



VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, Orchestra e coro del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direttore d'orchestra Gabriele Ferro, regia di Bepi Morassi, 1 DVD C Major 713908, 2013. • *La sonnambula*, Staatsoperchor und Staatsorchester Stuttgart, direttore d'orchestra Gabriele Ferro, regia di Jossi Wieler e Sergio Morabito, 1 DVD EuroArts – Unitel Classica 802442-59338, 2014.



Lo spunto per questo breve intervento su alcune questioni suscitate dalla messa in scena della *Sonnambula* oggi è venuto dalla comparsa sul mercato nel 2013 dei video di due recenti produzioni dell'opera: la prima è stata rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia in aprile-maggio 2012 per la regia di Bepi Morassi, mentre la seconda, approntata per la Staatsoper di Stoccarda da Jossi Wieler e Sergio Morabito, risale al gennaio dello stesso anno, ma è stata videoripresa in occasione delle rappresentazioni del giugno 2013. Sebbene usciti in contemporanea, e per alcuni aspetti tra loro simili, ad uno sguardo attento questi DVD costituiscono due esempi piuttosto divergenti di che cosa sia o possa essere la regia lirica oggi, tema assai dibattuto di recente da musicologi, teatrologi, critici, registi e appassionati (molto meno sonore le voci dei cantanti e dei direttori d'orchestra, per lo meno quelli in carriera, per ovvie ragioni di prudenza professionale). Come queste due *Sonnambule*

provano, l'opera belliniana si rivela una cartina di tornasole in questo senso. L'intervento è quindi strutturato in due sezioni: nella prima presento qualche riflessione generale sulla posizione della *Sonnambula* nella cultura operistica e teatrale del presente, mentre la seconda è dedicata ad alcune considerazioni su queste due messe in scena nel contesto degli orientamenti della regia lirica oggi.

«Direi che non è indispensabile che io racconti la trama, trattandosi semplicemente, come tutti sanno bene, di una giovane ragazza promessa sposa a un altrettanto giovane deficiente che si butta nelle braccia di un vecchio, viene beccata in flagrante, e per giustificare la sua stronzata s'inventa che soffre di sonnambulismo e che quindi non ha colpa di nulla. Una scusa davvero notevole». «The plot of *La sonnambula* is silly [...] Felice Romani's text is at best superficial; the opera's success depends on spectacular singing». Queste frasi provengono da due recensioni degli spettacoli in questione – rispettivamente quello della Fenice e quello di Stoccarda – la prima su un blog, la seconda su un quotidiano a diffusione internazionale, il che spiega la differenza di tono. Ho scelto queste due, ma avrei potuto citarne molte di più: la grande maggioranza dei testi non musicologici sull'opera risalenti agli ultimi decenni comprova infatti l'affermazione che la trama della *Sonnambula* sia assai lontana dalla sensibilità contemporanea, anche quella di chi conosce bene il teatro d'opera, lo frequenta e perciò ha familiarità con le sue convenzioni. Per-



sino un'interprete di spicco della parte di Amina nello scorso decennio, il soprano Natalie Dessay, ha dichiarato che «*La sonnambula* has the worst libretto in the world». Non mi pare utile, almeno in questa sede, lamentare la scarsa conoscenza della storia del melodramma e della cultura europea primottocentesca che tali affermazioni rivelano. Si tratta semplicemente di prendere atto di un disagio assai diffuso nei confronti di quest'opera – disagio che, giova forse ricordarlo, non emerge, o comunque non in modo tanto esplicito e generalizzato, nei confronti del titolo belliniano più famoso, *Norma*, o di lavori donizettiani coevi spesso rappresentati, da *Anna Bolena* a *Lucia di Lammermoor* (in parte diverso il discorso sui *Puritani* o su *Lucrezia Borgia*, per varie ragioni).

Non sono solo le dichiarazioni di critici, spettatori e interpreti che testimoniano quest'ambivalenza nei confronti della *Sonnambula*. Mi pare che negli ultimi decenni l'opera sia stata meno presente nei cartelloni dei teatri di quanto non lo fosse prima, soprattutto se teniamo conto del ritorno sui palcoscenici di tanti altri titoli del primo Ottocento italiano: *La sonnambula* sembra aver tratto minor beneficio dalla *belcanto renaissance* di quanto ci si potesse forse aspettare – anche se non si deve dimenticare che essa fu una delle poche opere primottocentesche a non uscire mai dal repertorio, nemmeno tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio di quello seguente, il nadir di popolarità per questo tipo di melodramma. Perché?

Una parte preponderante del problema è secondo me da ricercarsi nel genere cui *La sonnambula* appartiene, ossia quello dell'opera semiseria. Le storie raccontate dai titoli appartenenti a questo genere richiedevano un trattamento in qualche modo 'speciale' già nel primo Ottocento, l'epoca in cui il genere stesso fiorì. Pensiamo al tempo e al luogo dell'azione: se l'opera seria non era mai ambientata nel presente o nel recente passato, mentre il tempo di quella buffa era sempre il presente, l'azione dell'opera semiseria poteva aver luogo in tempi diversi, ma la percezione di questi tempi era attenuata dalla collocazione geografica; la grande maggioranza di questi titoli si svolgono infatti in ambientazioni come la campagna (*La gazza ladra* di Romanelli-Rossini, *Elisa e Claudio* di Romanelli-Mercadante), la montagna (*La sonnambula* di Romani-Bellini, *Linda di Chamounix* di Rossi-Donizetti), oppure lande remote (*Torvaldo e Dorliska* di Sterbini-Rossini), insomma in luoghi 'altri' dove era possibile immaginarsi un'azione dai risvolti tragici anche se spesso (non sempre) con momenti francamente comici, in cui di solito l'incolumità e spesso la verginità della protagonista femminile sono messe a repentaglio, e che però si conclude con un salvataggio *in extremis* da parte delle forze del bene.

Vorrei suggerire che è proprio questa visione ottimista e in qualche modo 'ingenua' dei rapporti tra gli esseri umani, le generazioni e le classi sociali che fa dell'opera semiseria un genere particolarmente lontano dalla sensibilità d'oggi – anche se, a ben pensare, questa visione non è poi molto diversa da tanti film hollywoodiani o fiction televisive italiane che incontrano al presente grande successo. Se la visione del mondo promossa dalla conclusione della trama di un'opera buffa non è meno 'conservatrice', la comicità delle situazioni e della musica nel corso dell'opera stessa – soprattutto se la musica è di Rossini – tende a mettere in ombra il portato socio-culturale dell'«e vissero felici e contenti»: l'impressione è che il giorno dopo la girandola impazzita potrebbe ricominciare. Pur presentando momenti comici, il genere semiserio è dominato invece da un tono più realistico e sentimentale, che aumenta il peso psico-emotivo del finale lieto. Oppure è forse proprio il connubio di realismo e di atmosfera sentimentale che lascia un po' perplessi: oggi si cerca una rappresentazione della

realtà più diretta, più cruda, meno idealizzata, anche se poi si vuole comunque il lieto fine (vedi Hollywood e le fiction televisive appena menzionate).

La sonnambula, però, ci mette del suo. In confronto alla *Gazza ladra* e a *Linda di Chamounix*, gli altri titoli oggi come allora più rappresentativi del genere semiserio, l'azione dell'opera belliniana è più semplice, meno ricca di avvenimenti esterni; allo stesso tempo, il tono della poesia e della musica è più uniforme: mancano infatti i momenti francamente tragici (il coro dei giudici e la marcia funebre della *Gazza ladra*) o esplicitamente comici (gli interventi del Marchese nella *Linda*). Pensando alla *Sonnambula*, nel 1856 a Giuseppe Verdi venivano in mente gli aggettivi «quieto, semplice, tenero». All'inizio del ventunesimo secolo, quando si va all'opera, si cerca in genere qualcosa di diverso da quiete, semplicità e tenerezza. Non è quindi solo questione di ideali quali la verginità femminile o credenze come l'esistenza dei fantasmi, presentati dal libretto come validi e presi sul serio, e che occupano invece un posto per lo meno marginale nella cultura occidentale degli ultimi decenni. Si tratta anche, e forse piuttosto, del modo in cui tali credenze e ideali sono presentati nella *Sonnambula*.

Un terzo ed ultimo sintomo del disagio che la cultura contemporanea prova nei confronti della *Sonnambula*, e che mi pare legato proprio alla questione del modo in cui l'opera presenta l'azione, e quindi al suo tono «quieto, semplice, tenero», è costituito dalle recenti messe in scena. La più rappresentativa e nota dei primi anni Duemila è senza dubbio quella approntata da Marco Arturo Marelli per la Staatsoper di Vienna in occasione del bicentenario belliniano del 2001, e poi ripresa numerose volte non solo nella capitale austriaca, ma anche al Covent Garden di Londra, all'Opéra Bastille di Parigi e al Liceu di Barcellona.

Marelli ambienta l'opera ai primi del Novecento in una specie di hotel-sanatorio che ricorda quello della *Montagna incantata* di Thomas Mann – forse un tentativo di trovare un luogo ermeticamente isolato dalla realtà esterna, una specie di serra. Mi sembra sensato interpretare questo isolamento come una giustificazione per le azioni e le emozioni presentate da libretto e musica, evidentemente giudicate 'irrealistiche' per gli spettatori di oggi (che però devono avere una buona conoscenza della letteratura del Novecento per cogliere il riferimento al romanzo manniano, passaggio che mi sembra molto importante e forse necessario per seguire la logica del regista). Ma alla fine questa 'irrealtà' è enfatizzata invece che giustificata. Quando Amina si sveglia dal sonnambulismo verso la fine del secondo atto, il sipario inaspettatamente cala; nel giro di meno di un minuto però si alza di nuovo, rivelando la protagonista abbigliata in un elegantissimo abito di velluto rosso invece della camicia da notte bianca in cui l'avevamo lasciata; in piedi su un tavolo collocato al proscenio, ella canta la cabaletta «Ah! non giunge uman pensiero» come una diva dell'opera che offre un recital agli ospiti dell'hotel-sanatorio ora tramutati in fan adoranti (non posso pensare che Marelli non avesse mai sentito parlare del finale della *Sonnambula* scaligera di Luchino Visconti con Maria Callas del 1955, che si conclude appunto con il soprano, adorno di uno sfavillante collier da primadonna, che canta la cabaletta al proscenio davanti a una sala illuminata a giorno). Il soprano fa persino un gesto al direttore per invitarlo ad attaccare la cabaletta. Quest'ultima scena ha l'effetto di mettere tra virgolette, e forse in ridicolo, l'azione precedente, che evidentemente non si può, e forse non si deve, prendere troppo sul serio: in fondo si tratta di un'opera; peggio, un titolo del cosiddetto belcanto, e dopotutto sappiamo bene che lo scopo principale del belcanto è di offrire alla primadonna occasioni per far sfoggio della sua voce meravigliosa, della sua perfetta coloratura, dei suoi intonatissimi acuti. O no?

Considerazioni non troppo dissimili si potrebbero avanzare per l'altra regia di risonanza internazionale della *Sonnambula* dall'inizio del nostro secolo, quella di Mary Zimmermann per il Metropolitan di New York nel 2009, ambientata in una sala prove in cui i personaggi stanno lavorando alla messa in scena della *Sonnambula* (il pettegolezzo su internet vorrebbe che sia stata proprio Natalie Dessay, la prima interprete di Amina in questa produzione, a spingere la regista verso una 'messa tra virgolette' dell'azione dell'opera, il che non stupirebbe alla luce della sua affermazione citata sopra, che risale al 2004). È poi necessario almeno menzionare la regia di Federico Tiezzi per il Teatro Comunale di Firenze nel 2000, in cui il Conte Rodolfo, abbigliato e truccato come Sigmund Freud, cura la paziente Amina, che sogna tutta la vicenda (di questo spettacolo esiste anche un DVD della ripresa fiorentina del 2004).

Le regie di Morassi e di Wieler-Morabito si inseriscono dunque in un contesto spettacolare che da decenni manifesta nei confronti della *Sonnambula* un atteggiamento che potremmo chiamare 'interrogativo'; tale atteggiamento si concretizza in tentativi di mediazione dell'opera per il pubblico, tentativi evidentemente ritenuti in particolar modo necessari in questo caso. È proprio per questa ragione che la tradizione registica della *Sonnambula* funziona particolarmente bene come punto di osservazione sulla situazione contemporanea della messa in scena operistica, come uno sguardo ai due spettacoli di Venezia e Stoccarda conferma.

Come ho accennato sopra, la regia occupa una posizione di assoluto rilievo nel discorso contemporaneo sull'opera in musica, per lo meno a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, e cioè dal decennio in cui si affaccia alla ribalta internazionale il cosiddetto *Regietheater*. L'evento che si cita più di frequente in questo contesto è il *Ring* wagneriano allestito da Patrice Chéreau a Bayreuth nel 1976 per il centenario del Festival. Più difficile indicare una data precisa dal punto di vista italiano: mi pare problematico inserire gli spettacoli di Giorgio Strehler in questo filone, mentre più rilevanti mi sembrano alcune regie di Luca Ronconi, tra le quali il *Nabucco* del Maggio Musicale Fiorentino del 1977 e l'*Ernani* della Scala nel 1982 – senza dimenticare la *Carmen* 'pop' di Alberto Arbasino al Comunale di Bologna nel 1967, che curiosamente si menziona assai meno di quanto ci si potrebbe aspettare (sarà forse arrivata troppo presto?).

Non è certo questo il luogo per ripercorrere la storia della regia lirica in Italia e in Europa negli ultimi decenni. Più interessante è rilevare come il discorso sulla messa in scena operistica sia dominato dalla retorica della fedeltà alla musica, segnatamente da parte dei registi. Moltissimi registi d'opera degli ultimi decenni, in qualsiasi orientamento estetico, teatrale e culturale essi si riconoscano, e da qualsiasi nazione essi provengano, ripetono come un mantra di mettere in scena la musica (e quindi, implicitamente, non le parole o le didascalie, che evidentemente non contano, o contano meno), di essere fedeli al compositore (e quindi non al librettista). Da Visconti a Strehler, da Ronconi a Sellars, da Jones a Guth, da Bieito a Černjakov, i registi proclamano ad alta voce 'io ascolto' – che sappiano o meno leggere la musica, che lavorino a partire dallo spartito, dal libretto o dal CD. Nel caso specifico, non ho trovato nessuna affermazione di fedeltà alla musica da parte di Morassi o di Wieler-Morabito, ma non c'è dubbio che questa sia la retorica registica dominante. Devo però riconoscere che mi servo dei loro spettacoli più come esempi per discutere alcuni aspetti della regia lirica oggi e delle problematiche suscitate dalla messa in scena della *Sonnambula*, che come prodotti

artistici specifici da analizzare in dettaglio.

A sentire i registi, pare che essi siano dotati di qualità medianiche, giacché sembra che abbiano un filo diretto con i compositori di quasi tutte le opere in repertorio, che com'è noto sono morti. Le intenzioni dei compositori sono per loro non solo perfettamente chiare, ma anche facilmente deducibili dalla musica delle opere in questione – come se i significati della musica fossero sempre evidenti, come se l'ermeneutica musicale fosse una scienza esatta. *La sonnambula* è assai interessante in questo senso poiché porta allo scoperto con particolare forza alcune delle implicazioni estetiche e culturali di questa retorica, giacché, come si è visto, in questo caso tutti proclamano che il libretto non può essere messo in scena così com'è, chi a parole e chi – i registi – con i fatti. Ma che cosa vuol dire, in concreto, essere fedeli alla musica? E che cosa vuol dire 'tradurre' un'opera tanto lontana dalla sensibilità odierna per il pubblico di oggi? Le risposte di Morassi e di Wieler-Morabito sono molto diverse.

Morassi ambienta l'opera in una località sciistica della Svizzera negli anni Trenta del secolo scorso – come sempre, sono i costumi a contribuire maggiormente alla datazione. La prima scena si svolge su un'ampia terrazza con vista sui monti; la seconda nella camera di un hotel di lusso; l'inizio del secondo atto in un piazzale, sempre con suggestivo panorama sulle cime; per l'aria di Elvino l'ambientazione cambia a una fitta foresta innevata; dall'aria di Lisa «De' lieti auguri a voi son grata» alla fine siamo invece nella sala da pranzo dell'albergo, con una grande vetrata che, ancora una volta, dà sui monti, e dalla quale si vedrà Amina sonnambula (che forse cammina su un cornicione? Non si può dire per certo). Il coro è composto da ricchi turisti: all'inizio del secondo atto, per esempio, li vediamo, pronti per una giornata sulla neve, salire su un autobus che presumibilmente li porterà alle piste. Anche i protagonisti appartengono a questo gruppo: né i loro costumi né i loro gesti ci impediscono di pensare che Amina, Teresa ed Elvino siano lì in vacanza, o che comunque non siano socialmente distinti sia dal coro sia tra di loro – Lisa è invece la direttrice dell'hotel, ovviamente, e Alessio uno *chauffeur*.

Per comprendere ulteriormente l'approccio di Morassi basta soffermarsi in breve sull'introduzione e la cavatina della protagonista. «In Elvezia non v'ha rosa» è cantato dai turisti che si sono abbigliati da montanari (le signore indossano una specie di *dirndl* che però lascia vedere sotto i pantaloni) e che, istruiti da Alessio, mimano un breve siparietto per Amina, che li ascolta seduta su una sedia. Ad un certo punto, però, Lisa le porta un telefono – sta ricevendo una chiamata – e la ragazza fa cenno al coro di abbassare la voce perché non sente. Si passa poi alle fotografie: Amina, cui è stato messo in testa un cappello da montanaro, si mette in posa con il coro. Durante la cavatina, la ragazza si appoggia sul davanti il vestito da sposa e si ammira in uno specchio, e poi riceve alcuni regali di nozze. Alla frase culminante del cantabile, «Amor la colorò del suo diletto», solleva alcuni oggetti di porcellana da una scatola portatile da un corista: prima una teiera, che chiaramente però non incontra il suo gusto, perché fa un'espressione seccata e la ripone con malagrazia; poi un altro oggettino (forse un portacandela, non si capisce bene di che si tratti di preciso dal video), che mostra a Teresa, la quale rotea gli occhi come a dire «ma per favore!...»; poi una piccola mucca, anch'essa subito riposta; e infine un amorino alato, che finalmente le piace, dal momento che lo solleva per mostrarlo a tutti con espressione soddisfatta, poi lo passa al corista e canta le ultime parole del movimento, «la colorò d'amor», rivolta all'oggettino.

La sonnambula di Wieler e Morabito si apre su una sala piuttosto buia: il soffitto a volta e

una scala sul fondo dalla quale si scende nell'ambiente fanno pensare a un seminterrato – anche se poi nel secondo atto si capisce che dalla scala si può anche salire da sotto, e da una finestra si intravede l'acqua di uno stagno o lago. Lo spazio è stipato di tavolacci con gambe pieghevoli e armadi vecchi e spartani appoggiati alle pareti. Anche qui sono soprattutto i costumi a individuare il tempo dell'azione negli anni Cinquanta o Sessanta del secolo scorso: si tratta di abiti semplici e tagliati male e dai colori spenti e tristi, sia per le donne che per gli uomini. Lisa tenta di stare più alla moda (e fuma); Teresa indossa un *tailleur* finto-Chanel e porta una borsetta: si colloca a un livello socialmente più alto degli altri, o almeno vuole darlo a credere; non si può in verità dire lo stesso per Elvino, anche se nel secondo atto indossa ancora il suo abito scuro mentre il coro è passato dai vestiti della domenica del primo quadro a quelli dei giorni di lavoro. Per il Conte parlano il taglio meno campagnolo del suo abito e un *foulard* di seta al collo. Amina indossa un semplicissimo grembiule chiaro per la prima scena, una camiciola a quadretti per la seconda, un abito quasi elegante e scarpe col tacco per l'inizio del secondo atto, e di nuovo la camiciola per il sonnambulismo.

Niente indica la Svizzera: è chiaro però che siamo in una comunità povera e lontana dai centri della civilizzazione. Si tratta forse dell'alberghetto di Lisa (ma non si vedono né cibo né bevande), oppure di una sala di uso comune in un villaggio, di cui Lisa è in qualche modo responsabile. La camera del secondo quadro è ottenuta con pochi cambiamenti a vista: si piegano i tavoli e li si appoggiano sul pavimento, scende un fondale con una brutta tappezzeria, un divano viene aperto a far dar letto del Conte. Stesso ambiente per il coro d'apertura del secondo atto, mentre per l'aria di Elvino si torna alla sala iniziale, sempre con i tavoli a terra: si noti come sia Morassi che Wieler-Morabito optano qui per un cambio di scena laddove il libretto non lo prevede. A Stoccarda però non si cambia invece ambiente a partire dall'aria di Lisa, come vorrebbe l'originale (dalla «valletta» del primo quadro dell'atto al «villaggio» del secondo).

Osserviamo ora in due parole l'introduzione e la cavatina di Amina in questa regia. Per «In Elvezia non v'ha rosa» il coro e Teresa sono inizialmente collocati sulla scala di fondo, mentre nella sala si trova solo Lisa, chiaramente seccata da questa canzoncina zuccherosa; poi i coristi scendono e si siedono ai tavoli. «Care compagne», il recitativo di sortita della protagonista, è intonato dapprima fuori scena: poi compare Amina che scende la scala con timida incertezza, mentre Teresa se ne sta ritta e rigida ai piedi della scala, quasi a controllare e allo stesso tempo proteggere l'arrivo della figlia. La recitazione è dettagliatissima: Amina inciampa sulla scala, quasi cade, Teresa corre a controllare che l'abito e i capelli siano a posto. La ragazza cammina rasentando le pareti, timidissima, esitante, con Teresa dietro che la osserva con sguardo molto serio e quasi preoccupato. Al termine del cantabile il coro applaude, ma senza eccessivo entusiasmo. Dopo la prima esposizione della cabaletta Teresa fa velocemente indossare alla figlia un abito bianco da sposa (niente di particolarmente elegante), e durante la ripetizione ne controlla orli e pieghe mentre Amina si nasconde vergognosa dietro un angolo, tanto che Teresa deve spingerla al centro della scena per la coda; Amina tende però a dare le spalle al pubblico, allora Teresa le dà uno strattone per farla girare subito prima dell'acuto sulla dominante, ma la figlia si rigira subito dopo l'ultima nota e accenna un goffo inchino al coro (che questa volta non applaude).

Spero sia chiaro anche da queste brevi note come né Morassi né Wieler-Morabito mettano in scena il libretto. Per limitarci alla cavatina della protagonista, l'Amina gioiosa e quasi

incredula di Romani non si ritrova né nella ragazza viziata e modaiola di Morassi, né in quella timidissima, esitante, timorosa e sopraffatta dal rigido controllo psicologico materno di Wieler e Morabito. In quanto alla musica di Bellini, sembra difficile sentirvi sia l'Amina veneta che quella sveva; ma com'è ovvio questa affermazione ha un peso ermeneutico assai più lieve di quella della frase precedente relativa al libretto, dato l'assai diverso grado di specificità connotativa di linguaggio verbale e linguaggio musicale. È proprio nella libertà interpretativa assai maggiore lasciata dalla musica che si inserisce la retorica registica della fedeltà alla musica stessa, giacché i registi che dicono di metterla in scena non devono dimostrare le loro interpretazioni: questo è compito dei musicologi; ai registi basta affermare «la musica dice questo» – senza nemmeno quasi mai aggiungere «secondo me». Sennonché è proprio da un punto di vista musicologico, e quindi in teoria ben conscio della natura eminentemente provvisoria, socialmente e culturalmente connotata, di ogni affermazione sul significato della musica, che la retorica della fedeltà alla musica stessa – provenga essa da registi o critici o appassionati o financo dagli stessi musicologi (alcuni non hanno esitato a servirsi, secondo me facendo in tal modo una men che buona pubblicità alla loro disciplina) – perde molta della forza retorica che pare essa abbia in altri contesti discorsivi. Lasciamola dunque da parte. Come valutare dunque una regia d'opera oggi, e nello specifico quelle di Morassi e di Wieler-Morabito della *Sonnambula*, giacché un giudizio di valore sembra ancora in qualche modo necessario nel contesto della cultura operistica del presente?

Un possibile parametro potrebbe essere quello della coerenza interpretativa e dell'efficacia realizzativa di ogni singola messa in scena. Da questo punto di vista, la differenza tra la *Sonnambula* di Venezia e quella di Stoccarda è davvero grande. In un caso, non si capisce in che modo l'antipatica Amina della cavatina possa diventare la donna gioiosa della cabaletta conclusiva, né come i ricchi turisti degli anni Trenta possano bersi la storia del fantasma. Nell'altro, non si stenta a credere come in una comunità chiusa e gretta come quella presentataci da Wieler e Morabito possano ancora circolare tali credenze, né come la ragazza psicologicamente problematica dell'inizio possa prendere gradualmente coscienza delle forze che la opprimono, fino ad assestare un sonoro ceffone a Elvino a conclusione del primo atto, e a cantare «Ah! non giunge uman pensiero» con rabbia, guardando il fidanzato con aperta ostilità invece che con incredula gioia. Un contributo fondamentale a tali diverse reazioni viene dalla recitazione: generica e 'operistica' alla Fenice; assai specifica, dettagliata e psicologicamente 'realistica' (per mancanza di un termine migliore) a Stoccarda. (Tra parentesi, tale diversità nella recitazione contribuisce secondo me al diverso approccio della regia video, che a Stoccarda è più variata nel ritmo del montaggio, si serve di uno spettro più ampio di inquadrature, e ricorre più volte al primo piano: c'è molto di più da catturare).

Naturalmente anche i parametri di coerenza ed efficacia sono connotati da un punto di vista culturale, sociale e ideologico. Non credo si possa negare che nella loro accezione contemporanea per quanto riguarda una regia d'opera, specie se vista in video, abbiano un peso notevolissimo generi ora dominanti di narrazione audiovisiva come il film hollywoodiano ed europeo per così dire standard (una storia coerente che dura la solita oretta e mezza/due ore, tanto per intenderci) e la serie televisiva nelle sue numerose ma non infinite declinazioni. Ma tant'è: queste due *Sonnambule* risalgono a due anni fa e sono state concepite per un pubblico di oggi, non del 1950 o del 2050. E, come suggerito più sopra, è proprio la posizione in qualche modo problematica che il titolo belliniano occupa nella cultura operistica contemporanea

che sta alla base dei loro tentativi di mediare tra il titolo stesso e tale cultura. Che ne avrebbero detto Romani e Bellini? E che ne sappiamo? Romani e Bellini sono morti, e in ogni caso non avrebbero il monopolio sull'interpretazione delle loro opere. Amina canta della sua felicità ma il suo corpo esprime rabbia e ostilità? E allora? Non ci è mai capitato di incontrare persone che dicono una cosa e ne esprimono tutt'altra con il linguaggio del loro corpo? Che idea degli esseri umani presuppone una posizione critica che richieda coerenza evidente tra parola, musica e azione scenica? E, comunque, chi può dire con certezza che cosa significhi in assoluto la musica, al di là di ogni contesto spaziale e temporale? In altra sede ho cercato di suggerire come la musica della cabaletta conclusiva di Amina, in apparenza tanto gioiosa e 'risolta', possa esprimere invece anche incertezza, o comunque la consapevolezza che «formarsi un ciel d'amor» sulla terra è impresa assai ardua. Magari in futuro qualcun altro ipotizzerà che in questa stessa musica si possa sentire anche rabbia. Magari gli crederò. Per il momento, posso dire che la rabbia finale dell'Amina sveva mi ha toccato, la gioia di quella veneta no.

Alla fin fine, la *Sonnambula* di Stoccarda mi ha commosso, mentre quella di Venezia mi ha annoiato (e non è questione dell'esecuzione musicale, di qualità superiore nel secondo caso, soprattutto per quanto riguarda l'orchestra e la protagonista, comunque a parità di direttore). La prima mi ha raccontato una storia che ha trovato un'eco nel mio animo, mentre la seconda no. In queste pagine ho provato a riflettere sui contesti nei quali è possibile e forse utile inserire tali reazioni, e su alcune delle loro potenziali ragioni, nella speranza di aver contribuito in qualche modo a chiarire la posizione di un'opera così singolare come la *Sonnambula* nella cultura operistica e registica dell'oggi.

EMANUELE SENICI

Schede riassuntive

Il conte Rodolfo	Giovanni Battista Parodi	Enzo Capuano
Teresa	Julie Mellor	Helene Schneiderman
Amina	Jessica Pratt	Ana Durlovski
Elvino	Shalva Mukeria	Luciano Botelho
Lisa	Anna Viola	Catriona Smith
Alessio	Dario Ciotoli	Motti Kastón
Un notaro	Raffaele Pastore	
Orchestra e coro	Gran Teatro La Fenice di Venezia	Staatsoperchor und Staatsorchester Stuttgart
Maestro del coro	Claudio Marino Moretti	Johannes Knecht
Direttore d'orchestra	Gabriele Ferro	Gabriele Ferro
Regia	Bepi Morassi	Jossi Wieler e Sergio Morabito
Scene	Massimo Checchetto	Anna Viebrock
Costumi	Carlos Tieppo	Anna Viebrock
Regia televisiva	Tiziano Mancini	Marcus Richardt
Supporto e sigla	1 DVD C Major 713908	1 DVD EuroArts – Unitel Classica 80242-59338
Anno	2013	2014
Registrazione	2012	2013