

## Contesti della *Sonnambula* di Bellini\*

Sergio Morabito

SOMNAMBULE: Se promène la nuit sur la crête des toits.  
Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

### 1. Il vero modello del libretto

Non è un segreto che Felice Romani, nella stesura del libretto della *Sonnambula* di Bellini, lavorò sulla base di modelli. Finora è valsa come unica fonte diretta solo lo scenario di un balletto di Eugène Scribe. Vorrei qui dimostrare che Romani ricorse anche a una rielaborazione teatrale coeva del balletto, facendo inoltre confluire nel proprio testo modelli classici.

Il 19 settembre 1827 ebbe luogo all'Opéra di Parigi la prima rappresentazione assoluta del balletto *La Sonnambule ou L'Arrivée d'un nouveau Seigneur*. Gli autori erano Eugène Scribe (scenario), Jean-Pierre Aumer (collaborazione allo scenario e coreografia) e Ferdinand Hérold (musica).<sup>1</sup> Solo poche settimane dopo, il 15 ottobre, seguì sulla scena del Théâtre des Variétés la prima rappresentazione di *La Villageoise sonnambule ou Les deux fiancées, comédie-vaudeville* di François-Victor-Armand d'Artois (detto anche Dartois) e Jean-Henri Dupin.<sup>2</sup> Questa commedia *mêlée de chant* è una rielaborazione del balletto, che resta in gran parte fedele al proprio modello. Sebbene il nome di Scribe non venga menzionato nell'edizione, non si può desumere che si tratti di un plagio, dato che sia lo scenario del balletto, sia la commedia furono pubblicati nel 1827, lo stesso anno della prima rappresentazione, dal medesimo editore (Barba). Inoltre uno dei due autori, Dupin, apparteneva alla cerchia dei più stretti collaboratori

---

\* Il presente contributo è stato pubblicato per la prima volta col titolo *Kontexte von Bellinis "Sonnambula"*, in *Vincenzo Bellini, Die Nachtwandlerin, La sonnambula (1831)*, programma di sala, Stuttgart, Staatsoper, stagione 2011-2012, pp. 33-40, e viene qui presentato nella traduzione dal tedesco di Riccardo Rocca. L'allestimento, andato in scena il 22 gennaio 2012, prevedeva: direzione musicale di Gabriele Ferro, regia di Jossi Wieler e Sergio Morabito, scene e costumi di Anna Viebrock, drammaturgia di Sergio Morabito e Angela Beuerle; interpreti principali: Ana Durlovski (Amina), Luciano Botelho (Elvino), Liang Li (Rodolfo).

<sup>1</sup> LA [SOMNAMBULE] OU [L'ARRIVÉE D'UN NOUVEAU SEIGNEUR, | BALLETT-PANTOMIME EN TROIS ACTES, | PAR MM. \*\*\* ET AUMER, | MAÎTRE DES BALLETS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, | Représenté pur la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie | Royale de Musique, le 19 Septembre 1827; | Musique composée et arrangée par M. Hérold; | DÉCORS PAR M. CICÉRI | COSTUMES D'APRÈS LES DESSINS DE M. H. LECOMTE. | [fregio] | PARIS. | CHEZ BARBA, ÉDITEUR, | COUR DES FONTAINES, N. 7 | ET AU MAGASIN DE PIÈCES DE THÉÂTRE, | AU PALAIS-ROYAL, DERRIÈRE LE THÉÂTRE-FRANÇAIS. | 1827 (d'ora in poi SCRIBE-AUMER, *La Sonnambule*). Il libretto è accessibile sul sito <http://gallica.bnf.fr/ark:/121448/bpt6k114672j.r=.langFR>.

<sup>2</sup> LA VILLAGEOISE | SOMNAMBULE | OU | LES DEUX FIANCÉES, | COMÉDIE-VAUDEVILLE EN TROIS ACTES, | PAR MM. DARTOIS ET DUPIN. | REPRÉSENTÉE LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉÂTRE | DES VARIÉTÉS, LE 15 OCTOBRE 1827 | PRIX: 2 FR. | [fregio] | PARIS, | CHEZ J.-N. BARBA, ÉDITEUR, | COUR DES FONTAINES, N. 7; | ET AU GRAND MAGASIN DE PIÈCES DE THÉÂTRE, | PALAIS-ROYAL, DERRIÈRE LE THÉÂTRE-FRANÇAIS, N° 51. | 1827 (d'ora in poi Dartois-Dupin, *La Villageoise sonnambule*). La riproduzione di un esemplare conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (segnatura P.o.gall.2620h) è accessibile sul sito [http://books.google.it/books/about/La\\_villageoise\\_sonnambule\\_ou\\_les\\_deux\\_fi.html?id=HEQ6AAAAcAAj&redir\\_esc=y](http://books.google.it/books/about/La_villageoise_sonnambule_ou_les_deux_fi.html?id=HEQ6AAAAcAAj&redir_esc=y).

di Scribe.<sup>3</sup> Non è dunque azzardata l'ipotesi che la rielaborazione mirasse ad assicurare un ulteriore sfruttamento commerciale del grande successo riscosso dal balletto alla prima rappresentazione.

Gli studiosi di Bellini hanno ritenuto che il libretto di Romani per *La sonnambula* fosse una rielaborazione diretta dello scenario di Scribe per il balletto. In realtà, una parte delle differenze che si riscontrano tra il libretto e il balletto, attribuite a Romani, provengono dalla *comédie-vaudeville*, come risulta da un confronto fra le tre produzioni. È questo il caso, per esempio, dello sviluppo della relazione tra la Postessa e il notaio, solo accennata nel balletto, attraverso l'introduzione di una nuova figura: quella ingenua e un po' balorda di un ammiratore e aspirante marito, il futuro Alessio dell'opera.<sup>4</sup> Anche il motivo dello spettro, quindi il modello del coro «A fosco cielo, a notte bruna», così come l'attribuzione alla madre dell'anello che Elvino dona ad Amina alla vigilia delle nozze, e ancora l'asse di legno fradicio, sulla quale la sonnambula si avventura in equilibrio,<sup>5</sup> non sono «farina dal sacco del poeta [Romani]»<sup>6</sup> ma derivano dalla *comédie-vaudeville*. Anche il compositore raccolse un suggerimento – questa volta puramente musicale – della commedia. Si tratta infatti dell'apparizione della sonnambula nella stanza dello straniero: «L'orchestre joue en sourdine l'air du revenant, chanté au 1<sup>er</sup> acte par madame Gervais».<sup>7</sup> Nel punto corrispondente anche Bellini fa sentire (alle parole di Rodolfo: «Che veggio? saria forse | il notturno fantasma!») la stessa musica che in precedenza accompagnava le parole di avvertimento di Teresa.

Che tutto ciò non sia stato finora osservato è tanto più sorprendente in quanto una delle poche testimonianze epistolari di Bellini risalenti al periodo della nascita dell'opera contiene un indubbio riferimento alla commedia. In una lettera a Giovan Battista Perucchini del 3 gennaio 1831, Bellini spiega ampiamente di aver interrotto con Romani il lavoro di adattamento dell'*Hernani* di Hugo onde evitare problemi con la censura: «ed ora [Romani] scrive *La sonnambula* ossia *I due fidanzati svizzeri*, ed io ne ho principiato l'introduzione ieri appena: vedete mi tocca scrivere anche quest'opera in breve spazio di tempo».<sup>8</sup> La derivazione del

<sup>3</sup> Il suo nome compare tra i settanta coautori menzionati nelle *Œuvres complètes* di Scribe (75 voll., Paris, Dentu, 1874-1885). Inoltre, nella caricatura di Benjamin Roubaud, che rappresenta Scribe come «Fabricant dramatique à la vapeur» a cavallo di una locomotiva a vapore (appartenente alla serie *Le grand chemin de la posterité*, Paris, Aubert, 1830), Dupin compare come uno dei cinque «Chauffeurs de la mécanique» (fuochisti) seduti nel rimorchio.

<sup>4</sup> Nella commedia il personaggio si chiama Le Roux, e come tale appare tra gli schizzi compositivi di Bellini; questo aspetto non viene approfondito dai curatori dell'edizione critica dell'opera: cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 7), p. XXIV (d'ora in poi BELLINI, *La sonnambula*).

<sup>5</sup> Nel balletto Thérèse «va changer de direction et poser le pied sur la roue du moulin» (SCRIBE-AUMER, *La Sonnambule*, p. 22), ciò che fa temere per la sua vita; Romani prevede invece che «Amina giunge presso alla ruota, camminando sopra una trave mezzo fradica che piega sotto di lei» (BELLINI, *La sonnambula*, atto II scena ultima, p. LXXIV).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. XXII.

<sup>7</sup> D'ARTOIS-DUPIN, *La Villageoise sonnambule*, p. 31.

<sup>8</sup> La lettera di Bellini a Perucchini è citata da ALESSANDRO ROCCATAGLIATI-LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p.

sottotitolo riferito da Bellini (e poi accantonato) da quello della commedia (*Les deux fiancées*) è evidente. Vanno tuttavia segnalate due differenze tra il sottotitolo della commedia e quello previsto per l'opera: 1) la decisione di trasferire l'azione del modello dalla Camargue alla Svizzera era verosimilmente già stata presa; 2) Bellini trasforma il sottotitolo *Les deux fiancées* della *comédie-vaudeville* in *I due fidanzati svizzeri*. Potrebbe trattarsi di un lapsus di Bellini (che potrebbe aver frainteso il titolo del testo di Romani comunicatogli a voce da quest'ultimo),<sup>9</sup> oppure entrambi concordarono una diversa interpretazione del sottotitolo, in modo da richiamare non più «le due fidanzate» concorrenti alla mano di Elvino, Amina e Lisa, ma la centralità della coppia di innamorati Amina ed Elvino, e con essa dei suoi interpreti, Giuditta Pasta e Giovanni Battista Rubini, ai quali la nuova opera doveva attagliarsi a pennello.

Che questo cenno di Bellini sia passato inosservato dipende di certo dal fatto che non solo nella commedia la trama del balletto viene ripresa tale e quale, ma anche dal fatto che le numerose prescrizioni pantomimiche e gestuali di Scribe per i ballerini erano già state formulate in discorso diretto o indiretto, e che gli autori della commedia si limitarono a trascriverle. A causa di tutte queste reminiscenze e derivazioni letterali e della relativa vicinanza temporale alla nascita dell'opera, il balletto apparve inequivocabilmente la fonte immediata di Romani, facendo ritenere superflua ogni ricerca di ulteriori mediazioni letterarie.

Un'altra importante decisione di Romani – finora anch'essa ignorata dalla letteratura secondaria – si ricollega a una rielaborazione del testo della commedia: il fatto che Elvino fosse legato a Lisa prima del proprio fidanzamento con Amina. Anche la considerazione di questo aspetto portò dunque al nuovo sottotitolo della commedia. In Scribe la gelosia della (peraltro vedova) gerente dell'albergo “Aux nœuds galants” si fondava palesemente su un amore non corrisposto, che invece sembra ricambiato nella commedia di D'Artois e Dupin. Dopo che Edmon (nell'opera Elvino), a causa dell'apparente tradimento di Thérèse (Amina), torna da lei con l'intento di sposarla, Gertrude (Lisa), già in abito da sposa, gli ricorda:

A votre constante amie  
vous aviez juré déjà  
amour pour toute la vie,  
C'est moi qui t'nais c'serment-là.<sup>10</sup>

Nel libretto di Romani, in un'analoga situazione, Elvino chiede a Lisa perdono per la propria infedeltà:

Si rinnovi  
il bel nodo di pria: l'averlo sciolto  
perdona a un cor sedotto

---

XVII.

<sup>9</sup> Il *qui pro quo* delle due fidanzate riveste un ruolo importante anche nel libretto. Sono aggiunte di Romani gli ulteriori chiarimenti sulla precedente unione di Elvino con Lisa, così come l'errore di Rodolfo che scambia Lisa per la fidanzata di Elvino (cfr. BELLINI, *La sonnambula*, atto 1, scena 6, v. 185, p. 69).

<sup>10</sup> D'ARTOIS-DUPIN, *La Villageoise sonnambule*, p. 46.

da mentita virtù.<sup>11</sup>

L'autonomia di Romani si manifesta nel fatto che nella sua versione la storia di Lisa non ha un finale. Il suo matrimonio viene meno: non soltanto quello con l'ambito Elvino, ma anche quello con Alessio. Ne *La Somnambule* di Scribe-Aumer Lisa viene data in matrimonio al notaio, ne *La Villageoise somnambule* di D'Artois-Dupin, in modo del tutto inaspettato, l'ingenuo Le Roux riesce invece a coronare il proprio sogno. Nell'opera belliniana, anche il commento «a parte» della mugnaia Teresa sulla resistenza di Lisa a un matrimonio con Alessio – «(Vedi l'ipocrisia!)»<sup>12</sup> – resta alquanto incomprensibile senza conoscere la *comédie-vaudeville*: ella vi è infatti presentata come una falsa santarellina, pronta a impartire severe lezioni di morale mentre dissimula le proprie aspirazioni matrimoniali (con Elvino), così come le proprie scappatelle erotiche (con il Conte).

Solo due dettagli possono documentare che Romani, nel proprio lavoro di adattamento della commedia, dovette effettivamente tener conto anche dello scenario del balletto: rinviano al *ballet-pantomime* la preghiera degli astanti nel momento del massimo pericolo della sonnambula e anche il testo della prima aria di Lisa.<sup>13</sup>

L'introduzione all'edizione critica della partitura sarebbe dunque di fatto da integrare per quanto riguarda le fonti del libretto. Le argomentazioni dei curatori a proposito del cambiamento di registro stilistico che Romani attuò mantengono naturalmente la loro validità, anzi acquistano ancor maggior fondamento se si considerano le venature di linguaggio colloquiale che gli autori della commedia impiegarono nei dialoghi. Romani preferì invece un registro linguistico aulico, che richiamasse la grande tradizione letteraria del dramma pastorale italiano.

La sua elegante versificazione non rinnega neanche taluni modelli del classicismo francese; prototipo del duetto di gelosia Elvino-Amina «Son geloso del zeffiro errante» sembra essere quello tra Psyche-Amour nella *tragédie-ballet Psyché* di Molière, Pierre Corneille e Philippe Quinault, messo in musica da Lully nel 1671:

PSYCHÉ

Des tendresses du sang peut-on être jaloux?

L'AMOUR

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature.  
Les rayons du Soleil vous baisent trop souvent,  
Vos cheveux souffrent trop les caresses du Vent,  
Dès qu'il les flatte, j'en murmure:  
L'air même que vous respirez  
avec trop de plaisir passe par votre bouche,

<sup>11</sup> BELLINI, *La sonnambula*, atto II, scena 7, vv. 332-535, p. LXXIII.

<sup>12</sup> *Ivi*, atto I, scena 3, v. 94, p. LXVIII; corrisponde all'*a parte* di Mère Michaud: «Devant l'monde elle a d'la vertu!» (D'ARTOIS-DUPIN, *La Villageoise somnambule*, p. 20).

<sup>13</sup> Ci si riferisce alle «grandes protestations d'amitié» che vengono imposte a Lisa nei confronti dell'odiata rivale dopo la firma del contratto matrimoniale (cfr. SCRIBE-AUMER, *La Somnambule*, p. 3).

Votre habit de trop près vous touche,  
Et sitôt que vous soupirez,  
Je ne sais quoi qui m'effarouche  
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.<sup>14</sup>

## 2. *Il ritorno di un vecchio signore*

Il personaggio del 'nuovo signore', già introdotto nel sottotitolo del balletto, fu quello sottoposto dagli autori dell'opera al rimaneggiamento più ampio e ricco di conseguenze. Diversamente da Monsieur le Colonel de Saint-Rambert (che, col nome di Monsieur le Colonel de Rosambert, nella comedia era rimasto praticamente inalterato), Rodolfo non è più un giovane ufficiale di alto rango e comandante di reggimento, ma un conte e non solo: egli è l'ormai maturo figlio dell'anziano signore del villaggio scomparso da quattro anni, come s'intende dalle parole di Teresa. Il sottotitolo del balletto, *L'Arrivée d'un nouveau seigneur*, sarebbe da trasformarsi per l'opera in *Il ritorno di un vecchio signore*. Questo motivo stabilisce un collegamento con un problema sociale allora attuale: il ritorno, reso possibile nell'età della Restaurazione, dei nobili proprietari terrieri espropriati e cacciati dalla Rivoluzione francese. Il tema trovò la trattazione più celebre ne *La Dame blanche, opéra comique* di Scribe e Boïeldieu del 1825: la storia del ritorno di un altro altrettanto incognito erede di un nobile spodestato, il quale, con l'aiuto dei sudditi devoti alla sua famiglia, non solo riesce a salvare il castello avito dalla vendita imminente, ma anche, alla fine, a riconquistare rango e titoli.<sup>15</sup> *La Dame blanche* vale come un'autoconferma ideologica dei sostenitori del diritto divino della casa reale francese dei Borboni, dei cosiddetti legittimisti. Dietro quello che nella *Sonnambula* di Romani e Bellini sembra solo, a prima vista, l'abbozzo di un'atemporale e ingenua immagine restaurativa della società contadina svizzera, si proiettano dunque i pregiudizi storici del tempo. Anche le ragioni della repentina scomparsa di Rodolfo, una generazione prima, diventano comprensibili: l'amore giovanile per una fanciulla del villaggio, il cui aspetto egli ravvisa nella giovane sposa Amina. Tutto lascia intendere quel che nell'opera non è reso esplicito, ma che emerge

---

<sup>14</sup> Il testo si può leggere in PIERRE CORNEILLE, *Pyché*, atto III scena 3, vv. 1189-1198, in ID., *Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, vol. III, Paris, Gallimard, 1987 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1119.

<sup>15</sup> D'altra parte ricorre anche qui il motivo del ritorno dell'antico signore collegato alla comparsa di un presunto fantasma: Anna, un'orfana borghese e figlia adottiva allevata nell'infanzia assieme all'erede, inganna i potenziali acquirenti del castello della famiglia con le proprie apparizioni travestita da spirito dell'antenata. Francesco Degrada ha individuato nell'umoristica ballata con coro «D'ici voyez ce beau domaine» il possibile modello del 'coro del fantasma' (cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della "Sonnambula"*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. 2, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 43-77: 75). Anche qualora non ne fosse la fonte d'ispirazione diretta, possiamo in ogni caso presumere la conoscenza da parte di Romani. Già nel 1819 lo stesso Scribe aveva introdotto l'equivoco di una sonnambula scambiata per un fantasma nella propria *comédie-vaudeville*. Ulteriori elementi della trama – il nottambulismo di una sposa la notte prima del suo matrimonio, la realizzazione in sogno di una scena di danza, la consegna di un anello nel sonno, la citazione della canzone «Dormez donc, mes chères amours», la perdita di un fazzoletto, il (qui solo paventato) sospetto di adulterio, il risveglio della sonnambula come sposa felice, la sua paura di venire ridestata da questo presunto sogno («Ah, ne m'éveillez pas!») – sono stati trasferiti e diversamente organizzati da Scribe nel balletto.

dagli schizzi del libretto di Romani: il rampollo della famiglia nobile aveva gettato nella vergogna un villaggio in cui egli aveva messo incinta e poi abbandonato una giovane fanciulla, e fu poi, onde calmare le acque, mandato all'estero dalla famiglia. La sua amata diede alla luce la bimba ma poi, come vien detto, «morì qual fior reciso | di vergogna e di dolor».<sup>16</sup> La contorta formulazione lascia intendere che si sia uccisa. Dagli abbozzi risulta che anche Amina si trovi in una situazione analoga: «Ah! non mi resta | che codesti troncar giorni infelici... | Mi lasciate morir...». Fu questa soperchieria del giovane conte, con le relative conseguenze, che spinse i contadini a insorgere contro i loro signori? L'ipotesi non è affatto inverosimile, se pensiamo alla coeva *Muette de Portici* (1828) di Scribe e Auber, dove è la violenza fatta a una ragazza pescatrice da parte di un membro della famiglia nobiliare a scatenare la rivoluzione.

Dagli abbozzi di Romani, inoltre, si desume che Rodolfo doveva sapere della gravidanza dell'amata, ma che sarebbe stato «bandito dai parenti»:<sup>17</sup> lo conferma la nostalgia con cui egli ricorda il paese natio e questo amore, ed è proprio da questa nostalgia e dalla somiglianza di Amina con la madre che egli si lascia indurre verso la propria figlia a qualcosa di più di un mero corteggiamento.

Tutte le ipotesi interpretative qui proposte sono surrogate dall'abbozzo di Romani per una grande scena di agnizione, che avrebbe dovuto trovarsi nel secondo atto, dopo che Elvino toglie ad Amina l'anello della madre. Da questo abbozzo, l'ambiguità del desiderio di Rodolfo non esce diminuita, bensì rafforzata. Prima ancora di averla riconosciuta come figlia, Rodolfo offre ad Amina «in me, se vuoi, | Un sostegno migliore» rispetto a quello del suo sposo; dopo afferma di se stesso: «Ei t'abbraccia e in te la madre | Di abbracciar gli sembra ancor...».<sup>18</sup> Non conosciamo quali fossero i motivi per cui tali versi non furono intonati; tuttavia determinante nel delineare la parte di Rodolfo fu anche una motivazione di natura del tutto pragmatica e teatrale. Inizialmente la dilatazione del ruolo dell'ufficiale era motivata dal desiderio di creare una parte commisurata al carisma e alla statura di Filippo Galli. Il leggendario interprete aveva cantato in numerose prime rappresentazioni rossiniane e ricopriva il ruolo di "primo basso assoluto" presso il Teatro Carcano di Milano, dove debuttò *Sonnambula*. Purtroppo le prime recite della stagione resero evidente il fatto che egli aveva ormai oltrepassato lo zenit delle capacità vocali, cosicché si decise di sostituirlo con Luciano Mariani, un giovane cantante promettente che si era conquistato le simpatie del pubblico e della critica. Di conseguenza, gli autori cercarono di adeguare la parte al nuovo interprete. Il riconoscimento esplicito della paternità di Rodolfo fu attenuato, lasciando invece più spazio alle sue *avances* erotiche nei confronti sia di Amina sia di Lisa e riducendo l'importanza com-

<sup>16</sup> Questa e le seguenti citazioni dell'abbozzo di Romani sono riprese da ALESSANDRO ROCCATAGLIATI-LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p. XXIII.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. XXIII.

<sup>18</sup> Il comportamento di Rodolfo ricorda qui un episodio delle memorie di Casanova, nel quale egli si innamora di una propria figlia a lui sconosciuta: prima del previsto matrimonio viene però a conoscenza della sua paternità, cosicché egli va a letto con lei e la madre, ma, invece della prima, possiede solamente la seconda. Cfr. GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, vol. 2, Milano, Mondadori, 1989, pp. 944-957 (ed. orig: GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden-Paris, Brockhaus-Plon, 1960-1962). Ringrazio Angela Beuerle per l'indicazione.

plessiva della parte, allo scopo di armonizzarla con le possibilità interpretative di Mariani.

La dimensione ‘bicefala’ di Rodolfo nella versione definitiva – la giovanile spensieratezza e la sua dongiovannesca intraprendenza da un lato; il nostalgico, riflessivo e paternamente maturo ritegno dall’altro – è dunque sostanzialmente dovuta alle incertezze nella scelta dell’interprete.

### 3. *Ulteriori tracce tematiche*

Nonostante l’eliminazione della prevista agnizione di padre e figlia, nella prima parte dell’opera l’atteggiamento paterno di Rodolfo è così evidente che l’omissione ha l’effetto di un atto consapevole e voluto. Ciò fa sì che anche le relazioni tra i personaggi si dispieghino in una costellazione modificata. Esse vengono rideterminate e sono suscettibili di diversa lettura. In primo luogo l’apparizione del fantasma: anche se Romani ha tratto il motivo dalla *comédie-vaudeville*, i suoi versi sono del tutto autonomi e attirano l’attenzione per le particolarità lessicali. L’apparizione dell’alquanto indeterminato «fantôm’ blanc» del modello della commedia assume in Romani tratti demoniaci e chiaramente connotati in senso femminile: viene menzionato il suo «crin disciolto», «il suo occhio ardente» e alla fine si parla addirittura di una «strige immonda»: la strige (lat. *strix*, *striga*) è la civetta, ma anche appunto la strega, che qui per di più viene definita ‘impura’. La strega è colei che «scioglie al vento la propria chioma» e nel cui sguardo si manifesta una «particolare aggressiva sensualità».<sup>19</sup> Inoltre è proprio il tabù della nudità femminile della sonnambula che motiva il divieto di guardare («i cani stessi accovacciati, abbassan gli occhi», «il ciel vi guardi!») e che dovrebbe ‘svelare’ la metafora del velo suggerita dal coro (il «bianco ... lenzuol cadente [!]), la «densa nebbia» da cui è avvolta).<sup>20</sup>

Siamo abituati a considerare le uscite notturne da sonnambula di Amina come la causa di queste dicerie. Va però notato che la stessa Amina sostiene di aver visto il fantasma. Tenendo conto che nelle culture tradizionali gli spettri sono sempre i morti, si fa strada l’ipotesi che si tratti dell’apparizione come *revenant* dell’infelice madre di Amina (il «bianco [...] lenzuol cadente» può anche intendersi come un sudario). In fondo la figlia ne rivive la vita: anche Amina viene abbandonata prima del matrimonio da un uomo privilegiato e facoltoso da lei amato. All’inizio della scena, poi scartata, del suo riconoscimento come figlia di Rodolfo, Amina dovrebbe dire:

No; con tal macchia in fronte  
Non tornerò al villaggio. Io vo celarmi  
Ad ogni sguardo, io vo morir deserta  
In qualche antro romito ove non giunga

<sup>19</sup> Cfr. HANS PETER DUERR, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 75.

<sup>20</sup> Le parti citate sono tratte dal coro «A fosco cielo, a notte bruna» in BELLINI, *La sonnambula*, atto I, scena 6, vv. 218-241, p. LXX. In fin dei conti non fu forse il fascino voyeuristico delle braccia e dei piedi nudi di una ballerina a contribuire al successo del balletto? Cfr. SCRIBE-AUMER, *La Sonnambule*, atto II, scena 3, p. 11: «Thérèse paraît. Elle est couverte d’un simple vêtement blanc; ses bras et ses pieds sont nus».

Del sole istesso un raggio.<sup>21</sup>

Questo può essere stato il destino di sua madre. Attraverso il suicidio della ripudiata, la comunità si è addossata la colpa, ricordata dalla paurosa apparizione, alla quale può al tempo stesso essere concesso un (limitato) diritto di soggiorno nel villaggio. Nell'allestimento di Stoccarda abbiamo seguito questa traccia: che la storia di Amina rappresenti una ripetizione variata del destino di sua madre (la cui traccia si perde nell'incertezza e che potrebbe essere morta già alla nascita del bambino).

Nella Cavatina di Elvino «Prendi: l'anel ti dono» i due fidanzati cantano quattro versi che negli abbozzi erano stati sottoposti a reiterate correzioni. Nella versione intonata da Bellini essi risultano:

Caro/-a dal dì che univa  
i nostri cori un Dio,  
con te rimase il mio,  
Il tuo con me restò.<sup>22</sup>

Si è notato con stupore che qui potrebbe trattarsi di una metafora di un'unione fisica degli amanti. Essa sarebbe però moralmente permessa soltanto dopo il matrimonio. Il tema della dilazione forzata non si trova solo nelle versioni francesi, ma anche, seppur in forma attenuata, nell'opera. Il bacio di Amina al mazzo di violette, che a noi appare borghesemente kitsch, è dunque un esempio di forzato comportamento sostitutivo.

Il passeggiare della sonnambula, a rischio della vita, sulla «trave mezzo fracida» rappresenta una prova di innocenza; la didascalia dice che «la ruota del mulino [...] minaccia di frangerla se pone il piede in fallo», e il fatto che ella raggiunga la terra dimostra che, anche in senso figurato, non ha posto il piede in fallo, non si è macchiata di nessuna colpa: la preghiera degli astanti, «Bontà divina, | guida l'errante piè»,<sup>23</sup> è parte dell'arcaico cerimoniale del giudizio divino. L'apocrifo, ma assai influente nella storia della mentalità e dell'arte, *Vangelo dell'Infanzia* di Giacomo (160 d.C.) narra della gravidanza di Maria, la quale dovette sottoporsi a un'analogo prova di innocenza bevendo «l'acqua della prova del Signore» (acqua amara, cioè avvelenata).<sup>24</sup>

Nel lavoro per il nuovo allestimento all'Opera di Stoccarda abbiamo inoltre creduto di rintracciare una possibile affinità tra la sonnambula di Bellini e le problematiche figure – particolarmente femminili – minacciate nella loro identità di Heinrich von Kleist. Non diversamente da Alkmene, Eve o Kätchen, Amina sperimenta (in)consciamente su di sé la complessità dell'esperienza umana, grazie a cui il suo agire si sottrae a ogni ragione, logica

<sup>21</sup> ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p. XXIII.

<sup>22</sup> BELLINI, *La sonnambula*, p. 95 sg. Nel libretto i versi suonano invece : «Dal dì che i nostri cori | avvicinava un Dio, | con te rimase il mio | il tuo restò con me.» (*ivi*, atto I, scena 5, vv. 134-137, p. LXIX).

<sup>23</sup> Le parti citate sono tratte dal libretto: cfr. BELLINI, *La sonnambula*, atto II, scena ultima, vv. 623-624, p. LXXIV.

<sup>24</sup> Cfr. *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi, 1990, p. 19. Si tratta dell'«acqua amara di maledizione» di cui in *Num.* V, 17-18.

o morale astrattamente unilaterali. Con le tracce storico-tematiche che ho qui seguito, ho cercato di mostrare le basi oggettive di tale lettura.