

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012  
Lirica e Balletto

*Vincenzo Bellini*

# LA SONNAMBULA



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI  
VENEZIA



---

## SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

## SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



CONFINDUSTRIA  
Venezia



Autorità portuale

---

# LA SONNAMBULA

---

*melodramma in due atti*  
*libretto di Felice Romani*

*musica di* **Vincenzo Bellini**

## **Teatro La Fenice**

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

---

La Fenice prima dell'Opera 2012 2





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

## Sommario

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





## «E cu 'a scusa ch'è na sunnambula»

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

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

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

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

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

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

*Michele Girardi*



Michele Girardi

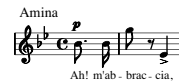
# «Il mio soggiorno a Venezia forma per me un'epoca faustissima di mia vita»: Maria Malibran a Venezia nel 1835\*

## *A Maria Malibran in Venezia*

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

## *A Maria Malibran*

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



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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

di ERNEST LEGOUVÉ, *Maria Malibran*, Paris, Hetzel, [1880] («Études et souvenirs de théâtre – les initiateurs»), preceduto dall'ampia voce enciclopedica «MALIBRAN (*Marie Félicité*) née GARCIA» redatta da uno studioso celeberrimo, oltre che amico della cantante, come FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 8 voll., Paris, Firmin Didot, v, 1867<sup>2</sup>, pp. 417-421. Fra i contributi più recenti si tenga presente almeno REMO GIAZZOTTO, *Maria Malibran (1808-1836): una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Torino, ERI, 1986.

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

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981<sup>2</sup>, p. 338. La *première* del capolavoro mozartiano ebbe luogo il 23 maggio 1826, e fu la prima rappresentazione dell'opera negli Stati Uniti.

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

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

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

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

### *Le recite della Malibran al Teatro La Fenice*

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

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

<sup>6</sup> «Il Figaro», 7 marzo 1835.

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

<sup>9</sup> «Il Figaro», 7 gennaio 1835.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>11</sup> «Il Figaro», 4 aprile 1835.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>14</sup> Ibidem.

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

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

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

<sup>15</sup> «La gazzetta privilegiata», 9 aprile 1835.



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

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

## ESEMPIO 1 A

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

## ESEMPIO 1 B

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

### *La Malibran interprete della «Sonnambula»*

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

Cori — Coppone — Contadini — Contadine  
La scena è in un villaggio della Svizzera.  
Primo Violino, e Direttore dell'Orchestra  
Sig. FILIPPO FIORAVANTI.  
Maestro della Musica, e Direttore del Coro  
Sig. LUIGI GERARDI.  
Il Vestiario di proprietà del  
Sig. ANTONIO CATTINARI.

---

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

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

Venezia RIZZI Tip. L'Imp. Ed.

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

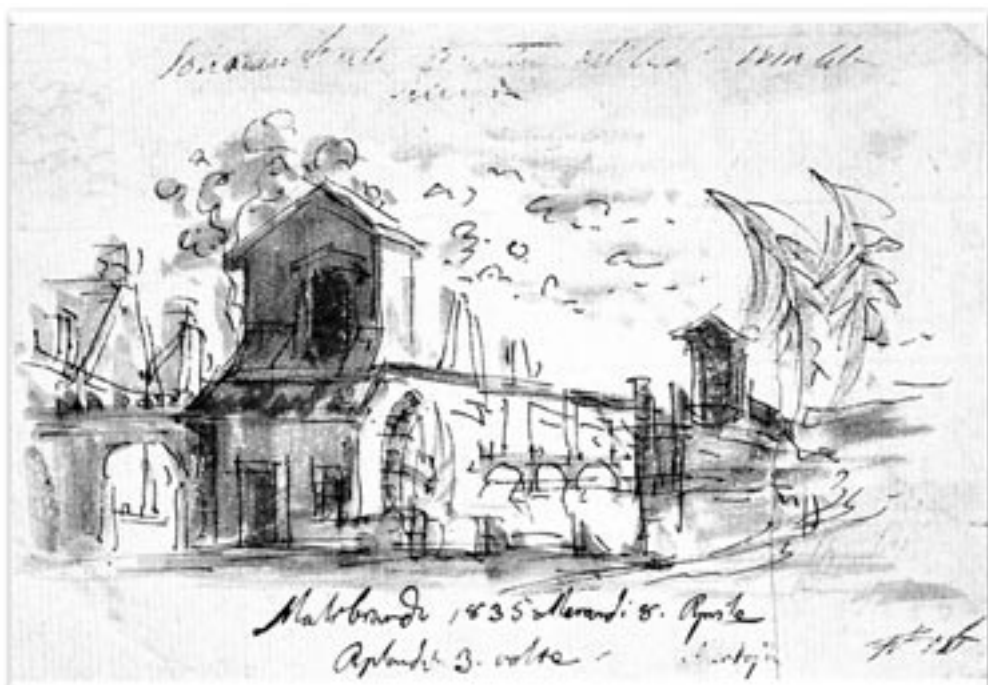
squali, la Gabrielli, lui non escluso, avrebbero potuto cantare l'andante di quella scena «Ah! non credea mirarti» al par della Malibran, ma meglio di lei no! L'allegro poi (continuava il Crescentini) niuno, anche delle passate celebrità, l'avrebbe accentuato con più sentimento e più forza di passione,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

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

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

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

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



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

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

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

### Riferimenti bibliografici

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

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

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

Locandine degli spettacoli della stagione di carnevale 1834-1835.

Stampa periodica:

«Il Figaro», anno III, Milano, 1835.

«Gazzetta privilegiata di Venezia», 1835.

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

«La Venezia», anno XV, 1890.

<sup>19</sup> Bellini. *Memorie e lettere* cit., pp. 137-139.

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







*Appendice. Calendario delle recite veneziane di Maria Malibran nel 1835*

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

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

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

Gli interpreti delle recite veneziane con Maria Malibran

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

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

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



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

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

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

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>