiarti», e rientrarvi sposo promesso di Lisa e addirittura rievocare «il bel nodo che pria». Dal punto di vista della legittimità psicologica, la ripicca può essere atto «disperato», o se vogliamo anche tragico; tuttavia il testo drammatico e musicale non attiva le contraddizioni potenziali della situazione, e di fatto si limita ad approfittare del cambio di scena per far passare sotto silenzio l'incoerenza, che non è di comportamenti, ma di livelli emotivi e dunque stilistici.

Nella stessa superficialità è più gravemente coinvolto il Conte, degna controparte cittadina e illuministica dell'ignoranza paesana.

---

In questo caso, tuttavia, si scorge più chiaramente l'origine delle distonie compositive del travagliato processo redazionale per cui originariamente Rodolfo doveva essere il padre dell'orfanella Amina, riconosciuto alla fine per il perfezionamento del tripudio universale. Poiché questa soluzione è stata scartata, il personaggio di Rodolfo ha sofferto di un calo di motivazione. Uno dei risultati è stato quello di trasformare l'impegno affettivo della paternalità in paternalismo, che si ritrova altresì a essere da sempre la pecca caratteristica del cittadino verso la campagna; così vediamo Rodolfo alternare due atteggiamenti complementari: da un lato, una noiosa superiorità didascalica, appena salvata dall'utilità della funzione registica da lui esercitata nel finale, dall'altro uno slancio ammirativo verso il mondo altro. Esso ha però appena il tempo di manifestarsi nelle forme leopardiane di «Vi ravviso, o luoghi ameni» – un'aria approfondita peraltro dal fascino di un mistero inesistente – che precipita nel crasso compiacimento borghese, idolo polemico di Nietzsche:

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 cara ostessa  
È un po' ritrosa, ma mi piace anch'essa.

A parte il fatto che di Lisa lo spettatore ha avuto tutt'altra impressione, la conclusione della climax nella lode indistinta della bellezza femminile confina il mancato padre nello statuto volgare del libertino di provincia; come se, non avendo una reale consistenza di personaggio, fosse stato adattato a giustificare l'immagine che gli altri si formano di lui. Non lo nobilita neppure il conflitto intimo per cui in presenza di Amina sonnambula, prima dibatte, poi nega, poi afferma, poi definitivamente respinge il desiderio di approfittare di lei; il monologo spezzato in cui queste alternative si presentano è troppo evidentemente subalterno, come ho detto prima, al discorso di Amina.

Comunque sia, rinunciare all'agnizione del padre è stata da parte di Bellini un'invenzione felicissima; in tal modo è stata salvaguardata alla vicenda emotiva di Amina quella semplicità che non ha nulla a che fare con l'ingenuità laccata dei pastori, ed è invece rigorosa purità dell'amore e del dolore visti come componenti essenziali dell'animo umano.

[Da GUIDO PADUANO, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 69-85.]



*La Sonnambula*, Atto I, 5, con Luciana Serra nel ruolo della protagonista. Ripresa dell'allestimento 1984. Venezia, Teatro La Fenice (1988).

---

---

---

---

## ENTE AUTONOMO TEATRO LA FENICE

*sovrintendente*  
Gianfranco Pontel

*direttore artistico*  
Francesco Siciliani

*direttore principale*  
Isaac Karabtchevsky

### CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari  
*presidente*

Nelli Elena Vanzan Marchini  
*vicepresidente*

Luigino Busatto

Virginio Fagotto

Bruno Lucatello

Alfonso Malaguti

*presidente commissione del personale*

Antonio Mazaroli

Matteo Mazzeo

*presidente commissione programmazione  
artistica e bilancio*

Gianfranco Pontel  
*sovrintendente*

Giorgio Tommaseo Ponzetta

Francesco Siciliani  
*direttore artistico*

Iginio Gianceselli  
*segretario*

### COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

Caterina Criscuolo  
*presidente*

Paolo Nardulli

Adriano Olivetti

Angelo Di Mico

---

*segretario generale*  
Iginio Gianceselli

*direttore del personale*  
Paolo Libettoni

*direttore amministrativo*  
Tito Menegazzo

*segretario artistico*  
Giorgio Benati

*direttore dei servizi scenici e tecnici*  
Lauro Crisman

*direttore di produzione*  
Dino Squizzato

*capo ufficio stampa e relazioni esterne*  
Cristiano Chiarot

---

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

*fotocomposizione e immagini*  
Texto - Venezia

*stampa*  
Grafiche Veneziane - Venezia

*finito di stampare nel mese di giugno 1996*

---

---

## AREA ARTISTICA

### MAESTRI COLLABORATORI

*direttore musicale di palcoscenico*  
Giuseppe Marotta \*

*maestro di sala*  
Stefano Gibellato \*

*maestro rammentatore*  
Pierpaolo Gastaldello \*

*maestri di palcoscenico*  
Lorenzo Fasolo \*  
Silvano Zabeo ♦

*maestro di sala aggiunto*  
Aldo Guizzo \*

*maestro alle luci*  
Gabriella Zen \*

*responsabile archivio musicale*  
Paolo Cecchi ♦

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### ISAAC KARABTCHEVSKY

*direttore principale*

#### *Violini primi*

Mariana Stefan •  
Paolo Ceccaroli \*  
Nicholas Myall  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Gianaldo Tatone  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Cynthia Treggor • ♦  
Enrico Enrichi  
Gisella Curtolo  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Maddalena Main  
Mania Ninova ♦  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Domenico Sparta  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Alessandra Vianello ♦  
Muriel Volckaert  
Roberto Zampieron

#### *Viola*

Ilario Gastaldello •  
Stefano Passaggio • ♦  
Elena Battistella ♦  
Antonio Bernardi

#### *Rony Creter ♦*

Ottone Cadamuro  
Anna Mencarelli  
Giancarlo Patron  
Stefano Pio  
Eva Piovesan  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

#### *Violoncelli*

Alessandro Zanardi •  
Antal Tichy • ♦  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Dimitrova Filka ♦  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Elisabetta Volpi

#### *Contrabbassi*

Gianni Amadio • ♦  
Stefano Pratissoli • ♦  
Massimo Frison  
Ennio Dalla Ricca  
Matteo Liuzzi  
Gianfranco Miglioranza  
Giulio Parenzan  
Alessandro Pin

#### *Arpe*

Brunilde Bonelli • \*

#### *Flauti*

Angelo Curri • \*  
Angelo Moretti • \*  
Luca Clementi  
Franco Massaglia

#### *Ottavino*

Francesco Chirico \*

#### *Oboi*

Silvano Scanziani • \*  
Marco Ambrosini • ♦  
Girolamo Valente  
Walter De Franceschi

#### *Corno inglese*

Renato Nason

#### *Clarinetti*

Carlo Failli • ♦  
Alessandro Fantini • ♦  
Renzo Bello  
Federico Ranzato ♦  
Danilo Zauli ♦

#### *Fagotti*

Dario Marchi • \*  
Oscar Trentin • \*  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

#### *Controfagotto*

Fabio Grandesso ♦

#### *Trombe*

Mirko Bellucco •  
Fabiano Cudiz •  
Gianfranco Busetto  
Leonardo Malandra  
Eleonora Zanella ♦

#### *Corni*

Kostantin Becker • ♦  
David Kanarek ♦  
Guido Fuga  
Stefano Fabbris ♦  
Enrico Fantasia ♦

#### *Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Sebastiano Nicolosi • \*  
Claudio Magnanini  
Antonio Moccia  
Massimo la Rosa ♦

#### *Basso tuba*

Alessandro Ballarin ♦

#### *Timpani*

Lino Rossi • \*  
Roberto Pasqualato •

#### *Percussioni*

Attilio De Fanti  
Guido Facchin  
Gottardo Paganin

#### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini

• prime parti  
♦ a termine  
\* collaborazione

---

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI  
*direttore del Coro*

Alberto Malazzi  
*aiuto maestro del Coro*

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Barbara Bettari ♦  
Piera Boano  
Egidia Boniolo  
Daniela Bortolon ♦  
Lucia Braga  
Mercedes C. Cerrato  
M. Rosa Cocetta  
Emanuela Conti ♦  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
M. Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Loredana Mele ♦  
Antonella Meridda  
Validia Natali  
Bruna Paveggio  
Roberta Quartieri ♦  
Rossana Sonzogno

### *Alti*

Lucia Berton  
Carla Carnaghi ♦  
Mafalda Castaldo  
Marta Codognola ♦  
Chiara Dal Bo ♦  
Elisabetta Gianese  
Vittoria Gottardi  
Lone Kirsten Löell  
Manuela Marchetto ♦  
Luisa Michelini  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Silvia Russo ♦  
Cecilia Tempesta ♦  
M. Laura Zecchetti

### *Tenori*

Ferruccio Basei ♦  
Sergio Boschini  
Silvano Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Pasquale Ciravolo  
Gino Dal Moro  
Luca Favaron  
Stefano Filippi  
Emilio Mion  
Fabio Moresco ♦  
Nicola Pamio  
Ivano Pasqualetti  
Ciro Passilongo ♦  
Benito Pellegrino  
Raffaello Pitacco  
Marco Rumori ♦  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura ♦  
Ruggero Zane

### *Bassi*

Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Giovanni Bosticco  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
Dino Corà  
Enzo Corò ♦  
Andrea Cortese  
Pietro Crepaldi  
Antonio S. Dovigo ♦  
Alessandro Giacon  
Massimiliano Liva ♦  
Luciano Medici ♦  
Nicola Nalesso  
Davide Pelissero  
Mauro Rui ♦  
Claudio Zancopè

♦ a termine

---



---

## AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

*direttore di palcoscenico*  
Paolo Cucchi

*responsabile ufficio regia*  
Bepi Morassi

*capo reparto macchinisti*  
Fausto Sabini ♦

*capo reparto elettricisti*  
Vilmo Furian

*capo reparto attrezzisti*  
Roberto Fiori

*capo reparto sartoria*  
Maria Tramarollo

*capo reparto costruzioni*  
Franco Vianello

*scenografo realizzatore*  
Daniele Paolin ♦

*responsabile ufficio  
decentramento e promozione*  
Domenico Cardone

### *Macchinisti*

Vitaliano Bonicelli  
Valter Marcanzin  
Massimo Pratelli  
Bruno Bellini  
Antonio Covatta  
Luciano Del Zotto  
Bruno D'Este  
Roberto Gallo  
Sergio Gaspari  
Michele Gasparini  
Giorgio Heinz  
Andrea Muzzati  
Mario Pavan  
Roberto Rizzo  
Francesco Scarpa  
Federico Tenderini  
Mario Visentin  
Fabio Volpe  
Michele Arzenton ♦  
Massimiliano Ballarini ♦  
Roberto Cordella ♦  
Giuseppe Daleno ♦  
Dario De Bernardin ♦  
Paolo De Marchi ♦  
Roberto Mazzon ♦  
Adamo Padovan ♦  
Pasquale Paulon ♦  
Stefano Rosan ♦  
Stefano Rosso ♦  
Massimo Senis ♦  
Francesco Trevisin ♦  
Enzo Vianello ♦

### *Sarte*

Rosalba Filieri  
Emma Bevilacqua  
Annamaria Canuto  
Elsa Frati  
Bernadette Baudhnuin ♦  
Luigina Monaldini ♦

### *Elettricisti*

Fabio Baretin  
Alessandro Ballarin  
Umberto Barbaro  
Marco Covelli  
Stefano Faggian  
Stefano Lanzi  
Roberto Nardo  
Maurizio Nava  
Paolo Padoan  
Costantino Pederoda  
Marino Perini  
Roberto Perrotta  
Stefano Povolato  
Teodoro Valle  
Marco Zen  
Alberto Bellemo ♦  
Michele Benetello ♦  
Cristiano Fae ♦  
Euro Michelazzi ♦  
Giancarlo Vianello ♦  
Massimo Vianello ♦  
Roberto Vianello ♦  
Roberto Visentin ♦

### *Attrezzisti*

Sara Bresciani  
Marino Cavaldoro  
Diego Del Puppo  
Oscar Gabbanoto  
Salvatore De Vero ♦  
Nicola Zennaro ♦

### *Scenografia*

Giorgio Nordio  
Sandra Tagliapietra  
Marcello Valonta

### *Impiegati*

Luciano Aricci  
Gianni Bacci  
Rossana Berti  
Giuseppe Bonannini  
Simonetta Bonato  
Marisa Bontempo  
Luisa Bortoluzzi  
Elisabetta Bottoni  
Nadia Buoso  
Stefano Callegaro  
Andrea Carollo  
Giovanna Casarin  
Lucia Cecchelin  
Giuseppina Cenedese  
Giorgio Cicogna  
Walter Comelato  
Antonella D'Este  
Liliana Fagarazzi  
Adriano Franceschini  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Santino Malandra  
Maria Masini  
Gianni Mejato  
Luisa Meneghetti

Fernanda Milan  
Elisabetta Navarbi  
Gilberto Paggiaro  
Vera Paulini  
Lorenza Pianon  
Giovanni Pilon  
Wladimiro Piva  
Francesca Piviotti  
Cristina Rubini  
Susanna Sacchetto  
Angelo Sbrilli  
Daniela Serao  
Gianfranco Sozza  
Marika Tileti  
Roberto Urdich  
Irene Zathila

Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Gianluca Borghonovi ♦  
Giancarlo Marton ♦

♦ a termine



AMICI DELLA FENICE  
*incontro con l'opera*

AULA MAGNA - ATENEIO VENETO

Mercoledì 17 luglio 1996, ore 18.30

SANDRO CAPPELLETTO

MADAMA BUTTERFLY

*Il Sipario del Teatro La Fenice come era stato restaurato  
dagli Amici della Fenice con il contributo del SAVE VENICE INC.*



**Conti correnti  
per la ricostruzione del  
GRAN TEATRO LA FENICE**

**Comune di Venezia**

c/c **64000/OV** Cassa di Risparmio di Venezia  
codice ABI 6345 cab. 02000

*“Sottoscrizione per la ricostruzione del Teatro La Fenice”*

**Fondazione per il Teatro La Fenice**

c/c **63597/OC** Cassa di Risparmio di Venezia  
codice ABI 6345 cab. 02000

*“Per La Fenice”*

**Associazione Amici della Fenice:**

c/c **6959** Banco AmbroVeneto  
(Filiale di Venezia, calle Goldoni)

ABI 3001 Cab 02010

*“Ricostruzione”*