Università
Ca'Foscari
Venezia

–

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)

in Economia e Gestione delle Arti
e delle attività culturali

Tesi di Laurea

Storia di un'esperienza di produzione lirica: La Sonnambula di Bellini al Teatro Comunale di Treviso

Relatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof. Pieremilio Ferrarese

Laureando

Daniela Pullini
Matricola 840871

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE 3
1 PRIMO CAPITOLO: LA FASE IDEATIVA 6
1.1 IL CONCORSO TOTI DAL MONTE: XLIV EDIZIONE 6
1.2 Vincenzo Bellini 9
1.3 L'opera lirica la *Sonnambula* 19
1.3.1 Il dramma 19
1.3.2 Trama 20
1.3.3 I personaggi 22
1.4 Il librettista: Felice Romani 24
1.4.1 La *Sonnambula* di Felice Romani 25
1.5 Il luogo del debutto: il Teatro Mario Del Monaco 26
2 SECONDO CAPITOLO: LA FASE DI PIANIFICAZIONE 30
2.1 Il processo di creazione di un budget 30
2.2 Il bilancio preventivo della *Sonnambula* 33
2.3 I Contributi 35
2.3.1 I finanziamenti Statali 36
2.3.2 I finanziamenti degli enti locali 38
2.3.3 I finanziamenti dell'Ente di riferimento 39
2.4 Licenze, permessi, autorizzazioni 40
2.5 Redazione dei contratti e assicurazioni 45
2.5.1 Redazione dei contratti di prestazione artistica con gli artisti 45
2.5.2 Redazione dei contratti di lavoro autonomo e subordinato 46
2.6 La Coproduzione 47
3 TERZO CAPITOLO: LA PRODUZIONE 50
3.1 Il Calendario di Produzione 50
3.2 Le professioni dell'opera lirica 53
3.2.1 Professioni artistiche 54
3.2.2 Professioni organizzative 56
3.2.3 Professioni tecniche 57
3.2.4 Il team professionale della *Sonnambula* 58
3.3 L'Allestimento 60
3.4 La Regia 69
3.4.1 Il Regista: Alessandro Londei 69
3.4.2 La Costumista: Veronica Pattuelli 71

3.4.3 L’assistente del regista: Tommaso Franchin 74
3.5 L’allestimento luci: Il Light Designer 76
3.5.1 Intervista al Light Designer 79
3.6 Le prove di scena 84
3.7 I vincitori del Concorso Internazionale Toti Dal Monte 109
3.7.1 Rosanna Savoia, interprete del ruolo di Amina 109
3.7.2 Andreas Gies, interprete del ruolo del Conte Rodolfo 112
3.7.3 Daniela Cappiello, interprete del ruolo di Lisa 115
3.8 La Comunicazione e Promozione di uno spettacolo 119
4 Conclusione 122
5 Ringraziamenti 124
6 Bibliografia 125
7 Sitografia 127

INTRODUZIONE

La creazione di un progetto di spettacolo di opera lirica è un'attività con un inizio ed una fine predeterminate, che viene monitorata passo dopo passo e che quindi implica un'accurata pianificazione nel rispetto di determinati vincoli di tempo, di costo e di qualità.

La gestione del progetto, nota anche come *Project Management*, riguarda quindi la gestione sistemica di un'attività complessa il cui risultato è la messa in scena finale.

Sostanzialmente un progetto di spettacolo segue un modello di struttura organizzativa che implica il rispetto di quattro fasi:

1. ideazione;
2. pianificazione;
3. esecuzione;
4. completamento.

Queste fasi riassumono le quattro attività principali per il progetto di spettacolo, ma sono da considerarsi molto teoriche, soprattutto per la gestione di uno spettacolo di opera lirica, la cui componente artistica è dominante per la buona riuscita del progetto.

In realtà le fasi sarebbero cinque aggiungendo, tra ideazione e pianificazione, *l'attivazione*. Essa consiste nella verifica della fattibilità finanziaria, tecnica ed organizzativa, nonché della disponibilità artistica. Riguarda quindi la fattibilità in toto del progetto. Nel caso di questa tesi di laurea, la fase di attivazione è stata inglobata nella fase di pianificazione. La ragione di ciò sta nel fatto che le due fasi hanno non pochi argomenti in comune e quindi è conveniente fonderle in una.

Si procede a spiegare sinteticamente ogni fase.

Nella prima fase, l'ideazione, il progetto viene definito nelle sue linee generali, nelle caratteristiche artistiche e nei suoi contenuti.

Nella fase di pianificazione si programma la realizzazione dell'evento, stabilendo le azioni da intraprendere, le risorse da reperire, le linee economico- finanziarie da seguire e il calendario delle attività.

Nella fase di esecuzione il progetto viene attuato nelle sue azioni specifiche.

Nell'ultima fase, quella di completamento, il progetto viene definitivamente concluso e si procede alla verifica e valutazione dei risultati.

In questa tesi di laurea si sono volute ripercorrere queste fasi tenendole come principio guida per spiegare il progetto della pianificazione ed esecuzione dell'opera lirica *La Sonnambula*, la cui messa in scena ufficiale è avvenuta il primo ottobre 2014 al Teatro Mario Del Monaco di Treviso.

Nonostante le fasi del progetto siano quattro, i capitoli qui sono tre. Manca l'ultimo, relativo al completamento. La ragione principale sta nel fatto che il progetto *La Sonnambula* comprende anche la non ancora avvenuta messa in scena al Teatro Comunale di Ferrara. Questa tesi riguarderà quindi essenzialmente l'esperienza dello spettacolo avvenuto a Treviso.

I tre capitoli di questa tesi di laurea sono quindi l'ideazione del progetto, la pianificazione e la produzione. Si vuole qui descrivere sia la creazione di un progetto di spettacolo realmente esistito, sia l'esperienza, fatta dallo studente, di assistere alla parte tecnica e artistica di un progetto. Citiamo qui il montaggio, le prove di regia, le prove luci dello spettacolo e anche le selezioni degli artisti scelti durante il Concorso Internazionale Toti Dal Monte.

Il primo capitolo introduttivo, relativo all'ideazione del progetto, parte dalle selezioni del concorso vissute in prima persona dallo studente in via del tutto eccezionale, per poi ripiegare sui dettagli informativi del compositore dell'opera, del librettista, della trama e dei personaggi dell'opera stessa e del luogo del debutto.

Il secondo capitolo, riguardante la pianificazione del progetto e quindi le linee economico- finanziarie della realizzazione e della fattibilità, intraprende un viaggio ricco di citazioni e spunti molto interessanti per lo sviluppo e l'approfondimento dei metodi per l'ottenimento di contributi statali, regionali e comunali. Questo capitolo si apre con una spiegazione basilare sulla creazione di un budget, passando poi ad argomentare il bilancio preventivo definito dagli organizzatori. Segue la descrizione dei contributi che si possono richiedere e delle pratiche da svolgere prima di uno spettacolo.

Il terzo e ultimo capitolo riguarda la produzione del progetto, quindi la sua esecuzione. Questa parte rappresenta il fulcro di tutta l'esperienza fatta dallo studente nel mese di settembre 2014 nella preparazione dello spettacolo. Lo studente ha potuto descrivere in modo accurato le interazioni, decisioni e cambiamenti avvenuti durante la fase delle prove di regia e luci. Ha potuto assistere al montaggio delle scene e vedere da vicino uno scenario precluso alla maggior parte della gente. In questo capitolo si trovano informazioni sul regista, costumista, light designer e cantanti. Queste informazioni si sarebbero dovute trovare all'interno del primo capitolo, fase ideativa del progetto. La ragione di questa scelta sta nella semplice questione che insieme alle informazioni personali sul "cast" vi sono anche le interviste che riguardano il lavoro svolto, quindi solo per questa ragione sono state inserite nell'ultimo capitolo.

Come già detto, mancano le fasi finali, relative alla fase del completamento. In queste si dovrebbero trovare informazioni più dettagliate sui contributi pubblici e privati, con relativi dati numerici e bilancio consuntivo.

L'ultimo capitolo comprende una serie di foto, in parte scattate dallo studente e in parte dallo studio fotografico Piccinni. Alcune foto risalgono alla prova generale, altre dalle prove di regia.

Il capitolo finale si conclude con la parte della comunicazione e promozione, che è stata pianificata nella seconda fase ma che viene attuata in quella esecutiva. Per questa ragione è stata qui inserita nell'ultimo capitolo.

1 PRIMO CAPITOLO: LA FASE IDEATIVA

1.1 IL CONCORSO TOTI DAL MONTE: XLIV EDIZIONE

Il giorno 23 giugno iniziarono le selezioni dei cantanti per il concorso Toti Dal Monte alla sua quarantaquattresima edizione. Chi scrive ha potuto assistere a ciò che di norma è precluso al pubblico.

I partecipanti al concorso erano 55 provenienti da Italia, Corea del Sud, Cina, Stati Uniti, Grecia, Russia, Armenia, Olanda, Giappone e Spagna. La commissione giudicatrice del Concorso, presieduta da Gabriele Gandini direttore artistico dei Teatri e Umanesimo Latino S.p.A., era composta da Sergio Alapont, direttore d'orchestra, Lella Cuberli, cantante statunitense, Eughenia Dundekova, cantante bulgara, Dario Favretti, vice direttore artistico Fondazione Teatro Comunale di Ferrara, Cristina Ferrari, direttore artistico Fondazione Teatri di Piacenza, Stephen Hastings, critico musicale inglese, Sherman Lowe, docente di canto statunitense, Francesco Ommassini, direttore d'orchestra. Federico Pupo (Direzione organizzativa di Teatri e Umanesimo Latino S.p.A.) ha coperto il ruolo di Segretario del Concorso[1].

I cantanti sono stati accompagnati con il pianoforte dai maestri Federico Brunello e Gianni Cappelletto.

Gli iscritti erano tutti giovani sotto i 35 anni, come previsto dal bando.

Le selezioni sono durate dal 23 giugno al 28 giugno, e sono stati cinque giorni veramente illuminanti ma anche molto pesanti. Il primo giorno la giuria, e io, abbiamo ascoltato 25 su 55 candidati. Dopo, circa, 4 o 5 candidati la giuria deliberava.

[1] Le informazioni in merito alla giuria sono tratte dal giornale online "Oggi Treviso", all'indirizzo http://www.oggitreviso.it/xliv-concorso-internazionale-toti-dal-monte-90603.

Chi scrive non ha una laurea in musicologia quindi non può vantare esperienze e conoscenze in tale materia, perciò non ha potuto redigere una valutazione accurata sulle voci candidate. Ha potuto solo esprimere delle preferenze. A questo proposito i preferiti erano la ragazza americana Jeanette Concetta Donatti, Erica Realino, Daniela Cappiello e Andreas Gies. Paradossalmente sono arrivati tutti in finale.

Nei primi due giorni, quindi durante la prima eliminatoria, i candidati hanno cantato un pezzo del repertorio selezionato, a loro scelta. Non sempre hanno cantato in italiano, spesso anche in lingua straniera. Invece dalla seconda eliminatoria hanno iniziato a cantare parti della *Sonnambula*. Ma non bastava cantare, bisognava che entrassero nella parte, che la interpretassero facendola propria, senza strafare ovviamente. C'è chi è riuscito nell'intento e chi è andato oltre.

Ogni candidato era vestito con abito da sera, e non è stata una scelta meramente estetica, ma soprattutto adatta a immergersi maggiormente nella parte. Saper cantare non è tutto, bisogna anche recitare, quindi avere certe capacità espressive che aiutino a svolgere meglio il lavoro. I giudici valutavano sia la voce che la recitazione dei candidati.

Il 25 giugno erano rimasti 25 candidati, che si sono cimentati nell'interpretazione dei protagonisti della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini: ossia Amina, Elvino, Lisa e Rodolfo.

Ogni cantante doveva aver memorizzato la parte da cantare. Eccezion fatta per Daniela Cappiello che concorreva per la parte di Amina, e invece è stata spostata in quella di Lisa dalla giuria, che le ha concesso di guardare lo spartito.

Il fine ultimo della giuria non era solo premiare i due vincitori ma anche selezionare due cantanti che avrebbero potuto interpretare due ruoli della *Sonnambula*, dapprima nel Teatro Mario del Monaco a Treviso e successivamente nel Teatro Comunale di Ferrara.

Il 26 giugno, giorno delle prove semifinali, le porte del teatro vennero aperte al pubblico. Erano rimasti in totale 10 candidati. Per il ruolo di Amina concorrevano:

Heera Bae (Corea del Sud), Janette Concetta Donati (USA), Federica Livi (Italia), Helena Orcoyen Rodriguez (Spagna). Per il ruolo di Lisa: Daniela Cappiello (Italia) e Erica Realino (Italia). Per il ruolo di Elvino: David Ferri Durà (Spagna) e Riccardo Gatto (Italia). Per il ruolo di Rodolfo: Andreas Gies (Italia) e Kiok Park (Corea del Sud).

Durante l'audizione, le candidate per il ruolo di Amina dovevano cantare l'aria "Ah non credea mirarti", quelle per Lisa "De' lieti auguri a voi son grata", mentre quelli per Rodolfo la cavatina "Vi ravviso, o luoghi ameni". I candidati per i ruoli di Amina ed Elvino vennero divisi in coppie per cantare il duetto "Prendi: l'anel ti dono". I duetti, a mio parere, sono stati i più interessanti. Alcune voci si perdevano a contatto l'una con l'altra, altre invece si rafforzavano. Ad esempio la coppia Donati, Gatto funzionava bene, anche se, i candidati per il ruolo di Elvino sono stati tutti scartati.

Il 27 giugno fu segnato come giorno di pausa, quindi le finali si svolsero il 28. I candidati erano rimasti in 8, ma ci furono solo due vincitori: uno per il ruolo di Rodolfo e una per il ruolo di Lisa. Mentre per i ruoli di Elvino e Amina non furono selezionati vincitori. Andreas Gies e Daniela Cappiello vinsero il concorso.

I VINCITORI DEL XLIV CONCORSO INTERNAZIONALE PER CANTANTI TOTI DAL MONT
Andreas Gies - Rodolfo
Daniela Cappiello - Lisa
FOTO PICCINNI TREVISO

1.2 VINCENZO BELLINI

Vincenzo, Salvatore, Carmelo, Francesco Bellini nacque a Catania nella notte tra il 2 e il 3 novembre del 1801 da Agata e Rosario Bellini. Il padre era musicista come il nonno: tale Vincenzo Tobia Bellini[2], figura ben nota nell'allora ambiente musicale Catanese. Vincenzo crebbe in un ambiente in cui la musica era una realtà quotidiana, sviluppando precocemente la sua inclinazione per l'arte professata in famiglia.

Tra i vari aneddoti, riportati dai biografi, che cercarono di trasformare il Bellini in un sosia di A. Mozart, è riportato il fatto che il giovane Vincenzo iniziò a posare le mani sul pianoforte già all'età di tre anni. A cinque già sapeva suonare lo strumento[3].

La prima composizione, di cui abbiamo nota, è la *Farfalletta*, compiuta quando aveva solo dodici anni.

Il giovane catanese ebbe un'infanzia felice: passò la fanciullezza in Sicilia e l'adolescenza a Napoli. Dal 1816 lasciò la casa del padre per trasferirsi dal nonno, dal quale venne educato negli studi musicali. E' noto che in questo periodo il giovane compositore si concentrò sulla musica religiosa, come i nove *Versetti da cantarsi il Venerdì Santo* e nel 1818 il *Tantum ergo*, al fine di prepararlo per studiare al Conservatorio. Tramite una lettera di raccomandazione del Duca di Sammartino e di Montalbo, tale Stefano Notarbartolo, Bellini venne ammesso al Conservatorio di San Sebastiano a Napoli nel 1819.

Nel 1820 Napoli era pervasa dai movimenti rivoluzionari, che portarono Bellini ad iscriversi alla setta dei Carbonari insieme all'amico Francesco Florimo[4]. Setta che rinnegò dopo la minaccia di espulsione dal Conservatorio. E' doveroso

[2] Maria Rosaria Adamo, Lippmann Friedrich, *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino, 1981.
[3] Ibidem, pp. 12-13.
[4] Amico dai tempi del Conservatorio, mantenne una corrispondenza epistolare documentata con V. Bellini.

sottolineare l'amicizia tra Bellini e Florimo perché è grazie a questa se ci è pervenuto un intenso epistolario che fa luce sulla vita del musicista.

In questo periodo, a testimonianza dei suoi progressi scolastici, vi sono due composizioni: *Capricciossia- sinfonica per studio* e una messa in gloria dedicata alla patria. Quest'ultima venne eseguita il 4 ottobre 1821 in onore dell'Imperatore, a Catania nella chiesa di S. Francesco D'Assisi.

Bellini ebbe per maestri personalità, allora, di primissimo piano: quali Leonardo Leo e Francesco Durante; frequentò il corso di contrappunto e composizione di Giacomo Tritto (1733- 1824), ma dopo due anni, nel 1823, passò sotto l'insegnamento di Nicola Zingarelli (1752- 1837), musicista di grande spessore in quei tempi. Bellini si dedicò allo studio dei grandi maestri, principalmente Haydn e Mozart occuparono l'attenzione del giovane alunno. Il suo autore preferito, a detta dell'amico Florimo, era il maestro Pergolesi, che compose lo *Stabat*.

Nel 1822 Vincenzo incontrò quello che fu sia rivale sia modello di ispirazione: Gaetano Donizzetti. In quell'anno una delle opere di Donizzetti approdò a Napoli, la *Zingara,* insieme al suo compositore, e in quell'occasione i due artisti si conobbero. Invece, nel 1823 ebbe la possibilità di ascoltare la *Semiramide* composta da Rossini, che impressionò a tal punto Bellini da influire in modo tangibile sullo stile dei suoi primi cimenti melodrammatici. Entrambe le composizioni influirono notevolmente sul giovane catanese. La novità della drammaturgia musicale italiana funse da contraltare al rigido tradizionalismo che dominava nel Conservatorio di San Sebastiano.

Tra il 1822 e il 1824 Bellini si esercitò con la musica sacra, con le sinfonie per grande orchestra e concerti solistici principalmente per strumenti a fiato. La sola compiuta di queste esercitazioni è il *Concerto per oboe e orchestra.* Al volgere della stagione studentesca o anno scolastico, venne proposto a Bellini un lavoro da committenti esterni alla scuola. Nel 1824 compose la cantata *Ismene*, un epitalamio[5] per le nozze di un amico.

[5] Poesia greca da cantare per le nozze.

Sempre nel 1824 il maestro Zingarelli affidò a Bellini il compito di comporre un'opera da rappresentarsi nel teatrino dell'Istituto come saggio finale dell'anno scolastico.

Bellini compose l'*Adelson e Salvini*, melodramma su libretto di Andrea Leone Trottola, librettista celebre del teatro San Carlo di Napoli. La rappresentazione ebbe luogo tra il 10 e il 15 febbraio 1825 e ottenne un grande successo. Vi assistette anche Donizetti, che si complimentò con il collega per la bella riuscita dell'opera. Il Duca di Noja, che sotto indicazione dei duchi di Sammartino aveva vegliato sul giovane catanese, e rivestiva la doppia carica di governatore del collegio di musica e sovrintendente generale ai teatri e spettacoli di Napoli, propose Bellini come compositore per le imminenti celebrazioni per il genetliaco del principe Ferdinando di Borbone del 12 gennaio 1826. Il Duca di Noja fece da intermediario tra il compositore e l'impresario del Teatro di San Carlo a Napoli, Domenico Barbaja. Il librettista doveva essere il Trottola ma Bellini riuscì ad imporre la sua scelta, che ricadde su Domenico Gilardoni. Costui era un poeta e non era provvisto di esperienza melodrammatica. L'opera che in un primo momento portava il nome di *Bianca e Fernando*, venne cambiato, in seguito ad una questione di censura[6], in *Bianca e Gernando*. A causa dell'anniversario della morte di Ferdinando I, la rappresentazione venne rinviata al 30 maggio, giorno onomastico dello stesso principe a cui era dedicata l'opera. Bellini, a causa del rinvio, dovette rimaneggiarla e cambiare interpreti: vennero scelti Rubini e la Mèric- Lalande (nomi associati a parecchie opere Belliniane). Fu un vero trionfo che segnò la carriera di Bellini introducendolo nell'ambiente operistico lasciandosi, quindi, alle spalle quello studentesco. A Napoli, però, c'era chi mal vedeva il successo del nuovo compositore, costui, Nicola Pacini, anch'esso compositore, tramò con l'impresario Barbaja che propose a Vincenzo di lavorare per il Teatro la Scala di Milano. Passarono sei mesi prima che Bellini partisse per Milano, esattamente cosa fece in quel lasso di tempo non è chiaro, è probabile, però, che rimase a lavorare come maestrino al Conservatorio.

[6] Un libretto prima di essere approvato doveva passare per la censura. La censura non approvò la presenza di un nome che si riferisse ad una persona reale, così Fernando venne commutato in Gernando.

Il 12 aprile 1827 giunse a Milano dove lo aspettava Saverio Mercadante, amico di Zingarelli, che gli fece da guida nella città. Questi lo presentò ai coniugi Francesco e Marianna Pollini, che godevano di una certa notorietà nell'ambito musicale, e a Felice Romani[7]. L'incontro con Felice Romani fu determinante per la carriera del Bellini. Da questo sodalizio nacque il *Pirata*[8], che riscosse molto successo. Il successo del melodramma sta, anche, nella volontà di Bellini di scegliere attentamente gli interpreti che abbiano un timbro vocale adatto alle sue opere. Tra gli interpreti maggiormente associati al compositore si vedono: Enrichetta Meric- Lalande, Giovanni Battista Rubini e Antonio Tamburini. L'opera andò in scena il 27 ottobre 1827 al Teatro alla Scala con esito molto positivo. Il successo di quest'opera fu tale da essere riproposto il 20 febbraio 1828 a Vienna.

Nell'opera il *Pirata* Bellini mostra grande attenzione nel rendere conforme la struttura musicale al libretto. Secondo i critici dell'epoca, da ricercarsi principalmente nei giornali l'Eco, Gazzetta e i Teatri, l'espressione Belliniana era rappresentata da una struttura che assorbiva in sé ogni suggestione emotiva del testo poetico.

Il 13 febbraio 1828, a seguito del successo dell'opera, Bellini firmò un contratto con Genova. Venne rimaneggiata la *Bianca e Gernando*, ma non venne chiamato in causa Gilardoni bensì Felice Romani. L'opera andò in scena il 7 aprile. Stando alla testimonianza epistolare tra Bellini e Florimo, siamo venuti a conoscenza che addirittura il re applaudì l'opera[9]. Notizia accertata anche dalla Gazzetta di Genova.

La seconda collaborazione tra Romani e Bellini diede vita alla *Straniera*[10] tratta dal romanzo di D'Alincourt. Venne rappresentata alla Scala il 14 febbraio 1829 e

[7] Felice Romani era il librettista più noto al Teatro la Scala di Milano.

[8] L'opera il *Pirata* è tratto dal dramma francese *Bertram ou pirate* di I.J.S. Taylor.

[9] Lettera di Bellini a Florimo del 12 aprile 1828.

[10] Il melodramma si svolge in due atti, ed è ambientato in epoca Medievale in terra di Bretagna. Arturo, conte di Ravenstel, si innamora di una ragazza incontrata sulle rive di un lago decidendo di sposarla venendo meno alla promessa di fidanzamento con Isoletta, figlia del signore di Montolino. La straniera lo rifiuta spalleggiata dal Barone di Valdeburgo. Arturo inizialmente si lascia convincere, ma vedendo i due abbracciarsi attacca il Barone fino a ferirlo e a gettarlo nel lago, non sapendo che costui è il fratello della Straniera. Il Barone fa ritorno appena in tempo per spiegare l'accaduto e Arturo sposa la sua promessa, ma appena si rende conto che la Straniera era in realtà la consorte di Filippo Augusto, esce dalla chiesa e si suicida.

il successo fu grande. La *Straniera* fu ripetuta ventisette volte e ogni replica corrispose a un trionfo[11]. Enrichetta Meric- Lalande interpretò il ruolo di primo piano.

L'opera venne rappresentata con un ritardo di due mesi sia a causa della mancanza di un bravo tenore sia a causa della malattia di Romani.

La *Straniera* oltre a ricevere molti applausi e complimenti suscitò anche diverse critiche, fino a far scoppiare una discussione. Se i Teatri e la Gazzetta applaudivano la bravura del musicista nel tradurre con le note la <<drammatica poesia>>[12], definendola una declamazione cantata[13], l'Eco avvertiva del pericolo di confondere questa << declamazione cantata o canto declamato>> nella fusione, e quindi perdita di significato, di canto e declamazione. Inoltre avvertiva il compositore del rischio di comporre opere monotone, dotate di lentezza, titubanza nella cantilena e mancanza di motivi che allietino e rimangano nella memoria[14].

La *Straniera* venne replicata ventisei volte fino al 18 marzo, giorno in cui si chiuse il carnevale.

F. Lippmann, noto studioso della musica Belliniana, ha notato come Bellini, con la *Straniera*, si fosse avvicinato all'opera Romantica tedesca, avendo bandito cabalette e fanfare, ma anche nell'uso intensificato della <<reminiscenza[15]>> e nella risonanza tra stato d'animo e natura. La volontà di creare un dramma musicale lo si nota nella quasi totale assenza di decorazioni, tranne nei casi in cui abbiano uno scopo funzionale. Infatti le arie seguono il progredire del dramma e compaiono quando viene richiesto dal dramma stesso[16].

Bellini, resosi conto della non totale infondatezza delle critiche mossegli dal giornale l'Eco, si orientò, nei successivi lavori, a fondere parole e musica nella

[11]Della Seta F., Roccatagliati A., Zoppelli L., *Bellini*, Edizione Ricordi, Milano, 1999.

[12] Cit. da *La Gazzetta di Milano*, 26 febbraio 1829.

[13] Declamazione cantata: la parola si riscatta dalla vacuità del virtuosismo canoro fine a se stesso.

[14] Critica pubblicata dall'Eco nel 16 febbraio 1829.

[15] Nel linguaggio filologico e critico, passo o luogo di un'opera letteraria o teatrale, musicale, cinematografica, in cui l'autore riecheggia più o meno consapevolmente immagini o forme stilistiche, o anche contenuti, di altre opere.

[16] *Capuleti e Montecchi, Norma, Straniera e Sonnambula* contengono in totale quattro arie ciascuna.

capacità della musica di assumere in sé la parola. Come, infatti, dimostrano le opere *I Capuleti e Montecchi, Sonnambula e Norma.*

La fortuna del compositore catanese ebbe un sonoro arresto nel Teatro Ducale di Parma, con l'opera *Zaira*[17], riduzione dell'omonima tragedia di Voltaire. L'opera andò in scena il 16 maggio 1829 e non suscitò il minimo interesse nel pubblico. Molto probabilmente furono le richieste di Bellini, giudicate troppo pretenziose, a suscitare il malcontento generale, come ad esempio mettere da parte il libretto *Cesare in Egitto* per la *Zaira* di Felice Romani. Quest'ultimo, sul libretto, come premessa aveva confessato che il dramma era stato redatto in meno di un mese[18]. Fu un grande errore ammetterlo, infatti suscitò molte critiche dato che aveva ricevuto l'incarico 6 mesi prima. La fretta di concludere andò a scapito dell'originalità dell'opera. Alcuni pezzi della *Zaira*, che ebbero successo, furono inseriti in seguito in un'altra opera: *Capuleti e Montecchi.*

A rincarare la sofferenza per la sconfitta a Parma, arrivò la notizia della morte del nonno, Vincenzo Tobia, l'8 giugno. Bellini passò una parte dell'estate a rilassarsi nella tenuta di Giuditta Cantù Turina, la sua amante. Tornato a Milano il malumore scomparve grazie al successo delle repliche del *Pirata*, a Canobbiana. A una delle rappresentazioni presenziò Gioacchino Rossini, che volle complimentarsi personalmente con l'autore. Il *Pirata* andò in scena a Venezia il 16 gennaio 1830, il successo fu così grande che volse al compositore la richiesta di una composizione per il successivo Carnevale. La scelta del soggetto della composizione cadde su *I Capuleti e i Montecchi* su libretto di Felice Romani. In realtà era previsto il *Romeo e Giulietta* del Pacini, ma costui non si presentò in tempo per le prove, e l'incarico venne affidato, dopo varie insistenze, a Bellini. Il giovane compositore si ritrovò a dover comporre l'opera in un mese e qualche giorno, per poterla rappresentare il 5 marzo. Alcuni fattori personali rallentarono il processo creativo: su questo soggetto erano già state scritte due opere che avevano avuto successo, una di Nicola Zingarelli, vecchio insegnante ai tempi del Conservatorio, e l'altra di Nicola Vaccaj. Il timore e lo stress di non reggere il

[17] L'azione di *Zaira* si svolge in Siria, opera in due atti. Zaira, una bella cristiana, è disposta ad abiurare la sua fede per sposare il sultano. Il visir Corasmino, non accettando le origini spirituali di Zaira decide di contrastarne le nozze. Dopo varie peripezie, il dramma si conclude con la morte dei due amanti.

[18] Bellini stipulò il contratto con Parma mentre era impegnato con la *Straniera*.

confronto, e la non ancora dimenticata sconfitta a Parma, tormentarono non poco il giovane compositore. Sofferenza non giustificata perché l'opera fu un trionfo, anche grazie alla grande interpretazione di Giuditta Grisi, Gaetano Antoldi e Rosalbina Carradori.

L'opera *Capuleti e Montecchi* andò in scena l'11 marzo e fu un gran successo. Addirittura l'Eco, che aveva suscitato perplessità per la *Straniera*, elogiò l'opera in modo entusiasmante. L'opera presentava un buona armonia tra musica e voci e la drammaticità dei recitativi appariva armoniosamente inserita nella scena musicale. Chi, invece, come i "Teatri" aveva appoggiato la *Straniera* non apprezzò completamente l'ultima opera dato che il <<canto declamato>> non era più in primo piano.

Fu questo il periodo in cui Bellini accusò dei forti malesseri che, qualche anno dopo, lo portarono alla morte.

Passò in convalescenza la maggior parte dell'estate del 1830 in casa dei Pollini. Il 24 luglio 1831 Bellini si incontrò con Romani a Como per stendere il piano della nuova opera[19] che doveva essere pronta per il carnevale del 1832. Il soggetto scelto cadde sulla *Sonnambula* o *I due fidanzati svizzeri*.[20]

La sceneggiatura che sarebbe passata nel libretto era già prefigurata perché la *Sonnambule on L'arrivée d'un nouveau seigneur,* resa famosa a Parigi nel 1827 in forma di balletto- pantomima a opera di Scribe e Aumer, era stata infatti allestita sulla base di un canovaccio di *comédie- vaundeville* messo a punto dallo stesso Eugène Scribe fin dal 1819.[21]

Il 6 marzo 1831 *La Sonnambula* andò in scena al Teatro Carcano e la risposta del pubblico fu addirittura superiore all'entusiasmo che ci si attendeva. L'amore fresco tra Elvino e Amina ebbe reazioni di vivo entusiasmo.

Il realismo mitigato dal sapore popolareggiante e semifiabesco delle atmosfere montane di ambientazione svizzera aveva aperto nuove strade alla fantasia del maestro: la sua penna poteva tracciare linee melodiche fiorite e seducenti, senza che ciò dovesse suonare come un cedimento ai livelli più superficiali del gusto canoro fine a se stesso. A fianco della Pasta si erano esibiti Giovanni Battista

[19] Lettera di Mercadante a Florimo.

[20] La descrizione dell'opera è presente nel capitolo seguente.

[21] Adamo M. R., Lippmann F., *op. cit.*, p. 46.

Rubini nella parte di Elvino, Luciano Mariani nei panni del Conte Rodolfo ed Elisa Baillou- Hilaret in quelli ti Teresa; nessuno aveva deluso il pubblico.[22]

Nella *Sonnambula* Bellini è completamente padrone del linguaggio che si è venuto a creare; ne risulta una solida omogeneità dell'opera, pur con una ricchezza di articolazioni espressive e di procedimenti forse inusitata: ma tutti perfettamente elaborati in funzione della sua personale sintesi. Il ritrovamento degli abbozzi del libretto della Sonnambula[23], permette di constatare quanto stretta e proficua fosse la collaborazione tra poeta e musicista. Romani riuscì a fornire all'amico quell'andamento proscenico che meglio sarebbe convenuto alla musica. Per mantenere l'attenzione sulla coppia di amanti Bellini sintetizzò o soppresse intere scene, come la scoperta della paternità del conte Rodolfo. Però la scena dell'osteria tra Lisa e il conte, dal contenuto piccante, non poteva essere eliminata, così cercarono di alleggerire i toni. Romani attinse al teatro settecentesco creando una scena dapontiana. Bellinia realizzò una scena che sembra appartenere alle migliori tradizioni dell'opera buffa, con un abile e sapido recitativo, tutto impregnato di una deliziosa scaletta mozartiana, che sottolinea le avances del conte.

Così l'opera acquistò il suo incontaminato equilibrio definito da Degrada << quasi religiosa idealizzazione di tono squisitamente romantico>>[24].

L'Eco pubblicò << pare che il maestro abbia abbandonato quel sistema di musica detta drammatica e che sta fra il recitativo e il canto spiegato>>[25].

All'indomani del successo della *Sonnambula*, Bellini cominciò a vedere il frutto del proprio lavoro stravolto e fatto a brani da decine di truffatori senza scrupoli.

Trascorse l'estate del '31 a Montrasio dove buttò giù i primi appunti della Norma.

Il 31 agosto del 1831 Bellini si trovava a Milano per dare inizio alla stesura dell'opera, intanto Felice Romani stava lavorando al libretto sulla base della Norma di Alexandre Soumet, tragedia di un autore semisconosciuto che da qualche mese aveva conquistato il pubblico di Parigi.

---

[22] Ibidem pp. 47-48.

[23] Merito di F. Sehlitzer.

[24] Adamo M. R., Lippmann F., *op.* cit., p.155.

[25] Cit. dal giornale *Eco* del 9 marzo 1831.

Le prove iniziarono intorno al 5 dicembre 1831. Sembra che la "Casta diva", l'arcinota cavatina di Norma, fece letteralmente ammattire la cantante Giuditta Pasta. Il 26 dicembre 1831 andava in scena la *Norma*[26] al Teatro alla Scala. L'emozione e l'affaticamento dei giorni di prova ebbero un effetto disastroso sulla voce della protagonista. La sera stessa i giornali annunciarono il fiasco.

Gaetano Donizzetti, che assistette alla prima, confessò ad un amico che la *Norma* non era stata capita dal pubblico, e che era la più grande <<riputazione musicale>> che aveva mai sentito[27].

Dalla seconda sera, migliorata l'esecuzione della cantante, l'opera ebbe il suo meritato successo. Ci furono addirittura trentaquattro repliche.

Il 5 gennaio 1832 Bellini partì per Napoli e l'11 fu in vista della città, dove ritrovò l'amico Florimo e al Conservatorio Nicola Zingarelli.

Dopo essere stato eletto membro onorario della Reale Accademia Borbonica per il settore delle Belle Arti, l'8 febbraio venne presentato a corte e ricevuta dalla Regina madre Isabella di Spagna. Il 25 febbraio salpò alla volta di Catania dove venne rappresentato il *Pirata* al Teatro Comunale. Il 23 aprile fece ritorno a Napoli, dove ricevette una proposta di scrittura da Venezia. Fece una tappa a Roma, dove venne ricevuto in udienza privata da papa Gregorio XVI. Sempre a Roma assistette ad una ripresa della *Straniera*, mentre Firenze gli riservò una pessima edizione della *Sonnambula*. Il 12 giugno fu accolto dai coniugi Pasta a Bergamo, dove il 22 agosto doveva andare in scena *Norma*. Intanto Romani e Bellini si erano messi d'accordo su un nuovo soggetto da destinare a Venezia: *Beatrice di Tenda*[28].

---

[26] L'azione si svolge nelle Gallie, all'epoca della dominazione romana. Nell'antefatto la sacerdotessa Norma, figlia del capo dei Druidi Oroveso, è stata l'amante segreta del proconsole Pollione, dal quale ha avuto due figli, custoditi dalla fedele Clotilde all'insaputa di tutti.

[27] *Scrivendo all'amico Teodoro Ghezzi.*

[28] L'azione ha luogo nel 1418 al castello di Binasco.Filippo Maria Visconti, duca di Milano, è insofferente alla presenza della consorte, Beatrice de' Lascari nonché contessa di Tenda, già vedova di Facino Cane. Beatrice ha portato in dote a Filippo molte terre, permettendogli di rafforzare il ducato, ma proprio queste terre sono diventate motivo di discordia tra i coniugi. Beatrice è infatti sensibile ai destini dei suoi sudditi, che Filippo (descritto dal librettista come "giovane, dissoluto, simulatore, ambizioso, e mal sofferente dei ricevuti benefizii") tratta invece con estrema durezza Agnese del Maino, amante di Filippo e innamorata di Orombello, signore di Ventimiglia, quando scopre che quest'ultimo è segretamente innamorato di Beatrice, decide di vendicarsi mettendo Filippo al corrente del presunto tradimento di Beatrice con Orombello.Questi dal canto suo, dopo aver adunato gli uomini devoti a Facino Cane per una riscossa contro l'ostile Filippo, si reca dall'afflitta Beatrice per dichiararle apertamente i propri progetti e il proprio amore. Agnese e Filippo irrompono in scena e vedendo Orombello inginocchiato ai piedi di Beatrice, interpretano il gesto come prova certa del tradimento e del complotto della duchessa.Durante il processo, Orombello ritratta le false accuse

Il 27 gennaio 1833 il primo atto era concluso e il 16 marzo andò in scena alla Fenice con un mese di ritardo. L'opera registrò un disastroso insuccesso.
Le cause sono da ricercarsi nel dissapore tra poeta e musicista durante la stesura, che hanno portato ad una lentezza nel procedura della scrittura, combinate con la mediocrità del cast che il Gran Teatro La Fenice aveva messo a disposizione dell'allestimento. Bellini incolpava Romani di aver ostacolato il razionale svolgimento venendo meno ai lavori con interruzioni ingiustificate e Romani addebitava a Bellini inopportuni cedimenti a consigli non richiesti di Giuditta Turina. La polemica si infiammò a tal punto da finire sui giornali. I coniugi Turina divorziarono, Bellini troncò la relazione con l'amante e andò a Parigi dove ebbe modo di avviare interessanti trattative con Louis Désiré Véron, direttore dell'Opéra. Il 27 aprile assistette ad una rappresentazione della *Cenerentola* di Rossini al King's Theatre a Londra, dove andò con i coniugi Pasta. Nella capitale inglese conobbe Maria Malibran, che in quei giorni si stava esibendo con successo nella *Sonnambula*. Tre delle sue opere più famose vennero rappresentate al King's Theatre e presto Bellini divenne il personaggio più conteso nei salotti di Londra. Tornato a Parigi, lasciò perdere l'Opéra, e firmò un contratto nel 1834 con il Théatre des Italiens. Fu il conte Carlo Pepoli ad occuparsi della stesura in versi e trasse il libretto dei *Puritani*[29] dal dramma di Ancelot e Saintine *Tetes rondes et cavaliers.* La stesura dell'opera prese avvio negli ultimi giorni di aprile del 1834. La scrittura subì diversi arresti sia per l'inesperienza del librettista sia per i disturbi gastrointestinali di Bellini. Rossini, che abitava nella capitale francese da diversi anni, diede buoni consigli al più giovane collega. Gli consigliò di puntare all'Opéra, il vero fulcro della vita musicale parigina. I *Puritani* andò in scena il 24 gennaio con esito trionfale.

che Filippo gli ha estorto attraverso la tortura, proclamando l'innocenza di Beatrice. Filippo, Agnese e i Giudici smarriscono le loro certezze e, all'atto di firmare la sentenza, il duca di Milano esita, preda di sensi di colpa. Quando però apprende che la fazione devota a Facino Cane è armata e chiede di Beatrice, egli firma risolutamente la sentenza di morte.Beatrice, che continua a negare ogni colpa anche sotto tortura, accetta umilmente la propria ingiusta sorte perdonando l'invidiosa Agnese, mentre Orombello perdona i suoi nemici politici. Quindi la duchessa si incammina verso il patibolo, sostenuta dalla commossa partecipazione del popolo.

[29] L'azione si svolge presso Plymouth, in Inghilterra nel secolo XVII, al tempo di Oliver Cromwell. La storia d'amore si intreccia con lo scontro politico fra il partito dei Puritani e quello degli Stuart, dopo la decapitazione di Re Carlo I.

Bellini, prima di portare in scena l'opera, ne aveva inviata una copia a Napoli, ma il contratto venne annullato per il ritardo con cui l'opera giunse in città.
Attraverso i *Puritani* Bellini si sentì il più importante dei compositori, dopo Rossini.[30] Nei *Puritani* la << musica è piena di lucidezza e di sonorità. L'armonia è più colorata e cangiante>>.[31]
Abbiamo notizie che dal 26 agosto 1835 Bellini accusò forti dolori e dal 15 settembre era recluso nella villa di Puteaux dove morì il 23 settembre. Nel settembre del 1876 le sue spoglie trovarono il riposo eterno ai piedi dell'Etna.

1.3 L'OPERA LIRICA LA *SONNAMBULA*

1.3.1 IL DRAMMA

La *Sonnambula* è un'opera che appartiene al genere "semiserio", ponendosi a metà strada tra l'opera seria e quella buffa. La musica si sposa bene con una trama dalle tinte fiabesche e caratterizzata da un'atmosfera pastorale.

A seguito del successo al Teatro Carcano, l'opera venne subito richiesta dai maggiori teatri europei.

Nella *Sonnambula* si mescolano tradizione e modernità. La partitura racchiude sia caratteristiche del periodo classico sia romantico. Amina è la classica figura femminile perseguitata ingiustamente, incompresa, che si riscatta solo alla fine. Infatti, fa parte del genere "larmoyante"[32] che tanto peso aveva avuto nel Settecento avanzato. E' indice di tale periodo preromantico anche la figura del conte Rodolfo, che si alterna tra comportamenti libertini e paterni.

Il tono espressivo della musica della sonnambula è da definirsi popolare-religioso: religione del sentimento, degli affetti, della fraterna e partecipe

[30] Lettera del 1 aprile 1835 a Vincenzo Ferlito.
[31] Adamo M. R., Lippmann F., *op.cit*., p. 510.
[32] Lacrimevole. Genere del periodo preromantico, in cui veniva esaltato il gusto per atteggiamenti patetici e malinconici.

comunità degli spiriti con il mondo dell'uomo e della natura e popolare poiché evoca semplicità e buoni sentimenti. I personaggi divengono momenti e aspetti complementari di una malinconica nostalgia di un mondo perduto.

Lo sfondo della *Sonnambula* fa riferimento ad un mondo parodico popolato da personaggi considerati da Romani ignobili, perché non appartenenti al mondo regale del dramma per musica; allo stesso tempo, però, il loro lessico, i loro costumi, il loro modo di essere e di agire li inserisce in una tradizione aulica e cortese.

Come detto in precedenza Bellini adattava la sua musica alla voce del cantante, e nel caso di Amina a Giuditta Pasta. Romani scriveva di Amina << sebbene possa sembrare assai facile a rappresentarsi, è forse più difficile di molti. L'attrice conviene che sia schietta, ingenua, innocente, e nel tempo istesso appassionata, sensitiva, amorosa; che abbia un grido pel la gioia come pel dolore. […] Così fu creato da quel poetico intelletto del Bellini, così fu sentito da Giuditta Pasta>>.[33] Nella *Sonnambula* straordinaria è la risonanza e la virtualità espressiva che assume la voce.

La struttura circolare dell'opera è sottolineata da richiami interni che culminano nella seconda scena del sonnambulismo, dove alcune delle più intense melodie dell'opera ricorrono incarnando i motivi chiave della vicenda. Una figura che sembra incrinare questo gioco di circolate melodie è il conte Rodolfo. Egli rappresenta propriamente l'elemento di crisi e di frattura di questo mondo ingenuo, il momento della coscienza, la fine del sogno e dell'illusione.[34]

1.3.2 TRAMA

La *Sonnambula* è un dramma semiserio in due atti e quattro quadri, ambientata in un villaggio della Svizzera, in epoca indefinita.

Il primo atto si apre con i contadini che festeggiano con cori le nozze di Amina, un'orfanella adottata da Teresa, padrona del mulino, con Elvino, giovane e ricco

[33] Branca E., *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882.
[34] Degrada F., *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula*, Torino, Einaudi, 1977.

possidente del luogo. All'uscita dei villici arriva Lisa, l'ostessa innamorata di Elvino, che piange il ricordo del loro amore, mentre il contadino Alessio la corteggia invano.

Arriva Amina che si rallegra degli auguri, e poi giunge anche Elvino, di ritorno dalla tomba della madre, cui ha implorato la benedizione sul prossimo matrimonio. Giunto il notaio per stendere l'atto di nozze, Elvino porge ad Amina l'anello nuziale precedentemente appartenuto alla madre ed un mazzolino di fiori. Inaspettatamente entra in scena uno sconosciuto, che in realtà è il conte Rodolfo figlio del defunto signore del villaggio. Costui chiede indicazioni per raggiungere il castello. Lisa lo convince a fermarsi alla sua locanda, mentre lo sconosciuto dà prova di riconoscere il luogo, lasciandosi vincere dalla nostalgia per i luoghi della sua infanzia. Si mostra, anche molto colpito dal viso di Amina, che gli ricorda il volto della donna un tempo amata. L'attenzione suscita la gelosia di Elvino.

Cala la sera. Teresa invita tutti a rientrare nelle proprie case prima che faccia la sua apparizione il fantasma di una donna, che da tempo infesta il villaggio. Il conte si ritira nella propria stanza alla locanda. (Cambia la scena) Lisa gli fa visita, dando prova di aver riconosciuto in lui il nuovo conte, e i due hanno un colloquio amoroso. Ma vengono interrotti dall'incedere di una figura vestita di bianco. Dapprima i due pensano che sia il fantasma ma poi il conte riconosce le sembianze di Amina. Allora Lisa si allontana, per paura di essere compromessa, dimenticandosi lo scialle. Il conte comprende subito che Ama è affetta da sonnambulismo, e la fa adagiare sul letto per permetterle di riposare, ed esce dalla stanza. Lisa, che intanto ha visto tutto, corre a chiamare Elvino per fargli constatare l'equivoca situazione, tacendo la parte sul sonnambulismo. Giungono anche i contadini, che scoperta l'identità dello straniero vogliono porgere i loro omaggi. Entrati nella camera del conte restano impietriti nel trovarvi dentro Amina, dormiente. A quel punto arriva Elvino che infuriato annulla le nozze. Amina si risveglia, stupefatta di trovarsi in mezzo a tanta gente in un luogo sconosciuto. Nel tumulto generale Teresa rinviene lo scialle di Lisa, mentre Amina le sviene tra le braccia.

Il secondo atto si apre nella foresta attorno al castello. I contadini si sono radunati per chiedere al conte l'intercessione per la povera Amina affinché Elvino riconsideri l'annullamento delle nozze. Il giovane, intanto, incontra casualmente Teresa ed Amina, la quale cerca invano di convincerlo della propria innocenza. Elvino è irremovibile, e non serve neppure l'intervento del conte. Il fidanzato deluso toglie l'anello nuziale dal dito di Amina. La scena cambia. Siamo nei pressi del mulino. Dopo un alterco con Alessio, Lisa scopre di essere di nuovo l'oggetto di amore di Elvino che intende sposarla. Appena in tempo giunge Rodolfo che cerca di convincere sia i contadini che Elvino dell'innocenza di Amina, parlando loro del sonnambulismo. Nasce una disputa sedata da Teresa, che chiede silenzio per la figlia appena addormentata. Scoperti i piani della nuova coppia, Teresa mostra a tutti lo scialle di Lisa spiegando dove lo aveva trovato. Il conte non nega, e Lisa inorridisce. Elvino sentendosi doppiamente tradito rompe il fidanzamento con Lisa. In questo caos generale, fa la sua apparizione il presunto fantasma che cammina su una trave pericolante. Tutti hanno così modo di constatare la veridicità delle affermazioni del conte. Rodolfo, si arrampica sulla trave e aiuta Amina a scendere. Elvino si rende conto che la giovane ha in mano il mazzolino di fiori che le aveva regalato, e nel suo stato di incoscienza farnetica sull'amore perduto simboleggiato dall'anello strappato. Elvino accetta la verità e le mette di nuovo l'anello al dito. Amina, a quel punto si sveglia e festeggia con tutti gli altri.[35]

1.3.3 I PERSONAGGI

Amina

Amina è una fanciulla dotata di una femminilità non consapevole, che attrae il conte senza rendersene conto. Il regista, ha voluto sottolineare questa sua caratteristica, elevando la fanciulla ad un livello quasi etereo, surreale.

[35] cit. dal sito www.ilgiornaledeigrandieventi.it

Elvino

Elvino, come suddetto, è un giovane ricco possidente che sta per sposare Amina. Il giovane viene presentato come un bamboccione che cerca nella futura sposa la sicurezza e l'amore della defunta madre. Egli vede in Amina non una donna in carne e ossa ma una figura idilliaca, rifiutando di toccarla più del necessario ed evitando pensieri e slanci puramente fisici. Dopo il presunto tradimento di Amina, si rifugia nel fidanzamento con Lisa con la quale condivide una passione puramente sessuale.

Lisa

Lisa è la figura antagonista, che non spreca l'occasione di dividere i due amanti per riprendersi Elvino. L'ostessa, come carattere, è opposta ad Amina; non ha nulla di etereo, ma anzi è una donna sicura di sé, che gode della propria libertà. Rifiuta continuamente le proposte di Alessio, preferendo star sola piuttosto che senza Elvino. Lisa si dimostra ostile ad Amina, e il regista ha voluto sottolineare questa situazione chiedendo all'interprete di mostrare sia nei comportamenti che nei gesti, che nello sguardo un sentimento freddo. Il risultato è una Lisa all'apparenza cattiva, che deride gli sforzi di Amina nell'esserle amica, ma allo stesso tempo soffre nel vederli insieme.

Il conte Rodolfo

Il conte è forse la figura più emblematica dell'opera, che racchiude in sé elementi contradditori. Rodolfo inizialmente mostra il suo lato "libertino" sia con Amina che con Lisa, ma nel secondo atto, diviene l'aristocratico illuminato che protegge i suoi sottoposti villici dall'ignoranza e si fa garante dell'innocenza di Amina. Il conte rappresenta il padre saggio che mostra ad Elvino la verità. Quindi il vecchio che guida il giovane. Il tutto viene ricondotto ad una realtà socio-politica in cui una borghesia giovane deve farsi guidare.

1.4 IL LIBRETTISTA: FELICE ROMANI

Felice Romani nacque a Genova nel 1778 e vi morì nel 1865. Dapprima intraprese gli studi giuridici a Pisa che poi abbandonò per Genova dove si laureò in Lettere, specializzandosi nello studio del greco e del latino. Nel 1813 debuttò come librettista, scrivendo per G.S. Mayr *La rosa bianca e la rosa rossa* e *Medea in Corinto*. Il successo che ottenne gli permise di trasferirsi a Milano l'anno successivo, dove stipulò un contratto con l'impresario del Teatro la Scala, che lo incaricò di redigere sei testi l'anno.[36] Mantenne, comunque, un forte legame con la sua città natale.

Scrisse, circa, una novantina di libretti; alcuni vennero musicati dai più grandi artisti del suo tempo, come: Giacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Nicola Pacini, Saverio Mercadante e Giuseppe Verdi.

La collaborazione più riuscita la ebbe con Vincenzo Bellini, con cui scrisse opere quali *Il Pirata, La Straniera, I Capuleti e i Montecchi, Norma* e ovviamente *La Sonnambula.*

Le opere di Romani hanno sempre messo in evidenza un'equilibrata mediazione fra gusto Ottocentesco, soprattutto in merito alle trame avventurose, e stile classicheggiante fedele ai moduli del melodramma Metastasiano. *L'elisir d'amore* rappresenta l'unica eccezione, che dimostra un carattere spiccatamente romantico, probabilmente su richiesta del compositore. Le trame avventurose, che lo appassionavano tanto, sono state tratte da scrittori quali V. Hugo, Scott, Byron e Omero. Romani rifuggiva il Romanticismo Italiano che trovava in Alessandro Manzoni il suo massimo rappresentante. Egli detestava *I promessi sposi* considerandolo un libro privo di avventura e poco Byroniano.

[36] Branca E., *op. cit.,* p.25.

1.4.1 LA *SONNAMBULA* DI FELICE ROMANI

Inizialmente il soggetto designato non era la *Sonnambula* ma l'*Ernani* di V. Hugo, che non ebbe mai seguito a causa della censura, che considerava gli avvenimenti troppo turbolenti.[37] Infatti, il 3 gennaio 1831 Bellini scrisse a Perucchini il cambio del soggetto dell'opera da farsi a Milano. Invece dell'Ernani, Romani stava scrivendo la *Sonnambula* ossia *I due fidanzati svizzeri*.[38] Il 6 marzo venne presentata la prima al Teatro Carcano di Milano. Secondo Emilia Branca[39] fu Bellini stesso a decidere la sostituzione dell'*Ernani* in favore della *Sonnambul*a, perché non voleva scontrarsi con il successo dell'*Anna Bolena* del Donizetti, svoltasi nello stesso teatro durante il carnevale. Bellini non voleva competere con un dramma di successo presentando un altro dramma "alto", pertanto presentò un soggetto pastorale, che non poteva essere in alcun modo paragonato all'altro. Molto probabilmente fu Romani a suggerirlo a Bellini.

Il soggetto della *Sonnambula* fu preso da Romani dal balletto *La sonnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur* di Eugène Scribe musicato da Fernand Herold.

Il nuovo soggetto, oltre ad evitare un confronto diretto con il dramma di Donizetti, aveva il vantaggio di approfondire un tema, quello del sonnambulismo, che aveva avuto un forte successo in età romantica; inoltre Romani conosceva molto bene il tema dato che aveva scritto, in precedenza *Il Sonnambulo* per Michele Carafa.

Romani spostò l'azione della vicenda dalla Provenza alla Svizzera, cambiò i nomi dei personaggi e snellì di molto l'intreccio.[40] Alcuni dettagli vennero discussi con il musicista e tagliati, come la paternità del conte Rodolfo nei confronti di Amina[41].

---

[37] *Hernani ou l'honneur castillan* (l'Ernani ovvero l'onore castigliano) venne rappresentato il 25 febbraio 1830 a Parigi e accese diverse polemiche dal momento che traspariva, dal testo, l'atto d'accusa del Romanticismo contro l'Ancien Régime. Una denuncia palese verso classicisti e monarchici, racchiusa nell'eroe costretto a lottare contro gli aristocratici.

[38] Cambi L., *Vincenzo Bellini*, Milano, Mondadori, 1934.

[39] Moglie di Felice Romani.

[40] Francesco Degrada, *op. cit.,* p. 150.

[41] Questi dettagli sono noti grazie a delle annotazioni ritrovate negli abbozzi del libretto originale custoditi all'Accademia Chigiana di Siena.

L'innovazione più importante fu però l'invenzione del fantasma- sonnambula che spaventava il villaggio, poiché da tale invenzione la trama trasse la giusta premessa al suo logico svolgimento.

1.5 IL LUOGO DEL DEBUTTO: IL TEATRO MARIO DEL MONACO

Il teatro Mario Del Monaco di Treviso in via Corso del Popolo, è il primo[42] luogo di debutto dello spettacolo *La Sonnambula* su regia di A. Londei.

Il teatro porta il nome del tenore Mario Del Monaco dal 2011, nel 1692, invece, era conosciuto come Teatro D'Onigo, per volontà del Conte Fiorino D'Onigo[43] che lo fece costruire. Oggi di quel primo Teatro resta solo la facciata.

La costruzione del Teatro nacque dal bisogno di uno spazio teatrale più capiente rispetto al Teatro di Santa Margherita dando così anche nuovo lustro alla città di Treviso. Il terreno su cui sorge il Teatro apparteneva agli Onigo. Il Conte voleva che il Teatro avesse una struttura "all'italiana"[44], quindi con palchetti distribuiti su diversi ordini di altezza.

Nel 1763 il Teatro subì un primo restauro su progetto di Antonio Galli Bibiena e dell'architetto Giovanni Miazzi e un secondo nel 1846, a seguito di un incendio avvenuto nel 1836.

Nel Teatro si svolgevano spettacoli di ogni genere: opere liriche, balli, addirittura feste per il matrimonio di Napoleone, ricevimenti imperiali, e tre serate in onore di Paganini[45].

---

[42] Il secondo è il Teatro Comunale di Ferrara.

[43] Gli Onigo erano una ricca famiglia trevigiana di origine germanica stabilitasi in Italia nel XII secolo.

[44] Il teatro all'italiana o teatro a palchi viene chiamato così perché prevede degli ordini di palchetti distribuiti in altezza, abolendo la pianta rettangolare in favore di una pianta a ferro di cavallo, potendo così costruire la platea. Questo tipo di teatro prevede altre novità tra cui: la costruzione di un arco scenico con andamento curvilineo, la presenza di una fosse dove inserire l'orchestra, in modo da non ostacolare la visuale. La fossa si trova sotto la linea del palcoscenico.

[45] cit. da http://www.osservatoriospettacoloveneto.it/schede_profilo.asp?tipo=teatro&user=249.

Nel 1868 vi fu un secondo incendio[46], e la famiglia Onigo cedette il Teatro alla "Società dei Palchettisti"[47] che cambiarono nome al Teatro sostituendolo con Teatro Sociale. Dopo un anno iniziarono la ricostruzione su progetto dell'architetto udinese Andrea Scala[48] che affidò la costruzione all'ingegnere Lorenzo Mantovani. In base al progetto venne allargata la platea, in modo da ricavare sei palchi in più per ogni fila. La pianta fu modificata, assumendo forma ellittica. I piani del proscenio e della platea furono rialzati, e venne aggiunto un secondo atrio. Invece i muri perimetrali della sala, le scale, l'atrio e l'ossatura dei palchetti vennero risparmiati dalle fiamme. Nel rifacimento degli stucchi venne chiamato Fausto Asteo di Vittorio Veneto, mentre Andrea Stella di Trieste insieme a Federico Andreotti di Firenze si occuparono delle decorazioni pittoriche. I davanzali dei palchi e il boccascena furono decorati con un disegno rococò trapunto di perle dorate di Murano.

Nel 1869 venne riaperta la stagione teatrale con il "Faust" di Charles Gounod. La ristrutturazione durò solo un anno, quasi un miracolo nei tempi che portò però con sé una triste verità: il Teatro era stato costruito senza fondamenta.

Nel periodo tra il 1869 e il 1930 il Teatro Sociale conobbe momenti particolarmente floridi: venne prescelto come sede dell'esposizione regionale veneta e delle manifestazioni per il 25° della proclamazione di Roma a Capitale d'Italia. Nella stagione autunnale del 1890 vi debuttò Emma Calvè, il celebre soprano francese che per 12 recite sostenne la parte di Ofelia nell'Amleto di Thomas. Nel 1894 Toscanini diresse Falstaff e Cristoforo Colombo di Franchetti e l'anno successivo il Tannhäuser di Wagner e la Lorely di Catalani. Un altro momento leggendario avvenne nel 1900, quando Enrico Caruso sostenne il ruolo di Cavaradossi nella pucciniana Tosca. Tra i direttori vanno ricordati oltre a Toscanini, Usiglio, Mugnone, Mascagni, Serafin, Zandonai[49].

[46] Tramite le notizie di un memorialista del tempo sembra che il secondo incendio fu causato dal custode del Teatro, tale Triaca, che si serviva del palcoscenico per la sua attività di pirotecnico dilettante.
[47] La società dei palchettisti si costituì giuridicamente nel 1844.
[48] Tra realizzazioni e restauri se ne contano 24 di Andrea Scala, tra cui: il Teatro l'Accademia di Conegliano, il Teatro Sociale di Treviso, il Teatro Manzoni di Milano, il Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania.
[49] cit. dal sito http://www.osservatoriospettacoloveneto.it/schede_profilo.asp?tipo=teatro&user=249.

Negli anni ’30, dopo un periodo non molto fortunato, la Società dei Palchettisti decise di vendere il Teatro al Comune di Treviso, che lo acquistò nel 1931, sentendosi in dovere di assicurare la vita culturale alla città. Il Teatro abbandonò la connotazione Sociale in favore di Teatro Comunale.

Dopo che la città fu quasi totalmente distrutta dalle Seconda Guerra Mondiale, nel 1945 il Comune decise di vendere il Teatro alla famiglia Monti, ma ne rivendicò la proprietà 5 anni dopo. Ottenne la restituzione solo dopo un procedimento giudiziario.

Nel 1969 venne istituito il Concorso Internazionale “Toti Dal Monte” che nel corso degli anni funse da trampolino di lancio per famosi cantanti lirici.

Nel 1971 il Comune stipulò una convenzione con la Provincia e la Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana affinchè fosse costituito l’Ente Teatro Comunale di Treviso. Questo ente si presentava come un’associazione senza fine di lucro che aveva come obiettivo l’organizzazione di spettacoli di opera lirica, prosa, balletto per garantire alla città un valido programma culturale.

L’Ente venne chiuso nel 1999 dopo che il Comune chiuse il Teatro per inagibilità a seguito della scoperta della mancanza di fondamenta. Si stipulò allora un accordo di durata trentennale tra il Comune di Treviso e la Fondazione Cassamarca, la quale si assunse l’incarico di ristrutturare e gestire il Teatro. Per realizzare questo compito la Fondazione si avvalse di proprie società strumentali, tra le quali Teatri S.p.A. da cui dipendeva la gestione e programmazione di ogni iniziativa culturale riguardante il Teatro Comunale e altre strutture in gestione.

Il progetto di restauro conservativo fu affidato agli architetti Bandiera, che modificarono la pianta da ellittica a ovale con una capienza di 700 posti distribuiti tra platea, loggione e quattro ordini di palchi, ospitanti ognuno 27 palchetti.

Il Teatro venne riaperto il 15 novembre 2003 con un concerto tenuto dalla “Royal Philarmonic Orchestra” di Londra[50].

[50] M. Sartorato, *Il Teatro Mario Del Monaco di Treviso e il Teatro Sociale di Rovigo: due diverse forme di gestione per teatri con la stessa tradizione,* Tesi di Laurea, Venezia, 2011- 2012.

Nel 2005 Teatri S.p.A. è stato riconosciuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali soggetto legittimato a percepire contribuzione pubblica pur avendo forma giuridica privata con fini di lucro.

Nel 2010 Teatri S.p.A. venne incorporata da un'altra società strumentale di Fondazione Cassamarca, cioè Teatri Umanesimo Latino S.p.A.

Come suddetto nel 2011 il Teatro Comunale venne ribattezzato Teatro Mario Del Monaco.

Il Teatro, oggi, si presenta così:

51

[51] Cit. dal sito http://www.time-to-lose.it/eventi/programmazioni-artistiche-treviso/i-sonatori-de-la-gioiosa-marca-al-comunale-mario-del-monaco.html.

2 SECONDO CAPITOLO: LA FASE DI PIANIFICAZIONE

2.1 IL PROCESSO DI CREAZIONE DI UN BUDGET

La creazione di un documento di budget in riferimento all'opera lirica, deve tenere conto non solo delle grandi spese ma anche, e soprattutto, delle piccole. La prima cosa a cui si potrebbe pensare è quanto vengano pagati i cantanti e/o il direttore d'orchestra. In realtà le voci di spesa sono tante e delle più svariate. Tanto per fare un esempio, citeremo il costo delle innumerevoli spille da balia usate dalle sarte e i detersivi usati per lavare i costumi. Queste non sono spese da considerarsi inferiori rispetto ai compensi per gli artisti. Ma prima di discutere questo argomento sarà meglio fare un passo indietro e delineare in maniera efficace cosa sia un budget e come si crea.

Il budget è lo strumento che definisce i costi e i ricavi connessi all'evento, consentendo di prevedere in modo dettagliato le risorse economiche occorrenti per la realizzazione del progetto[52].

Il budget, chiamato anche bilancio preventivo, deriva dalla visione prospettica che il soggetto economico ha della propria unità organizzativa, partendo dallo scenario futuro che intravede e che è stato oggetto di valutazione nel piano strategico[53].

Per redigere un documento di budget è indispensabile seguire alcuni principi[54]:

[52] Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo: elementi di project management culturale*, Franco Angeli, Milano, 2007.
[53] Ferrarese P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.
[54] Argano L., *op. cit.*, pp. 83-84.

- Principio di chiarezza. Il budget deve essere chiaro, leggibile e risultare un documento comprensibile sia per il team di progetto sia per tutti gli interlocutori esterni.

- Principio dell'oculatezza. I costi devono essere calcolati tenendo conto di dati realistici, basati quanto più possibile su fatti certi (contratti, preventivi, lettere di impegno, ecc.) e sull'identificazione delle fonti di fornitura di materiali e prestazioni di servizi.

- Principio della prudenza. Il budget deve tenere in conto le stime prudenziali, cioè quei costi e ricavi di cui non vi è riscontro certo o che sono legati a variabili operative incerte.

  Bisogna considerare anche i possibili imprevisti, come ritardi nella lavorazione, conflittualità, incidenti, costi sottostimati o ricavi sovrastimati ecc.

- Principio dell'operatività. Un buon budget deve avere dei ragionevoli margini operativi, attuare un controllo efficace durante l'esecuzione del progetto e quindi permettere tutti gli aggiustamenti necessari, e infine possedere la giusta flessibilità.

- Principio del collegamento finanziario. Il budget preventivo deve mantenere una stretta relazione ed interdipendenza con il piano di tesoreria e viceversa, infatti entrambi possono determinare informazioni necessarie, come ad esempio il ricorso al credito per alimentare la disponibilità finanziaria determinando costi per oneri finanziari che vanno indicati nel budget. Viceversa vanno indicati sul piano di tesoreria la previsione economica di ricavi da incasso per prevendita biglietteria o merchandising.

- Principio della responsabilità. Chi gestisce le voci di spesa è responsabile del rispetto delle previsioni di spesa.

Il budget serve come linea guida per avere delle previsioni il più possibile affidabili, mantenendo un margine adeguato a far fronte agli imprevisti. Essendo esso un bilancio preventivo, alla fine del periodo interessato si dovrà svolgere un bilancio consuntivo.

I budget è costituito da costi e ricavi che a loro volta possono essere diretti e indiretti. I costi e i ricavi diretti dipendono direttamente dallo spettacolo in questione. Essi riguardano ad esempio il costo delle scenografie, della regia, dei costumi.

AI costi e i ricavi indiretti derivano dal funzionamento e delle attività della struttura organizzatrice dello spettacolo, nella fattispecie il teatro. Essi non sono riferiti al progetto specifico (es. la rappresentazione) ma riguardano la struttura e organizzatrice dei progetti. Fanno parte di questa categoria sia il personale non direttamente impegnato sulla produzione artistica, che la Direzione Artistica.

Nel budget del progetto vengono riportati tutti i costi e i ricavi diretti in questione, più una quota degli indiretti, ottenuta dopo una suddivisione tra tutte le produzioni dell'organizzazione culturale.

Al fine di comprendere come variano le componenti dei costi ricavi, è utile dividere i costi in fissi e variabili. I costi variabili variano ad esempio in maniera strettamente correlata al numero delle recite del personale di sala.

I costi fissi invece, sono costanti. Essi non variano in relazione al numero delle recite. Fra questi ad esempio ci sono i costi per la regia e l'allestimento scenico.

Per le fondazioni lirico-sinfoniche i margini, ossia la differenza tra ricavi e costi, hanno solitamente importo negativo. Questo è dovuto alla difficoltà di creare una produzione che si sostenga con i soli ricavi derivanti dalla vendita della rappresentazione sul mercato. L'eccesso dei costi viene, in seguito, coperto mediante contributi pubblici e privati[55].

Una volta delineato il budget e quindi dopo aver calcolato una stima delle spese, si procederà alla ricerca della copertura finanziaria e quindi al reperimento dei

[55] Ferrarese P., *op. cit.,* p.108.

fondi. Vi sono poi altri adempimenti che devono essere portati a termine prima dell'evento artistico: la redazione dei contratti di prestazione con gli artisti, la comunicazione unica al centro per l'impiego, un permesso di rappresentazione presso la SIAE e la richiesta del certificato di agibilità ENPALS[56].

li stipendi degli artisti vengono conteggiati al momento delle prove e delle recite, pertanto non appariranno nel preventivo ma solo nel consuntivo. Lo stesso vale per il direttore d'orchestra ma non per il regista, a cui viene dato un compenso unico.

2.2 IL BILANCIO PREVENTIVO DELLA *SONNAMBULA*

Tenuto conto di tutte le informazioni sopracitate, il budget preventivo viene predisposto e approvato prima di iniziare la produzione. È un documento importante anche ai fini della trasparenza necessaria a poter accedere a finanziamenti e contributi pubblici.

La tabella che segue illustra il bilancio preventivo nei termini dei costi diretti e costi di produzione. I primi dipendono strettamente dalle specifiche rappresentazioni di Treviso e Ferrara. Essi sono indicati singolarmente alle colonne specifiche delle due città. I costi di produzione indiretti invece sono indipendenti dalla location e vengono ripartiti fra le due in proporzione 3:2. Questa ripartizione riguarda il numero di rappresentazioni che si tengono nelle due città. Treviso vale per 3 rappresentazioni, mentre Ferrara per 2.

	costo prod	**Treviso 3+1**		**Ferrara 2**	
Costi artistici		quota coprod	costo diretto	quota coprod	costo diretto
Orchestra	29.568,00	17.740,80	23.760,00	11.827,20	17.820,00
Banda	2.016,00	1.209,60	2.200,00	806,40	1.320,00
Coro	28.800,00	17.280,00	14.433,00	11.520,00	15.180,00
coro bimbi		0,00		0,00	
Compagnia di canto		0,00	45.000,00	0,00	30.000,00
Direttore Orchestra		0,00	9.000,00	0,00	6.000,00
Direttore coro	2.800,00	1.680,00	-	1.120,00	-
Maestri Collaboratori	6.200,00	3.720,00	1.400,00	2.480,00	3.500,00

[56] Scoz G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano FrancoAngeli, 2009.

Regista	5.000,00	3.000,00		2.000,00	
Diritti	2.000,00	1.200,00		800,00	
Scenografo costumista		0,00		0,00	
Diritti		0,00		0,00	
Assistenti	5.000,00	3.000,00		2.000,00	
Coreografo		0,00		0,00	
Disegnatore luci	3.000,00	1.800,00		1.200,00	
Figuranti	3.000,00	1.800,00	800,00	1.200,00	1.100,00
Oneri	5.238,20	3.142,92	13.381,22	2.095,28	9.666,86
Totale costi artistici	**92.622,20**	**55.573,32**	**109.974,22**	**37.048,88**	**84.586,86**
Allestimento					
Allestimento scenico	15.000,00	9.000,00		6.000,00	
Attrezzeria	7.150,00	4.290,00		2.860,00	
Costumi e materiale sartoria	8.000,00	4.800,00		3.200,00	
Parrucche	2.200,00	1.320,00		880,00	
Calzature	2.000,00	1.200,00		800,00	
Totale costi allestimento	**34.350,00**	**20.610,00**	**0,00**	**13.740,00**	**0,00**
Spese tecniche					
Prestazioni tecniche esterne	12.000,00	7.200,00	7.200,00	4.800,00	1.600,00
Personale Tecnico aggiunto	16.000,00	9.600,00	16.000,00	6.400,00	16.200,00
Trucco e parrucco		0,00		0,00	
Personale dipendente tulspa		0,00		0,00	9.650,00
Direttore Scena	3.300,00	1.980,00	1.240,00	1.320,00	2.200,00
		0,00		0,00	
Oneri	4.595,33	2.757,20	4.827,20	1.838,13	5.152,00
Totale spese tecniche	**35.895,33**	**21.537,20**	**29.267,20**	**14.358,13**	**34.802,00**
Costi Vari					
Facchinaggio			2.000,00		2.000,00
Trasporti e spedizioni			4.000,00		4.000,00
Trasferimenti personale					
Alloggi					
Tipografia					
Materiale musicale	2.000,00	1.200,00		800,00	
Noleggio strumenti		0,00		0,00	
Sopratitoli	1.000,00	600,00	750,00	450,00	600,00
Riprese Video					
Testo programma sala					
Siae					
Foto					
Assicurazione					3.000,00
Varie ed eventuali	2.250,00	1.350,00		900,00	
Totale costi vari	**5.250,00**	**3.150,00**	**6.750,00**	**2.150,00**	**9.600,00**
Totale quota parte coproduzione	168.117,53	100.870,52		67.297,01	
Totale costi diretti			145.991,42		128.988,86
Totale costo produzione sonnambula			**246.861,94**		**196.285,87**

Il totale dei costi (diretti e di produzione) per Treviso è di euro 246.861,94, mentre per Ferrara è 196.225,87.

Vediamo ora, con un semplice calcolo, a quanto dovrebbe ammontare il costo del biglietto se volessimo coprire tutte le spese con gli incassi del botteghino. Riguardo al teatro di Treviso, i posti a sedere sono 700. Nell'ipotesi che alle 4 rappresentazioni tutti questi posti vengano occupati da persone paganti il biglietto, il costo medio di quest'ultimo dovrebbe essere di quasi 89 euro.

Come si vede, il costo medio richiesto sarebbe troppo alto anche nell'ipotesi più ottimistica.

Nella realtà, solo una parte dei posti a sedere vengono occupati da pubblico pagante. Inoltre un considerevole numero (se non la maggioranza) di spettatori entra a teatro con l'abbonamento. Il ricavo proveniente da queste persone sarebbe quindi di tipo indiretto (cioè andrebbe ripartito secondo una logica che consideri le varie rappresentazioni sul periodo di abbonamento o il periodo stesso) e sicuramente più basso (i "vantaggi" dell'abbonamento).

Tenendo infine presente che il prezzo medio effettivo del biglietto è stato sicuramente più basso della cifra calcolata, risulta evidente che il pareggio di bilancio potrà essere raggiunto solo grazie a contributi esterni, pubblici o privati.

2.3 I CONTRIBUTI

In Italia, il finanziamento con denaro pubblico costituisce la maggiore risorsa per l'attività di spettacolo. Come riportato nel paragrafo sopra, solo in rarissimi casi lo "show business" riesce a sostenersi da solo sul mercato. Di fatto, l'unico modo per coprire in toto i costi è quello di rivolgersi ai finanziamenti pubblici e privati. I finanziamenti pubblici si dividono in:

- finanziamenti concessi dall'amministrazione dello Stato;
- finanziamenti concessi dagli enti locali e da organismi loro collegati.

E' importante ricordare che l'intervento pubblico non si ottiene solo facendone richiesta. Per ottenerlo bisogna soddisfare certi requisiti previsti dalla pubblica amministrazione. Il finanziamento pubblico richiede inoltre adempimenti burocratici di notevole impegno e competenza, con tempi e scadenze precisi[57].

2.3.1 I FINANZIAMENTI STATALI

Il sostegno alle attività di spettacolo spetta al Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Oltre a supervisionare gli enti operanti nel settore, il Dipartimento gestisce anche il Fondo Unico dello spettacolo (FUS), istituito dalla Legge del 30 aprile 1985 n. 163. Il FUS è stato istituito con lo scopo di sostenere finanziariamente enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali[58], di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero[59].

L'articolo 2 che regola le ripartizioni finanziarie gestite dal FUS afferma:

> "*Il fondo unico per lo spettacolo è ripartito annualmente tra i diversi settori […] ed in rapporto alle leggi di riforma, in ragione di quote non inferiori al 45 % per le attività musicali e di danza*".

A servizio delle funzioni di intervento finanziario per la promozione e sostegno delle attività liriche e musicali, come riportato nel sito del Ministero delle attività culturali e del turismo, vi sono delle normative. Queste sono:

- Legge 14 agosto 1967, n. 800
- Decreto Ministeriale 9 novembre 2007 (fino al 2014) dove sono contenuti i criteri e modalità di concessione dei contributi alle attività musicali;

[57] Argano L., *op. cit.*, p. 133.
[58] Il termine musicali concerne anche la lirica.
[59] cit. da art 1 della L. 163/85.

- Decreto Ministeriale 1 luglio 2014, che va a sostituire il precedente a partire dall'anno 2015;
- Decreto Ministeriale 3 febbraio 2014, dove sono fissati i criteri per la vigilanza e il sostegno alle Fondazioni Lirico-sinfoniche da parte dell'amministrazione[60].

I requisiti per l'ottenimento di un finanziamento pubblico tengono conto di:

- storia e continuità artistica ed organizzativa della struttura richiedente;
- livello artistico;
- presenza di introiti da enti locali o botteghino;
- quantificazione del finanziamento;
- bilancio preventivo di attività.

Si accede al finanziamento tramite un'istanza prodotta nei termini previsti dalle diverse circolari attuative, corredata da una documentazione composta dal programma artistico e da una modulistica contenente i dati economici[61].

Il Dipartimento formula una istruttoria sulla richiesta di provvidenza e sentito il parere di commissioni consultive, procede all'assegnazione del finanziamento, che sarà materialmente liquidato a rendicontazione dell'attività conclusa.

Appare evidente che l'organizzatore dovrà valutare attentamente i tempi tecnici di presentazione della richiesta, dell'istruttoria e assegnazione (non automatica) e della liquidazione a consuntivo, in modo da confrontare i vantaggi e svantaggi dell'operazione.

La gestione della liquidità ed i rapporti con le banche giocheranno, in questo contesto, un ruolo chiave.

[60] Cit. dal sito del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo con indirizzo http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/musica.
[61] Argano L., *op. cit.*, p. 134.

2.3.2 I FINANZIAMENTI DEGLI ENTI LOCALI

Fanno parte degli enti locali le amministrazioni comunali, le amministrazioni provinciali, le regioni, gli organismi e strutture a loro collegate.

I comuni, sulla base dei propri regolamenti e delle deliberazioni di giunta e consiglio comunale, in merito a organismi che agiscono nel settore dello spettacolo, possono intervenire con contributi forfetari destinati alle attività di enti e istituzioni che abbiano importanza e valore culturale. Il contributo è assegnato annualmente.

Il comune può anche finanziare una sola parte del progetto, in genere sotto il 70% dei costi riconosciuti, il che significa che la struttura deve cercare altri fondi per coprire totalmente i costi; oppure può finanziarlo completamente, con regolare delibera. In questo caso la procedura prevede una istanza, più un bilancio preventivo di spesa, più un programma artistico.

Invece, nel caso delle amministrazioni municipali che gestiscono direttamente teatri, spazi o programmano in prima persona manifestazioni ed eventi e quindi possono produrre, co-produrre o acquistare uno spettacolo, il comune prevede un rapporto regolato su base contrattuale[62].

I finanziamenti delle amministrazioni provinciali si basano su erogazioni a bilancio destinate a strutture di spettacolo per le loro attività istituzionali e su contributi a sostegno di iniziative specifiche riferite ad attività sul territorio a cui si accede tramite avvisi o bandi pubblici annuali. Tali contributi sono forfetari, a copertura parziale dei costi del progetto ed è richiesto l'obbligo di rendicontazione.

I finanziamenti regionali cambiano da regione a regione in base alle diverse legislazioni in materia di cultura, spettacolo e turismo. Ogni regione stabilisce i criteri e le procedure per accedere ai contributi. Le procedure di solito stabiliscono un termine massimo entro cui produrre una richiesta ufficiale, che oltre ai consueti documenti sulla struttura deve avere in allegato una relazione artistica, un

[62] Argano L., *op. cit.,* pp. 138- 139.

programma di attività e un preventivo finanziario. La domanda va indirizzata agli assessorati competenti in materia, i quali esamineranno il progetto e decideranno se assegnare un contributo. Il contributo, di solito forfetario, cambia da regione a regione[63].

2.3.3 I FINANZIAMENTI DELL'ENTE DI RIFERIMENTO

L'Ente di riferimento che si occupa della gestione del teatro "Mario del Monaco" di Treviso, chiamato anche "Comunale", è Fondazione Cassamarca. La reale gestione è esercitata da Teatri SpA, società strumentale facente parte della Fondazione.

La Fondazione Cassamarca persegue scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico preminentemente nei settori della ricerca scientifica, dell'istruzione, dell'arte, della sanità, della conservazione e valorizzazione dei beni culturali e ambientali e delle attività culturali in Italia e all'estero.

La Fondazione persegue i propri scopi liberamente, attraverso la definizione di programmi e progetti di intervento, anche pluriennali, da realizzare sia direttamente che con la collaborazione di altri soggetti, pubblici o privati, interessati.

Dall'art. 6 dello Statuto della Fondazione[64] sono elencati i mezzi per il raggiungimento degli scopi istituzionali. Questo art. riporta: "*La Fondazione provvede alla realizzazione degli scopi istituzionali con:*

a) *i proventi e le rendite derivanti dalla gestione del proprio patrimonio, detratti le spese di funzionamento e gli accantonamenti a riserva di qualunque specie;*

b) *le liberalità, i contributi, i conferimenti non destinati ad incremento del patrimonio;*

[63] Argano L., *op. cit.,* pp. 138- 139.

[64] Cit. dal sito della Fondazione Cassamarca all'indirizzo http://www.fondazionecassamarca.it/wps/wcm/connect/fondazione+cassamarca/Italiano/Fondazione/Pagina+Iniziale/

c) *gli avanzi di gestione degli esercizi precedenti;*

d) *i proventi derivanti dall'esercizio, con contabilità separata, di imprese strumentali ai fini statutari.*

La Fondazione destina agli scopi di cui all'art. 3, comma 3, del Decreto Legislativo 17 maggio 1999, n. 153, e relative disposizioni attuative, una quota non inferiore ad un quindicesimo dei proventi di cui alla lettera a) del comma precedente, al netto delle spese di funzionamento e dell'eventuale accantonamento annuo a riserva."

La Fondazione si è dotata di società strumentali, come previsto dall'articolo 2, comma 1 lettera d) del Decreto Legislativo 153/99, al fine di realizzare i propri scopi statutari, individuando centri di costo separati, con l'obiettivo di razionalizzare ed uniformare sia i finanziamenti ai progetti in essere, in modo da garantire crescenti livelli di prevedibilità ed efficacia, sia le forme di finanziamento, al fine di armonizzare gli interventi e convogliarli nell'alveo proprio dell'attività istituzionale dell'ente.

2.4 LICENZE, PERMESSI, AUTORIZZAZIONI

Il proprietario di un teatro, per renderlo accessibile al pubblico, deve sottostare a determinate condizioni. Tali condizioni si rendono necessarie qualora siano previsti il pagamento di un titolo d'ingresso, pubblicità dell'evento organizzato e una capienza di posti superiore a 100. Queste condizioni riguardano una certificazione antincendio, imposta dalla D.M. 16-2-1982, e una licenza. La Licenza, il cui nome per intero è *Licenza per l'effettuazione di pubblici spettacoli*, viene rilasciata dal comune dove lo spettacolo avrà luogo, come richiesto dal fondo unico delle leggi di pubblica sicurezza e dal regolamento d'esecuzione (R.D. 6/5/1940 n. 635)[65].

[65] Argano L., *op. cit.*, pp. 208-209.

Per una questione di sicurezza, i luoghi come teatri, cinema, sale di concerto, devono possedere la *dichiarazione di agibilità* rilasciata dal comune, dopo la consultazione della commissione provinciale di vigilanza locali pubblici spettacoli (C.PV.). Questa commissione è presieduta dal prefetto e si compone di una serie di tecnici competenti nei diversi settori (ingegnere del genio civile, ingegnere elettrotecnico, vigili del fuoco, medico provinciale, ecc.), da un delegato del sindaco, da un rappresentante dell'AGIS, dell'Ispettorato del lavoro e delle organizzazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo.

In riferimento al contenuto della dichiarazione, l'art. 80 T.U.L.P.S. dalla circolazione ministeriale 15/2/1951 n.16 recita:

> "*L'autorità di pubblica sicurezza non può concedere la licenza per l'apertura di un teatro o di un luogo di pubblico spettacolo, prima di aver fatto verificare da una commissione tecnica la solidità e la sicurezza dell'edificio e l'esistenza di uscite pienamente adatte a sgombrarlo prontamente in caso di incendio"*[66].

Dal testo dell'articolo si comprende che, per ottenere l'agibilità, al teatro servono dei requisiti, quali:

- solidità dell'edificio;
- presenza di vie d'uscita;
- adeguamento degli impianti alle normative.

La dichiarazione di agibilità stabilisce anche il numero delle uscite, calcolato in base al numero di posti a sedere: generalmente tre per sale con capienza maggiore ai 150 posti. Esse devono inoltre essere dotate di porte "a spinta" apribili verso l'esterno. Quando il teatro è dotato di più di 500 posti, è d'obbligo la presenza dei vigili del fuoco[67].

[66] Cit. dall'art 80 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica sicurezza (T.U.L.P.S.), nel testo aggiornato al 31 marzo 2003, all'indirizzo https://alloggiatiweb.poliziadistato.it/PortaleAlloggiati/Download/TULPS.pdf

[67] S. Ferronato, *Storia di un allestimento teatrale: La coscienza di Zeno di Maurizio Scaparro, presso il Teatro Salieri di Legnago,* Tesi di laurea, Venezia, 2013.

La certificazione antincendio, denominata *certificato di prevenzione incendi*, è rilasciata dai vigili del fuoco e delinea i requisiti che il teatro deve possedere, tra cui la presenza di dispositivi antincendio, impianti elettrici a norma CEI, divieto di uso di apparecchi a fiamma libera, ecc.

I teatri e gli spazi di spettacolo esistenti prima dell'emanazione della legge 10/12/84 n. 818, i quali non soddisfano i requisiti antincendio, devono ottenere un nullaosta provvisorio per poter esercitare l'attività.

I vigili del fuoco, dopo aver valutato la richiesta per il certificato e aver fatto il sopralluogo di verifica, lo rilasceranno chiedendo, se necessario, gli adeguamenti alle norme. Una volta ottenuto, il certificato ha una validità che va dai tre ai sei anni. Al termine della scadenza si dovrà procedere al rinnovo[68].

E' decisamente indispensabile che tutti i requisiti, fin qui elencati, siano rispettati. Questi adempimenti influenzeranno tutti gli aspetti organizzativi del progetto e sarà compito del responsabile di progetto portarli a termine.

Indispensabile per la realizzazione di uno spettacolo teatrale è l'autorizzazione SIAE.

In Italia l'attività di intermediazione per l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica delle "opere dell'ingegno[69]" è svolta in forma esclusiva dalla Società Italiana degli Autori ed Editori, la SIAE[70].

Le "opere dell'ingegno" sono oggetto di una tutela di carattere speciale chiamata "diritto d'autore". Gli autori delle opere, quindi, sono tutelati, e vengono loro attribuiti dei diritti. La materia in esame è attualmente regolamentata dalla legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modificazioni, intitolata *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*. Questa legge prevede la necessità di un'autorizzazione da parte dell'avente diritto per qualsiasi utilizzazione dell'opera.

---

[68] Argano L., *op. cit.,* p. 210.

[69] Con il termine opere dell'ingegno, si intendono quelle opere di natura creativa, frutto dell'intelletto umano, e appartenenti alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia.

[70] Scoz G., *op. cit.*, p.167.

L’autorizzazione SIAE è in ogni caso necessaria sia che l’evento artistico preveda un pagamento, sia che non lo preveda.

Originariamente l’utilizzazione delle opere musicali o drammatiche non era così massiccia e generalizzata come oggi, ma era confinata a particolari ambienti sociali e luoghi. Di conseguenza, non vi era la necessità di un sistema di autorizzazioni, permessi e negoziazioni. La situazione subì un cambiamento nel diciannovesimo secolo, sia per merito delle invenzioni tecnologiche sia per merito della crescita culturale dei popoli.

Il compito della società è concedere, per conto e nell’interesse degli aventi diritto, licenze e autorizzazioni per l’utilizzazione economica di opere tutelate e percepirne i proventi. Una volta percepiti i proventi di tali licenze, questi saranno ripartiti tra gli aventi diritto.

Per aventi diritto non si intendono i soli autori. Se l’autore è in vita, questi va contattato per l’ottenimento del rilascio dell’autorizzazione all’utilizzazione dell’opera. In caso di morte da meno di settant’anni, saranno invece i suoi eredi ad autorizzare per lui. Passati i settant’anni, l’opera diventa di pubblico dominio e non richiede più autorizzazioni.

La SIAE è governata dai propri organi sociali, i quali hanno funzioni deliberative, amministrative e di controllo sull’attività dell’organizzazione. La struttura è composta da cinque divisioni che comprendono le singole sezioni dirette dall’amministrazione del diritto d’autore e dei servizi per la gestione interna della società.

Le cinque sezioni sono:

- Lirica;
- Musica;
- Drammatica, operette e riviste;
- Opere letterarie e arti figurative;
- Cinema.

Nella sezione della lirica, le attività sotto controllo sono l'esercizio della facoltà di pubblica rappresentazione, la pubblica utilizzazione mediante riproduzioni cinematografiche o fonografiche e la comunicazione, in riferimento alle opere liriche, balletti, oratori e opere similari.

L'organizzatore dell'evento artistico deve rivolgersi preventivamente alla struttura SIAE competente per il territorio, al fine di ottenere il permesso spettacoli e intrattenimenti.

Le pubbliche esecuzioni includono tutti i casi in cui le opere musicali vengono eseguite in pubblico, sia dal vivo che mediante supporti registrati o diffusioni radiotelevisive.

La tariffa applicata per diritto d'autore è, in genere, il 10% sugli introiti conseguiti dall'organizzatore dello spettacolo, inclusi gli eventuali proventi dalla pubblicità, dagli sponsor e dalle contribuzioni, se collegati all'evento.

La *Sezione Lirica*, riferita all'esecuzione di opere liriche, oratori, balletti, opere coreografiche con accompagnamento di musica, dispone di proprie tariffe che variano in funzione del genere e della durata dei lavori, della capienza o dell'importanza del luogo dell'esecuzione.

Nel caso di rappresentazioni di opera lirica, ritenute di dominio pubblico come la *Sonnambula*, è consigliabile recarsi all'ufficio SIAE e richiedere il permesso per spettacoli e intrattenimenti, dichiarando che verranno eseguite o rappresentate opere di dominio pubblico. Viene in ogni caso consegnato il programma musicale, che dovrà essere compilato nelle modalità previste. Successivamente alla consegna del programma, la SIAE verificherà, tramite il proprio database, se quanto andrà eseguito è effettivamente di pubblico dominio. Poiché esistono più edizioni di uno spartito o di una partitura musicale di una stessa opera, è bene comunicare alla SIAE l'esatta versione utilizzata per lo spettacolo. In caso di verifica affermativa, la SIAE non potrà pretendere il versamento di alcun compenso.

2.5 REDAZIONE DEI CONTRATTI E ASSICURAZIONI

2.5.1 REDAZIONE DEI CONTRATTI DI PRESTAZIONE ARTISTICA CON GLI ARTISTI

I contratti di tipo artistico si dividono in due categorie: contratti di scrittura di complessi artistici e contratti di scrittura di singoli artisti.

Appartengono alla prima categoria le compagnie teatrali e le orchestre. Si parla, quindi, di un gruppo di artisti riuniti generalmente in una persona giuridica per l'esecuzione o la rappresentazione di una o più prestazioni artistiche predeterminate, tratte dal proprio repertorio o su commissione del contraente[71].

I contratti devono contenere alcune informazioni, tra cui tutte le indicazioni dello spettacolo da rappresentare e dei suoi principali realizzatori artistici, il programma delle opere, i termini economici e gli obblighi delle parti, i rimborsi, le assicurazioni, licenze, permessi e autorizzazioni, gli aspetti pubblicitari e promozionali, il numero di biglietti omaggio, ecc.

Nei contratti con singoli artisti, il professionista si impegna nella sua specifica qualità (attore, regista, musicista, danzatore ecc.) per una singola prestazione o per la sua partecipazione nella produzione di uno spettacolo, che potrà avere ulteriori repliche in un determinato periodo.

Gli artisti sono considerati lavoratori autonomi e non dispongono in Italia di un albo professionale. Gli accordi stipulati con un artista seguono generalmente i Contratti Collettivi Nazionali di Lavoro (CCNL). Il contratto individuale dovrà prevedere dati anagrafici, fiscali, previdenziali ed assicurative, la qualifica, il periodo di scrittura, indicazioni sullo spettacolo, modalità di pagamento, periodo delle prove e relativa remunerazione, l'ordine dei camerini, ecc.

Per i responsabili della produzione o dello spettacolo come il regista, il contratto deve inoltre prevedere i criteri di scelta degli interpreti, presenza di aiuti e assistenti, le indicazioni di budget entro il quale attenersi, le indicazioni di tipo tecnico-logistico connesse agli impianti scenici e tecnici, ecc.

[71] Argano L., *op. cit.*, p. 171-172.

Per i collaboratori artistici principali, tra cui scenografi e costumisti, nel contratto vanno indicati il nome del regista o responsabile artistico con cui dovranno essere concordate le loro prestazioni e le date di presentazione dei bozzetti.

2.5.2 REDAZIONE DEI CONTRATTI DI LAVORO AUTONOMO E SUBORDINATO

Nella realizzazione di un evento culturale troviamo diversi soggetti che svolgono prestazioni d'opera e d'opera intellettuale in forma di lavoro autonomo, dal momento che questo tipo di contratto si sposa con il carattere temporaneo della struttura a progetto. Interessano questa categoria i collaboratori organizzativi, tecnici e di staff, collaboratori occasionali, fornitori di servizi e liberi professionisti. Nel contratto dovrà essere specificato il tipo di incarico, le caratteristiche della prestazione da svolgere e i suoi tempi, il risultato da raggiungere, termini economici, ecc.

I contratti di lavoro subordinato possono essere a tempo indeterminato o determinato. Nel primo caso il rapporto tra dipendente e datore di lavoro non ha una scadenza prefissata e quindi, esistendo già un contratto, non ne sarà redatto un altro per la singola produzione. Invece, i contratti di lavoro a tempo determinato sono d'obbligo per l'utilizzo di figure professionali di tipo tecnico, organizzativo, amministrativo, di servizio (es. personale di sala) oltre che ad alcuni ruoli artistici secondari (assistenti, aiuti)[72].

Il trattamento delle assicurazioni obbligatorie prevede il versamento di contributi previdenziali ed assistenziali calcolati sulla base dei compensi e delle retribuzioni corrisposte al personale artistico, tecnico e di produzione, lavoratori autonomi e subordinati. Il versamento va eseguito entro i limiti minimi e massimi espressamente previsti. La gestione ed il versamento dei contributi è di pertinenza dell'Enpals, Inps e Inail.

L'Enpals era un ente pubblico previdenziale, ma la legge 24 dicembre 2011, n. 214 ne ha disposto la soppressione trasferendo all'Inps le relative funzioni.

[72] Argano L., *op. cit.*, pp. 191-192.

L'Inps è l'Istituto Nazionale Previdenza Sociale su cui vanno versati i contributi relativi all'assicurazione sanitaria, l'indennità economica di maternità e di malattia, il fondo Gescal ecc. Il versamento deve avvenire mensilmente. Le funzioni dell'ex Enpals riguardano l'assicurazione previdenziale e per l'invalidità e la vecchiaia.

Inail è l'Istituto Nazionale Assicurazioni Infortuni Lavoro a cui compete la riscossione dei contributi relativi all'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro[73].

2.6 LA COPRODUZIONE

Coproduzione significa unire le forze per razionalizzare il lavoro, produrre meglio, migliorare il livello qualitativo, raggiungendo risultati altrimenti impensabili[74].

Vi sono due casi di coproduzione: nel primo, un'istituzione (un ente locale o un festival) decide di condividere il progetto di spettacolo di una compagnia, in linea con le proprie finalità istituzionali, sostenendolo con un contributo destinato alla copertura di una parte dei costi. Nel secondo caso, due imprese di produzione si trovano d'accordo a realizzare assieme uno spettacolo, valutando le forze che ciascuna può investire nell'operazione e ne impostano la realizzazione dividendosi compiti e oneri, sulla base di un progetto artistico e organizzativo comune[75].

Il secondo caso riguarda la coproduzione tra il *Teatro Mario Del Monaco* di Treviso e il *Teatro Comunale* di Ferrara. Insieme, hanno deciso di produrre l'opera lirica la *Sonnambula* condividendo le attrezzature e i costi. Se successivamente si fossero aggiunti altri enti, allora la coproduzione avrebbe riguardato anche il primo caso.

---

[73] *Ibidem,* p. 219.
[74] M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano,* Franco Angeli, 2007.
[75] *Ivi.*

Le ragioni per una coproduzione si basano su presupposti di ordine culturale (cioè obiettivi comuni), artistici (stima e arricchimento reciproco), organizzativi (ottimizzazione di mezzi e competenze) ed economici (principio di reciproca convenienza).

Nella seconda tipologia di coproduzione, cioè quella che interessa l'oggetto di questa tesi di laurea, i quattro presupposti sopra indicati sono strettamente intrecciati e si basano su valutazioni razionali.

L'importanza di questi accordi è evidente perché permette di realizzare progetti artistici di rilevante impegno e budget, dividendosi i rischi anche in base ad una ripartizione dei costi e disponibilità di maggiori spazi[76].

Questo non implica che la coproduzione generi obbligatoriamente dei profitti. Nel caso trattato infatti non li genera, pur tuttavia attenuando l'aspetto economico di entrambi i teatri.

Al contratto di coproduzioni dovranno essere allegati alcuni documenti di fondamentale importanza quali[77]:

- lettere di intenti;
- budget di produzione;
- programma artistico e pianificazione;
- descrizione del progetto;
- rider tecnici.

Una volta definite le linee generali del progetto artistico e le implicazioni organizzative e amministrative di partenza, restano gli accordi di fondo come la scelta dei collaboratori artistici e degli attori, i tempi e sedi di lavoro e del debutto (tenendo conto dei costi) e gli obiettivi di distribuzione. Poi si dovranno compiere

[76] Argano L., *op. cit.*, p.162.
[77] Argano L., *op. cit.,* p.163.

decisioni sulle diverse componenti gestionali relative alla produzione e sulla successiva diffusione dello spettacolo[78].

[78] Gallina M., *op. cit.,* p. 229.

3 TERZO CAPITOLO: LA PRODUZIONE

3.1 IL CALENDARIO DI PRODUZIONE

Nella creazione di uno spettacolo c'è bisogno di un'accurata pianificazione che preveda cosa andrà fatto, come e con quali tempi e costi. La pianificazione aiuta a prendere decisioni, identificare i problemi e, valutando le alternative, razionalizzare le azioni e gestire gli imprevisti.

La prima operazione da fare è l'elenco di tutte le attività del progetto.

La dimensione tempo è importante e per tale ragione c'è bisogno di un calendario delle attività in programma. A questo scopo viene definito un *calendario di produzione*.

Nel calendario di produzione ci sono diverse indicazioni da seguire. Per prima cosa bisogna si calcola il tempo occorrente a ciascuna attività. Quindi si individuano le attività che possono essere portate avanti in contemporanea. Le attività hanno bisogno di un'accurata tempificazione che va calcolata giorno per giorno, considerando tutti i possibili impedimenti (ad esempio le festività)[79]. Il coordinamento delle azioni è indispensabile per una buona collaborazione e gestione delle risorse.

Il calendario di produzione permette di rivedere l'elenco delle azioni operative, tra cui l'organizzazione delle prove. Quest'ultima è indispensabile e non va sottovalutata. Un vincolo evidente è poi la necessità di completare il montaggio prima di iniziare le prove con la scenografia. L'adattamento dei costumi potrà essere avviato solo dopo aver preso le taglie degli attori. Tutto deve essere calcolato fin dei minimi dettagli. Allo stesso tempo è necessario mantenere un adeguato margine di sicurezza nelle tempistiche, per far fronte ad eventuali imprevisti quali scioperi e ritardi con le consegne.

[79] Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo,* Milano, FrancoAngeli, 1997.

Nella Tabella è riportato il calendario di produzione dello spettacolo *La Sonnambula*.

mes	gior		luogo	comp	m	orche	b	c	figu	t
settembre	lun	1	sala prove	14.00-19.00 corso TOTI	14.00-19.00 corso TOTI					
			palcoscenico							
	mar	2	sala prove	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI					
			palcoscenico							montaggio
	mer	3	sala prove	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI					
			palcoscenico							montaggio
	gio	4	sala prove	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI					
			palcoscenico							montaggio
	ven	5	sala prove	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI	10.00-13.00 14.30-18.30 corso TOTI					
			palcoscenico							montaggio
	sab	6	sala prove	10.00-14.00 corso TOTI	10.00-14.00 corso TOTI					
			palcoscenico							montaggio
	do	7	sala prove							
			palcoscenico							
	lun	8	sala prove	10.30 Riunione compagnia	11.00-13.00 prova di sala					
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia				9.00-14.00 regia (senza	9.00-14.00 regia figuranti
	mar	9	sala prove	13.00-11.00 prova di sala	11.00-13.00 prova di sala					
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia				9.00-14.00 regia (senza	9.00-14.00 regia figuranti
	mer	10	sala prove	11.00-13.00 prova di sala	11.00-13.00 prova di sala					9.00-13.00 puntamenti
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					14.30-19.30 regia
	gio	11	sala prove	11.00-13.00 prova di sala	13.00-11.00 prova di sala					9.00-13.00 puntamenti
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					14.30-19.30 regia
	ven	12	palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					9.00-13.00 effetti 14.30-19.30 regia

me	gior		luogo	comp	m	orche	b	c	figu	t
	sab	13	palcoscenico	RIPOSO	RIPOSO					predisposizione concerto concessione
	dom	14	Sala prove	11.00-13.00 prova di sala	11.00-13.00 prova di sala					ripristino scena/effetti
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					14.30-19.30

	lun	15	palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					9.00-13.00 effetti 14.30-19.30 regia
	mar	16	palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					9.00-13.00 effetto 14.30-19.30 regia
	merc	17	Sala prove	11.00-13.00 prova di sala	11.00-13.00 prova di sala					9.00-13.00 effetti
			palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					14.30-19.30 regia
	gio	18	palcoscenico	14.30-19.30 regia	14.30-19.30 regia					9.00-13.00 effetti 14.30-19.30 regia
	ven	19	palcoscenico	14.00-17.00 18.00-20.00 regia	14.00-17.00 18.00-20.00 regia			14.00-17.00 18.00-20.00 regia	14.00-17.00 18.00-20.00 regia	9.00-13.00 effetti 14.30-19.30 regia
	sab	20	Sala prove					14.00-16.00 prova di sala?		
			palcoscenico	14.00-16.00 17.00-	14.00-16.00 17.00-20.00 regia			17.00-20.00 regia	14.00-16.00 17.00-	9.00-13.00 effetti 14.00-16.00
	dom	21	palcoscenico	(presenza compagnia alla lettura delle	18.00-22.00 regia	LETTURA ORCHESTRA 10.00-13.00		18.00-22.00 regia	18.00-22.00 regia	10.00-13.00 14.30-17.30 lettura in buca
	lun	22	palcoscenico	RIPOSO		LETTURA ORCHESTRA 15.00-18.00		RIPOSO	RIPOSO	9.00-13.00 ? 15.00-18.00 19.30-22.30
	mar	23	palcoscenico	15.00-18.00 ITALIANA 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ITALIANA 19.30-22.30	15.00-18.00 ITALIANA	15.00-18.00 ITALIANA 19.30-22.30		9.00-13.00 ? 15.00-18.00 ITALIANA
	mer	24	palcoscenico	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30		9.00-13.00? 15.00-18.00 ASSIEME
	gio	25	palcoscenico	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30	15.00-18.00 ASSIEME	15.00-18.00 ASSIEME 19.30-22.30		9.00-13.00? 15.00-18.00 ASSIEME

me	gior		luogo	comp	m	orche	b	c	figu	t
	ven	26	palcoscenico	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO	15.00 ANTEPIANO
	sab	27	palcoscenico	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE	16.00 ANTEGENERALE ev. luci al mattino
	dom	28	palcoscenico	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO
	lun	29	palcoscenico	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA	17.00 ANTEPRIMA mattina ev. pulizia luci
	mar		ridotto	17.00 Conferenza						17.00 Conferenza presentaz.
		30	palcoscenico	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	
	mer	1	palcoscenico	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA	20.45 I RECITA
	gio	2	palcoscenico	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO
	ven	3	palcoscenico	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA	20.45 II RECITA
	sab	4	palcoscenico	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO	RIPOSO
	dom	5	palcoscenico	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA	16.00 III RECITA + SMONTAGGIO

	lun	6	palcosceni							SMONTAGGIO

Dal 1 al 6 settembre sono iniziati i lavori di montaggio delle scenografie della *Sonnambula* sul palcoscenico. Parallelamente, in sala prove, si svolgevano le prove di canto. L'8 settembre 2014 sono iniziate le prove di regia, quindi le prove con i cantanti e il regista sul palcoscenico. Queste prove venivano svolte al pomeriggio, mentre la mattina continuavano le prove di canto con il direttore d'orchestra. Il tempo e lo spazio sono stati suddivisi in modo da non lasciare buchi vuoti. Sul palcoscenico, ogni mattina a partire dal 10 settembre, oltre al montaggio venivano svolte le prove di scena e le prove luci ("fase di puntamento ed effetti"). C'erano poi le prove con il coro e in seguito con l'orchestra, per finire con le prove generali prima dello spettacolo.

Una versione più grande del calendario di produzione era appesa in una sala ufficio all'interno del teatro e lì venivano appuntate tutte le modifiche di orario.

3.2 LE PROFESSIONI DELL'OPERA LIRICA

L'opera lirica, a differenza degli altri spettacoli teatrali come prosa o danza, è considerata la più complessa in assoluto. Oltre ad essere uno spettacolo in cui l'azione teatrale si deve realizzare attraverso la musica e il canto, la realizzazione dell'opera lirica consta di un nutrito gruppo di figure professionali, ciascuna delle quali indispensabile. Vi sono i cantanti/attori, il regista e l'assistente, l'orchestra e il direttore, il direttore artistico, il direttore di palcoscenico, i tecnici di palcoscenico, il tecnico del suono, i macchinisti, le attrezziste, il light designer, il datore luci, la costumista, la capo sarta e le sarte, la parrucchiera o il parrucchiere, l'addetto/a ai trucchi ecc. L'opera lirica, in genere, è vista come la più alta e complessa forma di spettacolo proprio per il fatto che più che in altri casi, qui ogni elemento deve essere incasellato a dovere. I cantanti devono non solo cantare, ma anche recitare. Il direttore d'orchestra deve dirigere sia l'orchestra che i cantanti. Il regista prepara gli interpreti a impersonare i

personaggi. L'assistente annota tutti i suggerimenti del regista e i cambiamenti. Il successo dello spettacolo dipende dalla perfetta coesistenza di tutte queste figure, dalla qualità dell'esecuzione musicale e delle performance degli artisti, dall'efficacia del testo drammaturgico e dal corretto utilizzo di tutte le risorse impiegate nella realizzazione.

Si spiegheranno ora in maniera approfondita quali sono i ruoli dei diversi professionisti del mondo del teatro lirico. Per rendere più schematici e chiari tali ruoli, queste figure sono state racchiuse in tre diverse categorie: le professioni artistiche, organizzative e tecniche.

3.2.1 PROFESSIONI ARTISTICHE

Coloro che fanno parte delle professioni artistiche partecipano al processo di ideazione e/o realizzazione di uno spettacolo di opera lirica fornendo il loro contributo artistico, ma anche confrontandosi tra loro.

Le due professioni artistiche di eccellenza in questo ambito sono il direttore d'orchestra e il regista, coordinate dal direttore artistico.

Il **Direttore Artistico** è il responsabile artistico. E' suo il compito progettare e definire i programmi, sceglie i cantanti, registi, direttori e tutte le altre persone esterne al teatro che concorrono nella realizzazione degli spettacoli. Definisce gli organici e preventiva i costi della programmazioni. Valuta gli artisti nelle audizioni. E' il punto di riferimento per tutte le questioni di tipo artistico.

Il **Direttore d'Orchestra** ha il compito di creare e mantenere l'accordo fra l'orchestra, i cantanti, il regista e le restanti professioni artistiche. Deve possedere una vasta conoscenza musicale e, magari, saper suonare più di uno strumento per saper riconoscere i problemi esecutivi e quindi risolverli.

Il **Regista** è una figura di riferimento a cui rivolgersi per avere indicazioni su come indirizzare e svolgere il proprio lavoro. E' quindi responsabile di tutte le scelte artistiche e del significato che l'opera dovrà trasmettere, una volta compiuta, al pubblico. Egli può scegliere i propri collaboratori come il costumista, l'assistente

regia e, dove necessario, lo scenografo. Un abile regista deve garantire la buona riuscita di uno spettacolo. Deve possedere buone doti organizzative, visto che è responsabile della direzione artistica. Il regista, insieme ai suoi collaboratori, deve redigere il *Progetto di Regia*, che è un documento che contiene tutte le informazioni preliminari riguardanti lo spettacolo.

Lo **Scenografo** progetta le scenografie. Cura cioè l'aspetto visivo dello spettacolo. Il suo lavoro si basa sulle esigenze e le idee del regista. Ogni scelta effettuata dallo scenografo deve trovare riscontro con la regia. Una volta stesi i progetti, questi vengono affidati a laboratori specializzati, interni o esterni alla struttura di produzione. Lo scenografo supervisiona tutto il procedimento. Nello spettacolo *La Sonnambula*, lo scenografo mancava in quanto si è deciso di usare le scenografie originali del 1831 di Alessandro Sanquirico.

Il **Costumista** ha il compito di disegnare i costumi e poi di adattarli ai cantanti. Nel nostro caso però la costumista non ha disegnato i costumi, che sono stati invece noleggiati. Ciò nondimeno le sarte hanno adattato i costumi agli interpreti e hanno ritoccato i vestiti di Lisa e Amina sotto le indicazioni della costumista, che a sua volta le ha ricevute dal regista.

L'**Assistente di Regia** fornisce, appunto, assistenza al regista facendo da intermediario con fra lui e i responsabili dei settori artistico, tecnico e organizzativo. Egli ha il compito di registrare tutte le variazioni dello spettacolo, prendendo nota dei cambiamenti in fase di prova.

Durante lo spettacolo la *Sonnambula*, spesso all'assistente toccava il compito di impersonare un personaggio in mancanza dell'attore, correndo da una parte all'altra del palco per far fronte alle richieste del regista.

I **Cantanti** sono gli interpreti dei personaggi dello spettacolo. Essi devono non solo seguire le indicazioni del regista, ma anche quelle del direttore d'orchestra.

L'**Orchestra** è composta dai strumentisti che suonano la musica delle opere. All'interno di un'orchestra si trovano archi – corde (violini, viole, violoncelli, contrabbassi – arpa e pianoforte), legni (flauti, oboi, clarinetti, fagotti), ottoni

(corni, trombe, tromboni, basso, tuba), percussioni (timpani, gran cassa, tamburo, piatti, triangolo, xilofono ecc.).

Il **Coro** è l'insieme delle persone che cantano contemporaneamente. Le voci più acute sono quelle femminili e si dividono in soprani, mezzosoprani e contralti, mentre le voci maschili sono più basse e si dividono in tenori, baritoni e bassi.

Il **Maestro del Coro** dirige il coro sia in prova che durante lo spettacolo.

Il **Maestro di Sala** fa parte dei maestri collaboratori e il suo compito è quello di accompagnare al pianoforte i cantanti durante le prove, in assenza dell'orchestra.

Le **Comparse** o **Figuranti** sono usati nell'opera, da soli o in gruppo, per movimenti o piazzamenti sul palcoscenico. Anche se non cantano e non ballano, interpretano dei ruoli precisi scelti dal regista.

3.2.2 PROFESSIONI ORGANIZZATIVE

Una buona organizzazione è indispensabile alla buona riuscita di uno spettacolo. Il personale addetto all'organizzazione della produzione di uno spettacolo si occupa anche di amministrazione e rapporti con i media. La dimensione dell'amministrazione comprende tutte quelle attività che rendono possibile l'esecuzione del progetto di spettacolo. Il personale è responsabile della stesura del piano di spesa e della gestione del budget. Se manca la sostenibilità economica lo spettacolo viene meno e per questa ragione bisogna avere risorse sufficienti e saperle gestire. Se mancano le risorse si possono intavolare coproduzioni, quindi coinvolgere altre strutture. Infatti nel caso dello spettacolo *La Sonnambula* le spese sono state ripartite sia sul Teatro Mario Del Monaco, a Treviso, sia sul Teatro Comunale di Ferrara. Il fine delle attività organizzative è quello di rimanere il più possibile all'interno del budget previsto, per questo è importante prevedere fin da subito eventuali problemi o situazioni a rischio. Il lavoro amministrativo è indispensabile nella produzione dello spettacolo, proprio perché si occupa di tutti gli aspetti economici, che vanno dai bilanci dell'organizzazione, dai piani economico finanziari alla gestione della contabilità.

Per ultima, ma non meno importante, c'è la comunicazione. La comunicazione, che rientra nelle responsabilità delle professioni organizzative, non riguarda solo lo scambio di informazioni tra il personale interno e con il mondo esterno, ma anche la promozione, vendita e distribuzione degli spettacoli, pubblicità, collegamenti con gli sponsor ed eventuale merchandising. Di questo settore si occupa principalmente l'**Ufficio Stampa**.

La figura che sta a capo del settore organizzativo e che supervisiona tutti i lavori è il **Direttore Organizzativo** o direttore di produzione. Egli è responsabile di tutte le attività che coinvolgono la realizzazione dello spettacolo. Collabora con la direzione artistica e amministrativa della struttura. E' responsabile della gestione e impostazione del budget tramite collaborazione con i segretari di produzione, con cui definisce i contratti e organizza le prove necessarie. Il direttore organizzativo è quindi il punto di riferimento per coloro che si occupano di comunicazione, organizzazione e amministrazione. La vastità del settore organizzativo dipende dalla complessità del progetto. L'organizzazione di uno spettacolo di opera lirica richiede un numero maggiore di addetti rispetto agli altri generi di spettacolo.

3.2.3 PROFESSIONI TECNICHE

Fanno parte del settore tecnico tutti coloro che si occupano della gestione dei materiali, attrezzature e allestimenti per la riuscita dello spettacolo. Il responsabile del settore tecnico è il **Direttore di Scena** o di palcoscenico. Ha il compito di redigere l'ordine del giorno e di informare di eventuali cambiamenti del calendario di produzione, che stabilisce i turni di lavoro di artisti e tecnici. E' il punto di riferimento dei macchinisti e attrezzisti. Durante le prove dello spettacolo *La Sonnambula*, Federico Brunello, il direttore di scena, supervisionava tutto ciò che veniva deciso dal regista e controllava i sistemi video e audio, dando indicazioni alle attrezziste e ai macchinisti, se dovevano spostare qualcosa sulle scene, o aggiungere qualcos'altro.

Il **Tecnico del Suono,** che sedeva nella sala di regia al quarto piano, controllava che alle prove generali sia l'audio che il video funzionassero. Svolgeva anche lavori da tuttofare, come ad esempio l'elettricista, sistemando la grande mole di cavi presenti dietro le quinte.

La **Capo Sarta** e le sue giovani aiutanti lavavano e stiravano ogni costume dopo l'utilizzo e rimanevano all'erta dietro le quinte durante le prove e gli spettacoli per sistemare, in caso di necessità, i costumi dei cantanti e dei figuranti. La costumista rimaneva a disposizione in sala, durante le prove, per accogliere i consigli del regista.

I **Macchinisti** si occupano del montaggio e smontaggio delle scenografie.

Gli **Attrezzisti** forniscono gli oggetti di scena, li distribuiscono ai cantanti e alle comparse o li dispongono sul palcoscenico. Curano la manutenzione e l'inventario degli oggetti e talvolta li costruiscono.

Il **Datore alle Luci** inventa e realizza tutti gli effetti luce di uno spettacolo e si occupa di eventuali proiezioni.

Il **Maestro alle Luci** dà i segnali, a tempo di musica, ai tecnici per tutti i movimenti dei proiettori e per gli effetti luce.

Il **Maestro ai sottotitoli** si occupa della giusta sequenza dei sottotitoli prodotti in sala e visionati dal pubblico durante lo spettacolo.

Il **Parrucchiere** e **Truccatore** esegue il trucco teatrale sugli artisti, i coristi e i figuranti e distribuisce loro le parrucche.

Il **Calzolaio** controlla il materiale preso a noleggio e distribuisce le calzature a chi va in scena. Cura la riparazione e l'inventario delle calzature.

3.2.4 IL TEAM PROFESSIONALE DELLA *SONNAMBULA*

Dopo aver delineato con precisione le professioni necessarie alla buona riuscita di un'opera lirica, è doveroso dare un nome a queste figure che hanno reso

possibile lo spettacolo lirico la *Sonnambula* andato in scena il 1 ottobre 2014 al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso.

Il Direttore Artistico dei Teatri Latini e Umanesimo S.p.A. di Treviso, il cui nome è Gabriele Gandini, ha scelto di affidare la regia ad Alessandro Londei, che a sua volta ha nominato Veronica Pattuelli come costumista. Francesco Ommassini ha diretto l'Orchestra Regionale Filarmonica Veneta, mentre il Coro Lirico Amadeus è stato diretto da Giuliano Fracasso. Le scene realizzate dall'azienda "scenografie Sormani Cardaropoli SRL a Milano, riproducevano le originali del 1831 di Alessandro Sanquirico. Quindi nella rappresentazione la Sonnambula non c'è stato bisogno della figura dello scenografo. Il disegnatore luci, o light designer, era Roberto Gritti, mentre il ruolo del datore luci è stato affidato a suo figlio, Andrea Gritti. Tommaso Franchin ha ricoperto il ruolo di assistente di regia.

Rosanna Savoia ha interpretato il ruolo di Amina, Daniela Cappiello il ruolo di Lisa, Andreas Gies ha impersonato il Conte Rodolfo e Jesús León il ruolo di Elvino. Chiara Brunello ha interpretato Teresa, la madre adottiva di Amina, Paolo Bergo ha impersonato Alessio, lo spasimante di Lisa, e infine Marco Gaspari un notaro.

Federico Brunello ha lavorato come direttore di palcoscenico, mentre Gianni Cappelletto e Gerardo Felisatti erano i maestri collaboratori che hanno accompagnato al pianoforte i cantanti durante le prove.

Alessandro Argentini si è occupato dei sopratitoli.

La Sartoria Teatrale Arrigo SRL si è occupata dei costumi, mentre delle calzature si è occupata Calzature Epoca SRL a Milano. Le parrucche erano di Mario Audello di Torino. Nives Annibal era la sarta che ha preso in cura i vestiti degli attori, modificandoli secondo quanto dettato dalla costumista. La sarta era aiutata da una squadra di ragazze i cui nomi sono Elisabetta Cecconato, Martina Donadel, Maria Cristina Ferrabò, Liri Trevisanello.

"Susy" Donatella Zancanaro ha lavorato come capo parrucchiera, aiutata da "Elisa" Maria Bacchion.

Riccardo De Agostini e Monica Salomoni si sono occupati del trucco.

L’attrezzeria è stata fornita grazie a E. Rancati SRL, di Milano.

Claudio Buosi ha lavorato come aiuto elettricista mentre Stefano Bruzzolo e Davide Dall’Acqua si sono occupati dei dettagli fonici. Pierpaolo Minuto, in quanto capo macchinista, si è occupato di dirigere la sua squadra composta da Massimo Borsato, Ivan Calza, Senise Castronuovo, Matteo Cicogna e Pasquale Zanellato. Le attrezziste che si sono occupate degli oggetti presenti in scena erano Valeria La Torre e Federica Sartor.

Infine non si possono omettere gli aiuti scena Davide Mariotti, Andrea Mulato e le tanto discusse (dalla critica) comparse Matteo Ferrari, Filippo Fossa, Fabio Ros.

3.3 L’ALLESTIMENTO

Quando si pensa al teatro in generale, non espressamente all’opera lirica, la prima cosa che viene in mente sono gli interpreti. Poi, se presenti, vengono l’orchestra e il suo direttore, la regia, e se i costumi sono piaciuti, il costumista. Non viene in mente invece che dietro alla costumista c’è una capo sarta con altre sarte che controllano il tutto e creano i costumi, li lavano e li stirano. Oppure non ci si sofferma a pensare a chi ha impostato le luci, le scene e soprattutto a chi le ha montate. Sono cose ovvie, non considerate propriamente “arte”. Non saranno arte, ma senza di loro lo spettacolo non ci sarebbe.

Grazie all’eccezionale possibilità di assistere ai retroscena dello spettacolo *La Sonnambula,* chi scrive ha scoperto un processo organizzativo simile ad un alveare, dove il miele rappresenta la messa in scena finale e le api sono divise in vari ruoli, con lo scopo di servire al benessere della loro comunità e alla produzione del loro sostentamento. E proprio come avviene nell’alveare, se manca un solo elemento cade tutto.

Il risultato di questo processo organizzativo è un lavoro molto complesso di attività date erroneamente per scontate. Un esempio è il montaggio delle scenografie dove i macchinisti ricoprono molteplici ruoli. Essi non sono solo

addetti al montaggio e smontaggio dell'apparato scenografico, ma devono anche svolgere all'occorrenza lavori di falegnameria ed elettricista. Tutte le persone addette al montaggio e allo smontaggio, devono gestire contemporaneamente più cose.

I macchinisti fanno riferimento al capo macchinista o tecnico della scena e sono responsabili anche della preparazione delle strutture portanti alle quali sono, in seguito, appese le luci. Sono, all'occorrenza, anche falegnami e creano i supporti per i fondali e ogni cosa di cui hanno bisogno per far funzionare la scena. Inoltre sono anche elettricisti e si occupano del montaggio e dello smontaggio delle luci e di tutte le apparecchiature che hanno a che fare con l'illuminazione dello spettacolo. E' loro compito attivare eventuali macchine di scena che necessitino di corrente elettrica, così come portare l'elettricità laddove sia necessario. Spesso, in questo caso, era il datore luci che dava loro le indicazioni.

Vanno poi descritti gli attrezzisti, o meglio le attrezziste. Queste, facendo sempre riferimento al capo macchinista o al regista, hanno il compito di posizionare tutti gli oggetti di scena nel posto esatto dove devono stare, affinché gli attori li possano trovare al momento giusto. Hanno la responsabilità di tutti gli oggetti di scena. Sono state loro ad esempio a creare i mazzetti di fiori per la parte di Amina. Erano anche responsabili della decorazione delle scene con foglie, fiori e cibo finto che tenevano su un tavolino, dietro le quinte, con etichettata la posizione esatta.

Chi scrive ha assistito al momento in cui una delle scene dipinte veniva fissata ad un supporto. Le scene possono essere spostate all'interno del palco oppure calate dall'alto per mezzo di funi collegate alla graticcia. Questa si trova sulla torre scenica, cioè in alto sopra il palco, dove non è visibile agli spettatori.

La graticcia è posta a ridosso del soffitto. Dovrebbe essere abbastanza alta, ma nel caso del Teatro Mario del Monaco di Treviso non era così. La graticcia non era così alta e infatti è sorto un problema, in quanto alcuni fondali erano troppo alti e una volta tirati su, sporgevano comunque nella scena. Quindi si è dovuto trovare il modo di arrotolare i fondali su se stessi tramite un sistema elettronico azionato dai macchinisti. Le luci invece venivano sostenute dalle *americane*,

supporti sui quali venivano sostenuti i faretti. Più di una volta è successo che uno dei macchinisti dovesse salire, per mezzo di una scala molto simile a quella usata dai pompieri, fino al faretto per cambiargli posizione.

Chi scrive ha potuto presenziare ad alcune giornate di lavoro dei macchinisti durante il montaggio e in una di queste ha potuto assistere all'avvitamento su di un supporto di una scenografia raffigurante un albero con annessa una casa con mulino. Questo lavoro era portato avanti da due macchinisti: uno teneva in mano uno strumento, mentre l'altro tirava la stoffa per evitare che si formassero grinze.

Le scenografie sono state costruite come le originali del 1831 di Alessandro Sanquirico. Le scene, dipinte su tela, per loro stessa natura dovevano essere maneggiate con estrema cautela e per tale ragione i macchinisti hanno dovuto impiegare più attenzione del solito.

80

[80] In questa foto due macchinisti con il capo macchinista, sulla destra, stanno posizionando sul retropalco il supporto di una scena.

81

[81] In questa foto due macchinisti stanno fissando con l'avvitatore la scena al supporto.

82

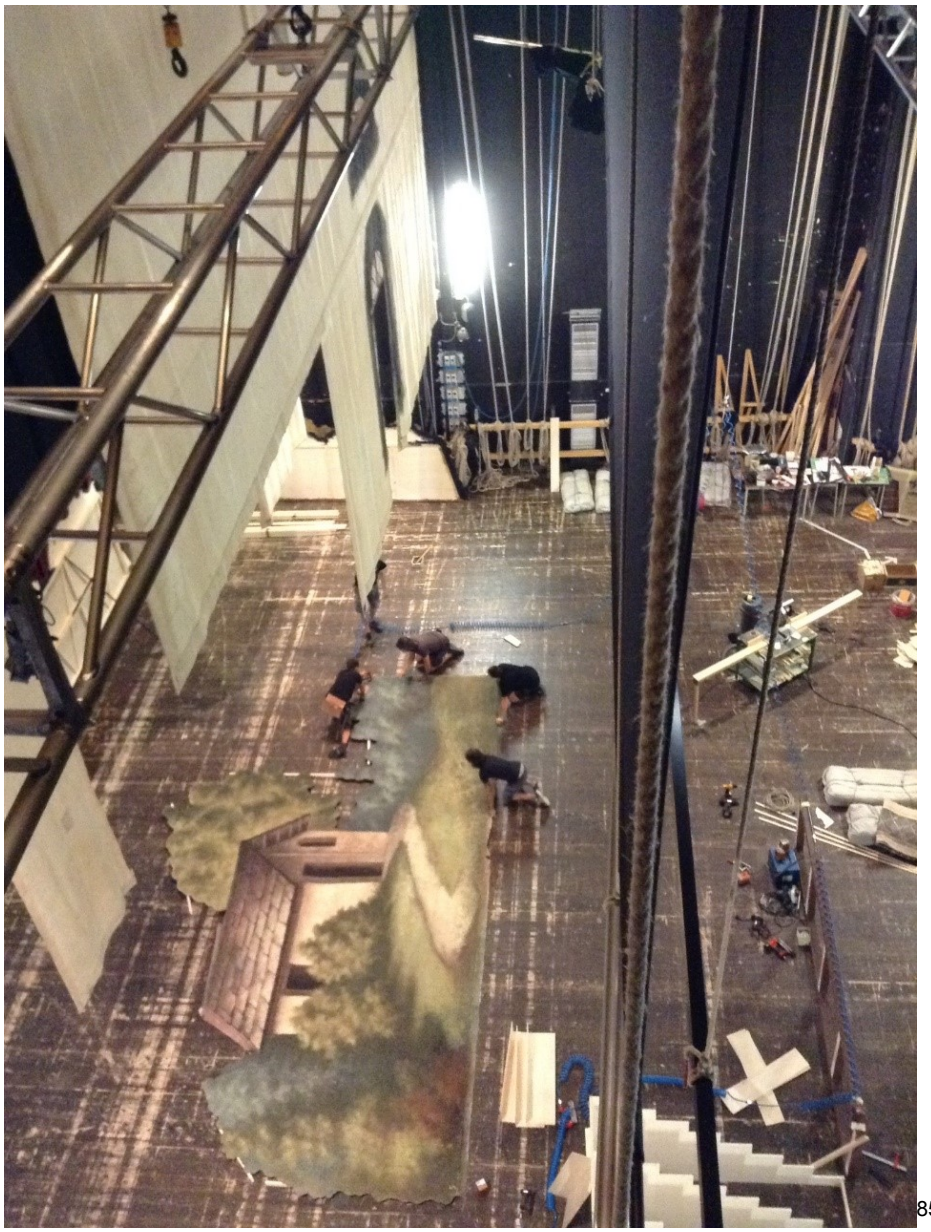
[82] Questa foto mostra l'esempio di una parte della scena calata dall'alto per mezzo di una fune fissata alla graticcia.

[83]

[83] In questa foto si può vedere come i macchinisti si trasformino in falegnami per creare una scala.

[84]

[84] Questa foto mostra la graticcia a cui sono collegate le funi.

 [85]

[85] Visione dal ballatoio sul fissaggio di una scenografia sul supporto. I tubi metallici sulla sinistra sono l'americana, mentre a destra c'è una fune per far salire o scendere la tela della scena.

3.4 LA REGIA

3.4.1 IL REGISTA: ALESSANDRO LONDEI

Alessandro Londei ha iniziato la sua carriera artistica come concertista di chitarra classica nel 1986, esibendosi come solista e in duo in Italia e in Francia. Si è avvicinato al teatro nel 1983 dopo aver seguito i corsi di recitazione e dizione presso il Teatro "La Scaletta" di Roma e, successivamente, i corsi di Beatrice Bracco nel 1992. Ha lavorato in un trio cabarettistico dal 1987 al 1991. Ha studiato canto lirico con la maestra S. Mukhametova, registro baritono, ed ha partecipato a numerosi concerti vocali per solista ed orchestra.

Nel 1999 debutta nella regia di spettacoli di teatro musicale con la produzione di commedie musicali originali che daranno il via ad una stagione di stretta e proficua collaborazione con il maestro Garinei del Teatro Sistina di Roma. In stretta sinergia, un'intensa attività di regista di prosa lo porta, grazie a oltre trenta spettacoli teatrali, a confrontarsi con autori quali Brecht, Ayckbourn, Aristofane, Dürrenmatt, Frayn, Webber, Sondheim e Pirandello.

Sempre nel 1999 ha fondato, assieme ad Andrea Lai, la compagnia "Lo Spettacolo Continua", portando in scena per la prima volta lo spettacolo musicale di Bob Fosse *All that jazz*. Come interprete ha lavorato sotto la direzione di Michele La Ginestra (*Riunioni* di M. La Ginestra, 2001) e di Marcello Cava (*Vita di Galileo* di B. Brecht, 2003-2006; *Le mosche* di J.P. Sartre, 2006; e *I fisici* di F. Dürrenmatt, 2006). .

Nel 2004, gli viene conferito il premio per la miglior regia al Festival Teatrale del Comune di Roma presso il Teatro Tordinona.

Oltre ad aver curato tutte le regie della compagnia fondata con A. Lai, è stato il regista dello spettacolo *Non oltrepassare la linea gialla*! di R. Braida (2004), per il quale ha vinto il premio per la Miglior Regia presso il Teatro Tor di Nona di Roma. È coautore, assieme a Brunella Caronti, degli spettacoli *Macchemusical*,

Primadonna, *Angeli*, *Beatrice Cenci*, *Mi chiamo Camille Claudel*, *La passione di Maddalena* e *Io, Arturo*, dei quali ha curato anche la composizione musicale. E' stato vincitore con Brunella Caronti, nel 2007, del Premio Fonopoli per la miglior canzone con *Sola* tratta da *Beatrice Cenci*. Ha prestato la propria voce per *La Grande Storia* di RaiTre, sotto la direzione di Gianfranco Norelli. È fondatore e presidente dell'Associazione Culturale "Lo Spettacolo Continua". In ambito televisivo, ha lavorato come protagonista in alcuni spot pubblicitari e fiction.[86]

Nella regia lirica ha debuttato nel 2010 con il *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Quirino di Roma, con grande consenso di pubblico e critica

3.4.1.1 Intervista al Regista

E' più emozionante l'apertura o la chiusura del sipario?

L'apertura decisamente. E' l'inizio della magia, mentre la chiusura è un po' una delusione perché è tutto finito.

Qual è stato l'aspetto più problematico e il più interessante in questo spettacolo?

L'aspetto più problematico coincide con il più interessante, cioè è stato quello di entrare in profondità nella narrazione della Sonnambula cercando di non rimanere sull'aspetto superficiale, analizzando la vicenda alla ricerca del significato più intrinseco. A prima vista è una storia molto semplice, quindi è stata una sfida interessante trovare quei ganci che mi hanno permesso di entrare in profondità, concentrandomi sull'aspetto concettuale. Anche grazie alla scenografia originale sono riuscito ad esaltare alcuni elementi narrativi. Mi sono rivolto soprattutto a coloro che già conoscevano l'opera, diciamo a palati più sopraffini, che desideravano qualcosa di più.

Se lei avesse potuto inscenare una Sonnambula in chiave contemporanea l'avrebbe fatto?

[86] Cit. dal sito http://www.lospettacolocontinua.it/alessandro-londei.

Non lo so, mi è stata proposta così. Conoscevo solo le arie principali. Non mi sarei mai accontentato di fare solo una buona Sonnambula originale, altrimenti il regista non servirebbe a nulla. Se tutti gli interpreti lavorassero con esperienza potrebbero metterla in scena da soli, senza l'aiuto del regista. In questo lavoro ho voluto metterci del mio, inserendo degli elementi comici, che sono proprio plateali. Mi piacciono anche le rivisitazioni contemporanee ma sempre con grano salis. Ho visto sonnambule molto tradizionali e poi una in cui Amina veniva stuprata dal Conte, con il coro che alla fine dell'amplesso mostrava il lenzuolo con la macchia di sangue, simbolo della sua virtù perduta. Quando le cose vengono fatte solo per scioccare, allora tanto vale inserire anche le pernacchie di Vanzina. Ho voluto alleggerire un'atmosfera pesante caratterizzata da un espressionismo estremo usando tre figuranti divertenti. Insomma tutta la storia della Sonnambula si basa su un equivoco che non porta alla morte di qualcuno.

Il risultato del suo lavoro rispetta il "copione" che si era creato prima di iniziare a lavorare con gli artisti?

C'è chi pensa che il regista segua un copione. In realtà è vero fino ad un certo punto. Dall'altro canto c'è tanta improvvisazione. Su questa opera ci sono stati cinque mesi di gestione, cercando di stabilire momento per momento quello che doveva accadere.

3.4.2 LA COSTUMISTA: VERONICA PATTUELLI

Veronica Pattuelli nasce a Firenze nel 1986. Si diploma nel 2005 presso il Liceo Artistico L.B. Alberti di Firenze. Dopo la maturità si iscrive al corso di laurea in Progettazione della moda e nel 2009 si laurea con una tesi sul tema della tintura nella realizzazione del costume. Dopo la tesi svolge attività di tirocinio presso i laboratori di scenografia del Teatro nel Maggio Musicale Fiorentino e presso la Sartoria Teatrale Fiorentina. Nel 2011 partecipa al Corso di alta formazione per costumista realizzatore indetto da M.M.F. Nel frattempo inizia l'attività professionale autonoma firmando i costumi di alcune produzioni teatrali del Teatro di Cestello di Firenze nelle stagioni 2011/2012: *Darò mia figlia al miglior*

offerente con la regia di Lorenzo degl'Innocenti e *Cronache di poveri amanti* con la regia di Marcello Ancillotti che verrà ripreso in seguito anche al Teatro della Pergola. Ha lavorato alla *Bisbetica domata,* sempre con la regia di Lorenzo degl'Innocenti. Collabora inoltre con le altre compagnie di prosa fiorentina firmando i costumi di *Ultima Notte* e *Sogno di una notte di mezza estate* con la regia di R. Campisi. Dal 2011 lavora anche come assistente del costumista Lorenzo Cutuli seguendo produzioni come *Viviani Varietà* di Maurizio Scaparro con Massimo Ranieri e *Il Cappello di Paglia* di Firenze con la regia di Andrea Cigni, opera ripresa nell'ottobre 2013 al Wexford Festival Opera e in seguito dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Firma inoltre i costumi per *L'histoire du soldat* a Digione con la regia di Alexandre Rouvroy. Alle esperienze teatrali alterna quelle cinematografiche per film come *Après Mai* regia di Oliver Assayas, *Vitrum*, *riverberi nello specchio* di Marco Cei. Cura i costumi per numerosi documentari storici di *Atlantide* su *LA7* e collabora inoltre a shooting artistici.

3.4.2.1 Intervista alla Costumista

In cosa consiste la sua professione?

La costumista si occupa dei costumi, "trucco e parrucco" in accordo con la regia. Il mio lavoro presume uno stretto legame con il regista, i costumi sono scelti insieme per rispondere all'idea di base. Ci deve essere una bella intesa con la regia affinché il lavoro sia fatto bene. Non lavoro solo sui costumi per opere liriche, ma anche per il teatro di prosa e per il cinema. Di norma io disegno i costumi che poi saranno creati dalle sarte, ma in questo spettacolo esistevano già i costumi, quindi non ho dovuto ricrearli da capo. In quest'opera ho supervisionato i costumi del vecchio allestimento, ma a parte i solisti a cui ho dovuto apportare qualche modifica, la massa del coro è rimasta invariata.

In questo spettacolo qual è stato l'aspetto più problematico e il più interessante?

L'aspetto più problematico è stato ridare vita a dei costumi di vecchio repertorio: essendo già fatti, non ho avuto margine di interpretazione. L'aspetto più

interessante consiste nella bellezza dei costumi dei solisti, che hanno conservato quell'impronta di sensibilità tradizionale di V. Bellini, a cui ho aggiunto un sottofondo di romanticismo.

Quanto è importante l'aspetto estetico per un artista?

Il costume prende vita quando è indossato dall'interprete, quindi va adattato sulla sua persona. Se il vestito è bello ma non valorizza l'interprete, allora non vale niente. L'estetica è la visione che diamo a noi stessi. Creare il bello o il brutto è una cosa voluta. Non dimentichiamo che il Teatro è illusione. La bellezza di un artista è relativa. L'indispensabile è il funzionale.

Che modifiche ha apportato per i costumi dei solisti?

I costumi, come ho precedentemente detto, erano prefissati, ma sono stati rivisti. Abbiamo, io e il regista, convenuto di apportare delle modifiche per dare nuove sfumature distanziandoci dal vecchio allestimento. Ad esempio, sullo scollo del vestito verde di Amina ho inserito dei fiori per darle un tocco più accentuato di innocenza e femminilità. Oltre ad essere molto romantici, i fiori sottolineano la ricchezza interiore. Un altro esempio è il costume di Lisa, che doveva essere uguale a quelli del coro. Invece l'ho voluta rendere più caratteristica, usando un vestito dai toni accesi e calorosi per conformarmi al suo carattere tosto e battagliero.

Nel caso del personaggio del Conte, ha avuto problemi a trasformare un ventunenne in un cinquantenne?

Il conte è un uomo bello di mezz'età, impeccabile ed elegante. Ho scelto per lui dei colori che accentuassero la maturità come il marrone. Nell'ultima scena tutti indossano un abito di colore chiaro e anche il conte indossa un vestito di tinta verdino pallido. Per l'età siamo intervenuti con trucco e parrucca. Bisogna tenere presente che il teatro è illusione. L'unico inconveniente è sorto con la barba di Andreas[87] *che, secondo noi, doveva essere tinta per invecchiarlo un po'. Ma l'interprete non ne ha voluto sapere e abbiamo fatto altrimenti. Siamo venuti*

[87] Andreas Gies ha interpretato il Conte Rodolfo nella *Sonnambula.*

incontro al cantante perché deve stare comodo e sentirsi a proprio agio per interpretare al meglio la sua parte.

E' più emozionante la chiusura o l'apertura del sipario?

Decisamente la chiusura perché ti sei potuta assaporare tutte queste emozioni e anche perché ti resta una bella visione nella mente. L'emozione principale è la nostalgia, ma non è una brutta emozione, anzi è veramente una gran bella sensazione. Spesso devo stare in sala durante l'antepiano perché devo accertarmi che vada tutto bene e anche per conferire con il regista.

3.4.3 L'ASSISTENTE DEL REGISTA: TOMMASO FRANCHIN

Tommaso Franchin si è laureato in Psicologia Cognitiva a Padova e in Scienze e Tecniche del Teatro presso lo IUAV a Venezia. Si forma con registi quali Alain Maratrat (compagnia Peter Brook), Claudio Longhi, Walter Le Moli, e attraverso i laboratori di Emma Dante, Cesar Brie, Mauro Avogadro, Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco con i quali collabora tra il 2010 e il 2012.

Nel 2007 è marionettista per la compagnia Carlo Colla e Figli in *Marionette Macbeth* prodotto dal Chicago Shakespeare Theater. Nello stesso anno vinse il concorso per l'allestimento de *La Virtù de' strali d'amore* per il Teatro la Fenice a Venezia, sotto la guida di Davide Livermore di cui è stato assistente nel 2010 per l'allestimento di *Mefistofele* di A. Boito presso il Korea National Opera a Seoul.

Sempre nel 2010 è regista de *Il Tabarro* di G.Puccini per l'Accademia Lirica Santa Croce a Trieste. E' aiuto regista in *Marc'Antonio e Cleopatra* di J.A.Hasse a Palazzo Labia (Venezia) per la regia di Marco Bellussi, assieme al quale cura l'allestimento de *Il Maestro di Cappella* e *Der Schulmeister* (Telemann) per il Conservatorio Pollini di Padova e l'Orchestra di Padova e del Veneto.

Nel 2011 crea il gruppo teatrale *exvUoto teatro* assieme gli attori Andrea Dellai e Antonia Bertagnon; con loro produce, in qualità di regista, spettacoli teatrali e performance site specific. Dal 2012 conduce laboratori teatrali. Nella Stagione 2013-2014 è assistente di Damiano Michieletto per *L'ispettore Generale,* prodotto

dai Teatri Stabili del Veneto e dell'Umbria e aiuto regista di Vitaliano Trevisan nell'allestimento de *Il Malloppo* di Joe Orton[88].

3.4.3.1 Intervista all'assistente del regista

E' più emozionante l'apertura o la chiusura del sipario?

L'apertura, perché non sai mai cosa può succedere. L'apertura del sipario è la fine del lavoro svolto. E' emozionante perché è la fine di un processo più lungo che è cominciato molto prima delle prove. Il regista non ha il controllo degli interpreti e questi durante lo spettacolo potrebbero non seguire le direttive del regista. Forse la chiusura è più che altro il momento della verità, quindi se il lavoro svolto dal regista è stato apprezzato dal pubblico o meno. Per questo non si sa mai cosa può succedere.

Qual è stato l'aspetto più problematico e il più interessante in questo spettacolo?

L'aspetto più problematico e direi anche il più interessante è stato fare i conti con una scenografia del 1831. Essendo dipinta non la puoi veramente usare, malgrado le attrezzature. Però resta il fatto che è una scenografia con un certo peso, che dà all'opera un aspetto più profondo. Ha i suoi pro e i suoi contro. E' stato interessante vedere un'opera con il pieno del suo sapore ottocentesco, anche se la scenografia in questione ha dimostrato parecchie difficoltà tecniche.

Approva l'idea del regista di sollevare l'atmosfera inserendo degli elementi comici?

E' una scelta che approvo. Dal punto di vista registico e non musicale quest'opera è troppo drammatica, troppo borghese. Ci vuole qualcosa che sdrammatizzi in modo da non annoiarsi.

Si è trovato bene nel lavorare con interpreti alle prime armi, quali Andreas Gies e Daniela Cappiello?

[88] Cit. dal sito http://www.violopera.it/?page_id=48

Forse proprio perché sono agli esordi mi sono trovato meglio, infatti si sono messi più in gioco. Chi è esordiente mette un altro tipo di energia.

3.5 L'ALLESTIMENTO LUCI: IL LIGHT DESIGNER

Il *Light Designer* è il "creatore" della sequenza delle luci, cioè quello che mette a punto il piano luci"[89]. Questa figura collabora strettamente con il regista e il suo lavoro consiste in più fasi. Inizialmente analizza il copione dove sono tracciati i percorsi luminosi, le atmosfere e i luoghi. In seguito, il light Designer si confronta con il regista e con gli altri collaboratori artistici per armonizzare le varie parti dello spettacolo e le esigenze di ciascuno. A questo punto il light designer esegue una prima elaborazione del piano luci ed un'attenta analisi dei bozzetti, occupandosi di studiare gli ambienti e le atmosfere da creare, i colori e i materiali delle scene e dei costumi, gli oggetti presenti sul palco nelle varie scene, i percorsi e i movimenti effettuati dagli attori durante la recitazione, la direzione e qualità della luce, l'effetto ombra, gli effetti e i dettagli delle piante, ecc.

Il light designer, grazie alle sue conoscenze illuminotecniche e al risultato del confronto con il regista, stilerà un piano luci comprendente:

- informazioni riguardo alla tipologia dei corpi illuminanti, come diffusori, proiettori, sagomatori, fondografi;
- posizione e direzione dei fasci luminosi e loro installazione;
- informazioni relative alle gelatine[90];
- la sequenza luci per lo spettacolo.

L'ultima fase è quella del cosiddetto puntamento luci, ossia la regolazione dei fari. Tutte le variazioni di illuminazione vengono annotate sul copione fornendo

[89] Sivia Ferronato, *Storia di un allestimento teatrale: La coscienza di Zeno di Maurizio Scaparro, presso il Teatro Salieri di Legnago,* Tesi di Laurea, 2012-13, Venezia.
[90] I filtri colorati che vengono applicati sui corpi illuminanti per ottenere un determinato tipo di colore.

precise informazioni al datore luci, che si occupa del puntamento. Innanzitutto avviene una prima prova senza attori per la scelta delle luci sulle scenografie. Poi un'altra prova con gli attori sul palco per studiarne meglio i movimenti e gli effetti sui costumi. Tutte le prove avvengono con la supervisione del regista e, a volte, del direttore d'orchestra. Alla fine viene steso un piano luci definitivo che viene confermato nella prova generale.[91]

Durante lo spettacolo, il datore luci siede in regia davanti al mixer luci o alla "magica consolle"[92] e segue lo svolgimento dello spettacolo, illuminando ogni scena con le luci concordate in precedenza durante le prove.

Le fasi di puntamento e prove luci seguite nello spettacolo *La Sonnambula* al teatro Mario Del Monaco di Treviso, sono state particolarmente lungimiranti.

Chi scrive ha potuto osservare il Light Designer, Roberto Gritti, e il datore luci, Andrea Gritti nello svolgimento del loro lavoro.

Il datore luci sedeva in fondo alla platea davanti alla consolle con tutti i comandi per le luci e gli effetti. Alla sua sinistra sedeva un'altra datrice luci che in base alle pause decretava la durata possibile delle luci. A destra del datore luci c'era il Light Designer che sceglieva l'effetto migliore che poi il datore luci memorizzava sulla consolle. Il regista, sempre presente, approvava o meno il lavoro.

Le prove luci si svolgevano alla mattina, mentre le prove con gli attori nel pomeriggio. Durante tutte le prove sono stati scelti gli effetti migliori per descrivere la luce del mattino, del pomeriggio e della sera. Per il mattino i colori dovevano essere più freddi, mentre per il tramonto più caldi. Alcuni problemi sono sorti con il fondale del cielo perché la luce troppo chiara metteva in evidenza i difetti della tela (che aveva invero bisogno di qualche cura).

Nell'ultimo atto ci si è soffermati sull'effetto delle pale del mulino riflesse nell'acqua. Un tecnico ha cambiato la direzione del faro un paio di volte, mentre

[91] Cit. dal sito http://mircomichelon.weebly.com/uploads/4/6/7/2/4672967/manuale_di_illuminotecnica_teatrale.pdf.
[92] Chiamata così dal light designer Roberto Gritti.

il datore luci cercava l'effetto migliore. Il datore luci ha molta scelta e infatti sulla sua consolle vi sono 400 effetti da combinare tra di loro.

Tra i vari scopi della luce, oltre alle indicazioni temporali, vi è la rappresentazione dei sentimenti. Durante l'ultimo atto, nella scena settima, quando Elvino decide di sposare Lisa, la luce che illumina i due nuovi amanti è fredda a sottolineare la mancanza di vero amore, cioè di quel sentimento che, invece, unisce Amina con Elvino. Quando la luce torna a posarsi sulla vera coppia essa è calda, avvolgente e luminosa, a sostegno dei sentimenti.

Durante le arie la luce è fondamentale. Un faro viene puntato sul cantante illuminando solo lui o lei ed escludendo tutti gli altri. Questo effetto aiuta il pubblico a focalizzarsi sul momento. Due arie in particolare sono state veramente eclatanti: nella prima "Vi ravviso o luoghi ameni" cantata dal Conte Rodolfo, nella scena sesta del primo atto, una luce bianca colpisce il Conte, mentre una più rossastra si focalizza su tre persone che mostrano un ricordo del passato in cui il giovane lord veniva cacciato violentemente dal padre in disaccordo sulla scelta della fidanzata. Il rosso, colore della passione, come scelta di colore della luce vuole sottolineare la rabbia, l'amore, sentimenti contrastanti. La seconda aria vede come protagonista Amina/ Sonnambula dove una luce chiara ma non fredda, solo eterea, eleva Amina ad uno stato quasi angelico mentre piange il suo perduto amore. Un'altra scena in cui la luce gioca un ruolo particolare è la nona del primo atto, in cui Amina/ Sonnambula entra nella camera del Conte attraverso una porta finestra che dà sull'esterno. L'azione che si svolge di sera, a rigore di logica, avrebbe dovuto avere un'illuminazione pallida, lunare. Invece Amina entra accompagnata da una luce molto forte che la avvolge completamente. La ragione di questo, a detta del light designer, sta nel voler sottolineare lo shock dell'apparizione, come se la sonnambula fosse realmente un fantasma. Questa cosa, poco verosimile nella realtà, risulta decisamente efficace nella scena, facendo contrasto con la precedente dove le tinte sono erotiche, illuminate da colori caldi.

Segue l'intervista a Roberto Gritti in merito al suo lavoro.

3.5.1 INTERVISTA AL LIGHT DESIGNER

Esattamente in cosa consiste il suo lavoro?

Insieme al regista decido e creo il tipo di illuminazione per la scena e mi occupo, anche, di dosare le ombre, che sono parte integrante dello spettacolo. Il gioco chiaro/ scuro è fondamentale. Le ombre principalmente, sono indispensabili e richiedono un'accurata analisi. Il vuoto, ossia l'assenza di luce, non è fatta a caso ma ha un suo ruolo specifico. Il regista dà le direttive. Egli ha un'idea di come deve essere e io eseguo, mettendoci anche del mio, ovviamente. Ad esempio, nella scena in cui entra la Sonnambula, abbiamo operato una scelta di luci azzardata, drammatica per così dire. In questa scena, quando qualcuno apre le porte della sala, ad entrare non è solo la luce della luna ma una luce più forte, come se entrassero più persone alla volta. Quindi prima vi è una situazione di quasi puro buio che poi viene spazzato via da una luce forte, una scelta drammaturgica di effetto bellissimo. Abbiamo aggiunto, sempre sulla stessa scena, un'altra porta non prevista da cui entra dell'altra luce. Per non parlare poi dell'immagine delle trifore a tutto sesto… Forse a qualcuno non piacerà, perché non è una luce naturale, ma l'effetto è molto significativo.

Qual è stato, in questo spettacolo, l'aspetto più problematico e quale l'aspetto più interessante?

L'aspetto più problematico è stato causato dall'uso di scenografie tradizionali che implicavano un'illuminazione tradizionale per mezzo di apparecchi anch'essi tradizionali. Qui abbiamo operato uno stravolgimento, usando luci delle migliori tecnologie. Ovviamente abbiamo dovuto camuffarle da luci tradizionali. In certe scene ci siamo permessi di osare, come nella scena in cui il Conte ricorda il padre che lo picchiò. Con effetti tutt'altro che tradizionali abbiamo isolato il ricordo dalla scena principale in cui il Conte canta la sua aria. Per "effetti non tradizionali", cioè moderni, intendo che abbiamo collocato apparecchi particolari che, in base al bisogno, danno grande uniformità di luce. In altri casi abbiamo usato della gelatina speciale per dare risalto ad alcuni fondali. Ad esempio, nel fondale con

pini e cascata, ci sono quattro proiettori di piccola misura: due sono concentrati sulla cascata e altri due sui pini, così da attenuare toni e visioni, visto che la luce era quella del mattino. Ovviamente tutto ciò è stato fatto su indicazione del regista.

Chi l'ha ispirata maggiormente nella scelta della sua professione?

Ho iniziato questo lavoro per pura coincidenza cinquant'anni fa. All'inizio facevo l'elettricista e anche per merito del mio carattere esuberante, sono stato preso a lavorare come tecnico. Poi negli anni sono diventato cabinista, "mago della consolle". Praticamente facevo il datore luci (quello che fa ora mio figlio Andrea Gritti). Poi con l'inizio del teatro Umanesimo Latino sono diventato dapprima responsabile tecnico e infine Light Designer. Diciamo che è il punto di arrivo, la parte più gratificante della mia professione. Ho la possibilità di mettere anche del mio, sempre con l'accordo del regista. Il mio lavoro consiste nell'interpretare la visione del regista e poi impiegare ore e ore a scegliere e modificare. Lo scopo, chiaramente, è soddisfare lo spettatore.

93

[93] In questa foto possiamo vedere uno scorcio del secondo atto. Il datore luci è al centro davanti alla consolle, alla sua sinistra si intravede una collega e a destra c'è la postazione del Light Designer.

[94]

[94] In questa foto si può vedere Andrea Gritti, il datore luci e la consolle.

[95]

[95] La Sonnambula viene illuminata da una luce forte innaturale per dare enfasi alla scena.

3.6 LE PROVE DI SCENA

Il primo giorno delle prove il regista e gli attori, seduti sul palco, hanno letto assieme il copione e parlato dei personaggi, analizzando caratteri e impressioni che avrebbero dovuto imprimere. Fra questi, il personaggio di Amina doveva essere dotato di una femminilità non consapevole che fluisce nei suoi modi, soprattutto durante il suo incontro con il conte. Un'apparente stranezza è stata l'interpretazione di Amina, una ragazza giovane, da parte di una donna adulta quale Rosanna Savoia, vincitrice del concorso Toti Dal Monte nel 1996. Allo stesso modo Andreas Gies, un giovane ragazzo, interpretava il conte Rodolfo che di anni invece ne ha 50.

In realtà, dopo attenta riflessione, sulla base di quanto si è visto e sentito, il cantante di un'opera lirica non deve solo cantare, ma anche recitare con la voce, il corpo e gli sguardi. Deve riuscire ad emozionare il pubblico contemporaneamente con la voce, l'espressione e i gesti.

E' quanto ha voluto fare il regista Alessandro Londei. Egli ha spiegato precisamente che cosa voleva che trasparisse dai personaggi, sottolineando certi atteggiamenti che essi dovevano avere. La maggiore attenzione è andata sui personaggi di Elvino e Rodolfo, presentando il primo come un "mammone" molto attaccato all'idea di moglie- madre e Rodolfo come un rappresentante dell'aristocrazia illuminata.

Elvino e Rodolfo sono due personaggi molto emblematici, voluti così dallo stesso Bellini, di cui si fa portavoce il regista. Il giovane e il vecchio, la borghesia e l'aristocrazia, l'allievo e il mentore. Sono questi gli atteggiamenti che devono trasparire dai due personaggi.

Parallelamente vi sono Amina e Lisa in contrapposizione fra loro. Amina è una giovane orfanella abituata a vedere del buono in ognuno. E' una figura angelica, buona, semplice. Una ragazza virtuosa sotto ogni aspetto, che ama il suo Elvino e mai lo tradirebbe. Invece Lisa è una donna con temperamento, abituata ad avere molta libertà sia nella quotidianità che nella vita amorosa. Pur di sposare Elvino ricorre ad ogni mezzo. Noncurante della felicità di Amina, della quale non

condivide l'innato altruismo. Lisa rappresenta simbolicamente l'amore carnale e passionale. Amina invece ama in tutti i sensi e anche se non è consapevole, possiede un certo fascino erotico.

Il regista ha discusso molto sul comportamento di Elvino con le due amanti. Mentre con Lisa ci sono stati dei trascorsi carnali, per Amina invece le effusioni sono minime ed il rispetto quasi esagerato, vedendo Elvino in lei la moglie/madre.

Gli altri tre personaggi, Alessio e Teresa, la madre adottiva di Amina e un notaro, sono secondari.

Il regista, durante le prove, ha cercato di coinvolgere emozionalmente gli attori. L'esempio principale è Lisa, che da una parte deve mostrare il suo sdegno verso Amina e verso le offerte di matrimonio di Alessio, mentre dall'altra deve mantenere un'espressione fredda e calcolatrice quando la sua rivale le porge un fiore come gesto di pace. Si ottiene quindi una Lisa che a tratti squadra la sua rivale con uno sdegno malcelato da uno sguardo freddo, all'apparenza indifferente (foto 1).

La prima scena del primo atto si apre su un ambiente campagnolo in cui vi sono tavoli addobbati a festa. Lisa e Alessio entrano per primi. Nella scena quinta, quando Elvino si scusa del ritardo con la fidanzata, le bacia le mani mantenendo sempre un certo distacco emotivo. Proprio per questo non la guarda negli occhi, comportamento sul quale il regista si è soffermato più volte. Costui cercava di frenare il pathos tra i due amanti che, invece, sarebbe sorto in maniera quasi naturale.

Da parte di chi scrive è stato lungimirante vedere quanto bravi sono stati i cantanti nell'entrare così facilmente nella parte. A prova di ciò viene ricordato un fatto successo durante il secondo giorno di prove, quando Elvino stava cantando ad Amina "Prendi l'anel ti dono", in cui Elvino prende l'anello, appartenuto precedentemente alla madre e lo dona alla fidanzata, la quale in quel particolare momento di commozione si gira verso il regista chiedendo qual era il dito giusto per mettere l'anello. Tutto questo mentre Elvino continuava a cantare. Il pathos si è rotto in due secondi. L'aneddoto in questione viene rimembrato per

sottolineare la bravura dimostrata da questi cantanti nell'entrare e uscire dalla parte a comando.

Oltre al regista, le prove erano controllate attentamente dal Direttore d'Orchestra, Francesco Omassini, che dirigeva i cantanti (foto 2). Se il regista proponeva un movimento fuori tempo, subito il direttore d'orchestra interveniva. Durante queste prime prove mancavano sia l'orchestra che il coro, che invece sono arrivati l'ultima settimana.

Dopo ogni giornata di prove, all'ultima ora, il regista faceva provare agli artisti tutte le scene provate precedentemente, per vedere se ricordavano i movimenti e i gesti insegnati loro. Di solito le prove con il regista avvenivano nel pomeriggio, mentre la mattina c'erano le prove canore con il direttore d'orchestra.

Andreas Gies ha avuto qualche problema ad interpretare il suo personaggio, data la grande differenza di età. Inoltre questo spettacolo segnava la sua prima esperienza nel mondo del teatro. Il cantante non riusciva sempre a muoversi come avrebbe dovuto. Doveva infatti fingere di avere una gamba malmessa e ti tanto in tanto sbagliava gamba. Il regista lo spronava a darsi un tono antico, di stampo nobiliare. Il risultato è stato positivo (foto 3).

Nella scena sesta, in "Vi ravviso o luoghi ameni", ossia l'aria di Rodolfo, il conte deve pensare ai giorni della sua infanzia, quando anch'egli era giovane e innamorato. Anche in quell'occasione il regista ha spronato il cantante ad evocare un'espressione di desiderio nostalgico, misto al desiderio di un amore ormai scomparso.

Vedere i cantanti cantare e muoversi sul palco senza i costumi adatti è stato strano, ma una volta che i costumi sono stati sistemati e indossati, il risultato è stato sorprendente e immedesimarsi nella storia è diventato più semplice. Questo è valso soprattutto per i due vincitori del concorso, alle prime armi rispetto ai colleghi (foto 4).

Nella scena ottava, rifatta parecchie volte, il conte è nella sua stanza alla locanda e ha una conversazione molto audace con l'ostessa Lisa, che nel suo civettare elimina le distanze con il conte e lo avvolge nel suo scialle (foto 5). La scena dello

scialle ha suscitato qualche risata perché l'attrice non riusciva ad avvolgere il collega, dato che lo scialle continuava ad impigliarsi.

Particolarmente nelle scene prima e ottava, ma anche in altre, il regista ha operato una scelta rischiosa introducendo tre figuranti che tenevano comportamenti comici per alleggerire l'atmosfera giudicata un po' troppo seriosa. L'idea è stata molto divertente, anche se alcuni non erano d'accordo, preferendo attenersi al copione originale (foto 6).

Nella scena nona fa la sua apparizione la sonnambula/fantasma (foto 7- 8). Nella decima doveva entrare il coro che però ancora non c'era. Quindi si è passati alla scena undicesima dove Elvino scopre il tradimento di Amina e la condanna con il dito alzato. Ci si è soffermati tanto anche su questa scena perché il gesto di rifiuto di Elvino doveva essere il più spontaneo possibile (foto 9). Inoltre il regista doveva spesso accantonare i suoi consigli per dare spazio ai suggerimenti dei cantanti, volti a migliorare i loro personaggi. Insomma, si è visto un buon gioco di squadra.

Nella seconda scena del secondo atto, Amina cerca di discolparsi con Elvino mentre questi la attacca verbalmente e le lancia addosso il mantello. Per la scena del mantello si è molto discusso se Elvino dovesse lanciarlo addosso ad Amina, come se cercasse di picchiarla, oppure se dovesse comportarsi in maniera più sofisticata e lasciarlo cadere ai piedi. Insomma, spesso gli artisti e il regista si fermavano molto di più su una scena cercando di renderla più emozionante e credibile possibile.

Nella scena sesta, quando Lisa scopre di essere la nuova promessa sposa di Elvino, lei viene sommersa dagli auguri. Il regista a questo punto, per sottolineare questa felicità, fa salire Lisa sul tavolo cercando di richiamare così, a detta delle parole del regista stesso, i musical (foto 10 - 11).

Nella scena ottava l'azione si svolge ai piedi del mulino, su due livelli. Il conte cerca di spiegare ad Elvino il suo sbaglio, mentre questi non si fa remore ad abbracciare Lisa, facendo capire che toccarla non è un problema come con

Amina, dato che non è affatto innamorato di lei. Il conte intanto prova a spiegare a tutti che il sonnambulismo esiste ed è una malattia (foto 12- 13).

Nella scena nona si scopre che Lisa era entrata nelle stanze del conte e come testimonianza c'è lo scialle ritrovato da Teresa, che viene buttato ai piedi della proprietaria (foto 14). A questo punto Elvino comprende di essere cornuto da entrambe le parti e si lascia consolare dal conte (foto 15). E' un momento assai poco comico che però ha suscitato parecchia ilarità dal pubblico durante la prova generale.

Nell'ultima scena Amina si mostra sonnambula e allora Elvino, finalmente, comprende che almeno da lei non era stato tradito. Nella scena in cui Amina canta la sua aria da sonnambula *Ah non credea mirarti,* nella quale lei piange tutta la sua disperazione sui fiori che aveva ricevuto dall'amante, anelando l'anello simbolo del loro amore, il senso di commozione è molto alto (foto 16).

Durante le prove invece non c'è stato nulla di commovente, visto che non sapevano se adagiare Amina su un divanetto o se era meglio che restasse per terra. Quando poi si sveglia con l'anello al dito, viene vestita di tutta fretta da sposa sulla scena, su idea del regista (foto 17). Particolare è stato il momento quando la cantante non riusciva a chiudere il vestito perché troppo stretto e mentre la musica finiva, lei era ancora nella stessa posizione intenta a sistemare l'abito. Ovviamente tutto questo è successo alle prove e non certo durante le prove generali.

Alla fine del secondo atto gli artisti hanno provato tutta l'opera. Il regista interrompeva quando c'era qualcosa che non andava bene. Effettivamente ci sono stati due elementi che stonavano: il primo riguardava il conte che continuava a dimenticare la gamba malmessa e poggiava il peso sul bastone nella maniera sbagliata, mentre il secondo era riferito alla scena quinta del primo atto, quando Elvino preso da tutto il suo amore per Amina, con lo sguardo la cerca e invece trova Lisa. Elvino, a quel punto, avrebbe dovuto distogliere lo sguardo e quindi volgerlo verso Amina. Ma quel passaggio non risultava chiaro e dalla scena non traspariva che Lisa era in mezzo ai due sguardi innamorati. Il regista allora è intervenuto risolvendo il problema.

Nell’ultima settimana è arrivato il coro e subito si è capito che avrebbero dovuto spostare qualche oggetto. Infatti i membri del coro erano tanti e nella scena decima del primo atto, quando il coro scopre Amina addormentata sul letto del conte, i coristi, entrando, hanno dovuto spostare i mobili per entrare tutti (foto 18 - 19).

[96]

[96] Foto 1: Lisa rivolge uni sguardo ostile ad Amina.

[97]

[97] Foto 2: Primo atto. Elvino sta ricordando la madre defunta, e la prega di vegliare sulla sua sposa. Il direttore d'orchestra è in piedi, a destra l'accompagnatore al piano, a sinistra il regista, l'assistente, dietro Andreas Gies e dietro ancora la costumista Veronica Pattuelli.

98

[98] Foto 3: Primo atto. Il regista sta spiegando al conte, Andreas Gies, il modo in cui deve muoversi con la gamba menomata. Infatti il cantante indossa una fascia legata stretta per aiutarsi.

[99]

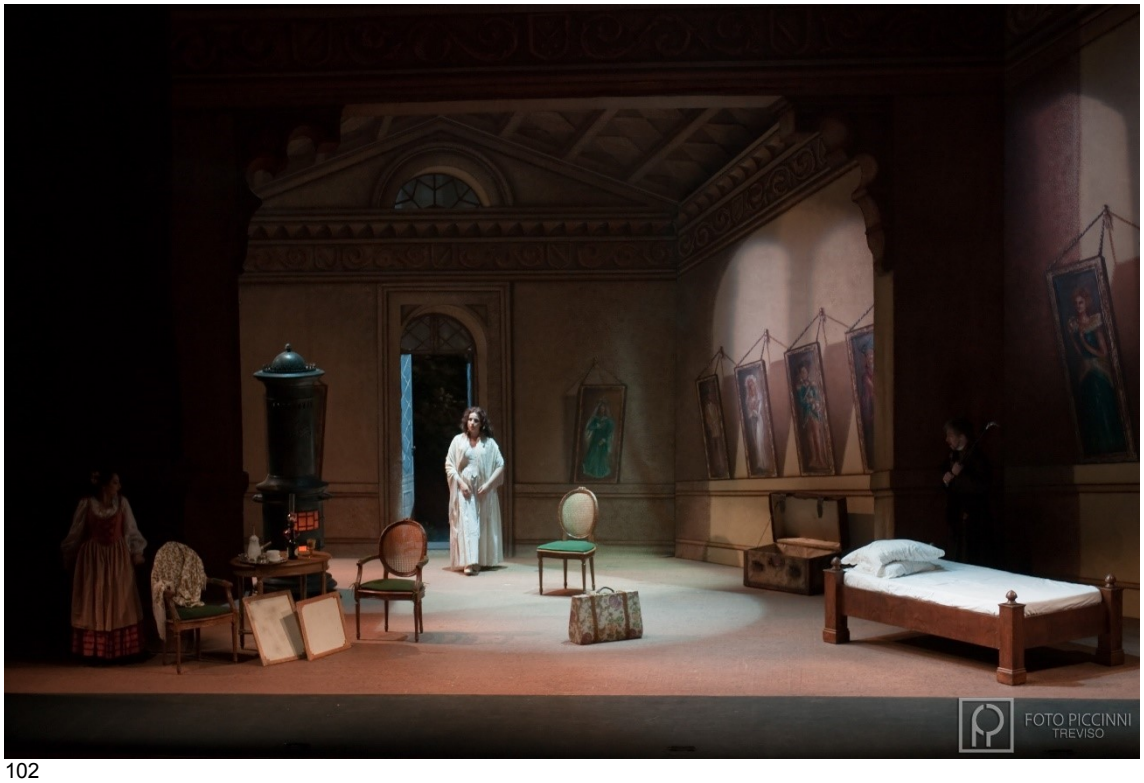
[99] Foto 4: I due vincitori del concorso sono stati “trasformati” nei loro personaggi, il conte e Lisa. (Foto Piccinni)

[100]

[100] Foto 5: Primo atto, scena ottava. Il Conte e Lisa.

[101]

[101] Foto 6: Primo atto, preludio. Entrano i tre figuranti che fingono di suonare.



102

[102] Foto 7: Primo atto, scena nona. Amina nelle vesti del fantasma fa la sua prima apparizione nella camera del Conte alla locanda. Il Conte e Lisa si nascondono. (Foto Piccinni)

103

[103] Foto 8: il Conte e Amina cantano il loro duetto.

[104]

[104] Foto 9: Elvino respinge fisicamente Amina, rifiutando la sua versione dei fatti. (Foto Piccinni)

105

[105] Foto 10: Secondo Atto. Lisa è felice di essere la nuova sposa di Elvino, e per sottolineare la sua felicità attira l'attenzione salendo e cantando in piedi sul tavolo.

106

[106] Foto 11: Secondo Atto. Elvino chiede in moglie Lisa. Dietro si vede il coro.

107

[107] Foto 12: Secondo Atto. Il Conte cerca di far rinsavire Elvino mentre costui lo ignora deridendolo con Lisa.

108

[108] Foto 13: Secondo atto. Il conte è arrabbiato con Elvino perché non vuole ascoltarlo.

[109]

[109] Foto 14: Secondo Atto. Lisa piange la propria vergogna, mentre Teresa (la madre di Amina) le getta ai piedi lo scialle, simbolo del suo tradimento nei confronti di Elvino. (Foto Piccinni)

[110]

[110] Foto 15: Secondo Atto. Il conte consola Elvino.

111

[111] Foto 16: Secondo atto. La Sonnambula fa la sua entrata davanti a tutti dimostrando che la teoria del Conte sul sonnambulismo è vera. (Foto Piccinni)

112

[112] Foto 17: Amina con indosso il vestito da sposa.

113

[113] Foto 18: Primo atto. Amina è stata scoperta dagli abitanti del villaggio, da Elvino e da Lisa nella camera del Conte.

114

[114] Foto 19: Secondo atto. Il coro al completo con indosso i costumi.

3.7 I VINCITORI DEL CONCORSO INTERNAZIONALE TOTI DAL MONTE

Oltre a Daniela Cappiello e Andreas Gies, del cast della *Sonnambula* faceva parte un'altra vincitrice del Concorso Internazionale Toti Dal Monte, Rosanna Savoia, che ha vinto nel 1996, interprete del ruolo di Amina, la protagonista.

3.7.1 ROSANNA SAVOIA, INTERPRETE DEL RUOLO DI AMINA

Nata ad Aversa, intraprende lo studio del canto al Conservatorio di Napoli e si perfeziona in seguito con Romolo Gazzani ed Elizabeth Lombardini Smith. Nel 1996 ha vinto il Concorso Toti Dal Monte di Treviso e il Premio Bellussi ad esso legato, interpretando il ruolo di Carolina nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Ha cantato *L'Avaro* di Mayr al Teatro Donizetti di Bergamo, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (Carolina) al Comunale di Treviso e al Sociale di Rovigo, *L'elisir d'amore* al Luglio Musicale Trapanese e al Maggio Musicale Fiorentino, *L'idolo cinese* di Paisiello al Filarmonico di Verona, *Don Giovanni* a Pisa, Treviso, Lucca, Rovigo, Pavia, Brescia, Cremona, Como, Mantova, Verona Trapani, Trento, Bolzano, Rovigo e Cosenza, Cagliari, a Colonia e Vichy, *Cenerentola* (Clorinda) al Rossini Opera Festival, *L'italiana in Algeri* (Elvira) a Zurigo e a Monaco di Baviera, *Die Ägyptische Helena* di R. Strauss al Lirico di Cagliari, *L'Olimpiade* di Pergolesi con l'Accademia Bizantina a Modena, *La sonnambula* (Lisa) nel circuito toscano, *Le due contesse* di Paisiello (Contessina di Belcolore) al Rendano di Cosenza, *Falstaff* (Nannetta) a Rovigo, Trento, Bolzano e Cagliari, *Nozze di Figaro* (Susanna) e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* in Giappone ed al Politeama di Lecce, *Il barbiere di Siviglia* (Berta) all'Opéra di Strasburgo, *Idomeneo* (Ilia) al Teatro alla Scala,, *I finti filosofi* di Spontini (Cilletta) al Festival Pergolesi Spontini, *Un ballo in maschera* (Oscar) al Massimo di Palermo, *Così fan tutte* (Despina) a Piacenza, *La Bohème* (Musetta) al Giglio di Lucca, a Bolzano, Livorno, Pisa e Ravenna, *Lucia di Lammermoor* all'Opéra de Liège, alla Scala, al San Carlo di Napoli e al Bellini di Catani, *Orfeo all'inferno* (Diana) e *La leggenda della città invisibile di Kitezh* al Lirico di Cagliari, *La Rondine* (Lisette)

all'Opéra de Toulon, *Gianni Schicchi* all'Accademia di Santa Cecilia, *Rigoletto* (Gilda) all'Opéra de Toulon e a Lecce, *La finta giardiniera* (Serpetta) per Abu Dhabi Classics, *Romolo ed Ersilia* (Ersilia) di Hasse al Festival di Herne, *Rinaldo* (Almirena) di Händel alla Scala e a Ferrara, *Gazza Ladra* (Ninetta) e *L'elisir d'amore* al Filarmonico di Verona, *Rigoletto* in Giappone col Teatro alla Scala, *I Capuleti e i Montecchi* (Giulietta) al Filarmonico di Verona e alla Royal Opera di Muscat in Oman, *Le Comte Ory* al Teatro alla Scala di Milano. Ha collaborato con direttori quali: Maazel, Campanella, Viotti, Abbado, Dantone, Rizzi, Zedda, Guschlbauer, Dudamel, Plasson ed è stata diretta da registi quali Ronconi, Pizzi, Martone, Bondy, Deflo, Pier Alli e Abbado[115].

3.7.1.1 Intervista a Rosanna Savoia

E' più emozionante l'apertura o la chiusura del sipario?

Per me è più importante l'apertura, perché quando poi sei dentro, entri via via nel sistema, smaltendo lo stress. E' molto stressante soprattutto nelle opere in cui sono protagonista, come in questo caso, dove già all'inizio la protagonista gioca un ruolo importante. Entri e in un quarto d'ora devi provare tutta la gamma della voce e questo effettivamente pesa e non sei ancora dentro. Mentre invece quando sei già a metà dell'opera, ormai sei più rilassata e ti scordi le precedenti ansie. Fare un buon inizio equivale ad essere a buon punto del lavoro.

Quanta importanza ha l'aspetto estetico per un artista, considerando la sua esperienza?

Il primo ruolo che ho portato in scena, pagato, era nel '95 e contava l'aspetto estetico ma non era una cosa che consideravo essenziale. Andando avanti mi sono resa conto che il sistema operistico è stato influenzato dal cinema, anche negativamente. L'impatto visivo ha acquisito più importanza, soprattutto per certi ruoli. Bisogna tenersi bene fisicamente. Ciò non significa essere una modella, ma stare attenti sì. Di solito mi chiamano per ruoli di donne belle e giovani, quindi

[115] Cit. da Libretto della Sonnambula.

bisogna essere verosimili. Oggigiorno tra due ragazze con eguali doti canore scelgono la più bella, che non è detto che sia la più espressiva. Spesso una ragazza non particolarmente attraente sul palcoscenico si illumina, quindi quello dovrebbe essere il quid per la scelta della cantante. Invece spesso, a quelle proprio belle manca quel qualcosa per lo scatto successivo. Tutto ciò influisce. La bellezza del teatro sta nel poterti trasformare, ma l'amore per il palcoscenico è qualcosa di innato, un dono. Siamo in un periodo di decadenza.

Le è mai capitato di non riuscire a calarsi nella parte del personaggio che interpreta?

No, amo molto il mio lavoro. Per me la recitazione è una componente essenziale, non riuscirei a vedermi senza. Anche se il personaggio non è ben delineato non mi è mai capitato di non riuscire ad immedesimarmi. Danno anzi la possibilità di delinearti il film e di inserire del tuo. Ciò ti stimola. Nei grandi ruoli basta fare l'ABC. Mi piace scavare, cercare, dare sfumature, creare una personalità. In questo caso Amina è la mia Amina, non l'Amina della Callas[116] o della Devia[117]. Il mio personaggio si è fuso con delle parti di me. C'è sempre un lavoro che sia fa sullo spartito, prima di andare in palcoscenico.

Il fattore ripetitività ha condizionato la sua interpretazione artistica/ emozionale in questo spettacolo?

Dipende. Se stai cercando qualcosa, ripetere ti aiuta. Spesso ripetere confonde; dipende da chi gestisce. Dal punto di vista musicale è stato fantastico. Il maestro è proprio eccezionale e ci siamo capiti al volo.

Quali sono stati l'aspetto più problematico e il più interessante in questo spettacolo?

La parte più problematica è stato il lato registico. Il punto interrogativo è sempre il lato della regia. Non sai chi incontri. La parte più interessante è sempre il mettere in pratica lo studio. A volte studi mesi una cosa che ti viene veramente

[116] Maria Callas, nome d'arte di Anna Maria Cecilia Sophia Kalogeropoulo (1923- 1977) è stata un soprano e un mezzosoprano greco. Le sue eccellenti doti le hanno valso il soprannome di Divina.
[117] Mariella Devia (1948) è un soprano italiano.

bene e poi in palcoscenico no. E' lì che viene fuori la parte più interessante, la passione. Se questo lavoro non fosse come l'aria, per me avrei già smesso. Invece ho superato parecchie difficoltà e più le supero, più vado avanti e vedo che non posso stare senza il palcoscenico. Ho le carte giuste x starci sempre, a patto di rispettare le mie regole e la professionalità del mestiere. Vincere il concorso mi ha aperto un mondo. Io ero una ragazzina e non conoscevo nessuno in questo campo. E' stata la realizzazione di un sogno e la dimostrazione ai miei familiari delle mie doti.

Le è mai capitato di affezionarsi ad un ruolo al di là delle sue doti vocali?

No, perché mi sento subito legata ad un ruolo adatto alle mie doti vocali. Io non potrei fare la Tosca e infatti non la sento mia. Spesso mi capita di insegnare la Tosca, l'Aida o la Madama Butterfly. Le conosco e do indicazioni, ma non riconoscendomi nell'identità vocale non soffro di frustrazioni. L'unica frustrazione per la mia vocalità è che non mi hanno ancora offerto il ruolo di Violetta, che è un punto di arrivo. Una volta lo consideravo un ruolo troppo pesante. Attualmente mi sento pronta. Esteticamente ho una credibilità molto forte, la vocalità è cresciuta, però il mercato lavora su altre strade.

3.7.2 ANDREAS GIES, INTERPRETE DEL RUOLO DEL CONTE RODOLFO

Vincitore, lo scorso giugno, del XLIV Concorso Internazionale per Cantanti Toti Dal Monte per il ruolo del Conte Rodolfo nella *Sonnambula* di Bellini, Andreas Gies si è diplomato con lode in flauto traverso con Raffaella Chiarini al Conservatorio A. Steffani di Castelfranco Veneto (TV) nel quale ha frequentato anche corsi di composizione, pianoforte e canto. Ha continuato lo studio del canto privatamente partecipando anche a vari allestimenti operistici trai quali *Orfeo* di Claudio Monteverdi e *Bohème* (Marcello) di Giacomo Puccini. Ha iniziato a comporre nella prima adolescenza ed alcuni suoi lavori per flauto sono stati eseguiti sia all'interno dell'attività di conservatorio sia in vari festival. Ha inoltre partecipato al Concorso di Composizione Gianni Bergamo Classic Music Award presso il Conservatorio di Lugano, all'interno del XV Canetti International Music

Festival del 2009 ed è stato premiato come interprete flautista. Si è specializzato in flauto con Brigitte Buxtorf e in direzione d'orchestra con Piero Bellugi. Attualmente frequenta il II anno del corso universitario di direzione d'orchestra presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, dove ha recentemente partecipato ad una master class su *Così fan tutte* di Mozart, sia come cantante che come direttore d'orchestra. Il 7 luglio del 2013 è stato premiato al Festival dei Due Mondi (Spoleto) come vincitore del concorso di composizione dedicato a Giancarlo Menotti, indetto dalla Fondazione Monini. La sua composizione dal titolo *9 Pezzi sinfonici* è stata eseguita in prima mondiale l'11 maggio 2014 nell'ambito della manifestazione musicale "Il passato incontra il presente" al Carolina Theatre di Durham (USA) dalla Chamber Orchestra of the Triangle diretta da Lorenzo Ricci Muti ed incisa su cd. Il 22 marzo 2014, al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ha diretto in prima mondiale *La patente*, un'opera lirica di cui è autore sia della musica che del testo, liberamente tratta dalla omonima novella di Luigi Pirandello. Il 21 giugno 2014 è risultato finalista al 52° Concorso Internazionale Voci Verdiane Città di Busseto. È stato uno dei migliori interpreti del Gran Galà Verdi tenutasi l'8 luglio a Vicenza.

3.7.2.1Intervista a Andreas Gies

E' più emozionante l'apertura o la chiusura del sipario?

Forse la chiusura perché all'inizio, come in questo caso, non è detto che io sia subito in scena. Infatti qui devo aspettare almeno mezzora prima di andarci. La chiusura invece mi provoca un'emozione diversa sia perché sono già in scena, sia perché si scarica la tensione accumulata durante lo spettacolo, che acquisto dal pubblico una volta che si riapre il sipario.

Quanta importanza ha l'aspetto estetico per un artista?

Ha importanza, anche se dipende molto dal ruolo. Una buona prestanza fisica è molto importante sia per i movimenti, che per la salute per poter mandare avanti l'intero spettacolo. Ovviamente c'è "trucco e parrucco" ad aiutare. Più che l'estetica conta il prodotto finale. E' logico che un uomo robusto e alto non

sarebbe credibile nel ruolo di Cherubino. Bisogna essere convincenti.

Le hanno mai chiesto di cambiare qualcosa del tuo aspetto per interpretare un ruolo?

Considerando che questa è la mia prima interpretazione completa in teatro, no. In questo spettacolo abbiamo discusso sulla mia barba. Mi hanno chiesto di rasarla per poterne mettere una finta, ma forse me la dipingeranno. Inoltre per interpretare appieno il Conte, il regista mi ha chiesto di far finta di avere una gamba semi zoppa, cosa alquanto complicata da rammentare sempre, dato che non ho mai avuto problemi di questo genere.

Ha avuto problemi nel calarsi nella parte del conte?

Dovrebbero rispondere quelli che verranno a vedere l'opera. Comunque come personaggio mi piace molto, soprattutto nel taglio che gli ha dato il regista. E' una figura più sfaccettata rispetto agli altri personaggi. Presenta anche meno difficoltà vocali rispetto ad Elvino. Per me è un poco complicato immedesimarmi, soprattutto perché si parla di un personaggio di 50 anni mentre io ne ho 21. Però al di là di questo e degli acciacchi derivanti dall'età e dei tempi di reazione, il mio personaggio risulta molto interessante e caratterizzato da una certa forza interiore. Ha molte interazioni con i vari personaggi.

Il fattore ripetitività ha condizionato la parte artistica/ emozionale?

Sì. Sicuramente mi aiuta, almeno spero, ad essere più credibile. Mi aiuta a calarmi meglio all'interno della storia. Il cambio emozionale interno sarà visibile soprattutto dopo le recite. Durante le prove il continuo entrare e uscire dal personaggio spesso nuoce alla concentrazione.

In questo spettacolo qual è stato l'aspetto più problematico e l'aspetto più interessante?

La parte più complicata è stata costruire l'idea del Conte, con la gamba malmessa e gli atteggiamenti. E' stato lo scoglio maggiore. Anche il preservarsi la voce durante le continue ripetizioni non è stato da meno. La parte più interessante è

stata proprio interpretare questo ruolo di un uomo molto distante dalla mia personalità, sia dal punto di vista emotivo che dal punto di vista fisico. E' stata una sfida interessante.

Durante i suoi studi e le opere che ha visto c'è stato un personaggio che l'ha colpito e fatto desiderare di interpretare un giorno, anche al di là della problematica vocale?

Un personaggio, anzi due, che mi piacerebbe molto interpretare, e non è detto che non accada in futuro, sono personaggi entrambi tenorili, però di tenore drammatico. Venendo io da uno studio della mia voce di tenore, ho sempre cantato da tenore fin da ragazzino e quindi conosco bene tutto il repertorio annesso. La mia voce è ancora giovane. Sono un baritono e ho anche molta facilità negli acuti, ma ciò non significa che io sia un tenore. Molti lo credono ma non è vero. Credo che in alcuni ruoli sia abbastanza labile il confine tra baritono acuto e tenore drammatico. I ruoli che mi piacerebbe interpretare sono Pagliacci e Otello, anche se non disdegno affatto Jago. Pagliacci perché è la prima opera a cui ho assistito quando ero ragazzino e l'ho imparata a memoria. Per me resta una caro ricordo affettivo. Quindi mi piacerebbe molto avere l'opportunità di farla mia. Forse un giorno, dopo uno studio attento sulla mia voce. Anche Don Giovanni mi piacerebbe interpretare, ovviamente da baritono. E' un ruolo che si presta sia alla mia voce che al mio aspetto.

3.7.3 DANIELA CAPPIELLO, INTERPRETE DEL RUOLO DI LISA

Vincitrice, lo scorso giugno del XLIV Concorso Toti Dal Monte per il ruolo di Lisa nella *Sonnambula* di Bellini, Daniela Cappiello è nata a Piano di Sorrento nel 1990. Intraprende all'età di 14 anni gli studi di canto lirico presso il Conservatorio "G. Martucci" di Salerno, sotto la guida di Emma Innacoli. Si specializza poi con Cinzia Forte diplomandosi con lode e menzione speciale con Marilena Laurenza. Attualmente frequenta il biennio specialistico in canto lirico presso il Conservatorio "G. Frescobaldi" di Ferrara, sotto la guida di Cinzia Forte. Frequenta numerose masterclass presso l'Accademia I Musici di Parma con

Cinzia Forte e una masterclass di canto lirico con Anne Gjevang, direttrice artistica del Teatro dell'opera di Oslo. È vincitrice di numerosi concorsi: International Verdi Competition promosso dall'Artist International Music and Dance Association Toronto e I Musici di Parma (Miglior Voce Under 25), Concorso Internazionale di Canto Lirico Santa Chiara (Premio Giovane Talento), Concorso Vocale Regionale Amilcare Zanella (menzione d'onore), Concorso Lirico Internazionale Città di Ferrara (premio intitolato al tenore "Daniele Barioni" assegnato al più giovane finalista). A partire da maggio 2011 prende parte ad alcuni allestimenti de *L'elisir d'amore* interpretando il ruolo di Adina. A giugno 2012 prende parte all'allestimento de *Le nozze di Figaro* organizzato da I Musici di Parma interpretando il ruolo di Barbarina. Daniela Cappiello è protagonista in diversi concerti, tra cui uno dedicato a Vittore Veneziani presso il Ridotto del Teatro Comunale di Ferrara, presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara interpretando arie da camera di Vittore Veneziani e arie della tradizione operistica. A giugno 2013 prende parte al concerto-conferenza "A Casa di Lucrezia Agujari" presso il Palazzo Lodovico il Moro di Ferrara, interpretando arie d'opera di Mozart, Cimarosa e Pergolesi. Riceve inoltre una menzione speciale per la Borsa di studio "Irina Chinelli" rivolta agli allievi del Conservatorio "G. Frescobaldi" di Ferrara. A luglio 2013 prende parte all'evento "Note sotto le Stelle" interpretando arie e parti d'assieme da *Roméo et Juliette* di Gounod, *L'elisir d'amore*, *La Bohème*. Partecipa in seguito al concerto "Personaggi femminili nell'opera italiana dell'800" presso Monticelli d'Ongina (PC). A novembre 2013 partecipa al festival "In corde" interpretando alcune delle *Canciones populares Españolas* di Manuel de Falla, e le *Líricas castellanas* di Joaquín Rodrigo, presso il ridotto del Teatro Comunale di Ferrara e presso la sala de "Le torri dell'acqua" di Budrio (BO). A marzo 2014 prende parte all'evento "Il giovane Stravinskij e la Parigi di Matisse" interpretando i *Quattro canti popolari russi*. Inoltre partecipa alla produzione di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, interpretando il ruolo di Gilda presso il Teatro De Micheli di Copparo (FE). Ad aprile 2014 partecipa all'allestimento dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti presso il Teatro Mazzacorati di Bologna, interpretando il ruolo di Adina.

3.7.3.1 Intervista a Daniela Cappiello

E' più emozionante l'apertura del sipario o la sua chiusura?

Credo che sia un'emozione diversa. L'apertura del sipario suscita un misto tra emozione e ansia di cominciare, mentre la chiusura suscita un'emozione diversa, più rilassante perché è tutto finito, con tutti i pro e i contro. Nessuno è perfetto. La fine è anche la soddisfazione di aver portato lo spettacolo alla fine. Quindi, entrambe.

Quanta importanza ha l'spetto estetico per un artista?

In parte ha la sua importanza. Grazie all'influenza del cinema e della televisione l'aspetto estetico ha acquisito sempre maggiore importanza, però non credo che sia solo quello da tenere in conto. A volte la bellezza di un artista è la sua espressività e non deve necessariamente essere una top model o un modello. Se una persona è veramente bella dentro, non deve essere una fotomodella. E' più importante la bellezza interiore.

Ha mai dovuto cambiare qualcosa nel suo aspetto per interpretare un ruolo?

No, per ora no. Devo stare ben attenta. Di solito i ruoli adatti alla mia vocalità sono donne giovani, belle, che si innamorano. Quindi è più credibile se l'artista ha un aspetto curato e, magari, anche abbastanza magro, più che altro per una questione di coerenza. Però non mi hanno mai chiesto nulla finora.

Le è mai capitato di non riuscire a calarsi nella parte di un personaggio che doveva interpretare?

A volte capita. Per interpretare bene il personaggio bisogna cercare in se stessi qualche esperienza della propria vita che sia legata a quel personaggio. Quindi più che una difficoltà a calarsi è una difficoltà ad aprirsi, a dare qualcosa di te. Questa è la difficoltà: trovare qualche legame con il personaggio e mostrarlo al pubblico. Bisogna usare la propria gestualità. La difficoltà sta più nell'esprimersi. Con Lisa non ho avuto questo problema, il suo carattere è affine al mio. In alcuni casi ho dovuto lavorare di fantasia, in altri era come se la conoscessi da sempre.

Il fattore ripetitività ha condizionato la sua parte artistica/ emozionale?

Inteso come diverse volte la stessa scena? Allora la risposta è sì. Molte volte può condizionarti, può influire la stanchezza, quindi ci si lascia andare. Ripetere tante volte può aiutarti ad abbattere le barriere inibitorie e ad esprimersi meglio. Quindi è utile da un lato, se si è belli e carichi di energia. Altrimenti è solo fatica sprecata.

Qual è stato l'aspetto più problematico e/o più interessante nel lavorare in questo spettacolo?

Problematico è dover pensare continuamente a tanti aspetti. E' uno dei miei primi lavori, quindi (problematico è) coordinare tutto e ricordarmi ogni cosa. Essendo molto perfezionista voglio tenere tutto a mente. Interessante è lo studio che si fa su se stessi. Per trasmettere qualcosa bisogna lavorare prima su di sé, per riuscire a liberare le emozioni e a trasmetterle.

Le è mai capitato di affezionarsi ad un ruolo al di là della problematica vocale?

Mi piacciono diversi ruoli, in particolare il ruolo di Musetta nell'opera la Boheme: mi ci sono legata ascoltandolo e studiandolo. Musetta presenta diverse affinità con la mia persona. Quel ruolo mi piace più degli altri, potrei cantarlo ma avrei bisogno di maturare la voce.

3.8 LA COMUNICAZIONE E PROMOZIONE DI UNO SPETTACOLO

La comunicazione è un processo indispensabile per la vendita e promozione dello spettacolo teatrale. Per redigere un corretto piano di comunicazione bisogna approdare ad un metodo operativo basato su riflessioni di marketing. Queste decisioni saranno prese durante la fase ideativa, non durante quella esecutiva. Il compito di mettere in pratica questo piano spetta all'ufficio stampa.

L'ufficio stampa è l'organo che si occupa della diffusione di notizie per conto di aziende, organizzazioni, enti pubblici. Esso deve curare l'immagine dell'evento, la promozione, la pubblicità, le relazioni esterne, le edizioni, pubblicazioni, merchandising, collegamenti con gli sponsor.

Realizzare un piano di comunicazione efficace per un progetto di spettacolo significa rispettare quattro punti facenti parte del cosiddetto marketing mix[118]; i quattro punti, chiamati anche *Quattro P*, sono *Product, Place, Price, Promotion*. Quindi un piano di comunicazione deve contenere informazioni dettagliate sullo spettacolo che si sta lanciando, delineare i punti di vendita, i prezzi, promozione e pubblicità. Come primo passo è importante delineare il target di pubblico a cui è rivolto lo spettacolo, come ad esempio gli abbonati o i destinatari di mailing list. Una volta delineato il pubblico, verranno inviate informazioni sulle modalità di acquisto e sui punti vendita. Il Teatro alla Scala, ad esempio, vende i biglietti anche per mezzo di internet e di comode app per il telefono cellulare.

Lo scopo del piano di comunicazione è quello di vendere il prodotto. Infatti la promozione/attività serve a trovare i punti di pressione più favorevoli a coinvolgere il pubblico interessato. L'obiettivo non è solo vendere i biglietti, ma anche garantire un ritorno di immagine, assicurare visibilità al progetto ecc.

[118] Argano L., *op. cit*., p 246.

L’addetto all’ufficio stampa che si occupa dei Teatri e Umanesimo Latino S.p.A., a cui fa riferimento anche il Teatro Mario Del Monaco di Treviso, si chiama Luisa Bassetto.

La sig.ra Bassetto ha spiegato come funziona il procedimento di promozione per il Teatro di cui cura la comunicazione, parlando principalmente dello spettacolo *la Sonnambula*.

A fine luglio 2014 è stato fatto un progetto di promozione generale della stagione dei Teatri e Umanesimo Latino S.p.A. A fine luglio, infatti, avevano il quadro completo del programma della stagione, anche se i materiali non erano ancora stampati, come la locandina e i volantini.

Per rendere consapevole il pubblico del progetto di spettacolo, come la Sonnambula, ci sono due alternative: o viene programmata una mini conferenza stampa oppure un comunicato stampa.

Di norma dopo il periodo di vacanza, quindi dopo agosto, viene divulgato un nuovo comunicato stampa oppure si svolge una seconda conferenza. Nel caso della Sonnambula non è stato fatto.

Ad una conferenza stampa si invitano il direttore artistico, il regista ecc. Questi spiegano nel dettaglio il lavoro fatto per lo spettacolo, dando informazioni approfondite ai giornalisti.

Quando inizia la stagione l’ufficio stampa comunica ogni singolo evento. Per la Sonnambula è stato scritto un comunicato stampa circa una settimana prima del debutto, dando informazioni dettagliate sul cast, regista e altri collaboratori. I comunicati stampa devono essere molto dettagliati. Infatti contengono informazioni sul cast, quindi su artisti, direttore d’orchestra, regia, orchestra ecc. Sul comunicato stampa della Sonnambula c’erano anche informazioni sul luogo del debutto, sull’opera, sul concorso Toti Dal Monte e quindi sui vincitori e per finire, informazioni dettagliate sui punti vendita e orari per prendere i biglietti. Se l’opera è già andata in scena altrove, si allegano le foto. In caso contrario si allegano quelle del cast.

Il lunedì prima della messa in scena ufficiale, c'è un'anteprima per le scuole. Prima dell'inizio dello spettacolo si tiene una spiegazione sostenuta da una musicologa. Questo evento è il risultato di una collaborazione tra il Comune e la Fondazione Benetton e riscuote sempre un gran successo. In queste occasioni infatti, il Teatro è sempre pieno ed è un buon sistema per avvicinare i ragazzi alla cultura.

Il martedì invece viene tenuta una spiegazione generale gratuita per il pubblico, in cui il direttore artistico descrive l'opera.

L'opera viene promossa non solo attraverso la locandina esposta sulle bacheche del teatro, ma anche per mezzo di volantini diffusi per tutta la città. Inoltre l'ufficio stampa ha il compito di avvisare tutti i contatti contenuti nella mailing list.

Alla prima, di solito, convergono la maggior parte dei giornalisti delle testate locali come la Tribuna e il Gazzettino. Per opere di una certa importanza, anche il Corriere Della Sera. I giornalisti che scrivono su testate mensili vengono alle recite successive.

Un successivo comunicato stampa è stato rilasciato dopo l'ultima rappresentazione della *Sonnambula*, quindi in seguito al 5 ottobre 2014, in cui vi era scritto a chi era stato assegnato il premio Bellussi Valdobbiadene 2014, ossia ad Andreas Gies, l'interprete del Conte Rodolfo. Il premio Bellussi consiste in una borsa di studio consegnata per merito su decisione del pubblico. I due vincitori del Concorso Toti Dal Monte, oltre ad avere avuto una parte all'interno dell'opera, hanno avuto questa ulteriore possibilità. Nel comunicato stampa era riportato tutto ciò, insieme ad una breve biografia del cantante vincitore e ad una descrizione dettagliata sull'importanza del premio Bellussi.

4 CONCLUSIONE

In questa tesi di laurea ho potuto descrivere come viene realizzato un progetto di opera lirica, partendo dalla fase iniziale del progetto (fase ideativa) fino alla messa in scena, basandomi molto sulla mia esperienza visiva e sonora delle prove sulla Sonnambula.

Nel terzo capitolo ho potuto descrivere minuziosamente la mia esperienza su campo, ho potuto, infatti, assistere al montaggio delle scenografie, alle prove di scena, alle prove luci. Questa eccezionale possibilità mi ha mostrato che genere di organizzazione e sinergia si celano dietro le quinte di uno spettacolo di opera lirica. Ho potuto assistere alla prova generale da dietro il palcoscenico, vedendo e sentendo cose raramente rivelate al pubblico. Ho parlato con tutto il team professionale, cosa che mi ha permesso di capire appieno il lavoro di ognuno.

Lo scopo di questo spettacolo è quello di emozionare il pubblico, ma per me ha significato ancora di più. La sera del primo ottobre 2014, ho visto, e sentito, lo spettacolo in sala con il resto del pubblico, ma non l'ho visto solo con gli occhi di un'amante di questo genere di spettacolo, l'ho visto con occhi diversi, sapendo che dietro al gesto apparentemente più spontaneo, del cantante, ci sono state intere giornate di duro lavoro. Questo mi ha permesso di capire più profondamente il tipo di spirito e di organizzazione richiesto per poter realizzare uno spettacolo così.

Sapendo ciò non posso e non voglio dare un'opinione sull'esito di questo evento. Sia durante la prima messa in scena ufficiale, sia dopo, ho potuto sentire delle voci che in parte hanno criticato lo spettacolo, altre che invece lo hanno lodato. Personalmente non posso fare altro che lodarlo, perché capisco le decisioni che hanno spinto il regista, Alessandro Londei, a introdurre determinati cambiamenti rispetto alla versione originale dell'opera. Ammetto solo che mi sarebbe piaciuto vedere una versione della Sonnambula adattata a tempi più recenti, come la versione della Traviata del regista Robert Carsen. Credo, comunque, che scelte di questo tipo siano valutate in base al tipo di target a cui è rivolto lo spettacolo.

Nella stesura di questo lavoro non mi sono soffermata su argomenti che meritano, a mio parere, un approfondimento particolare quale il reale contributo che la Regione Veneto dà al settore teatrale. Mentre “navigavo” sul sito della regione ho trovato accenni di decreti che richiamano altri decreti, ma non un vero e proprio decreto (esaustivo) sull’argomento. Sarebbe utile in futuro soffermarsi meglio sulla reale portata dei contributi di questa regione.

5 RINGRAZIAMENTI

Per la realizzazione di questo mio lavoro vorrei ringraziare il mio relatore, Federico Pupo, per avermi dato la possibilità di assistere alle prove della Sonnambula al Teatro Comunale di Treviso.

Ringrazio tutto il team del teatro, che mi ha permesso di assistere al loro lavoro. In particolare ringrazio il regista Alessandro Londei, i cantanti Rosanna Savoia, Daniela Cappiello, Andreas Gies, il Light Designer Roberto Gritti e il datore luci Andrea Gritti, l'assistente di regia Tommaso Franchin, la costumista Veronica Pattuelli, la capo sarta Nives Annibale, il direttore d'orchestra Francesco Ommassini, il direttore di palcoscenico Federico Brunello e il tecnico fonico, Stefano Bruzzolo.

6 BIBLIOGRAFIA

ADAMO M. R., LIPPMANN F., *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.

ARGANO L., *La gestione dei progetti di spettacolo,* Milano, FrancoAngeli, 1997.

BRANCA E., *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882.

BRUNETTI G., PINAMONTI P., *Board e sovrintendente: <<croce e delizia>> dei teatri lirici,* in Rispoli M., Brunetti G., Economia e Management delle aziende di produzione culturale, il Mulino, Bologna, 2009.

BUCCI A., *Giuditta Turina. L'amante di Bellini*, Varese, Zecchini Editore, 2013.

CAMBI L., *Vincenzo Bellini*, Milano, Mondadori, 1934.

CAVAZZONI F., *Uno spettacolo che non deve continuare. Perché i tagli al FUS non vanno reintegrati*, su "www.brunoleoni.it", 25 luglio 2009.

CHONG D., *Arts Management*, Routledge, London, 2002.

DAHLHAUS C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Bianconi L., Torino, EDT, 2005.

DEGRADA F., *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula,* Torino, Einaudi, 1977.

DELLA SETA F., ROCCATAGLIATI A., ZOPPELLI L., *Bellini*, Milano, Edizione Ricordi, 1999.

DORSI F., RAUSA G., *Storia dell'opera italiana,* Mondadori, Milano, 2000.

FERRARESE P., *Lineamenti di report per le aziende di cultura. Elementi di project management degli eventi culturali*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.

FERRONATO S., *Storia di un allestimento teatrale: La coscienza di Zeno di Maurizio Scaparro, presso il Teatro Salieri di Legnago,* Tesi di Laurea, Venezia, 2012-2013.

GALLINA M., *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

GALLINA M., *Organizzare teatro. Produzione, Distribuzione, Gestione nel sistema italiano,* Milano, FrancoAngeli, 2007.

LIPPMANN F., Id., *Romani e Bellini. I fatti e i principi della collaborazione*, in Sommariva A., *Felice Romani: melodrammi, poesie, documenti,* Olschki, Firenze, 1996.

LIPPMANN F., *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento,* Liguori, Napoli, 1986.

NOVA M., *L'azienda teatro. Aspetti istituzionali e politiche di gestione*, Milano, Egea, 2002.

SARTORATO M., *Il Teatro Mario Del Monaco di Treviso e il Teatro Sociale di Rovigo: due diverse forme di gestione per teatri con la stessa tradizione,* Tesi di Laurea, Venezia, 2011-2012.

SCOZ G., *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, FrancoAngeli, Milano, 2009.

Libretto d'opera dello spettacolo *La Sonnambula* 2014.

TRIMARCHI M., *Economia e Cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Milano, FrancoAngeli, 2002.

7 SITOGRAFIA

http://palermo.gds.it/2014/10/17/thomas-sanderling-lorchestra-sinfonica-siciliana-merita-rispetto_247280/

http://www.oggitreviso.it/xliv-concorso-internazionale-toti-dal-monte-90603.

www.ilgiornaledeigrandieventi.it

http://www.osservatoriospettacoloveneto.it/schede_profilo.asp?tipo=teatro&user=249

http://www.time-to-lose.it/eventi/programmazioni-artistiche-treviso/i-sonatori-de-la-gioiosa-marca-al-comunale-mario-del-monaco.html

http://www.lospettacolocontinua.it/alessandro-londei

http://mircomichelon.weebly.com/uploads/4/6/7/2/4672967/manuale_di_illumino tecnica_teatrale.pdf

http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/musica

http://www.fondazionecassamarca.it/wps/wcm/connect/fondazione+cassamarca/Italiano/Fondazione/Pagina+Iniziale/

https://alloggiatiweb.poliziadistato.it/PortaleAlloggiati/Download/TULPS.pdf

http://www.siae.it/lirica.asp

http://www.siae.it/Lirica.asp?click_level=0300.0500&link_page=Lirica_IncassoRipartizioneDiritti.htm

http://www.regione.veneto.it/web/guest

http://www.regione.veneto.it/web/guest/normativa

http://users.unimi.it/bentoglio/wp/wp-content/uploads/I-mestieri-del-teatro.pdf

www.librettidopera.it

www.arteven.it

http://www.violopera.it/?page_id=48

http://www.lucioargano.it/Portals/0/Materiali/Argano%20Lucidi%20Produzione%20e%20gestione%20eventi.pdf

http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1262948710291_CAP._13_Musica.pdf