



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

L'ELISIR

d'AMORE

Gaetano Donizetti





TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Presidente

Paolo Truzzu

Sindaco di Cagliari

Sovrintendente

Nicola Colabianchi

Soci fondatori

Stato Italiano

Regione Autonoma della Sardegna

Comune di Cagliari

Consiglio di Indirizzo

Paolo Truzzu

Peppino Calleda

Giuseppe Farris

Ferdinando Coghe

Giandomenico Sabiu

Collegio dei Revisori dei Conti

Paolo Luigi Rebecchi (Presidente), Natalia Manca, Cinzia Pala

lirica e balletto 2022

L'ELISIR
d'AMORE

venerdì 4 marzo | ore 20.30 – turno A
sabato 5 marzo | ore 19 – turno G
domenica 6 marzo | ore 17 – turno D
martedì 8 marzo | ore 20.30 – turno F
mercoledì 9 marzo | ore 20.30 – turno B
giovedì 10 marzo | ore 19 – fuori abbonamento
venerdì 11 marzo | ore 20.30 – turno C
sabato 12 marzo | ore 17 – turno E

*In copertina: foto di scena dell'Elisir d'amore di Gaetano Donizetti, regia di Michele Mirabella,
Teatro Lirico di Cagliari 2015. Foto di Priamo Tolu.*

L'elisir d'amore

melodramma giocoso in due atti

libretto di

Felice Romani

da *Le philtre* di Eugène Scribe

musica di

Gaetano Donizetti

editore proprietario **Luck's Music Library, Michigan**

PERSONAGGI E INTERPRETI

Adina **EKATERINA BAKANOVA**

MARTINA GRESIA (5, 9 e 11 marzo)

Nemorino **DAVID ASTORGA**

MATTEO MEZZARO (5, 9 e 11 marzo)

Belcore **LEON KIM**

BRUNO TADDIA (5, 9 e 11 marzo)

Il Dottor Dulcamara **GIULIO MASTROTOTARO**

VINCENZO TAORMINA (5, 9 e 11 marzo)

Giannetta **MANUELA CUCUCCIO**

Maestro concertatore e direttore

ROBERTO GIANOLA

Regia

MICHELE MIRABELLA

Regista realizzatore

DANIELA ZEDDA

Scene e Costumi

**ALIDA CAPPELLINI e
GIOVANNI LICHERI**

Disegno delle Luci

FRANCO ANGELO FERRARI
ripreso da **ANDREA LEDDA**

Coreografie

LUIGIA FRATTAROLI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LIRICO

Maestro del coro **GIOVANNI ANDREOLI**

Direttore musicale di palcoscenico **LORENZO DI STEFANO**

Accompagnamento Recitativi **CLORINDA PERFETTO**

Maestri collaboratori **Francesco Massimi, Andrea Mudu, Clelia Noviello, Francesca Pittau**

Direttore allestimenti scenici **SABRINA CUCCU**

Coordinatore di palcoscenico **MARIA IANESI**

Direttore di scena **LIANA ACHENZA**

COMPLESSI TECNICI DEL TEATRO LIRICO

Caporeparto macchinisti **Luigi Orrù** · Caporeparto impianti elettrici **Riccardo Porcu**

Caporeparto sartoria **Emilio Ortu** · Caporeparto elettricisti di scena **Andrea Ledda**

Responsabile attrezzeria **Andrea Pirarba** · Responsabile reparto audio **Antonio Ferraro**

Responsabile trucco e parrucche **Daniela Guiso** · Responsabile officina fabbri **Giovanni Follesa**

Scene **Teatro Lirico di Cagliari** · Attrezzeria **Teatro Lirico di Cagliari – Rancati, Milano**

Costumi **Teatro Lirico di Cagliari** · Calzature **C.T.C., Milano** · Trucco e Parrucche **Teatro Lirico di Cagliari**

Sopratitoli **Francesco Marceddu**

Allestimento del Teatro Lirico di Cagliari

Prima rappresentazione: Milano, Teatro della Canobbiana, 12 maggio 1832.



L'Elisir di sì perfetta, di sì rara qualità!

Fulvio Stefano Lo Presti

Tra il 1818 e il 1843, periodo che in pratica abbraccia l'intero arco della produzione drammaturgica di Gaetano Donizetti,¹ rari sono gli anni in cui il fertile Bergamasco musicò meno di due opere, scrivendone assai sovente da tre a quattro all'anno. È risaputo come, tramontati gli 'anni di galera' di Gioachino Rossini, questa straordinaria facilità compositiva attirasse su Donizetti, sin quasi dagli esordi, l'interesse mercantescio di voraci impresari teatrali, i quali correvano a loro volta tutti i rischi connessi con un'attività frenetica quale il teatro d'opera, che costituiva la forma di spettacolo per eccellenza e richiedeva di essere alimentata principalmente da produzioni nuove fornite a ritmo 'industriale'. Donizetti tuttavia non poteva certo reclamare per sé solo la palma della fecondità creativa, ché suoi attivissimi competitori erano i quasi coetanei Giovanni Pacini e Saverio Mercadante, per limitarci ai maestri più temibili e di maggiore spicco.

Affrancatosi lentamente ma laboriosamente dal riduttivo ruolo di epigono rossiniano di talento, che peraltro all'epoca non formava un titolo di demerito, Donizetti perviene sul finire del 1830 al traguardo fatidico di *Anna Bolena* e con essa per la prima volta emerge pienamente quale operista tragico di prima grandezza, non inferiore al più fortunato rivale, di poco più giovane, Vincenzo Bellini, nel frattempo apparso sulla scena. Quanto al genere comico, Donizetti aveva tutte le carte in regola per aspirare alla successione di Rossini, fornendone, già negli anni di tirocinio, indubbe prove con *L'ajo nell'imbarazzo* (1824), *Olivo e Pasquale*, *Le convenienze e inconvenienze teatrali* (1827) e *Il giovedì grasso* (1829), per limitarci a questi titoli. È tuttavia con l'*Elisir d'amore* (1832) che Donizetti manifesta in maniera folgorante la pienezza del suo genio comico, consegnando alla storia dell'opera questo radioso e immortale capolavoro. Se sul versante

François Boucher (1703-1770), Il venditore galante, 1735 ca. Olio su tela.

Gray, Musée Baron Martin.

serio Donizetti ha già avuto modo di dimostrarsi un romantico più convinto e acceso di Bellini, nell'*Elisir d'amore* egli afferma inequivocabilmente la propria personalità di autore comico ben distinto da Rossini. Rileva infatti William Ashbrook:

Donizetti, anziché illustrare oggettivamente le emozioni del suo personaggio, presenta l'essenza stessa di queste emozioni. Un confronto fra *Il barbiere* di Rossini e *L'elisir* di Donizetti sul piano dei sentimenti mostra che *Il barbiere* contiene una tale profusione di spirito, un tale turbinio ed esuberanza d'inventiva da far passare sotto silenzio il fatto che i personaggi sono descritti nelle loro apparenze superficiali. Pur essendo una commedia magistrale, *Il barbiere* aderisce a uno stile e a un'impostazione in base ai quali le questioni di cuore sono date per scontate e non merita dilungarsi nell'evocarle. *L'elisir* è invece una romantica opera buffa in cui il conflitto è in definitiva risolto non attraverso l'inganno o qualche circostanza fortuita, bensì mediante il riconoscimento da parte di Adina del giusto valore della costanza di Nemorino.²

Ma, per meglio inquadrare *L'elisir d'amore*, vale altresì la pena di soffermarsi su quanto osserva Sergio Martinotti:

[...] era il ritrovato gusto comico (che situa il musicista tra Rossini e il Verdi di *Falstaff*) a conferire vera umanità a Dulcamara, ciarlatano e poveruomo, e ben altra concretezza alla vita reale di campagna nell'*Elisir d'amore*, se paragonata alla *Sonnambula* belliniana. (Si veda a questo proposito come la famosa aria «Una furtiva lagrima» sia molto più veritiera, nel clima di commedia, della fin troppo straziata «Ah! non credea mirarti», per l'accento d'amore inteso in modo sì romantico ma reale e non più astratto e come senza tempo e contesto.)³

L'anno 1832 vede tenere a battesimo felicemente tre melodrammi donizettiani dai destini teatrali diversissimi: *Fausta* (Napoli, Teatro San Carlo, 12 gennaio), *L'elisir d'amore* (Milano, Teatro della Canobbiana, 12 maggio) e *Sancia di Castiglia* (Napoli, Teatro San Carlo, 4 novembre), mentre un quarto, l'ambizioso *Ugo, conte di Parigi*, cronologicamente inserito tra *Fausta* e *L'elisir*, incontra un'accoglienza più fredda che tiepida al Teatro alla Scala di Milano il 13 marzo.⁴ *Fausta*, *Ugo* e *Sancia*, che accomuna il

fatto di essere opere serie con conclusione tragica (caratteristica pressoché costante delle opere serie di Donizetti successive all'*Esule di Roma* del 1828), presentano un'altra coincidenza decisamente singolare. Le protagoniste femminili di queste tre opere sono tutte teste coronate che, dandosi la morte con un veleno, si autopuniscono di un amore colpevole.

Queste tragiche eroine, vittime di una violenta quanto funesta passione, hanno nomi suggestivi: Fausta, seconda moglie dell'imperatore romano Costantino; Bianca, erede al trono d'Aquitania e promessa sposa del re di Francia Luigi V, nonché spasimante respinta da Ugo, conte di Parigi, nell'opera omonima; infine Sancia, regina di Castiglia. *Fausta* mette in scena addirittura la scabrosa passione (a quanto sembra non del tutto infondata storicamente) nutrita dall'imperatrice per il figliastro Crispo,⁵ mentre *Sancia* mostra la protagonista regina vedova, irretita da un bieco principe saraceno con mire di potere e da questi istigata, spingersi fin quasi al punto di avvelenare il proprio figlio Garzia.

Anche queste opere hanno beneficiato del favorevole clima della *renaissance* donizettiana, riapparendo alla ribalta dopo un oblio ultrasecolare. *Fausta* ha inaugurato in maniera sontuosa la stagione 1981-82 del Teatro dell'Opera di Roma ed è stata ripresa al Teatro Donizetti di Bergamo nel 1987.⁶ *Ugo, conte di Parigi*, dopo essere stato per un quarto di secolo conosciuto grazie all'incisione discografica integrale pubblicata dalla casa londinese Opera Rara nel 1977, è riemerso sulla scena al Teatro Donizetti per inaugurare la stagione lirica 2003 e nel 2004 ha concluso quella del Teatro Bellini di Catania.⁷ *Sancia di Castiglia* è stata a sua volta riscoperta nel 1984 a Bergamo ed eseguita successivamente a Madrid nel 1992.⁸

Nella prima metà dell'Ottocento le scelte dei soggetti e dei libretti erano il più delle volte contingenti, talmente governata da una fretta rapinosa era la genesi di un'opera, vera e propria corsa a ostacoli per impresari, maestri, poeti teatrali, cantanti, costumisti e scenografi e quanti altri erano coinvolti nella preparazione dell'opera in questione. Senza escludere il puntuale intervento, non di rado tutt'altro che accomodante, di un'occhiuta censura, diffidente e sospettosa all'eccesso. Ciò premesso, Donizetti, nello scegliere i soggetti delle tre opere serie date nel 1832, mostra la sua spiccata predilezione per il melodramma storico o pseudostorico, concupito dal pubblico

dell'opera, il quale più che verità storica vi ricercava verità umana di sentimenti, emozioni, passioni, vicende, sia pur sublimata in virtù degli artifici del canto. D'altra parte questi melodrammi spesso volte non erano altro che volgarizzazioni ridotte all'essenziale di romanzi, drammi e poemi – coevi e non, più o meno noti – che si prestavano egregiamente per ricavarne soggetti melodrammatici (e parallelamente di balletti) secondo gli schemi ideologici, estetici e sentimentali nonché il gusto e le preferenze della società del tempo. La storia, in sostanza, poteva anche fungere da pretesto o da cornice di comodo, ma questo vale limitatamente nel caso di Donizetti. Solo in limitate occasioni il Bergamasco sembra dare al melodramma storico un'impostazione che trascende casi squisitamente privati, anche se di personaggi pubblici, per acquistare un respiro più ampio e collettivo, diciamo 'popolare', in direzione di Verdi. La situazione e le circostanze vi si prestavano poco o per nulla all'epoca di Donizetti, e Donizetti resta in tal senso un figlio del proprio tempo.

Ma ritorniamo brevemente a *Fausta*, *Ugo* e *Sancia*, prima di occuparci più diffusamente dell'*Elisir*. Le tre opere costituirono sul versante serio i primi impegni importanti di Donizetti dopo la svolta della *Bohena*. Di esse soltanto la fastosa e classicheggiante *Fausta* fece una discreta carriera, non limitata all'Italia, che si protrasse fino al 1859.⁹ Quanto a *Ugo*, sul quale infierono pesantemente da un lato la censura austriaca, dall'altro, a quel che sembra, i capricci di Giuditta Pasta (Bianca),¹⁰ sopravvisse stentatamente alla mancata affermazione scaligera, racimolando altre sei edizioni, l'ultima delle quali ebbe luogo a Lisbona nel 1846. Il futuro di *Sancia* fu anch'esso poco propizio: dopo il favorevole battesimo sancarlino, grazie a un'esecuzione di alto livello, venne ripresa a Lisbona nel 1839, a Porto nel 1842 e infine a La Valletta (Malta) nella stagione 1866-67.

Si tratta di melodrammi che, come la loro riscoperta in anni recenti ha dimostrato, tornano tutto sommato ad onore del «povero scrittore d'opere»,¹¹ e che, pur nella discontinuità d'ispirazione, hanno titoli sufficienti

Giovanni Migliara (1785-1837), Il ciarlatano Dulcamara vende l'elisir, 1837. Olio su tela.
Alessandria, Museo Civico e Pinacoteca.



e distinti per rivendicare saltuarie riprese, a maggior ragione se affidate a interpreti validi. Vi figurano pagine d'indubbio pregio (talune anzi trasigrate in opere successive) e numerosi sono gli interventi del coro e le scene d'insieme. Momenti di alta tensione drammaturgica culminano nella conclusione – appuntamento al quale raramente la musa di Donizetti si sottrae – dove l'eroina, prima che il veleno suggelli la sua vicenda terrena, ha il tempo di cantare il suo addio appassionato e desolato agli sbigottiti astanti. Tre finali d'opera (ricordiamo in particolare quello di *Fausta*, superbamente incarnata a Roma da Raina Kabaivanska) che, anche ascoltati una sola volta, rimangono impressi nella memoria.

Sulla piazza di Milano Donizetti, a differenza di Bellini, il successo lo aveva inseguito per anni. Per l'esattezza dall'ottobre 1822, quando *Chiara e Serafina*, sua prima quanto sfortunata collaborazione con Felice Romani e anche primo contatto con il pubblico milanese, aveva ricevuto un battesimo scoraggiante (nonostante le dodici rappresentazioni totalizzate) al Teatro alla Scala. La carriera di Donizetti era proseguita tra alti e bassi da Roma in giù. Le sue opere composte per i teatri napoletani e romani venivano poi riprese anche a Milano, che però continuava a dimostrarglisi fredda se non ostile. Certo gli anni non erano trascorsi invano e la parentoria apparizione di *Anna Bolena*, che gli era stata commissionata dal Teatro Carcano rivale della Scala, aveva segnato una svolta e la Scala aveva finalmente proposto a Donizetti un nuovo contratto. Ma *Ugo, conte di Parigi*, su libretto di Romani, era destinato a concludere poco brillantemente, come si è detto, la stagione di Carnevale-Quaresima 1831-32, che era stata inaugurata dalla *Norma* belliniana.¹² Bastarono tuttavia due mesi appena a Donizetti per capovolgere clamorosamente, sulla scena della Canobbiana, altro teatro milanese che era una *dépendance* della Scala, l'esito di *Ugo*.

Secondo una ben radicata tradizione, Donizetti avrebbe composto in due sole settimane *L'elisir d'amore* per trarre d'impaccio l'impresario del Teatro della Canobbiana, messo in serie difficoltà dalla defezione all'ultima

ora di un altro compositore scritturato in precedenza (e rimasto sconosciuto). Lo riportano le più antiche biografie donizettiane, quelle del Cicconetti e di Alborghetti e Galli,¹³ la seconda con un maggior numero di particolari, che sono in seguito tornati utili a una folta schiera di donizettologi. Pur tuttavia la risaputa rapidità donizettiana e la credibilità delle fonti non impediscono di alimentare qualche dubbio al riguardo. Diciamo intanto che l'impresario in questione era Alessandro Lanari e che sembra più plausibile, come rileva Ashbrook, che «Lanari [...] abbia interpellato [Donizetti] non meno di dieci settimane prima dell'andata in scena dell'opera, dato che il musicista si trovava certamente a Milano sin dall'inizio di marzo».¹⁴ Resta il fatto che il 24 aprile, quando mancavano diciotto giorni alla prima, Donizetti scrisse al padre: «... la settimana ventura darò principio alle prove, sebbene non abbia finito, (che poco mi manca). Romani fu obbligato a finir presto ed ora m'aggiusta certe cose di scena».¹⁵

L'opera nuova doveva essere giocosa e, dopo la tragica cupezza dello sfortunato *Ugo*, non sarà parso vero a maestro e librettista di cambiare completamente atmosfera. A giudicare dal risultato di questa ulteriore collaborazione, Donizetti e Romani, ancorché incalzati dalla premura, dovettero considerarla un impegno gratificante. Si accordarono rapidamente sul soggetto, che Romani trasse tale e quale dal recente *Le philtre* di Eugène Scribe, musicato da Daniel-François-Esprit Auber (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 giugno 1831). Scribe non può a sua volta aver ricavato la vicenda del suo libretto da una (inesistente) commedia italiana, *Il filtro* di Silvio Malaperta, come in tanti hanno affermato, tratti in inganno da un'impostura letteraria perpetrata da Stendhal.¹⁶

Scribe, che era parallelamente un fecondo autore di teatro di prosa, non aveva dovuto avere difficoltà a ideare la trama di *Le philtre*, costruita attorno a personaggi ispirati alla commedia dell'arte.¹⁷

A un primo raffronto *Le philtre* e *L'elisir d'amore* risultano estrema-



Émile Hippolyte Vernet-Lecomte (1821-1900), Ritratto di Eugène Scribe, 1863. Olio su tela. Parigi, Musée Carnavalet.

mente somiglianti, tanto da indurre a ritenere relativamente agevole il compito di Romani, consistente all'apparenza più nel tradurre che nell'adattare il testo del celebre collega francese. In realtà Romani imitando modifica e prende le distanze dal modello.

I personaggi dell'*Elisir*, corrispondenti abbastanza fedelmente a quelli del *Philtre*, assumono altri nomi tranne Belcore, che è ricalcato su Joli-Cœur, e Giannetta (Jeannette). Térézine diventa Adina, Guillaume è ribattezzato Nemorino e Fontanarose si trasforma in Dulcamara. Paolo Fabbri riconosce come

scelta assai azzeccata [di Romani], quella di applicare al ciarlatano il nome stesso di un preparato e di una pianta officinale ben nota alla farmacopea (e dunque agli spettatori) dell'epoca. Per un pubblico italiano, [Dulcamara] suonava ben più eloquente ed appropriato del prevedibile e sciapo Fontanarosa: l'ossimoro, poi (il dolce unito all'amaro), ben si attagliava alla natura e all'eloquenza istrioniche del Dottore vagabondo che sproloquia di tutto e del suo contrario.¹⁸

Quanto al luogo dell'azione, «un villaggio nel paese de' Baschi», Romani si limita a mantenere l'ambientazione di Scribe, che è tuttavia più precisa: «la scène se passe aux environs de Mauléon aux bords de l'Adour, dans le pays basque» (cioè, la regione basca francese).¹⁹

Franca Cella individua nel *Philtre* «un tipico lavoro di Scribe, felice nella trovata ed esatissimo nella definizione dei tipi e nel taglio drammatico; spiccatamente francese nello spirito e nel modo di concepire i personaggi su una tipologia scenica, che il ritmo del gioco e il colorito del linguaggio rinnovano». ²⁰

Oltre al fatto che Romani non ricalca troppo fedelmente il modello d'oltralpe, la differenza tra il libretto dell'*Elisir d'amore* e quello del *Philtre* è la stessa che corre tra un piccolo capolavoro, tuttora straordinariamente vivido e vitale e d'irresistibile fascino dopo quasi due secoli d'esistenza, e un

Georges Laugée (1853-1937), Ritorno dai campi, particolare. Olio su tela.
Collezione privata.



testo efficace, che denota un ammirevole mestiere, ma di livello qualitativo poco più che medio e che non dà vita a personaggi indelebili. Nell'*Elisir* il librettista ispirato assurge a poeta minore e i versi che scaturiscono dalla sua penna, sul tracciato predisposto da Scribe, rivelano in così notevole misura freschezza inventiva, scioltezza ed espressività di linguaggio, folgorante incisività psicologica, tenerezza e sentimento, buffoneria e scherzo, *humour* e civetteria nel contesto accattivante di una campagna bonaria e genuina, e ancora senso delle proporzioni e abile dipanare dell'azione, da farci dimenticare tranquillamente quali debiti abbia contratto Romani nei confronti di Scribe e considerare questo libretto approntato per Donizetti un gioiello originale quanto a concezione e fattura. Siamo quasi certamente di fronte a un fulgido capolavoro comico non inferiore alla *Cenerentola* scritta quindici anni prima da Jacopo Ferretti per Rossini, alla quale un filo logico raccorda *L'elisir d'amore*, non soltanto perché il sergente Belcore vi si compiace di parodiare l'aria del cameriere Dandini.

L'opera si apre con un preludio e coro d'introduzione, che immettono direttamente nella placida (ma non sonnolenta!) atmosfera di una campagna assolata, nei pressi della fattoria di Adina, in un pomeriggio estivo durante il periodo della mietitura. Dopo «l'inizio deciso e a piena orchestra» (*Allegro*) segue «il larghetto [...] costruito su un tema patetico ed espressivo che ci porta subito al carattere idilliaco dell'opera».²¹ Il coro dei mietitori (*Allegretto*), che subentra al preludio, è gaio e brillante e insieme bucolico. Ad esso unisce la sua voce la villanella comprimaria Giannetta. Siamo in un momento di pausa dei lavori agricoli e, come sottolineano le parole del coro, è più facile trovare refrigerio all'ardore del sole «sotto un faggio, appiè di un colle» che avere sollievo alle vampe d'amore.

È stato detto e ripetuto che l'ambientazione basca è puramente di comodo e che il contesto geografico naturale dell'*Elisir* è in realtà la campagna lombarda o padana, essendo tra l'altro questa l'esperienza più diretta che Donizetti poteva avere presente al di là del suggerimento dell'indicazione del libretto. Senza dubbio Donizetti, sebbene uomo di città, la campagna doveva conoscerla a sufficienza. Anzitutto quella che fin da bambino vedeva lambire le pendici del colle di Bergamo Alta, sul cui fianco nord-occidentale si aggrappa l'abitato di Borgo Canale, dove egli era nato il 29 novembre 1797. La campagna poi,

non solamente lombarda o padana, che già non molti anni dopo gli era toccato percorrere in su e in giù innumerevoli volte nei lunghi ed estenuanti viaggi in carrozza, respirandone l'atmosfera mista alla polvere del cammino.

Finito il coro, si presentano a turno i personaggi principali in una successione accortamente variata e scorrevole. Rileva Ashbrook:

La superiorità dell'*Elisir d'amore* sulle precedenti opere comiche di Donizetti risiede nella sua viva caratterizzazione melodica. A ciascuno dei personaggi corrisponde un linguaggio particolare: Dulcamara è tutto verbosità, Belcore tutto maschia vanità, mentre la civetteria di Adina non riesce mai a nascondere la sua innata tenerezza. [...] Il linguaggio di Nemorino è caratterizzato dalla semplicità che non dissimula la profondità dei suoi sentimenti, ed è soprattutto a questo ritratto magistrale che si deve la costante fortuna dell'*Elisir d'amore*.²²

La tenera ed espansiva cavatina di Nemorino, «Quanto è bella, quanto è cara!» (*Larghetto*), innestata nel coro iniziale, mette in luce la psicologia del personaggio: mite, povero e innamorato di colei che ha di continuo davanti agli occhi o nella mente, si nutre di sospiri e si strugge senza tuttavia nascondersi la realtà. La capricciosa Adina infatti, oltre ad essere bella e ricca, è istruita mentre a lui ignorante qualcuno dovrebbe anzitutto insegnare come farsi amare. Intanto Adina, un po' in disparte e ignara dei sospiri dello spasimante, è assorta nella lettura di un romanzo cavalleresco²³ e ride a un certo punto per la «bizzarra avventura» narrata nel suo libro. Gli astanti si incuriosiscono e le chiedono di leggere ad alta voce mentre Nemorino ne approfitta per avvicinarsi a lei. Ed ecco Adina intonare la sua aria in due strofe, in tempo rispettivamente di valzer e mazurca, «Della crudele Isotta», dalla suadente melodia un poco languida e sognante nella ripresa: se solo Adina potesse immaginare come la romanzesca vicenda che legge stia per ripetersi nella realtà e che lei stessa vi sarà coinvolta! E quando, unita al coro nel ritornello, invoca il magico elisir che ha reso amante di Tristano la regina Isotta, non sospetta che l'elisir esista davvero e, sebbene non sia altro che un buon *bordeaux*, può produrre effetti altrettanto miracolosi.

Un rullo di tamburi avvia la pomposa marcia che accompagna l'arrivo del sergente Belcore alla testa del suo drappello. Quante volte abbiamo vi-

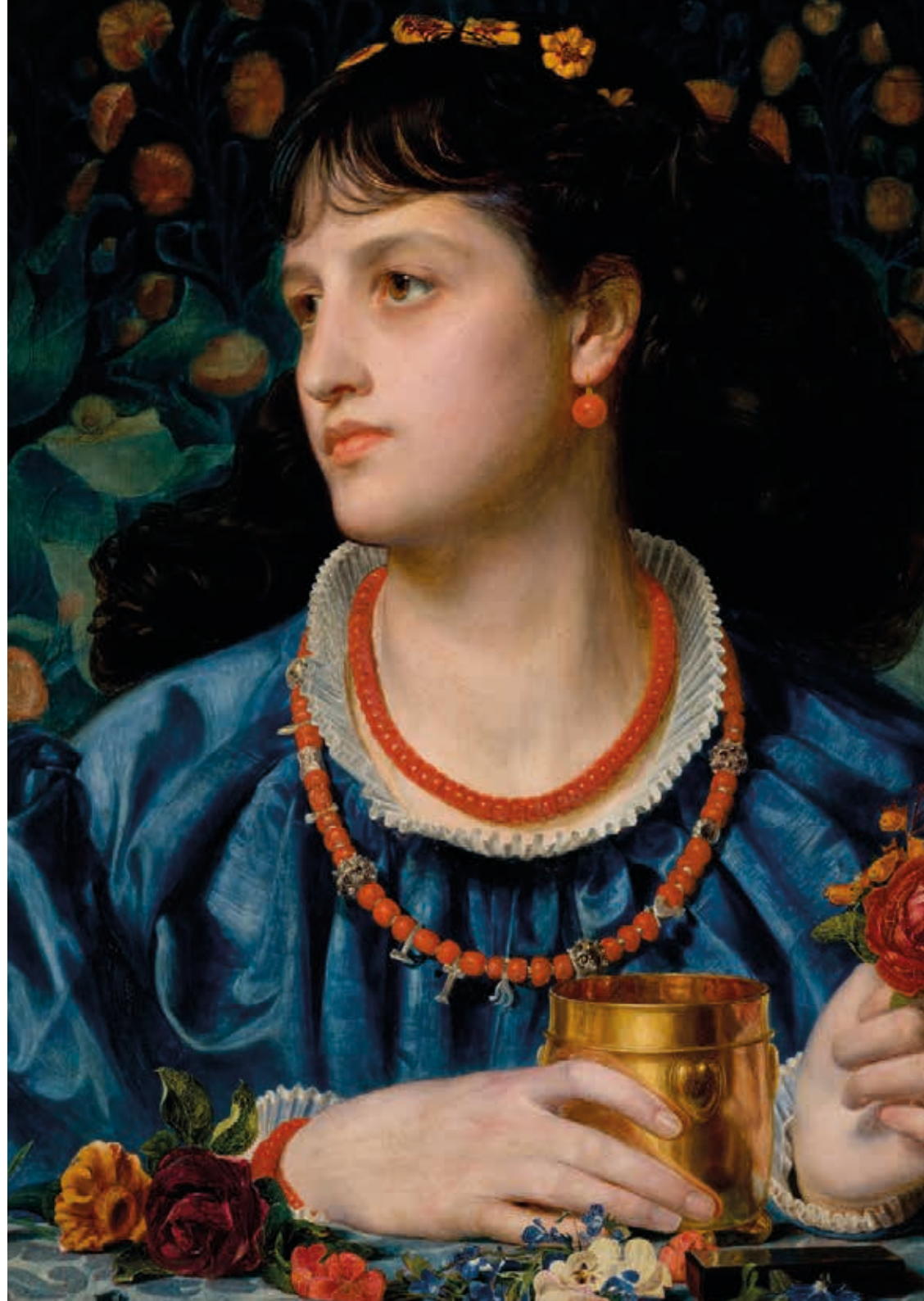
sto o sentito giungere Belcore e i suoi soldati sulle note spavalde di questa petulante marcetta senza sospettare che l'irresistibile motivo – tra i tanti che *L'elisir* lascia impressi nella memoria – non scaturì dalla fervida mente di Donizetti a Milano nella primavera del 1832, per la semplice ragione che il musicista lo aveva già composto sette anni prima. Il Bergamasco si trovava allora a Palermo, nella non particolarmente gratificante qualità (date le circostanze) di Maestro di cappella (cioè direttore) del Teatro Carolino, per il quale compose, presumibilmente tra l'estate e l'autunno del 1825, il melodramma eroico *Alahor in Granata* (andato in scena il 7 gennaio 1826). E proprio nella dimenticata opera siciliana di Donizetti²⁴ figurava in origine, come marcia moresca, questo brano passato poi nell'*Elisir d'amore* e scampato così all'oblio.

L'arrivo di Belcore mette in moto l'azione del melodramma che d'ora in poi procederà spedita fino all'imprevedibile epilogo. A differenza del suo omologo del *Philtre*, il sergente donizettiano per conquistare la mano di Adina non punta unicamente sul suo fascino virile e militaresco. Anch'egli può far sfoggio di erudizione, paragonandosi addirittura a «Paride vezzoso» che «porse il pomo alla più bella». Il pretenzioso 'madrigale' di Belcore aggiunge al melodramma un sapido ingrediente caricaturale. Adina è divertita dalla sicumera dell'intraprendente aspirante ma nello stesso tempo ne è alquanto lusingata. Il dialogo che segue tra Adina e Belcore sfocia in una cabaletta a due (*Allegro vivace*) in cui si incastra, formando un terzetto, un intervento autonomo di Nemorino, adesso ancor più spiazzato dalla concorrenza del sergente, intervento che segna con un crescendo di sapore rossiniano il logico passaggio a un breve ma animato concertato di bell'effetto.

La scena si sgombra e Nemorino, armatosi di coraggio, accosta Adina. La fanciulla conosce in partenza gli argomenti dell'interlocutore e tra il brusco e il suadente cerca di distoglierlo dall'insistere nel farle la corte: si preoccupi piuttosto di recarsi in città al letto dello zio ricco che sembra agli sgoccioli. Ma Nemorino, a rischio di perdere l'eredità dello zio, preferisce

Frederick Sandys (1829-1904), Isotta e la pozione d'amore, 1870. Olio su tavola.

Ponce, Museo de Arte.



non muoversi dal villaggio: non fa differenza per lui morire di fame o d'amore! Il dialogo prepara un duetto incantevole (*Allegretto*), che fornisce al compositore l'occasione di un approfondimento lirico dei due personaggi. Sulla stessa melodia ciascuno esprime sentimenti diversi ma

l'atmosfera si mantiene costantemente sincera: in più, c'è in questa pagina l'adombramento di una malinconia che fa sentire come nell'opera giocosa sia calata, attraverso il filtro del romanticismo, la pietà per cui l'uomo è osservato come un povero essere nel capriccio del fato.²⁵

La seconda non meno interessante parte del duetto, più mossa, contrappone specularmente l'amore disperato di Nemorino e l'esortazione di Adina a praticare l'incostanza.

Ci troviamo adesso nella piazza del villaggio. Annunciato da uno squillo di tromba e quindi dai commenti di sorpresa e ammirazione dei paesani, giunge a bordo di una carrozza dorata il Dottor Dulcamara. Il coro «Certo, certo egli è un gran personaggio» (*Allegro vivace*) prende lo spunto da quello che nel *Castello di Kenilworth* (1829) saluta l'ingresso della regina Elisabetta d'Inghilterra, sviluppandosi poi autonomamente. L'inatteso forestiero, arringatore (e imbonitore) di lungo corso, non perde tempo a presentarsi. Nella sua grande aria di basso comico o buffo (*Maestoso - Andante - Più allegro - Allegro vivace*) egli snocciola in tono solenne agli attoniti quanto creduli villici, che fanno subito ressa attorno alla sua carrozza, i «portenti infiniti» (e improbabili) del suo «mirabile liquore», da lui smerciato quotidianamente (per filantropia!) in ogni parte del mondo. Il tipo non è certo nuovo, ma Romani e Donizetti rinverdiscono lo sfruttato personaggio dell'imbroglione consumato, reinventandolo e conferendogli un'identità inconfondibile.

La sua aria è una glorificazione del discorso del ciarlatano e fornisce un compendio dei modi tradizionali di espressione del buffo: recitativo, declamazione uniforme su motivi di accompagnamento, frasi melodiche, libera declamazione e melodia non accompagnata con il sostegno del coro, il tutto organizzato in modo da infondere all'aria il senso della struttura e da evitare quello della monotonia.²⁶

Nemorino si fa avanti e, iniziando un saporoso dialogo con l'uomo miracoloso, gli chiede se può procurargli per caso l'elisir della regina Isotta. Vale la pena di notare, a questo punto, che i recitativi in quest'opera sono il più delle volte accompagnati e vividamente espressivi sia sul piano musicale che psicologico. Dulcamara ha un attimo di perplessità ma ricupera immediatamente il suo *aplomb*: egli distilla appunto la bevanda amorosa e per uno zecchino (l'ultimo che Nemorino dichiara di avere in tasca) vende al giovane contadino il solito *bordeaux* (nel *Philtre* invece Fontanarose somministra a Guillaume del *lacryma christi*, mentre al resto della clientela smercia acqua di Colonia). Il duetto bipartito Nemorino/Dulcamara (*Moderato - Allegro vivace*) mette in vivida contrapposizione l'ingenuo entusiasmo dell'innamorato e la soddisfazione del vecchio volpone per la facile conquista di un ennesimo gonzo, questo sì davvero fuori del comune.

Allontanatosi Dulcamara, Nemorino, a cui il Dottore ha assicurato che, tempo ventiquattr'ore, sarà amato da tutte le donne, stura con cautela la bottiglietta e sorseggia l'elisir. Il vino lo riconforta e così, all'apparire di Adina, Nemorino le si mostra allegro e disinvolto. Segue un delizioso duettino, «Esulti pur la barbara» / «Spezzar vorria lo stolido» (*Larghetto cantabile*): di fronte allo stupore di lei, Nemorino le spiega che sta imparando la lezione; la ragazza apparentemente si congratula, ma il cambiamento di Nemorino la ingelosisce. Sopraggiunge Belcore, la cui presenza garba poco a Nemorino. Il sergente, come al solito spavaldo e sicuro di sé, porta avanti i tentativi per far breccia nel cuore di Adina e questa, per stuzzicare Nemorino, asseconda Belcore, accettando addirittura di sposarlo «fra sei di». Il sergente esulta, ma Nemorino, che aveva temuto il peggio, scoppia a ridere (l'essenziale è per lui che Adina non convoli a nozze prima che siano trascorse ventiquattr'ore) guastando la festa al rivale. Il terzetto (*Più allegro*) tra Belcore furibondo, Adina ingelosita, Nemorino spavaldo, brilla per *humour* e vivacità.

Ma l'atto volge alla conclusione: siamo infatti giunti al Finale primo (cioè il luogo deputato del grande concertato). La situazione precipita: Belcore e i suoi soldati vengono richiamati altrove da un ordine del loro capitano: la partenza è fissata per l'indomani mattina. Il coro dei soldati commenta con disappunto la forzata partenza che li costringe a dire addio



troppo presto a tante graziose villanelle. Belcore propone allora ad Adina di anticipare le nozze: perché non celebrarle in quello stesso giorno?²⁷ Adina, per ripicca verso Nemorino, accetta quasi prontamente. Nemorino si interpone, suggerendo che aspettino almeno fino all'indomani mattina (lui sa il perché!). È lui stesso, dimessa di nuovo ogni baldanza, a dare l'avvio in tono accorato al *Larghetto* del finale, dove la frase iniziale, «Adina, credimi», precorre quella dell'aria finale di *Maria Stuarda* (1834), «Di un cor che more». È questa una pagina stupenda, non insieme stereotipato che appiattisce le differenti ragioni dei solisti, ma ben congegnata esposizione di caratteri contrastanti: Nemorino supplichevole e disperato, Belcore inferocito e insolente, Adina divisa tra il compatimento e l'impulso di rivalsa. Il breve tempo di mezzo (*Allegro* – Adina e Belcore fissano i preparativi per la cerimonia e organizzano la festa, il villaggio esulta, Nemorino dà in smanie) porta alla stretta del Finale (*Allegro vivace*), che si attiene a uno schema di concertato già collaudato altrove da Donizetti, come nell'*Ajo nell'imbarazzo* (1824): Nemorino invoca il Dottore mentre gli altri, preparandosi alla festa, si burlano di lui.

Le risate di Nemorino e la reazione indispettita di Belcore come il tentativo di Nemorino di far ritardare le nozze non scaturiscono dal *Philtre*, ma sono felici trovate di Romani. La Térézine di Scribe, poi, tutt'a un tratto convertita all'amore, ha uno sviluppo psicologico meno plausibile di quello di Adina. In partenza Térézine è civetta, dominatrice, sprezzante e sarcastica: prima di accondiscendere, per fare un dispetto a Guillaume, alle nozze (che non avranno luogo), aveva dichiarato a Joli-Cœur che, se rimandava sempre, era per disporre di maggior tempo per apprezzarne i meriti!

Anche il secondo atto ha inizio con un coro. L'azione si è trasferita in casa di Adina dove gli invitati, agghindati come nelle grandi occasioni, brindano agli sposi e al coro si alterna con una propria frase Belcore (*Allegretto*). La musica è festaiola, rumorosa e alquanto 'volgare', non nascondendo affatto la sua indole bandistica e paesana, ma il contesto

Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Amore campagnolo, 1882. Olio su tela. Mosca, Museo Puškin.

risulta appropriato. Si dice che la musica della canzonetta a due voci Dulcamara/Adina, «Io son ricco e tu sei bella», impropriamente definita Barcarola (*Andantino - Più allegro*), sia stata improvvisata da Donizetti su versi in dialetto milanese di Carlo Porta. L'accattivante motivo di intrattenimento, con successivo intervento del coro, aggiunge un sapore caratteristico al clima della festa. Giunge intanto il notaio e invitati e futuri sposi passano in un'altra stanza. Resta in scena il solo Dulcamara ad approfittare dei resti del banchetto e qui lo trova Nemorino, che non sa letteralmente a quale santo votarsi. Spasima perché vuole essere amato prima del tramonto, ma non ha più un quattrino e il 'filantropo' ricusa di cedergli gratuitamente un'altra dose dell'elisir. Il Dottore quindi si allontana, avvertendolo che si prepara a partire tra un quarto d'ora. Sempre più disperato, Nemorino è sorpreso dal contrariato Belcore. Il sergente, in puro stile da caserma, commenta che «la donna è un animale / stravagante davvero». Adina infatti ha chiesto di rimandare alla sera le nozze. Un *Andante* vagamente marziale accompagna il dialogo dei due rivali, tra cui si instaura un'imprevista solidarietà. «Se denari non hai / fatti soldato», suggerisce Belcore a Nemorino. Il magistrale duetto in due parti mette a confronto nella prima (*Andantino*) il melodizzare accorato di Nemorino con l'enfasi ottimistica e bonaria del sergente, mentre la seconda parte (*Moderato - Più allegro - Meno allegro*), esaltata da una patetica, bellissima frase di Nemorino, a cui fa da contrappunto il tono giubilante e soddisfatto di Belcore, fiero di avere arruolato il rivale, si chiude suggellando la singolare alleanza.

Nuovo cambiamento di scena, che sposta l'azione in un rustico cortile aperto nel fondo.²⁸ Vediamo le villanelle e Giannetta confabulare con tono di mistero. Il pregevole e raffinato coretto femminile (*Moderato*) non è riempitivo ma funge spigliatamente da personaggio, fenomeno non insolito in Donizetti (basti ricordare il *Torquato Tasso* del 1833). Il mistero è presto chiarito: lo zio di Nemorino, passato, come si suol dire, a miglior vita, ha lasciato erede il nipote, il quale è naturalmente ignaro di tutto ciò. Nemorino frattanto, mercé gli scudi dell'arruolamento, ha abbondantemente aumentato le sue *chances* con altrettante dosi di 'elisir', donde è comprensibile il suo stato... euforico.

Il giovane si scopre fiducioso e ottimista in un breve monologo cantabile (*Larghetto*). Giannetta e le altre ragazze intanto gli si avvicinano, manifestandogli un tangibile interesse: lo trovano caro, amabile, e ai loro occhi «ha l'aria da signor». Si può arguire che egli attribuisca all'elisir la virtù di renderlo a tal punto oggetto dell'interesse femminile e che ne sia lusingato. Appaiono Dulcamara e Adina, stupiti entrambi, ma per motivi opposti, e quasi increduli: l'occasione si presta per un grazioso quartetto col coro (*Allegro vivace*). Nelle frasi accompagnate che seguono, Nemorino viene invitato al ballo da Giannetta e compagne e non si tira indietro, volendo – è comprensibile – sfruttare il suo successo. Adina, un poco intimidita e disorientata, gli si avvicina, vorrebbe parlargli ma Nemorino, sollecitato com'è dalle altre fanciulle, preferisce rimandare il colloquio, tanto è già sicuro della sua vittoria.

La seconda parte dell'insieme (ugualmente *Allegro vivace*) conclude in modo animato la scena. Qui l'intervento di Adina si staglia distinto con una sfumatura malinconica: un cambiamento si sta operando in lei e comincia a provare anch'essa i tormenti d'amore. Nemorino si allontana con le altre villanelle e Adina resta con Dulcamara. Il ciarlatano ne approfitta per vantarsi che il cambiamento è tutto merito della sua pozione: pur di averne una dose, lo squattrinato Nemorino ha venduto la libertà arruolandosi. Tutto ciò per ottenere l'amore di una crudele per la quale si struggeva e si disperava. La crudele in questione – Dulcamara non può immaginare di averla davanti – è commossa da tanto amore e si rammarica di aver disprezzato il nobile animo dello spasimante. Dulcamara la fraintende: il suo farmaco portentoso le farà avere Nemorino tutto per lei. Ma l'elisir non serve ad Adina, che dispone di ben altre risorse, come lei stessa spiega al ciarlatano. Dulcamara, pieno di ammirazione, deve convenirne con lei. Siamo a una celebre pagina dell'opera, cioè l'elaborato duetto «Quanto amore!», dalla sapiente coloritura vocale e strumentale (*Andantino - Allegro*).

Alle pp. 26-27: Giandomenico Tiepolo (1727-1804), Il ciarlatano, 1756. Olio su tela. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



La prima parte del duetto [...] è formata da una soavissima frase di Adina [...] alternata con una di Dulcamara, saltellante e caratterizzata da accenti sincopati: i due tempi si sviluppano contemporaneamente sino a concludere. La melodia, nella seconda parte, è affidata all'orchestra e continua sviluppandosi, mentre il dialogo fra i due si fa più serrato. La terza ed ultima parte è basata invece su un allegro, malizioso motivo cantato da Adina...²⁹

Nella scena seguente ricompare Nemorino da solo e può dare finalmente sfogo alla sua felicità: «Una furtiva lagrima / negli occhi suoi spuntò». Di questa celeberrima romanza (*Larghetto*) esistono due versioni (la seconda risale al 1843). Sembra che essa non fosse prevista nel piano iniziale di Romani, ma Donizetti, che desiderava utilizzare una composizione precedente, tanto insistette da vincere le resistenze di Romani.³⁰ Secondo il librettista tale inserimento era inopportuno anzitutto poiché rallentava lo sviluppo dell'azione. E a che serviva tramutare uno zoticone come Nemorino in un personaggio pieno di sentimento? Ma le ragioni di Donizetti non erano puramente utilitaristiche.

La romanza di Nemorino «Una furtiva lagrima» giunge a inverare l'idillio nella poesia, a immalinconire romanticamente la risata buffa del Settecento. La frase introduttiva si annuncia con il sapore della novità: uno strumento, il fagotto – che ha sempre ritratto immagini grottesche, saltellanti, burlesche – è invece utilizzato nel registro patetico per una melodia che ha la semplicità del sospiro incupito dalla mestizia [...] con la schiarita [...] sulle parole «Cielo, si può morire»; sotto, l'accompagnamento è ricamato leggero dall'arpa la cui sonorità, per la prima volta inserita in una vicenda comica, determina, accanto al patetico, l'altro carattere predominante, l'elegiaco: una scelta strumentale ultraraffinata sul piano della drammaturgia con la quale la genialità di Donizetti suggella il capolavoro.³¹

Donizetti se ne sarebbe ricordato parecchi anni dopo in un ben diverso contesto: l'aria di sortita di Maria, «Cupa, fatal mestizia», nel primo atto di *Maria di Rohan* (1843).

Adina ritorna in scena e restituisce a Nemorino il contratto di arruolamento che essa ha ricomprato da Belcore (Nemorino commenta dentro di sé: «È naturale: opra è d'amore»). Essa si mostra tenera, premurosa, ma esita a dichia-

rarsi. Segue l'aria di Adina, «Prendi; per me sei libero» (*Cantabile*), con una melodia adorna di variazioni e di cadenze (anche questa esiste in due versioni).

[...] nella preghiera ch'ella rivolge all'amato: «resta nel suol natio», senti quasi vibrare il nostalgico richiamo al focolare, al desco, agli affetti di casa, all'odor di pan fresco, al campanile del villaggio: tutte cose che Donizetti portò sempre nel cuore durante la randaglia sua vita d'artista.³²

Adina fa poi l'atto di congedarsi e Nemorino, in una parte agitata, si dispera: si era dunque illuso che lei lo amasse, meglio morire soldato! Ma Adina non tarda ad accertarlo del suo amore, con tutta l'espansione necessaria, in una cabaletta (*Allegro* in crescendo) che coinvolge nella conclusione con un pertichino l'esultante Nemorino.

La scena ultima vede riuniti tutti i personaggi della vicenda e l'intero villaggio, personaggio anch'esso. Belcore, giunto alla testa dei suoi soldati, accetta con cinica filosofia la sconfitta («Pieno di donne è il mondo / e mille e mille ne otterrà Belcore»). Dulcamara, dal canto suo, non perde l'occasione per sfruttare a proprio vantaggio il fausto epilogo di quanto accaduto: per merito del suo elisir – egli sostiene – Nemorino è diventato ricco e ha ottenuto l'amore. I paesani si affollano intorno al Dottore e le bottigliette vanno a ruba. Il ciarlatano, che riprende tre volte nello stesso tono il motivo cantato nella barcarola all'inizio dell'atto (*Allegretto*), si congeda quindi dai bravi villici, augurando loro con melliflua benevolenza di vivere felici, prosperare e non dimenticare il loro benefattore Dulcamara.

Donizetti, a quel che sembra, non era granché entusiasta del quartetto di interpreti a disposizione al Teatro della Canobbiana per cantare la sua opera, stimandoli inadeguati. La fama di tre di essi tuttavia non era affatto oscura, trattandosi di artisti quali il soprano Sabine Heinefetter (Adina), il tenore Giambattista Genero (Nemorino) e il basso Giuseppe Frezzolini (Dulcamara). Il quarto semmai poteva dargli minore affidamento. Stiamo



Sabine Heinefetter, prima interprete di Adina al Teatro della Canobbiana di Milano il 12 maggio 1832, in un ritratto di Henri Grévedon. Litografia di Joseph Lemercier, Parigi 1829.

parlando del giovane baritono francese Justin Dabadie, scambiato da tutti (me compreso) fino a un momento fa con il più celebre fratello maggiore Henri-Bernard Dabadie,³³ il quale invece non varcò mai le Alpi per cantare in Italia. L'equivoco si è protratto per più di centottant'anni, quando sarebbe bastato fare attenzione a un dettaglio non proprio marginale nella recensione apparsa nel «Censore Universale dei Teatri»: «un esordiente basso-cantante francese, il sig. *Giustino Dabadie*».³⁴

Donizetti venne in ogni caso smentito dal successo clamorosissimo che, il 12 maggio 1832, ottenne *L'elisir d'amore*, salutato in termini singolarmente lusinghieri dalla critica («questo spartito, bello dal principio al fine, ha meritato il favor generale. [...] Viva adunque Donizzetti [*sic*]»), commentò Gian Jacopo Pezzi sulla «Gazzetta Privilegiata di Milano» del 14 maggio 1832).³⁵ L'opera restò in cartellone per trentatre sere. Milano, la 'belliniana' Milano, era ora ai suoi piedi.

Anche l'esordiente Dabadie jr, «un erculeo giovanotto», ma di «forze, in fatto di canto, [...] apollinee»³⁶ non dispiacque. In ogni caso, quale più che probabile tramite tra il recentissimo *Philtre* di Auber e *L'elisir d'amore* donizettiano, il suo ruolo, a quanto sembra, fu essenziale. Chi se non lui avrebbe esportato rapidamente a Milano il libretto del *Philtre*, traendo d'imbarazzo Donizetti e Romani incalzati dal tempo, e avrebbe fornito loro notizie preziose e di prima mano sull'allestimento dell'opera di Auber?³⁷

Per gentile concessione dell'Autore e del Teatro Regio di Torino.

Note

¹ Non tenendo conto dell'opera prima, *Il Pigmalione*, composta da Donizetti nel 1816, quando era studente al Conservatorio di Bologna, che non era destinata immediatamente alla scena, anzi, sarebbe stata eseguita per la prima volta a più di un secolo di distanza dalla morte del suo autore (il 13 ottobre 1960 a Bergamo).

² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, a cura di Fulvio Stefano Lo Presti, traduzione di Luigi Della Croce, Edt, Torino 1987, p. 105.

³ SERGIO MARTINOTTI, *La musica italiana dell'Ottocento: Donizetti*, in: *Storia universale della Musica*, a cura di Giovanni Calendoli e Richard Pierce, Mondadori, Milano 1982, p. 225.

⁴ POMPEO CAMBIASI, nella sua cronologia *La Scala, 1778-1906. Note storiche e statistiche. Quinta edizione*, Ricordi, Milano 1906, riassume così l'esito delle quattro rappresentazioni totalizzate: «mediocre» (pp. 318-319).

⁵ Cfr. PIERRE MARAVAL, *Constantin le Grand*, Tallandier, Parigi 2011, pp. 172-178.

⁶ *Fausta*, melodramma in due atti di Domenico Gilardoni, Gaetano Donizetti e Andrea Leone Tottola.

⁷ *Ugo, conte di Parigi*, tragedia lirica in due atti e quattro parti di Felice Romani.

⁸ *Sancia di Castiglia*, tragedia lirica in due atti di Pietro Salattino.

⁹ *Fausta* ebbe più di una cinquantina di edizioni nell'Ottocento.

¹⁰ Cfr. ALEXANDER WEATHERSON e JOHN BLACK, «*Ugo*», ovvero quando le convenienze diventano inconvenienze. *Parole, musica e censura*, traduzione di Fulvio Stefano Lo Presti, in *Ugo, conte di Parigi* di Gaetano Donizetti, programma di sala, Teatro Bellini, Catania 2004, pp. 9-29.

¹¹ Così Donizetti si definisce in una ben nota lettera indirizzata da Palermo il 21 dicembre al suo maestro Simone Mayr (in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948, n. 25, p. 243).

¹² Una malaugurata leggenda priva di fondamento se non quello di due lettere apocrife – il che non le ha impedito di resistere fino a oggi – vede Donizetti spettatore alla Scala della prima di *Norma* il 26 dicembre 1831. Pur non avendo alcun motivo per spingersi (e con quali mezzi rapidi?) fino a Milano in quel preciso momento, Donizetti non avrebbe potuto allontanarsi da Napoli, impegnato com'era nell'avanzata preparazione della sua *Fausta*. Cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Quel Santo Stefano, Donizetti non c'era*, in: *Stagione d'opera 2011-2012. Vincenzo Bellini, "Norma"*, Teatro Regio Torino 2012, pp. 47-55.

¹³ FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Tipografia Tiberina, Roma 1864; Federico Alborghetti e Michelangelo Galli, *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr - Notizie e documenti*, Gaffuri e Gatti, Bergamo 1875.

¹⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, a cura di Fulvio Stefano Lo Presti, traduzione dello stesso, Edt, Torino 1986, p. 65.

¹⁵ GUIDO ZAVADINI, *op. cit.*, n. 72, p. 288.

¹⁶ L'inganno stendhaliano è stato smascherato da ANSELM GERHARD in *Uno scherzo mal*

inteso? Patetismo e ironia nell'«*Elisir d'amore*», traduzione di Federico Fornoni, in *L'elisir d'amore*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», n. 6, Bergamo 2007, pp. 23-37.

¹⁷ Si veda l'interessante studio di MARK EVERIST, *A transalpine comedy. «L'elisir d'amore» and cultural transfer*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, *Volume 2. La musique à l'épreuve du théâtre*, Mardaga, Wavre 2009, pp. 279-298.

¹⁸ PAOLO FABBRI, *Il nome mio nessun saprà?*, in *L'elisir d'amore* cit., p. 19.

¹⁹ EUGÈNE SCRIBE, *Le Philtre*, in *Théâtre de Eugène Scribe. Opéras*, Michel Levy Frères, Parigi 1856.

²⁰ FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Serie francese*, vol. IV, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1966, p. 455.

²¹ RENZO MASSARANI, «*Elisir d'amore*» di Gaetano Donizetti, Formiggini, Roma 1930, p. 17.

²² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* cit., p. 106.

²³ Guarda caso, anche Norina nel *Don Pasquale* (1843) predilige questo genere di letture (atto I, scena IV), per non parlare dei gusti letterari di Antonina, protagonista della farsa *La romanzesca e l'uomo nero* (1831). Adina è in un certo senso una femminista *ante litteram*, benché non lo sia forse in maniera altrettanto consapevole quanto lo è Isabella nell'*Italiana in Algeri* di Rossini e Anelli, risalente a diciannove anni prima. In ogni caso Adina si inserisce di diritto nella serie di personaggi femminili del Donizetti comico, tra cui Betly, Rita, Norina, che intendono essere arbitre delle proprie scelte. Se è capricciosa e incostante, quale del resto si proclama, e cioè costante nel rivendicare la propria libertà, glielo consente nell'ambiente in cui vive il suo *status* privilegiato: appartiene a una buona famiglia, è ricca e colta.

²⁴ La dimenticanza si è protratta fino al 1998, quando *Alahor in Granata* è stato riscoperto a Siviglia, al Teatro della Maestranza. L'anno seguente è ritornato a Palermo, questa volta sulla scena del Teatro Massimo.

²⁵ GUGLIELMO BARBLAN e BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Società di assicurazioni Liguria, Bergamo 1983, p. 152.

²⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* cit., pp. 107-108.

²⁷ La peripezia dell'imprevista partenza a spron battuto del sergente e dei soldati mette dapprima Belcore di fronte all'impossibilità di celebrare all'indomani le nozze. Ma la frase che rivolge ad Adina: «Carina! Udisti? Domani, addio! / Almen ricordati dell'amor mio», sembra avere il vago sapore della promessa fatta dal classico marinaio nel momento di congedarsi dall'amata occasionale. Dalla replica della programmaticamente incostante Adina traspare tutta la 'serietà' del suo progetto matrimoniale: «Di mia costanza ti darò prova: / la mia promessa rammenterò».

²⁸ L'indicazione del cortile rustico si trova nel libretto della prima alla Canobbiana nonché nello spartito per canto e pianoforte dell'*Elisir d'amore* pubblicato da Ricordi. In *Tutti*

i libretti di Donizetti, a cura di Egidio Saracino, Garzanti, Milano 1993, la scena è così designata: piazza nel villaggio come nell'atto primo.

²⁹ RENZO MASSARANI, op. cit., p. 36.

³⁰ «Qui il Donizetti volle introdurre una romanza per tenere, a fine di usufruire [*sic*] una musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato. Donizetti aveva di sì strane passioncelle; talvolta odiava la propria musica, e talvolta l'adorava», in EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati Maestri di Musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Ermanno Loescher, Torino 1882, p. 225.

³¹ EGIDIO SARACINO, *Donizetti*, Mursia, Milano 1984, pp. 148-149.

³² GUGLIELMO BARBLAN, *Personaggi dell'«Elisir d'amore»*, in «Le grandi opere liriche», n. 11, Fabbri, Milano 1969, p. 4.

³³ Henri-Bernard Dabadie, coetaneo di Donizetti, aveva creato il ruolo di Joli-Cœur nel *Philtre* di Auber nel 1831 all'Opéra di Parigi, lo stesso teatro in cui nel 1829 era stato primo protagonista di *Guillaume Tell* di Rossini.

³⁴ «Il Censore Universale dei Teatri», Milano, n. 39, mercoledì 16 maggio 1832, p. 153 (in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Skira, Milano-Ginevra, 1997, p. 309).

³⁵ In *Ibid.* p. 304.

³⁶ «Corriere delle Dame», Milano, n. 27, 15 maggio 1832, p. 210 (in *Ibid.*, p. 308).

³⁷ È più che plausibile la ricostruzione documentata, che, con dovizia di dettagli, ha proposto Mark Everist nel già citato *A Transalpine Comedy. «L'elisir d'amore» and Cultural Transfer* (cfr. nota 17).



Dulcamara: un vegetale dà il nome a uno dei personaggi dell'*Elisir d'amore*

Giulia Vannoni

Io rispetto l'elisire,
ma per me ve n'ha un maggiore
(*L'elisir d'amore*, atto II, scena settima)

Sono i manuali di botanica farmaceutica a darci ancor oggi informazioni sulla dulcamara e le sue proprietà curative.

La specie *Solanum dulcamara*, molto comune nell'intero territorio italiano, cresce di preferenza in luoghi freschi. È un arbusto con fusto sdraiato o rampicante che appartiene alla famiglia delle *Solanaceae* (ordine *Solanales*, sottoclasse *Asteridae*, classe *Magnoliopsida* o *Dicotiledoni*, divisione *Angiosperme*). Le foglie sono di colore verde intenso a lamina ovale e appuntita; i fiori, disposti in cime ombrelliformi, hanno una piccola corolla violacea; il frutto, contenente numerosi semi, consiste in una bacca ovoidale succosa che diventa rosso lucente quando matura, e non è commestibile. L'infuso dei fusti giovani risulta efficace come depurativo, facendo aumentare la sudorazione, ma può essere tossico in dosi elevate; il decotto della corteccia è diuretico.

Chissà se il librettista Felice Romani, nel coniare il nome del protagonista dell'*Elisir d'amore*, aveva consapevolezza dell'efficacia medicinale di questa pianta erbacea. Forse, più semplicemente, pensando a un personaggio dal carattere ibrido fra il medico e il ciarlatano, era stato attratto dall'ossimoro implicito nel nome dulcamara, che prende origine da una particolarità di questo vegetale: i rametti, masticati, assumono prima un sapore dolciastro e in seguito amarognolo. Delle caratteristiche farmacologiche della dulcamara, invece, doveva essere al corrente Gaetano Donizetti. Quando cinque anni dopo scriverà il duetto «Mio signore venerato!»

Solanum dulcamara, illustrazione tratta da Otto Wilhelm Thomé, Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz, Gera-Untermhaus 1885.

per la seconda versione del *Campanello* (1837), dove sfodera sbalorditive competenze di botanica, il compositore – che di quest'opera fu anche librettista – avrà modo d'inserire la pianta nell'elenco dei componenti di un'interminabile ricetta farmaceutica («... / dulcamara, talamacca, / legno quassio, ceralacca / ...»).

Reminiscenze botaniche a parte, Donizetti dà vita con Dulcamara a una delle figure più memorabili di tutto l'Ottocento operistico. Il musicista bergamasco non si limita a tracciare il profilo di un imbonitore che si atteggia a scienziato, ma configura i tratti di un personaggio ben più complesso, che non trova parentele nei personaggi buffi concepiti dagli autori precedenti. Fonte dell'*Elisir d'amore* era stato *Le philtre*, un'opera in due atti scritta appena qualche mese prima da Daniel Auber su libretto di Eugène Scribe, anche se la figura di Dulcamara si discosta radicalmente dal suo omologo francese, Fontanarose.

Chi è allora Dulcamara? Perno del «melodramma giocoso in due atti» di Donizetti viene indicato, fin dalla *dramatis personae*, come «medico ambulante». Ma potrebbe essere considerato, in un modo più negativo e che non rende giustizia al caleidoscopico personaggio, anche un ciarlatano, come in effetti spesso l'ha dipinto la tradizione interpretativa. Su questo atteggiamento pesa, senza dubbio, un modo di sentire diffuso all'epoca di Donizetti, che tradiva, oltre alla scarsa considerazione verso i dottori, una certa diffidenza per la loro trasformazione in casta. La classe medica era da tempo divenuta bersaglio dell'ironia letteraria e teatrale, che faceva leva proprio sulla confusione dei ruoli fra medici e ciarlatani. C'è anche un testo teatrale, precedente di quattro anni *L'elisir d'amore*, che Donizetti o Romani potevano conoscere: la cicalata *Il ciarlatano*, composta nel carnevale del 1828 da Giuseppe Gioachino Belli e ascrivibile a quel genere leggero, nato in epoca barocca, che sconfinava nel *divertissement* linguistico. A recitarlo, per le strade di Roma, era il poeta stesso travestito da ciarlatano e accompagnato da due servitori: tratteggiava così lo spassoso ritratto di un individuo, Gambalunga, che si diverte a sproloquiare mescolando con la massima disinvoltura termini legati alla scienza medica, malattie e rimedi farmaceutici, con lo scopo di vendere uno «specifico», cioè un «portentoso elixir» di cui elenca i benefici effetti sulla salute del corpo e della mente.

Anche nell'*Erbolato* di Ludovico Ariosto, volendo spingersi ancor più a ritroso, si ritrova come protagonista un personaggio analogo, che cerca di vendere il proprio «elettuario».

Ma nell'*Elisir d'amore* l'aspetto denigratorio nei confronti di queste figure compare solo come un tenue retrogusto e prevale, piuttosto, la componente agrodolce. Del resto, bisogna tener conto che il significato negativo che oggi si attribuisce alla parola ciarlatano non rende giustizia al ruolo storico che simili personaggi hanno avuto: sarebbe infatti più corretto considerarli veri e propri «mercanti della salute», stando all'efficace definizione che dà il titolo a un fortunato libro del medico Piero Gambaccini (Firenze, 2000). Ai ciarlatani spetta infatti il grande merito di aver proposto sulle piazze rimedi sedicenti miracolosi – spesso si trattava di farmaci davvero efficaci – a buon mercato, rendendo così accessibile a tutti ciò che era monopolio di pochi: la possibilità di curarsi.

Donizetti evidentemente guardava con una certa simpatia tali individui e già nella farsa in un atto *I pazzi per progetto* (1830), su libretto di Domenico Gilardoni, il trombettista disertore Eustachio, che si finge medico, ha come modello la figura di un ciarlatano; anzi, la sua aria può essere considerata un'anticipazione dell'ormai imminente ritratto di Dulcamara:

un profondissimo, enorme merito
pei miei specifici, contro i malefici
e per le pillole, che senza iperbole,
dan lungo vivere all'uman genere
[...]
più d'Esculapio qui m'alza e venera
la dama colica che m'ha nei visceri;
qui, qui mi nomina il nuovo Ippocrate.
[...]
quel don Eustachio che in ogni età...
terror dei medici sempre sarà.

Come avrebbe poi riconfermato nel libretto del *Campanello*, Donizetti provava grande interesse per un linguaggio improntato a una precisa terminologia medica, che sapeva manovrare con perizia: anche sul piano musi-

cale il tentativo di dare una parvenza scientifica al discorso di Dulcamara, al di là del tono parodistico, è condotto con estrema consapevolezza ed efficacia. Il registro espressivo scelto dal compositore è infatti una garbata ironia che si manifesta con un innovativo stile di canto: una vocalità ormai lontana da quella, spesso ornamentata, del basso buffo rossiniano, in linea di principio più acconcia alla comica eloquenza di un ciarlatano. L'eccesso di fioriture avrebbe potuto suggerire intenzioni mistificatorie, laddove la vocalità spianata e sillabica, da 'buffo parlante', privilegia invece la comprensibilità del discorso, sottolineando l'andamento di un linguaggio che si avvale di una terminologia parascientifica.

Dulcamara ci tiene infatti a qualificarsi come scienziato. Fin dalla cavatina «Udite, udite, o rustici», scandita da un *Maestoso* orchestrale, si autodefinisce senza mezzi termini:

... io sono quel gran medico,
dottore enciclopedico
[...]
la cui virtù preclara
e i portenti infiniti
son noti all'universo...
e in altri siti.

Allo stesso modo del Fomà Fomič di Dostoevskij, in *Stepànčikovo e i suoi abitanti*, che approfitta dell'ignoranza di un intero villaggio, Dulcamara riesce a imbrogliare l'ingenuo Nemorino, ma avrà comunque un'influenza positiva sul candido giovanotto, riuscendo a fargli conquistare, con i suoi raggi pseudoscientifici, la ragazza di cui è innamorato.

Dopo l'autocelebrazione iniziale, nella cavatina passa a esaltare, con disinvolta prosopopea, le molteplici virtù dello «specifico» che è venuto a vendere, mentre la musica di Donizetti da *Maestoso* diviene *Andante* sempre *Più mosso* e, sulle ultime battute, *Allegro vivace*. La partitura pre-

Gerrit Dou (1613-1675), Il ciarlatano, 1652. Olio su tavola.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.



senta, in margine, numerose indicazioni finalizzate a rendere il canto più espressivo: la musica rende i versi di Romani ben scanditi, persino esaltati dall'accompagnamento strumentale, così che non una delle prodigiose facoltà elencate sfugga all'attenzione di chi ascolta. Con il suo eloquio altisonante, Dulcamara dà credibilità inoppugnabile alla lunghissima arringa, giungendo a parlare di «balsamico elisire» solo alla fine del monologo e dopo aver portato una serie di persuasive argomentazioni. Imperterrito, insiste sulle virtù farmacologiche del portentoso medicinale:

i cui certificati
autentici, bollati
toccar, vedere e leggere
a ciaschedun farò.

Un'immagine che sembra invocare superiori autorità, anticipando le attuali, obbligatorie verifiche presso i laboratori abilitati a rilasciare certificazioni, ogni qual volta si debba immettere in circolazione un nuovo prodotto. Le virtù dell'elisir si fondano su un lungo elenco di malattie che esso è capace di guarire: una lista dove compaiono le più svariate patologie. Il «mirabile liquore» è definito inizialmente «odontalgico», ma può far camminare i paralitici e rappresenta un rimedio anche per «gli apoplettici» (colpo apoplettico era l'antico termine con cui si indicava l'interruzione del regolare flusso di sangue al cervello, ossia l'ictus) e per chi ha difficoltà respiratorie, ovvero «asmatici» e «asfittici». Grande giovamento può portare agli isterici (la cui sindrome, prima di Freud, non si classificava come disturbo psicologico) e ai diabetici. Guarisce persino gli affetti da timpanismo (la presenza di gas nell'intestino che rendono gonfio l'addome) o da scrofole (una sorta di tubercolosi che colpisce i linfonodi del collo, molto diffusa in passato e causata dal consumo di latte contaminato), senza escludere il rachitismo né il mal di fegato «che in moda diventò». Nella sua eloquente dissertazione, tuttavia Dulcamara non precisa mai la composizione chimica della bevanda: in realtà, comune *bordeaux*.

Franz Anton Mesmer nel corso di una seduta di terapia, intorno a un baquet magnetico a forma di ellisse.

Per quanto riguarda invece gli aspetti più strettamente drammaturgici, è probabile che le scelte di Romani siano da collegare a una sua precedente esperienza letteraria. Il poeta era stato infatti librettista anche di un altro idillio romantico, *La sonnambula* di Bellini, che aveva debuttato sempre a Milano nel marzo 1831, appena quattordici mesi prima dell'*Elisir d'amore*. Nel capolavoro belliniano è un chiarimento scientifico a sbloccare l'esito della vicenda: quando la situazione della protagonista calunniata sta per mettersi al peggio, interviene il conte Rodolfo – al corrente degli ultimi progressi della medicina – che spiega il comportamento della ragazza, in apparenza riprovevole, con il sonnambulismo da cui è affetta: una sindrome del tutto ignota agli abitanti del piccolo villaggio dove vive. Il personaggio sembra rimandare a quel conte di Puységur che, pochi decenni prima, aveva dimostrato come il sonnambulismo fosse un fenomeno organico. La sua non fu solo la prima spiegazione convincente di questa malattia ma, soprattutto, corroborò in maniera definitiva le intuizioni del proprio maestro, il medico austriaco Franz Anton Mesmer (1734-1815), i cui studi sul magnetismo animale, la dottrina che assimilava il corpo a un magnete e ribattezzata in seguito 'mesmerismo', già avevano lasciato una traccia profonda in *Così fan tutte* nella scena dei due finti albanesi.



L'operato di Mesmer, tuttavia, era stato oggetto di controversa valutazione: a fronte degli ottimi risultati ottenuti sui pazienti, sul medico austriaco gravava l'accusa – mossagli dalla scienza ufficiale – di essere un mistificatore. È probabile che Romani, acuto intellettuale non meno che erudito letterato, avesse presente questa doppia natura del fenomeno Mesmer: se nella *Sonnambula* si era concentrato sui successi ottenuti in campo medico, nell'*Elisir* sembra invece ricollegarsi a quella nomea di guaritore, se non proprio di ciarlatano, che molti gli avevano affibbiato. Non è un caso, inoltre, che entrambi i libretti siano rielaborazioni di *pièces* provenienti dal cosiddetto 'atelier Scribe' (ossia lo scrittore Eugène e il suo staff di collaboratori), che sfornava commedie e testi teatrali a ritmo quasi industriale:

pur senza esser stato testimone diretto, per ragioni anagrafiche, dell'attività parigina di Mesmer, su tale argomento Scribe avrebbe potuto comunque usufruire di notizie di prima mano.

Le due opere, del resto, non hanno in comune solo la patina di *couleur locale* – un'ambientazione contadina dai contorni vagamente naïf – ma propongono anche personaggi con atteggiamenti speculari, coinvolti in due vicende che si svolgono in contesti sociali simili, dove sono radicati ignoranza e pregiudizio. In entrambi i lavori si trovano però figure che si discostano dal comune modo di pensare e che, grazie al loro raziocinio, consentono uno scioglimento a lieto fine. Così, se l'irrazionale Nemorino fa ricorso al «magico liquore» con piena fiducia nei suoi effetti miracolosi (ma almeno come placebo il *bordeaux* funziona, rendendo sciolto e disinvolto il maldestro contadinello), le lusinghe di Dulcamara lasciano indifferente Adina. Quando, con l'intento di rifilarle la prodigiosa bevanda, il dottore sfoggia la sua scienza.

Sapete voi
dell'Alchimia il poter,
il gran valore
dell'elisir d'amore [...]?

La ragazza, istruita e accorta, sa come ribattere:

La ricetta è il mio visino,
in quest'occhi è l'elisir.

Non a caso è qui che il personaggio di Dulcamara subisce una trasformazione psicologica: rispetto al ciarlatano della cavatina iniziale, tutto concentrato sull'efficacia della sua bevanda, in questo duetto sembra rendersi conto che sono le proprie capacità persuasive – la sua persona, in definitiva – il mezzo per ottenere la guarigione. La frase con cui Adina diplomaticamente rifiuta l'offerta del filtro si potrebbe, dunque, applicare a Dulcamara stesso:

Io rispetto l'elisire,
ma per me ve n'ha un maggiore.

Se alle radici della drammaturgia dell'*Elisir* c'è, quanto meno, la curiosità nei confronti di problematiche di tipo scientifico, non si può ignorare l'altra componente rappresentata dalla riflessione intorno alla favola e alla leggenda. La lettura – e siamo in anticipo di oltre trent'anni su Wagner – della storia di Tristano e Isotta, affidata ad Adina all'inizio dell'opera, fa da motore all'intera azione: volontà di Donizetti di misurarsi con il territorio del mito o, piuttosto, sotterranea dialettica tra il registro magico e quello scientifico? Difficile rispondere a questa domanda: del resto la figura di Dulcamara – che, a tutti gli effetti, può essere ritenuto il vero protagonista dell'*Elisir d'amore* – sembra concepita per fondere questi due registri.

Ma, con o senza elisir, Dulcamara compie anche un'altra grande trasformazione: grazie a lui, la comicità operistica conosce una svolta. I meccanismi del sorriso si affrancano definitivamente da quelli rossiniani, venendo meno l'illuministico distacco e quella crudeltà di fondo che Rossini aveva verso i propri personaggi, spesso solo esilaranti congegni meccanici. Con Donizetti – anzi, con Dulcamara – scatta l'empatia, se non la *pietas*, del burattinaio verso le sue creature, e nasce quella 'umanità del buffo' che porterà a Don Pasquale, spianando la strada a Falstaff. Da questo mutato atteggiamento prende origine il carattere dolceamaro dell'*Elisir d'amore*: proprio come la pianta da cui il suo più memorabile personaggio trae il nome.

Saggio tratto dal programma di sala L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti, Teatro Lirico di Cagliari 2009.



L'elisir d'amore, tra verità storica e leggenda teatrale
Intervista a Roberto Gianola
Stefano Valanzuolo

Roberto Gianola torna a Cagliari a distanza di qualche anno...

Ho debuttato al Lirico nel 2015 e da quel momento non ho mai interrotto il contatto con alcuni professori d'orchestra e artisti del coro. Il nostro mestiere, per fortuna, offre molte gratificanti possibilità d'incontro sul piano umano, oltre che professionale. A Cagliari mi sento tra amici, e in questa condizione serena ogni impegno, anche il più importante, può diventare meno ostico.

A proposito di impegni 'importanti': si ha un bel dire che *L'elisir d'amore* appartenga al grande repertorio, dunque sia titolo popolare e amatissimo. Poi, però, bisogna portarlo in scena...

E non si tratta di affare da poco, evidentemente. Il fatto è che molte opere, considerate gradevoli all'ascolto e accessibili, finiscono con l'essere giudicate, a torto, anche 'facili'. Ma l'immediatezza con la quale l'ascoltatore riesce a fruire della musica non è specchio di una scrittura elementare, semmai il contrario.

Ossia?

Ossia, sono la mano dell'autore, la sua classe, il suo mestiere a definire con chiarezza i contorni del racconto, ma è ovvio che il lavoro di preparazione a monte sia enorme. Agli interpreti – parlo del direttore, dell'orchestra e dei cantanti – serve concentrazione assoluta per illuminare ogni dettaglio di scrittura nella giusta luce e far sì che si compia quel piccolo miracolo d'arte grazie al quale la musica giunge all'orecchio scorrevole, agile, priva di sovrastrutture.

Il direttore d'orchestra Roberto Gianola. Foto Amusart

Parlando del suo ruolo, quello del direttore d'orchestra, quali sono gli aspetti interpretativi che richiedono maggiore attenzione?

Penso che nell'*Elisir* risulti fondamentale, tanto per cominciare, gestire correttamente i volumi orchestrali, che devono risultare pertinenti in rapporto alle situazioni ed espressivi nel rispetto delle voci. È una caratteristica, questa, che richiede senso della misura, sul piano musicale, e sottende una visione teatrale più ampia ed efficace.

E non finiscono qui le difficoltà di un'opera che qualcuno, frettolosamente, si ostina a credere 'facile'...

No di certo. Nell'*Elisir* gli strumenti dell'orchestra sono spesso proiettati in una dimensione solistica che è scabrosamente esposta. Penso al fagotto nell'aria fatidica di Nemorino, «Una furtiva lagrima»; penso alla tromba prima dell'entrata di Dulcamara. Io, che nasco trombettista, quel passaggio me lo ricordo molto bene: al pubblico arriva un motivetto brillante, quasi innocente; ma in buca – vi assicuro – si suda. In generale, l'orchestrazione dell'*Elisir d'amore* è come un congegno delicatissimo, da trattare con infinita cura.

Donizetti vi mette a dura prova, è vero; ma vi dà anche una mano...

Ci mancherebbe altro. Stavo per dirlo prima: la sua è una scrittura meravigliosamente compiuta, in cui ogni dinamica ha un senso, ogni parola ha un peso ritmico calcolato, ogni colore ha una funzione narrativa. Basta avvicinarsi alla partitura con rispetto e molta attenzione.

Non c'è il rischio, alle prese con opere tanto famose, di adagiarsi sulla routine? Oppure, al contrario, di sentirsi costretti a cercare qualcosa di nuovo a tutti i costi, magari esagerando?

Tra le due ipotesi, io sceglierei la prima, quella – diciamo così – conservativa. A costo di trovarmi, poi, a ripetere ai cantanti e ai professori d'orchestra cose che magari hanno già sentito altre mille volte. Donizetti – si capisce – viene prima di tutto. Ma il problema, semmai, è un altro...

Quale?

Il problema è che una tradizione esecutiva lunga due secoli quasi e consolidata da un numero consistente di interpreti gloriosi rischia di restituirci, oggi, una visione dell'*Elisir d'amore* che, tra tagli e aggiunte di vario genere, non sappiamo fino a che punto sia realmente quella voluta dall'autore. E allora capita che, nel riprendere una versione specifica dello spettacolo, il direttore d'orchestra debba adattarsi a certe strategie registiche piuttosto che ad altre, o si debba tarare sulle voci che ha disponibili... *L'elisir d'amore* è un titolo in cui la verità storica e la leggenda teatrale in qualche modo si mescolano. Filologia e convenzione si inseguono. Questa è una prerogativa, in fondo, dei capolavori molto amati dal pubblico.

Perché di capolavoro si tratta, su questo siamo d'accordo...

Non c'è dubbio, sì. L'etichetta di «melodramma giocoso», comune ad altri titoli spesso leggendari, è abbastanza ampia da comprendere diverse situazioni emotive, ma in questo caso credo che riesca ad accogliere soprattutto l'elemento patetico con buon gusto ed efficacia, regalando all'*Elisir d'amore* una patina di originalità e di garbo affettuoso che creano immediata empatia col pubblico.

Quando Donizetti scrive quest'opera, non può non tenere conto dell'esempio di Rossini...

È vero, ma questa riflessione rende l'invenzione donizettiana ancor più pregevole, perché la scelta di discostarsi da quel modello ingombrante è perseguita senza esitazioni e in maniera autorevole. I personaggi dell'*Elisir d'amore*, con la loro aura 'patetica' (che in «Una furtiva lagrima» trova massima consacrazione), hanno un'umanità nuova e coinvolgente, tradotta con intelligenza nell'impiego del mezzo vocale.

Si parla, per *Elisir*, di *comédie larmoyante*; in più, sappiamo che, nella sua fase estrema di carriera, Donizetti avrebbe conquistato Parigi e il pubblico francese...

Ho capito dove vuole arrivare, ma la fermo qui: *L'elisir d'amore*, per me, è un'opera italiana a tutti gli effetti, per gusto, riferimenti, ascenden-

ze. Rappresenta un punto di passaggio ineludibile, anzi, nella vicenda del melodramma italiano che prende le mosse dal Settecento, quindi subisce il fascino dell'avvento rossiniano e infine si affaccia a pieno titolo nella stagione romantica.

Torniamo sulla partitura orchestrale, più volte lodata per leggerezza...

Tanta leggerezza negli esiti è figlia – quasi parlassimo di un lavoro di ricamo – di una trama musicale molto densa, fitta di idee melodiche, sulla quale si stagliano i frequenti interventi strumentali solistici. Lavorare sui livelli orchestrali diventa fondamentale per dare giusto sfogo al suono, senza tradire il senso generale di luminosità seducente.

Parliamo di Nemorino: tra Caruso e Pavarotti, tra Di Stefano e Florez, il personaggio è stato incarnato da tenori molto diversi tra loro. Lei che idea ne ha?

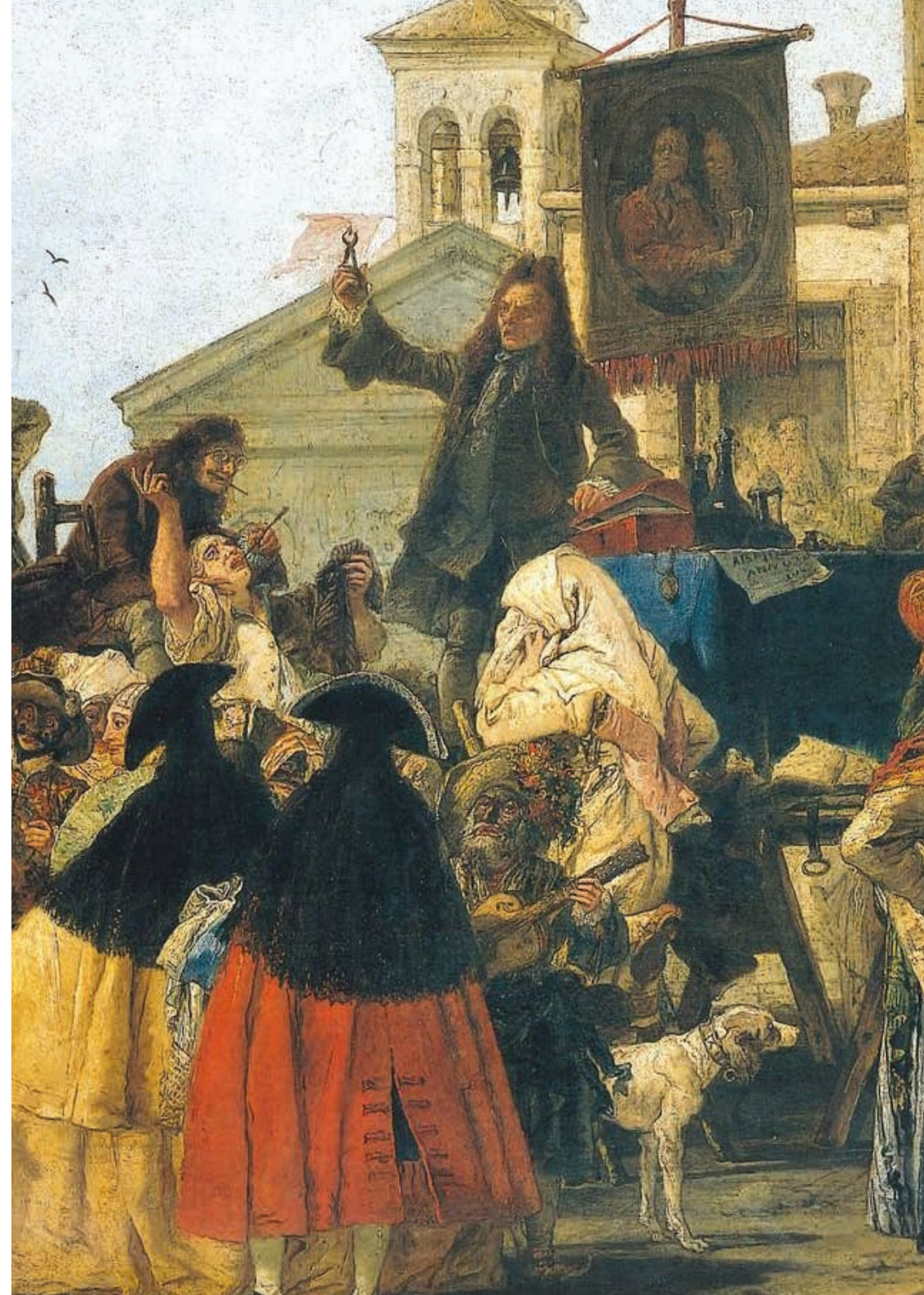
La tendenza invalsa oggi è quella di lasciare il ruolo del protagonista di *Elisir* al tenore leggero, seguendo una logica musicale che esalta la dimensione lirica del personaggio. Personalmente, mi piace associare Nemorino a un tenore dalla vocalità più consistente. Dei nomi citati prima, forse, scelgo Di Stefano: la cui 'grazia' era sempre accompagnata da una presenza tangibile e affascinante.

Ci spiega com'è cambiata – se è cambiata – la direzione d'orchestra ai tempi del Covid?

Si vive sempre sul chi va là, pronti ad ogni malaugurato imprevisto. Io soffro molto nel vedere il coro – che in quest'opera ha un ruolo fondamentale – costretto a cantare con la mascherina, pur consapevole che dal punto di vista sanitario si tratti di una soluzione sacrosanta. Purtroppo, così si alterano i volumi, si perde a volte il senso della parola musicale, si costringe l'orchestra ad abbassare il suono e il regista a immaginare posture strane... Va bene, se serve a far vivere il teatro in momenti difficili: l'importante è che a tutto questo non ci si abitui.

Giandomenico Tiepolo (1727-1804), Il ciarlatano, 1754-1755. Olio su tela.

Parigi, Musée du Louvre.





Elisir, Elisir! Malincomico Elisir!

Michele Mirabella

Giacché a me per tua gentilezza lasci la scelta della dedica dell'*Elisir d'amore*, io te ne sono graditissimo, e questa sia Al Bel Sesso di Milano... chi più di quello sa distillarlo? Chi meglio di quello sa dispensarlo?

Così Donizetti in una lettera al Ricordi. La raccomandazione non fu accolta, tuttavia a noi resta la maliziosa noterella diaristica del Maestro che rende omaggio a quel ritaglio ambrosiano dell'eterno femminino in dedica di una delle più belle opere dell'Ottocento. Opera comica? Opera 'malincomica', mi verrebbe da inventare.

Cupido musico va bighellonando tra campi e frutteti, vigne e mietiture in un panorama georgico attempato e imborghesito dalla Rivoluzione, con fittavole che hanno letto e leggono i cicli cavallereschi, ma, forse, anche il Diderot dei *Gioielli indiscreti* incastonati nelle *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos. Intorno ciondola la sfacciata curiosità di contadini smaniosi di frequentare saloni e *boudoirs*, ma pure, avventure letterarie, almeno quelle, viste le preclusioni classiste per quelle reali e il soverchio di dogane e confini.

Al centro di un immaginario che solfeggia patemi e burle, romanze e duetti civettuoli, lessico di vita quotidiana e soavità sentimentali, la complessità del racconto d'amore è ariosamente contrappuntata dalla malinconia inquieta di personaggi nella più ombreggiata età di transizione della modernità. Qui fiorisce l'amore di Nemorino per Adina con una grazia petulante ma deliziosa. Il suo cuore è agitato da un sentimento nuovo e diverso, che lo distingue insieme a lei, ad Adina, come persona in mezzo a un palcoscenico-piazza popolato ancora di figure melodrammatiche. Tra queste, spicca graziosamente la bella e soave Giannetta, maliziosa ricamatrice di trame paesane e impenitente attizzatrice di ricami erotici, che si aggira tra il maestoso gorgogliante mulino e la taverna piena di risa.

Michele Mirabella in una foto di sua figlia Margherita.

E nella piazza paesana, nella minuscola agorà della quiete e delle smaniose vigilie di festa, con casette civettuole, botteghe e balconi illuminati, la scorribanda del piazzista di sortilegi, magie e miracolosi elisir, sembra preannunciare slabbrature e sconfinamenti macroscopici e il profilarsi dell'immane foro mediatico, rimbombante delle petulanze catodiche di Dulcamara agguerriti e feroci, ansiosi di arraffare quarti e quinti poteri.

Montesquieu ha già scritto da tempo *Lo spirito delle leggi*. Adina non l'ha ancora letto, ma il figlio che Nemorino progetta con lei lo farà avidamente. Qui in paese, ciarlatani s'industriano per tirare a campare, gelosamente accaparrandosi lussi discutibili come il vagabondaggio e un libertinaggio grassoccio e spudorato. Ma, almeno, gli Elisir sono blandi raggiri o, solo, buoni vini stagionati, anche se non efficaci come quello della Regina Isotta di cui Adina legge avidamente sorridendo deliziata. Wagner trarrà altre singolari conseguenze e altre partiture.

Sin dal primo terzetto, con Adina, Belcore e il coro, Nemorino parla una lingua sua («Un po' del suo coraggio / Amor mi desse almeno!»), della quale gli altri capiscono poco o nulla. Tutti, tranne Adina, perché anche lei parla la sua medesima lingua. Chiunque, dotato di sensibilità musicale, capisce al volo che Adina non potrà mai amare un uomo che canta, come Belcore, «Son galante, e son sergente». Andiamo! Da tempo si sono sciolte le armate napoleoniche e sono stati congedati parecchi Capitan Fracassa.

Tuttavia brilla la voce magnifica di questo galante arruolatore non privo di eleganza soldatesca che propone, in un'aria celebre, rimembranze omeriche dando del vezzoso a Paride seminatore di litigi coniugali e, come lui, impenitente *flaneur*.

Tutto per conquistare l'arrendevole Adina in corsa per la promozione sociale, smaniosa libertina in vocazione, ma di lacunosa prassi e, in sostanza, destinata, come la sua ava Mirandolina, a convolare a giuste nozze riparatrici del conflitto tra le classi con il suo omologo di classe. Ma, se Adina e la discendente della Locandiera, sua madre ha, probabilmente, bazzicato

tra le *tricoteuses* assiegate sotto la ghigliottina a vedere decapitare l'*ancien régime* e le pudibonde reticenze delle signorine dell'aristocrazia. Ma la soave fittavola non è una svergognata, alla fine, e non resiste all'amore tenace e puro che le dedica quello che, forse, è stato il suo compagno di giochi in quella metafora perfetta che è la dolce campagna dell'infanzia. Si lancia con sfacciato entusiasmo verso il suo domani, brinda con Dulcamara, piange la sua lacrima fatidica al momento e al punto giusto, in piazza, sotto le finestre ficcanaso di un notturno perfetto di luna nascente, e si dispone a lasciarsi conquistare, già arresa, da quel contadino che, dopo aver cantato, raggianti, la sua romanza celeberrima, si preparerà al duro compito di far strada nel mondo.

Del resto, il dolore di Nemorino non è scritto come un'astrazione teatrale, per azionare il dramma, ma rappresenta un sentimento vero, una passione frustrata, di speranza avvilita. Adina adesso lo consola non nascondendo, se non per vezzo, il suo pianto che lo spingerà a coraggiosi impeti finalmente erotici.

Certo, non è che una congettura acrobatica, ma piace pensare che potremmo trovare il nipote di Nemorino tra i colori dell'aurora della *Fiumana* di Pellizza da Volpedo, tra quei contadini e quelle contadine del 'Quarto Stato' che marciano verso il sole dell'avvenire. Cosa potrebbe essere accaduto? Il melodramma 'malincomico' ha lasciato la piazza e la scena ad altri drammi. Ma è un capolavoro col suo umorismo struggente, con la sua



Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), La fiumana, 1895-1896. Olio su tela.

Milano, Pinacoteca di Brera.

ironica passionalità figlio della vecchia opera buffa del Settecento, più che di Rossini. Basti contemplare e lasciarsi conquistare dalla musica assecondando i due protagonisti, a diverso titolo, prede di amore. Gli amanti di Donizetti appaiono impacciati e cauti l'uno verso l'altro, cantano e recitano a lungo prima di ritrovarsi uniti nella stessa musica, ma le asimmetrie dei loro cuori sono soltanto apparenti. «Qui, dove tutti t'amaro», canta Adina, da ultimo, finalmente. Il suo languore musicale si armonizza al batticuore di Nemorino, infine reso intraprendente dalla vera forza d'amore più che dalle ribadite libagioni dell'elisir di Dulcamara.

E, alla fine, è proprio lui, Dulcamara, il simpatico ciarlatano, a rubar la scena, com'è forse, logico, perché la sua funambolica arte di arrangiarsi, d'imbrogliare, di ingegnarsi, venendo a patti con ogni onesta pur di guadagnare, interpreta il genuino e incorreggibile carattere nazionale. Questo Donizetti lo sapeva benissimo. Oggi, però, possiamo onestamente ammettere che Donizetti non si sia deliberatamente avventurato nella profezia e nella critica ironica della società di massa ma, tant'è di Dulcamara catodici, oggi in circolazione ve n'è e come. E non simpatici come il forbito sciamano saltimbanco che convince Nemorino contadino di scilinguagnolo semplice e realistico che gli Elisir d'Amore esistono. Gli sciamani di oggi sono soffocanti e non cantano né suonano, né recitano. Anzi, fosse per loro, i teatri potrebbero anche restare chiusi. Per quel che gliene importa.

Testo tratto dal programma di sala L'elisir d'amore, Teatro Lirico di Cagliari 2009.

L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti, regia di Michele Mirabella, Teatro Lirico di Cagliari 2009.

Foto di Priamo Tolu.

Nelle pagine successive: figurini di Alida Cappellini e Giovanni Licheri per L'elisir d'amore, Teatro Lirico di Cagliari 2009; foto di scena di Priamo Tolu, Teatro Lirico di Cagliari 2015.





RICHE
NASTRE IN
A PPLICAZIONE

3 TIPOLOGIE DI
TESSUTO FIORATO
TON AZZURRO +
SOTTOGONNA BALZA
IN SANGALLO

IATTO ADINA
I SCENA



TELA ITALICA
TESSUTO FANTASIA
VESTITO LISCIO

GRIGI AZZURRI
PASTELLO

MEMORINO



I CONTADINI
I SCENA



DONNE I' SCENA I' ATTO
BASE BIANCA + GRONBIULO
COTONE A FIORI COLORI PASTELLO



BELCORE



SOLDATO



DULCIANA





LA MACCHINA DI
DULCAMARA



LE ASSISTENTI
DI DULCAMARA



L'OSTE



IL NOTAIO



GIANVETTA



FESTA





DONNE VILLAGGIO FESTA
 SOVRAPPORZIONI SU BASE
 BIANCA E SCARLA
 STAMPATO ROSSO ARANCIO
 FUXIA ROSA



BORGHESI
 FESTA



Cronache d'archivio *L'elisir d'amore a Cagliari*



Teatro Civico | 9 settembre 1833 (21 recite)

interpreti Geltrude Berti (Adina), Giuseppe Piantanida (Nemorino), Pietro Lej (Belcore), Giovanni Battista Insom/Alessandro Berlendis (Il Dottor Dulcamara), Maddalena Berti (Giannetta)

Imbarcata a Genova, dopo 15 giorni di viaggio la compagnia di canto scritturata per l'opera di Donizetti approda «felicemente» a Cagliari. Non altrettanto felice è però l'esito delle prime recite: «a quel Pubblico il libro non piace affatto, e ben poco la musica: i gusti non soffrono legge» scrive Luigi Prividali sul «Censore Universale dei Teatri». Il tenore Piantanida non sembra adatto al ruolo e di Gertrude Berti, pur dotata «d'una voce bellissima ed agilissima» entusiasma solo l'*Aria* e il *Duetto* con Dulcamara. «Tutto il resto non dispiace, ma non toglie l'uditorio dall'indifferenza». Accade poi che l'improvvisa indisposizione del buffo Insom procuri una ghiotta opportunità al giovane Alessandro Berlendis, «applaudito con fracasso e con una gran chiamata». Tornato in salute Insom si riscatta e con la Berti, che «s'era già fatta intanto del suo Pubblico la delizia» duetta magnificamente, portando «il generale entusiasmo al fanatismo».

Teatro Civico | 11 ottobre 1838

interpreti Marianna Franceschini (Adina), Domenico Furlani (Nemorino), Valentino Sermattei (Belcore), Cipriani (Il Dottor Dulcamara)

«Un giocondo trattenimento, al quale non mancarono veementi e replicati applausi». Su «L'Indicatore Sardo» A. M. (Antonio Martini) loda la

Eva Mei (Adina) ed Enzo Dara (Il Dottor Dulcamara) nell'Elisir d'amore, regia di Filippo Crivelli, al Teatro Lirico di Cagliari nel 1998. Foto di Priamo Tolu.

voce della primadonna Franceschini «modulata con maestria e buon gusto», «le squisitezze» dell'arte comica di Cipriani-Dulcamara, le «brillanti doti» di Furlani-Nemorino, il saggio di «vivissimo zelo» offerto da Sermatei-Belcore. E la rivista «Il Pirata» conferma laconica che, in una stagione fortunata, «anche questo spartito andò a gonfie vele».

Teatro Civico | gennaio 1854

interpreti Celestina Corbetta (Adina), Vincenzo Sarti (Nemorino), Giovanni Battista Gianni (Belcore), Lorenzo Manari (Il Dottor Dulcamara), Elisa Gamarra (Giannetta)

Teatro Civico | 13 gennaio 1866 (7 recite)

Teatro Cerruti | 4-6-7-8-10-12-20-25 marzo 1877

Svegliarino firma la stroncatura sulla «Rivista Teatrale Melodrammatica»: «*Elisir d'Amore* incontrò pochissimo, causa la pessima esecuzione».

Teatro Cerruti | 15-16-19-21-25-28-30 marzo, 2 aprile 1882

interpreti Angiolina Vinea Paoletti (Adina), Ranieri Baragli (Nemorino), Filippo Giannini (Belcore), Bergami (Il Dottor Dulcamara), Itala Florenza (Giannetta)

maestro concertatore e direttore Giovanni Battista Dessy

«Persuadetevi che c'è da accontentarsi» avverte il cronista dell'«Avvenire di Sardegna», «In generale, l'esecuzione dell'opera fu buona». A fare la parte da leone sono la coppia Adina-Nemorino. Il soprano «canta con sicurezza e una facilità che dimostrano veramente quanta padronanza dell'arte, quanta intelligenza musicale e quale agilità di voce ella possiede». Il tenore, applaudito in tutta l'opera, splende nella romanza *Una furti-*

va lacrima «che canta assai bene e in cui si vede la finitezza nel fraseggiare, il calore nell'accento e nel gesto». Ha invece voce «monotona e senza timbro» Giannini-Belcore, e Bergami-Dulcamara «difetta di quel brio e di quella spigliatezza» indispensabili nella parte dell'imbonitore.

Teatro Cerruti | 15-16 settembre 1883

interpreti Virginia Lupi (Adina), Ernesto Menni (Nemorino)
maestro concertatore e direttore Luigi Becherini

Teatro Cerruti | 24-25-26-29 ottobre, 5 -18-19-25 novembre 1893

interpreti Annita Bosio (Adina), Anselmo Spagnolo (Nemorino), Leopoldo Lera (Belcore)
maestro concertatore e direttore Almerico D'Alessio

«Una certa grazia biricchina» sfoggiata da Annita Bosio e l'interpretazione «con sentimento e garbo» di Anselmo Spagnolo sono gli ingredienti che dimostrano – scrive Fulano sul periodico «Vita Sarda» – «come si possa far bene senza tanti sforzi, ma solo con un po' di buona volontà». Se Dulcamara e Belcore «non meritano biasimo» e «nei cori notasi un miglioramento», l'orchestra invece «non tanto bene quanto potrebbe e dovrebbe». Un appunto è rivolto al direttore scritturato per la stagione: «non batta, per carità, la bacchetta sul leggio. Oltreché un difetto, è una cosa che stona e disturba maledettamente. Un'orchestra valorosa come la nostra non ha bisogno di quel tic tac inutile e noioso».

Teatro Civico | 16 ottobre 1902 (7 recite)

interpreti Elvira Jossa (Adina), Federico Percopo (Nemorino), Alberto Melillo/Ferruccio Corradetti (Belcore), Adolfo Allegri (Il Dottor Dulcamara)

Politeama Regina Margherita | 16-17 ottobre 1937

interpreti Attilia Archi (Adina), Giovanni Manurita (Nemorino), Carlo Togliani (Belcore), Luigi Siravo (Il Dottor Dulcamara)
maestro concertatore e direttore Piero Fabbroni

Arena Giardino | 2-4 settembre 1952

interpreti Leila Mastrocola (Adina), Rodolfo Moraro (Nemorino), Afro Poli (Belcore), Vito De Taranto (Il Dottor Dulcamara), Ines Piasotti (Giannetta)
maestro concertatore e direttore Manrico De Tura
regia Carlo Acly Azzolini
 Orchestra e Coro della Cooperativa Mario De Candia
maestro del coro Vittorio Barbieri

Teatro Massimo | 24-26 marzo 1966

interpreti Mariella Adani (Adina), Pietro Bottazzo (Nemorino), Attilio D'Orazi (Belcore), Carlo Badioli (Il Dottor Dulcamara), Margherita Benetti (Giannetta)
maestro concertatore e direttore Carlo Felice Cillario
regia Mario Sigfrido Metalli
scene Sormani
costumi Casa d'Arte Cerratelli
 Orchestra e Coro dell'Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico "Giovanni Pierluigi da Palestrina" di Cagliari
maestro del coro Vittorio Barbieri

Auditorium del Conservatorio | 14-17-20-22 dicembre 1978

interpreti Rosetta Pizzo (Adina), Carlo Bergonzi (Nemorino), Alberto Noli (Belcore), Francesco Signor (Il Dottor Dulcamara), Anita Caminada (Giannetta)
maestro concertatore e direttore Carlo Franci

regia Giuseppe Giuliano

scene Alessandro Sanquirico (Sormani)

costumi Titus Vossberg (Casa d'Arte Jolanda)

Orchestra e Coro dell'Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico "Giovanni Pierluigi da Palestrina" di Cagliari

maestro del coro Sandro Sanna

Assente dalle scene cagliaritano da un ventennio, Carlo Bergonzi è il nome più atteso di questo *Elisir d'Amore*. «La sua arte si è maturata – scrive Nino Fara su "L'Unione Sarda" – il gusto affinato, la tecnica perfezionata, e il suo Nemorino [...] è delineato con tutta evidenza: ricca gamma di colori, magicamente flessa in un fraseggio musicale modulato con mirabile inventiva e nitidissima pronunzia». Qualità che gli guadagnano acclamazioni ripetute e richiesta di bis «a furor di popolo» per «Una furtiva lacrima». Al suo fianco Rosetta Pizzo interpreta Adina «con brio e vivace spigliatezza, avvalendosi con tecnica irreprensibile di agilissimi mezzi vocali».

Auditorium del Conservatorio | 13-15-18-21 gennaio 1989

interpreti Luciana Serra (Adina), Ezio Di Cesare (Nemorino), Roberto Coviello (Belcore), Alfredo Mariotti (Il Dottor Dulcamara), Rossella Ragatzu (Giannetta)

maestro concertatore e direttore Nino Bonavolontà

regia David Aprile

scene e costumi Umberto Di Pilla

Orchestra e Coro dell'Istituzione dei Concerti e del Teatro Lirico "Giovanni Pierluigi da Palestrina" di Cagliari

maestri del coro Onofrio Figliola, Giorgio Kirschner

Teatro Lirico | 6-8-10-12-14 giugno 1998

interpreti Eva Mei/Elisabetta Scano (Adina), Stephen Mark Brown/Luigi Petroni (Nemorino), Armando Ariostini (Belcore), Enzo Dara (Il Dottor Dulcamara), Erla Kollaku (Giannetta)

maestro concertatore e direttore Lü Jia
regia Filippo Crivelli
scene Emanuele Luzzati
costumi Santuzza Cali
 Orchestra e Coro del Teatro Lirico
maestro del coro Paolo Vero

«Cosa ci sarà nell'*Elisir d'amore*, favola o sogno?» chiede l'intervistatore allo scenografo. «Una certa ingenuità, un clima festoso e un po' di sorpresa» risponde. E magia, perché «se non c'è magia non è teatro». Ecco l'opera secondo l'inventiva sconfinata di Emanuele Luzzati. «Chi pensa che nei melodrammi la musica sia tutto resta interdetto» scrive Greca Piras su *L'Unione Sarda*. Grandi alberi che passeggiano nel palco sulle note di Donizetti, un fondale dipinto con i tratti inconfondibili dell'artista genovese, il carretto di Dulcamara trasformato in una sorta di casetta delle meraviglie creano la cifra fiabesca della messinscena. «Iniziato forse con qualche lentezza, lo spettacolo è andato man mano riscaldandosi e, nei concertati soprattutto, ha acquistato vivacità e calore. Gli effetti migliori, i momenti più intensi, sono così legati alla concitazione effervescente di tante voci che cantano contemporaneamente. E nel *bailamme* generale Adina e Nemorino duettano con grazia: [...] Eva Mei fa di Adina una civetta convincente, capace di seduzioni maliziose, nell'accenno di strip in riva al fiume. La sua bella voce gorgheggia con abilità nel duetto con Dulcamara e dà inflessioni ora viperine ora maliziose ora dolci al suo personaggio. Stephen Marck Brown è Nemorino ingenuamente allegro e malinconicamente innamorato». Se il Belcore di Armando Ariostini è «figura pallida e poco definita», Enzo Dara è un Dulcamara «colorito e convincente, un vero 'buffo' che a tratti ha le movenze da marionetta di Totò».

Teatro Lirico | 22, 23, 25, 26, 27, 29, 31 ottobre 2009

interpreti Désirée Rancatore/Elisabetta Scano (Adina), Celso Albello/Shi Yijie (Nemorino), Roberto de Candia/Fabio Previati (Belcore), Bruno de Simone/Simone Alberghini (Il Dottor Dulcamara), Manuela Bisceglie (Giannetta)

maestro concertatore e direttore Antonino Fogliani
regia Michele Mirabella
scene e costumi Alida Cappellini e Giovanni Licheri
disegno luci Franco Angelo Ferrari
 Orchestra e Coro del Teatro Lirico
maestro del coro Fulvio Fogliazza
nuova produzione del Teatro Lirico di Cagliari

'Malincomica': con questo neologismo coniato *ad hoc* Michele Mirabella riassume la sua visione dell'opera, firmando una messinscena «garbata, rustico-bucolica, e per certi versi tradizionale, ma pure frizzante, divertita e divertente, giocosa e solare, che ha conquistato appieno il pubblico. La cornice scenografica – scrive Gabriele Balloi sulle colonne de *La Nuova Sardegna* – è, con evidenza, quella un po' nostalgica d'un quadro di maniera, ma pensata con sguardo moderno, con trovate gustose, dettagli semplici ma combinati assieme con ingegnosa e cosciente perizia. Accattivante, soprattutto, la presenza scenica degli ottimi cantanti/attori perfettamente calati nei loro personaggi, in un mix vincente di apprezzabili *performances* canore e intrigante verve recitativa». La chiave di lettura non cambia per «L'Unione Sarda»: «*L'Elisir* cagliaritano mantiene le promesse di spettacolo che strappa sorrisi e si tiene lontano da ogni complicazione», riassume Greca Piras nella sua recensione. Positivi i giudizi sui cantanti: Il Nemorino di Celso Albello ha «una flessibilità interpretativa che si fa forza di una voce bella, rotonda», Bruno de Simone è un Dulcamara «speciale per espressività e vis comica», Roberto de Candia interpreta Belcore con «quel tanto di boriosa impudenza aggiunta a una voce corposa». Se Désirée Rancatore, Adina, «nelle scene d'apertura sembra quasi nascondersi tra le voci del coro, via via arriva ad acquistare carattere e forza nei contrasti e nei duetti, sfoderando doti virtuosistiche. Il bello è soprattutto nell'effetto d'insieme, dove risalta la forza espressiva del coro trattato da protagonista. Tutto intorno c'è poi il discorso orchestrale che Antonino Fogliani conduce con la sicurezza e la fermezza necessarie, guidando orchestra e coro del teatro in un'interpretazione che fa tutt'uno con la scena».

Teatro Lirico | 3, 4, 5, 7, 8, 10, 12 luglio 2015

interpreti Daniela Bruera/Rosanna Savoia (Adina), Alessandro Liberatore/Alessandro Scotto Di Luzio (Nemorino), Mattia Olivieri/Davide Fersini (Belcore), Bruno de Simone/Paolo Pecchioli (Il Dottor Dulcamara), Vittoria Lai (Giannetta)

maestro concertatore e direttore Fabrizio Maria Carminati

regia Michele Mirabella

scene e costumi Alida Cappellini e Giovanni Licheri

disegno luci Franco Angelo Ferrari

Orchestra e Coro del Teatro Lirico

maestro del coro Gaetano Mastroiaco

allestimento del Teatro Lirico di Cagliari

Il ritorno dell'*Elisir d'Amore*, ancora con la regia di Mirabella, è salutato con sollievo dalla stampa. «Teatro pieno. Finalmente. Prima volta in quest'anno di magra» recensisce Gabriele Balloi su «La Nuova Sardegna», alludendo alle traversie del teatro cagliaritano che si riflettono pesantemente sulla programmazione. Il collaudato allestimento «spinge molto sull'aspetto comico e giocoso, per un'azione brillante, briosa, vincendo a mani basse nell'accattivarsi il pubblico. A trovarvi però la famigerata vena 'larmoyant' (lacrimevole), che Donizetti avrebbe immesso nell'opera, si farebbe fatica. Forse questa l'unica (perdonabile) pecca del regista pugliese: non aver ottenuto fino in fondo quella che già sei anni fa, con efficace neologismo, definì una storia 'malincomica'. Si rischia di restare ancorati al dramma buffo rossiniano, senza coglierne invece la "sottile novità" donizettiana». E dunque i cantanti, sul piano attoriale e interpretativo, sconfinano in qualche insistenza di troppo: il Nemorino di Alessandro Liberatore è «simpatico ma a tratti quasi puerile», Mattia Olivieri è un Belcore «troppo 'macchietta'», «vagamente infantile» Vittoria Lai nei panni di Giannetta. L'unico a potersi permettere «lazzi, versacci e cachinni da vero 'basso buffo'» è Bruno de Simone, scafato Dulcamara dotato di «verve canora e presenza scenica impareggiabili». Su tutti è l'Adina di Daniela Bruera «per attacchi morbidi, filature, sostegno, timbro chiaro e luminosissimo, solo qualche precipitosità di fraseggio». E sulla stessa linea si muove il giudizio di Luisa Sclocchis

per «L'Unione Sarda»: «Conquistano l'interpretazione vocale e la presenza scenica dell'Adina di Daniela Bruera, soprano di origini cagliaritano [...] impersona con gusto e disinvoltura la figura della protagonista volubile e capricciosa, ma anche capace di delicate malinconie improvvisate».

Fonti

«Il Censore Universale dei Teatri» n. 84, 19 ottobre 1833; n. 98, 7 dicembre 1833.

«L'Indicatore Sardo» a. VII, 20 ottobre 1838.

«Il Pirata» n. 33, 23 ottobre 1838.

«Rivista Teatrale Melodrammatica» a. XV, n. 607, 15 marzo 1877.

«L'Avvenire di Sardegna» 16 marzo 1882.

«Vita Sarda» n. 20, 1 novembre 1893.

«L'Unione Sarda» 19 dicembre 1978; 6, 8 giugno 1998; 24 ottobre 2009, 4 luglio 2015.

«La Nuova Sardegna» 23 ottobre 2009, 7 luglio 2015.

MARIA SATTA MOGNORANI, *Lo spettacolo nella Cagliari turistica. Appunti per una storia delle istituzioni nella capitale sarda*, Studiograf Tipoeeditrice artigiana, Cagliari 1988.

FRANCO RUGGIERI, *Storia del Teatro Civico di Cagliari*, Edizioni Della Torre, Cagliari 1993.

Dall'Accademia all'Istituzione: settant'anni di musica a Cagliari, Teatro Lirico di Cagliari 1994.



Gaetano Donizetti Cronologia della vita e delle opere

1797 – Nasce a Bergamo, quinto di sei figli, da Andrea, portiere al Monte di Pietà, e da Domenica Nava, tessitrice.

1806 – È ammesso alle lezioni di musica tenute gratuitamente da Simone Mayr, maestro di cappella di S. Maria Maggiore.

1812-14 – Prime composizioni vocali e pianistiche.

1815 – Frequenta il Liceo Musicale di Bologna sotto la guida di padre Stanislao Mattei.

1816 – Compose l'atto unico *Il pigmalione*.

1817 – Termina il Liceo Musicale e rientra a Bergamo. Varie composizioni vocali e strumentali, la scena drammatica *L'ira di Achille* e l'abbozzo della musica per *Olimpiade* di Metastasio.

1818 – *Enrico di Borgogna* e *Una follia*, entrambe su libretto Bartolomeo Merelli, al Teatro San Luca di Venezia.

1819 – A Bergamo debutta *I piccoli virtuosi ambulanti* (Merelli), seguita da *Il falegname di Livonia o Pietro il Grande* (Bevilacqua Aldovrandini) a Venezia.

1820-21 – *Le nozze in villa* (Merelli) a Mantova.

1822 – *Zoraide di Granata* (Merelli) al Teatro Argentina di Roma lo consacra nuovo operista e gli apre le porte dei teatri napoletani con *La zingara* (Tottola) al Teatro Nuovo e *La lettera anonima* (Genoino) al Teatro del Fondo. Alla Scala va in scena con scarso successo *Chiara e Serafina o I pirati*, su libretto di Felice Romani.

Natale Schiavoni (1777-1858), Ritratto di Gaetano Donizetti. Olio su tela.

1823 – Fredda accoglienza a Napoli per *Alfredo il grande* e *Il fortunato inganno* (Tottola).

1824 – *L'ajo nell'imbarazzo* (Ferretti) al Teatro Valle di Roma e *Emilia di Liverpool* (Checcherini) al Teatro Nuovo di Napoli.

1825 – Per la fama acquisita a Napoli, il Teatro Carolino di Palermo gli offre l'incarico di 'maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere'.

1826 – *Elvida* (Schmidt) al Teatro di San Carlo di Napoli. Scrive *Gabriella di Vergy* (Tottola), rappresentata postuma nel 1869 al San Carlo.



1827 – *Olivo e Pasquale* (Ferretti) al Teatro Valle di Roma. Firma un contratto triennale con l'impresario Barbaja e assume la direzione del Teatro Nuovo di Napoli, dove vanno in scena *Otto mesi in due ore* (Gilardoni), *Il borgomastro di Saardam* (Mélesville, Merle e Cantiran de Boirie) e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (libretto proprio).

1828 – *L'esule di Roma* al San Carlo, *Gianni di Calais* e *Il giovedì grasso* al Teatro del Fondo, tutte su libretto di Gilardoni. Per il Carlo Felice di Genova compone *Alina, regina di Golconda* (Romani). Sposa Virginia Vasselli.

1829 – *Il paria* (Gilardoni) e *Elisabetta o Il castello di Kenilworth* (Tottola) al San Carlo. Muore il figlioletto nato prematuro.

1830 – *I pazzi per progetto* al Teatro del Fondo e *Il diluvio universale* al San Carlo, entrambe su libretto di Gilardoni; ancora al San Carlo *Imelda de' Lambertazzi* (Tottola). Al Teatro Carcano di Milano *Anna Bolena* (Romani) segna la maturità artistica del compositore.

1831 – *Francesca di Foix* (San Carlo) e *La romanziera e l'uomo nero* (Teatro del Fondo), entrambe su libretto di Gilardoni. Scrive *Gianni di Parigi* (Romani) rappresentata alla Scala nel 1839.

1832 – *Fausta* (Gilardoni e lo stesso Donizetti) al San Carlo, *Ugo, conte di Parigi* (Romani) alla Scala, *L'elisir d'amore* (Romani) al Teatro alla Canobbiana di Milano, *Sancia di Castiglia* (Salatino) al San Carlo.

1833 – *Il furioso all'isola di San Domingo* e *Torquato Tasso*, entrambe su libretto di Ferretti, al Teatro Valle di Roma; *La Parisina* (Romani) al Teatro della Pergola di Firenze; *Lucrezia Borgia* (Romani) al Teatro alla Scala.

1834 – Con il trionfo di *Lucrezia Borgia*, Donizetti è considerato il più insigne rappresentante della musica in Italia. Vanno in scena *Rosmonda d'Inghilterra* (Romani) al Teatro alla Pergola, *Gemma di Vergy* (Bidera) al Teatro alla Scala, *Maria Stuarda* (Bardari) al Teatro di San Carlo.

1835 – Dopo il fiasco di *Marin Faliero* (Bidera) al parigino Théâtre-Italien, trionfa al San Carlo *Lucia di Lammermoor* (Cammarano). Muore il padre Andrea.

1836 – Muoiono la madre e la secondogenita. *Belisario* (Cammarano) alla Fenice, *Il campanello* e *Betly* (entrambe su libretto proprio) al Teatro Nuovo, *L'assedio di Calais* (Cammarano) al San Carlo.

1837 – La collaborazione con Cammarano prosegue con *Pia de' Tolomei* al Teatro Apollo di Venezia e *Roberto Devereux* al San Carlo di Napoli. Muoiono la terza figlia e la moglie Virginia.

1838 – *Maria di Rudenz* (Cammarano) alla Fenice. *Poliuto* è bloccata dalla censura borbonica e vedrà la luce solo nel 1848. Sfiduciato, il compositore raggiunge in ottobre Parigi.



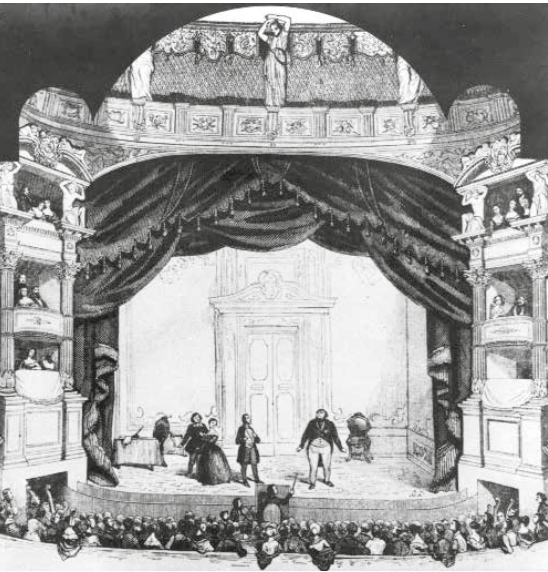
Il Teatro della Canobbiana, dove esordì L'elisir d'amore.

A p. 84: Il librettista Felice Romani.

1839 – Inizia a musicare *Le duc d'Albe* (Scribe e Duveyrier): rimasta incompiuta, sarà completata da Matteo Salvi nel 1882.

1840 – A Parigi debuttano *La fille du régiment* (Saint-Georges e Bayard), *Les martyrs* (Scribe, nuova versione di *Poliuto*), *La favorite* (Royer e Vaëz).

1841 – *Adelia* (Romani e Marini) al Teatro Apollo di Roma, *Rita* (Vaëz, in scena a Parigi nel 1860), *Maria Padilla* (Rossi) alla Scala. Rifiuta il posto di direttore del Liceo Musicale di Bologna per dedicarsi alla stesura di un'opera destinata a Vienna.



1842 – Su invito di Rossini, dirige a Bologna la prima esecuzione italiana dello *Stabat Mater*. Rifiuta l'incarico di maestro di cappella a San Petronio e parte per Vienna, dove al Teatro di Porta Carinzia ha successo *Linda di Chamounix* (Rossi). Nella capitale asburgica riceve la nomina di maestro di cappella e compositore di corte.

1843 – La sua salute è malferma, soffre di febbri, cefalee, amnesie. La capitale francese applaude *Don Pasquale* al Théâtre-Italien (libretto proprio e di Ruffini) e *Dom Sébastien de Portugal* (Scribe) all'Opéra. A Vienna debutta *Maria di Rohan* (Cammarano).

1844 – *Caterina Cornaro* (Sacchero) al Teatro di San Carlo, ultima opera rappresentata quando il compositore è ancora in vita.

1845 – Raggiunge per l'ultima volta Parigi. Di fronte al precipitare delle sue condizioni fisiche, gli amici contattano a Costantinopoli il fratello maggiore Giuseppe, direttore della banda dell'esercito ottomano, che invia nella capitale francese il figlio Andrea.

1846 – I medici diagnosticano una degenerazione cerebro-spinale di natura sifilitica e dispongono l'internamento del compositore nella casa di salute di Ivry.

1847 – Per l'intervento dei familiari e degli amici, è annullata l'ingiunzione prefettizia che decretava la segregazione di Donizetti, che può così tornare in patria, a Bergamo, accolto nel palazzo Basoni.

1848 – Muore nella sua città natale e viene sepolto nel cimitero di Valtesse. Nel 1875 la salma è esumata e trasportata in Santa Maria Maggiore.

Don Pasquale in scena al Théâtre-Italien di Parigi nel gennaio 1843.

Accadde nel 1832, anno del debutto dell'Elisir d'amore

Storia

Scoppiano rivolte liberali nello Stato pontificio, in reazione alla politica assolutistica di Gregorio XVI. Il papa condanna le tendenze innovatrici con l'enciclica *Mirari vos*, contro l'abolizione del celibato del clero, il divorzio, la libertà di stampa e di coscienza.

La Convenzione di Londra sancisce l'indipendenza della Grecia, che diventa monarchia sotto la protezione di Regno Unito, Francia e Russia: il primo sovrano è Ottone di Wittelsbach.

Il Parlamento inglese vara la riforma della legge elettorale, che concede il suffragio ai proprietari di beni immobili.

Fallisce in Francia il tentativo della duchessa di Berry di sollevare la Vandea per detronizzare Luigi Filippo.



Cronaca

La Calabria è squassata da un sisma del 10° grado della scala Mercalli.

A pochi mesi dalla sua emersione nel canale di Sicilia, sprofonda definitivamente l'isola Ferdinandea, banco di roccia lavica oggetto di una disputa internazionale tra Francia, Inghilterra e Regno delle due Sicilie.

Da Marsiglia, dove è esule, Giuseppe Mazzini inizia a pubblicare il periodico «La Giovine Italia», potente strumento propagandistico degli ideali che ispirano l'omonima associazione patriottica.

Muore in duello il francese Évariste Galois, teorico delle equazioni algebriche che diede una svolta decisiva alla storia della matematica.

A New York entra in funzione la prima linea di tram a cavallo.



Persone

Nascono: Gustave Doré, Édouard Manet, Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), Arthur Hughes, Camille du Locle, Louisa May Alcott, Gustave Eiffel, Leopoldo Alinari.

Muiono: Muzio Clementi, Johann Wolfgang von Goethe, Manuel García, Walter Scott.



Scienza e Tecnica

Aristide Barbier e Édouard Daubrée aprono a Clermont-Ferrand una fabbrica di macchine agricole e di piccole parti in gomma vulcanizzata, come giunti, cinghie, valvole e tubi: da questa impresa nascerà la società Michelin.

Lo stereoscopio a specchi inventato da sir Charles Wheatstone consente l'illusione di profondità nella visione di immagini bidimensionali. Hércules Florence, pittore, inventore e litografo nizzardo emigrato in Brasile, sperimenta il processo negativo-positivo per stampare a contatto etichette e diplomi su carta al nitrato d'argento.



Letteratura, Arte e Musica

Pubblicano: Silvio Pellico *Le mie prigioni*, Antonio Rosmini *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, Wolfgang Goethe la seconda parte di *Faust*, George Sand *Indiana*, Honoré de Balzac *Il Colonnello Chabert*, Giacomo Leopardi termina lo *Zibaldone*.

Dipingono: Caspar David Friedrich *La grande riserva di caccia presso Dresda*, John Constable *L'inaugurazione di Waterloo Bridge*, Rudolf Ritter von Alt *Il duomo di Santo Stefano dalla Eisenplatz*, Katsushika Hokusai conclude la serie di xilografie *Itinerario tra i ponti di tutte le province*, William Turner *Staffa: La grotta di Fingal*.

Compongono: Felix Mendelssohn l'ouverture *Le Ebridi* op. 26 e *Calma di mare e viaggio felice* op. 27, Fryderyk Chopin *Andante spianato e grande polacca brillante in mi bemolle maggiore* op. 22; Richard Wagner *Sinfonia in do maggiore*, Gaetano Donizetti *Sancia di Castiglia*.





Atto primo

Mentre i contadini si riposano al ritorno dal lavoro nei campi, il giovane Nemorino, timido e povero abitante del villaggio, contempla perdutamente innamorato la bellissima fittavola Adina, intenta a leggere un libro. Su invito dei presenti, Adina legge la storia di Tristano che è riuscito a conquistare il cuore di Isotta grazie a un filtro magico. Un rullo di tamburi annuncia l'arrivo del sergente Belcore e dei suoi uomini: con sfrontata sicurezza subito Belcore inizia a corteggiare la ragazza, proponendole addirittura il matrimonio: lei prende tempo e promette di pensarci.

Rimasta sola con Nemorino, Adina gli dice che farebbe meglio ad andare in città ad occuparsi dello zio malato, piuttosto che sperare di conquistarla. Ma il ragazzo insiste e le risponde che mai potrà dimenticare il suo primo amore.

Annunciato dal suono di una tromba arriva il dottor Dulcamara, un ciarlatano che enumera a gran voce i suoi poteri taumaturgici, destando meraviglia tra i contadini. Quando il medico ha terminato la sua declamazione, Nemorino gli chiede timidamente se venda l'elisir d'amore descritto nel libro di Adina. Intuita l'ingenuità del ragazzo, Dulcamara prontamente gli rifila una bottiglia di Bordeaux al prezzo di uno zecchino, tutto quello che il poverino possiede. Lo avverte però che l'effetto desiderato si potrà osservare solo il giorno dopo: il tempo che occorre al truffatore per fare fagotto e lasciare il villaggio.

Nemorino beve il vino con la certezza di divenire irresistibile per la sua bella il giorno successivo. Sicuro del potere magico della 'pozione', tratta Adina con indifferenza e lei, per punirlo, accetta di sposare su due piedi il sergente. Sconvolto, Nemorino la prega di aspettare un altro giorno, ma la ragazza non lo ascolta neppure e invita l'intero villaggio al suo matrimonio. Nemorino invoca disperatamente l'aiuto del medico.

*Gustave Courbet (1819-1877), Giovane donna che legge, 1866-1868. Olio su tela.
Washington, National Gallery of Art.*

Atto secondo

Mentre alla fattoria fervono i preparativi per il banchetto nuziale, Adina e Dulcamara intrattengono gli ospiti con una barcarola. Giunge il notaio con il contratto di matrimonio, ma la giovane dichiara che lo firmerà solo a sera, quando arriverà Nemorino: in questo modo compirà la sua vendetta. Nel frattempo Nemorino, avvilito per il mancato effetto dell'elisir, chiede a Dulcamara un'altra bottiglia. Dato che non ha più soldi per pagarla, il medico acconsente di attendere alla locanda, così che il ragazzo possa procurarsi in prestito il denaro necessario. Col proposito di toglierselo di torno, Belcore lo convince ad arruolarsi nell'esercito: riceverà così un immediato guadagno di venti scudi. Nemorino accetta la proposta, pensando tra sé che appena ricevuti quei soldi fuggirà. In realtà non sa che ormai non ha più bisogno di danaro perché lo zio, morendo, gli ha lasciato una ricca eredità.

A sera le ragazze del villaggio, informate dalla contadina Giannetta, si riuniscono per commentare l'improvvisa fortuna che è toccata a Nemorino e quando lui si presenta, ubriaco per aver bevuto quello che è convinto sia un filtro d'amore, lo circondano premurose. Il giovane interpreta tutta quell'attenzione nei suoi confronti come effetto del portentoso elisir.

Sopraggiunge Adina, che si sente in colpa per l'arruolamento di Nemorino. Quando però lo vede attorniato da altre ragazze, reagisce con gelosia. Dulcamara allora vanta anche con Adina i poteri della sua pozione e gliela offre, ma la giovane risponde che saprà riconquistare da sola il cuore del suo innamorato. Dal canto suo Nemorino, accortosi della lacrima che ha rigato il volto della sua bella quando lo ha visto in compagnia delle ragazze, è sicuro di essere amato.

Adina riacquista da Belcore il contratto di arruolamento, restituendo così la libertà a Nemorino. Ma per orgoglio sulle prime non confessa il suo amore al giovane. Solo quando lui minaccia di partir soldato, la ragazza finalmente si decide ad aprire il suo cuore. Belcore si allontana scornato, dichiarando che migliaia di donne lo aspettano ovunque. Nel finale, Dulcamara rivela alla folla la notizia dell'eredità di Nemorino e loda la pozione miracolosa che regala l'amore ed è capace anche di trasformare in milionari i poveri contadini. Prima di lasciare il villaggio, vende decine di bottigliette del suo magico elisir.

First Act

While the peasants rest after working in the fields, the young Nemorino, a shy and poor villager, madly in love with the beautiful landowner Adina, looks at her as she reads a book. At the request of those gathered there, Adina tells the story of how Tristan won Iseult's heart thanks to a magic potion. Announced by a drum roll, Sergeant Belcore and his men make their appearance. With brazen confidence Belcore immediately starts courting the girl, even asking her to marry him: she takes time and promises to think over the proposal.

Left alone with Nemorino, Adina tells him his time would be better spent in town, taking care of his sick uncle, than hoping to win her love. However, the young man insists and declares he will never forget his first love.

A trumpet fanfare announces the arrival in the village of Doctor Dulcamara, a quack doctor who boasts about his thaumaturgical powers, arousing wonder among the peasants. When the doctor has ended his declamation, Nemorino shyly asks him if he sells the elixir of love described in Adina's book. Having sensed the boy's naivety, Dulcamara promptly gives him a bottle of Bordeaux for the price of a gold coin, all the money poor Nemorino has left. He warns him, however, that the potion needs 24 hours to show its effects: by then, the swindler will have packed his bags and left the village.

Nemorino drinks the wine, certain he will become irresistible to his loved one the following day. Convinced of the magical power of the "potion", he feigns indifference when he meets Adina, who agrees to marry the sergeant at once to punish him. Shocked, Nemorino begs her to wait one more day, but the girl dismisses him and invites the entire village to her wedding. Nemorino desperately cries out for the doctor to help him.

Second Act

While preparations for the wedding banquet are in full swing at the farm, Adina and Dulcamara entertain their guests with a barcarolle. The notary arrives with the marriage contract, but the young woman declares she will only sign it in the evening, after Nemorino's arrival, thus fulfilling

her revenge. In the meantime Nemorino, disheartened by the lack of effect of the elixir, begs Dulcamara for another bottle. Since he has no money left to pay for it, the doctor agrees to wait at the inn, so that he can borrow the necessary sum. In order to get him off his back, Belcore persuades him to enlist in the army: that way he will be immediately given 20 ecus. Nemorino accepts the offer, thinking to himself that he will flee as soon as he gets the money. He is actually unaware that he no longer needs it because his uncle has died, leaving him a wealthy man.

In the evening, the village girls, informed by the peasant Giannetta, gather to comment on the sudden fortune that has befallen Nemorino and when he shows up, drunk from what he is convinced is a love potion, they surround him thoughtfully. The young man interprets all that attention towards him as the result of the miraculous elixir taking effect.

Adina arrives, feeling guilty for Nemorino's enlistment. However, when she sees him surrounded by other girls, she reacts with jealousy. Dulcamara then boasts about the powers of his potion and offers it to Adina, but the young woman replies that she will win back the heart of her lover all on her own. For his part, Nemorino is sure he is loved, having noticed a tear on his beloved's cheek when she saw him with the girls.

Adina buys back the enlistment contract from Belcore, thus restoring Nemorino's freedom. However, she does not confess her love to the young man out of pride. Only when he threatens to join the army does the girl finally decide to open her heart. Belcore walks away irritated, declaring that thousands of women await him elsewhere. In the finale, Dulcamara reveals the news of Nemorino's inheritance to the crowd and praises his miraculous potion, which gives love and is also capable of transforming poor peasants into millionaires. Before leaving the village, he sells dozens of bottles of his magic elixir.

Traduzione di **Franco Staffa**

Pieter Brueghel il vecchio (1527 ca.-1569), Il banchetto nuziale, particolare, 1568 ca. Olio su tavola. Vienna, Kunsthistorisches Museum.





ADINA FESTA

L'ELISIR D'AMORE

melodramma giocoso in due atti

libretto di
Felice Romani
da *Le philtre* di Eugène Scribe

musica di
Gaetano Donizetti

PERSONAGGI

ADINA, ricca e capricciosa fittaiuola. *Soprano*
NEMORINO, coltivatore, giovane e semplice, innamorato d'Adina. *Tenore*
BELCORE, sergente di guarnigione nel villaggio. *Basso*
IL DOTTOR DULCAMARA, medico ambulante. *Basso buffo*
GIANNETTA, villanella. *Soprano*

Villani e villanelle, soldati e suonatori del reggimento,
un notaro, due servitori, un moro.

L'azione si svolge in un villaggio nel paese de' Baschi.

ATTO PRIMO

PRELUDIO E CORO D'INTRODUZIONE

Scena Prima

Ingresso d'una fattoria. Campagna in fondo ove scorre un ruscello, sulla cui riva alcune lavandaie preparano il bucato. In mezzo un grand'albero, sotto al quale riposano Giannetta, i mietitori e le mietitrici. Adina siede in disparte leggendo. Nemorino l'osserva da lontano.

GIANNETTA e CORO

Bel conforto al mietitore,
quando il sol più ferve e bolle,
sotto un faggio, appié di un colle
riposarsi e respirar!
Del meriggio il vivo ardore
tempran l'ombre e il rio corrente;
ma d'amor la vampa ardente
ombra o rio non può temprar.
Fortunato il mietitore
che da lui si può guardar!

CAVATINA

NEMORINO

(osservando Adina che legge)
Quanto è bella, quanto è cara!
Più la vedo e più mi piace...
ma in quel cor non son capace
lieve affetto ad inspirar.

Essa legge, studia, impara,
non vi ha cosa ad essa ignota...
io son sempre un idiota,
io non so che sospirar.
Chi la mente mi rischiara?
Chi m'insegna a farmi amar?

CAVATINA

ADINA

(ridendo)
Ah! ah! ah! ah!
Benedette queste carte!
È bizzarra l'avventura.

GIANNETTA e CORO

Di che ridi? Fanne a parte
di tua lepida lettura.

ADINA

È la storia di Tristano,
è una cronaca d'amor.

GIANNETTA e CORO

Leggi, leggi.

NEMORINO

*(A lei pian piano
vo' accostarmi, entrar fra lor.)*

ADINA

(legge)
Della crudele Isotta
il bel Tristano ardea,

né fil di speme avea
di possederla un dì.
Quando si trasse al piede
di saggio incantatore,
che in un vassel gli diede
certo elisir d'amor,
per cui la bella Isotta
da lui più non fuggì.

TUTTI

Elisir di sì perfetta,
di sì rara qualità,
ne sapessi la ricetta,
conoscessi chi ti fa

ADINA

(legge)
Appena ei bevve un sorso
del magico vasello,
che tosto il cor rubello
d'Isotta intenerì.
Cambiata in un istante
quella beltà crudele
fu di Tristano amante,
visse a Tristan fedele;
e quel primiero sorso
per sempre benedì.

TUTTI

Elisir di sì perfetta,
di sì rara qualità,
ne sapessi la ricetta,
conoscessi chi ti fa!

Scena Seconda

Suona il tamburo, tutti si alzano. Giunge Belcore guidando un drappello di soldati che rimangono schierati nel fondo. Si appressa ad Adina, la saluta e le presenta un mazzetto.

BELCORE

Come Paride vezzoso
porse il pomo alla più bella,
mia diletta villanella,
io ti porgo questi fior.
Ma di lui più glorioso,
più di lui felice io sono,
poiché in premio del mio dono
ne riporto il tuo bel cor.

ADINA

(alle donne)
È modesto il signorino!

GIANNETTA e CORO

(Sì, davvero.)

NEMORINO

(Oh mio dispetto!)

BELCORE

Veggio chiaro in quel visino
ch'io fo breccia nel tuo petto.
Non è cosa sorprendente;
son galante, e son sergente.
Non v'ha bella che resista
alla vista d'un cimiero;

cede a Marte, Dio guerriero,
fin la madre dell'Amor.

ADINA
(È modesto!)

GIANNETTA
(Sì, davvero!)

NEMORINO
(Oh! Mio dolor!)

BELCORE
Or se m'ami, com'io t'amo,
che più tardi a render l'armi?
Idol mio, capitoliamo:
in qual di vuoi tu sposarmi?

ADINA
Signorino, io non ho fretta:
un tantin pensar ci vo'.

NEMORINO
(Me infelice, s'ella accetta!
Disperato io morirò.)

BELCORE
Più tempo, oh Dio, non perdere:
volano i giorni e l'ore:
in guerra ed in amore
è fallo l'indugiar.
Al vincitore arrenditi;
da me non puoi scappar.

ADINA
Vedete di quest'uomini,
vedete un po' la boria!
Già cantano vittoria
innanzi di pagnar.
Non è, non è sì facile
Adina a conquistar.

NEMORINO
(Un po' del suo coraggio
Amor mi desse almeno!
Direi siccome io peno,
pietà potrei trovar.
Ma sono troppo timido,
ma non poss'io parlar.)

GIANNETTA
(Davver saria da ridere,
se Adina ci cascasse,
davver saria da ridere,
che tutti vendicasse
codesto militar.
Sì, sì, ma è volpe vecchia,
e a lei non si può far.)

CORO
(Davver saria da ridere
se Adina ci cascasse,
sì, sì, ma è volpe vecchia,
e a lei non si può far.)

RECITATIVO

BELCORE
Intanto, o mia ragazza,
occuperò la piazza.
Alcuni istanti
concedi a' miei guerrieri
al coperto posar.

ADINA
Ben volentieri.
Mi chiamo fortunata
di potervi offerir una bottiglia.

BELCORE
Obbligato.
(Io son già della famiglia.)

ADINA
(*ai paesani*)
Voi ripigliar potete
gl'interrotti lavori.
Il sol declina.

CORO
Andiam.

Scena Terza

SCENA E DUETTO

NEMORINO
Una parola, o Adina.

ADINA
L'usata seccatura!

I soliti sospir! Faresti meglio
a recarti in città presso tuo zio,
che si dice malato, e gravemente.

NEMORINO
Il suo mal non è niente
appresso al mio.
Partirmi non poss'io...
mille volte il tentai...

ADINA
Ma s'egli more,
e lascia erede un altro?

NEMORINO
E che m'importa?

ADINA
Morrai di fame,
e senza appoggio alcuno.

NEMORINO
O di fame o d'amor...
per me è tutt'uno.

ADINA
Odimi.
Tu sei buono, modesto sei,
né al par di quel sergente
ti credi certo d'ispirarmi affetto;
così ti parlo schietto,
e ti dico che invano amor tu speri,
che capricciosa io sono,
e non v'ha brama

che in me tosto non muoia
appena è desta.

NEMORINO
Oh! Adina! E perché mai?

ADINA
Bella richiesta!
Chiedi all'aura lusinghiera
perché vola senza posa
or sul giglio, or sulla rosa,
or sul prato, or sul ruscel:
ti dirà che è in lei natura
l'esser mobile e infedel.

NEMORINO
Dunque io deggio...

ADINA
All'amor mio
rinunziar, fuggir da me.

NEMORINO
Cara Adina! Non poss'io.

ADINA
Tu nol puoi? Perché? Perché?

NEMORINO
Perché!... perché!...
Chiedi al rio perché gemente
dalla balza ov'ebbe vita
corre al mar che a sé l'invita,
e nel mar sen va a morir:

ti dirà che lo strascina
un poter che non sa dir.

ADINA
Dunque vuoi?...

NEMORINO
Morir com'esso,
ma morir seguendo te.

ADINA
Ama altrove: è a te concesso.

NEMORINO
Ah! Possibile non è.

ADINA
Per guarir di tal pazzia,
ch'è pazzia l'amor costante,
dei seguir l'usanza mia,
ogni dì cambiar d'amante.
Come chiodo scaccia chiodo,
così amor discaccia amor.
In tal guisa io me la godo,
in tal guisa ho sciolto il cor.

NEMORINO
Ah! Te sola io vedo, io sento,
giorno e notte, in ogni oggetto:
d'obbliarti invano io tento,
il tuo viso ho sculto in petto.
Col cambiarsi qual tu fai,
può cambiarsi ogn'altro amor,
ma non può, non può giammai

il primiero uscir dal cor.
(partono)

Scena Quarta
*Piazza nel villaggio. Osteria della Per-
nice da un lato. Paesani che vanno e
che vengono occupati in varie faccen-
de. Odesi un suono di tromba: escono
dalle case le donne con curiosità; ven-
gono quindi gli uomini, ecc. ecc.*

DONNE
(sortono dalle case)
Che vuol dire codesta suonata?

UOMINI
La gran nuova! Venite a vedere.
In carrozza dorata
è arrivato un signor forestiere.
Se vedeste che nobil sembante!
Che vestito! Che treno brillante!

TUTTI
Certo, certo egli è un gran personaggio:
un barone, un marchese in viaggio...
Qualche grande che corre la posta...
forse un duca, fors'anche di più.
Osservate... ver noi già s'avanza:
i cappelli, i berretti, giù, giù.
(sorte in carrozza Dulcamara, si leva-
no tutti il cappello)

Scena Quinta
Il dottore Dulcamara sopra un carro

*dorato, in piedi, avendo in mano delle
carte e delle bottiglie. Dietro ad esso
un servitore che suona la tromba. Tutti
i paesani lo circondano.*

CAVATINA

DULCAMARA
Udite, udite, o rustici;
attenti, non fiatate.
Io già suppongo e immagino
che al par di me sappiate
ch'io sono quel gran medico,
dottore enciclopedico,
chiamato Dulcamara,
la cui virtù preclara,
e i portentosi infiniti
son noti all'universo... e
(pensando)
in altri siti.
Benefattor degl'uomini,
riparator de' mali,
in pochi giorni sgombero,
io spazzo gli spedali,
e la salute a vendere
per tutto il mondo io vo.
Compratela, compratela,
per poco io ve la do.
(con aria di ciarlatano)
È questo l'odontalgico
mirabile liquore,
dei topi e delle cimici
possente distruttore,
i cui certificati

autentici, bollati
toccar, vedere e leggere
a ciaschedun farò.
Per questo mio specifico,
simpatico prolifico,
un uom settuagenario
e valetudinario,
nonno di dieci bamboli
ancora diventò,
di dieci o venti bamboli
fin nonno diventò.
Per questo tocca e sana
in breve settimana
più d'un'afflitta vedova
di piangere cessò.
O voi matrone rigide,
ringiovanir bramate?
Le vostre rughe incommode
con esso cancellate.
Volete voi, donzelle,
ben liscia aver la pelle?
Voi, giovani galanti,
per sempre avere amanti?
Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.
Da bravi, giovinotti,
da brave, vedovette,
comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.
Ei move i paralitici,
spedisce gli apopleatici,
gli asmatici, gli asfittici,
gl'isterici, i diabetici;
guarisce timpanitidi,

e scrofole e rachitidi,
e fino il mal di fegato
che in moda diventò.
Mirabile pe' cimici,
mirabile pel fegato,
guarisce i paralitici,
spedisce gli apopleatici.
Comprate il mio specifico,
voi, vedove e donzelle,
voi, giovani galanti,
per poco ve lo do.
Avanti, avanti, vedove,
avanti, avanti, bamboli,
comprate il mio specifico
per poco ve lo do.
L'ho portato per la posta
da lontano mille miglia.
Mi direte: quanto costa?
Quanto vale la bottiglia?
Cento scudi? No...
Trenta? No... Venti?
Nessuno si sgomenta.
Per provarvi il mio contento
di sì amico accoglimento,
io vi voglio, o buona gente,
uno scudo regalar.

CORO
Uno scudo! Veramente?
Più brav'uom non si può dar.

DULCAMARA
Ecco qua: così stupendo,
sì balsamico elisire,

tutta Europa sa ch'io vendo
niente men di nove lire;
ma siccome è pur palese
ch'io son nato nel paese,
per tre lire a voi lo cedo,
sol tre lire a voi richiedo.
Così chiaro è come il sole
che a ciascuno che lo vuole
uno scudo bello e netto
in saccoccia io faccio entrar.

CORO
È verissimo: porgete.

DULCAMARA
Ecco. Tre lire... Avanti.

CORO
Gran dottore che voi siete!
Noi ci abbiam del vostro arrivo
lungamente a ricordar.

DULCAMARA
Ah! Di patria il caldo affetto
gran miracoli può far.

Scena Sesta

SCENA E DUETTO

NEMORINO
(Ardir! Ha forse il cielo
mandato espressamente
per mio bene

quest'uom miracoloso
nel villaggio.
Della scienza sua
voglio far saggio.)
Dottore... perdonate...
è ver che possediate
segreti portentosi?

DULCAMARA
Sorpudenti.
La mia saccoccia
è di Pandora il vaso.

NEMORINO
Avreste voi per caso
la bevanda amorosa
della regina Isotta?

DULCAMARA
Ah... che? Che cosa?

NEMORINO
Voglio dire... lo stupendo
elisir che desta amore.

DULCAMARA
Ah! Sì, sì, capisco, intendo.
Io ne son distillatore.

NEMORINO
E fia vero?

DULCAMARA

Si... se ne fa
gran consumo in questa età.

NEMORINO

Oh, fortuna! E ne vendete?

DULCAMARA

Ogni giorno a tutto il mondo.

NEMORINO

E qual prezzo ne volete?

DULCAMARA

Poco... assai...

NEMORINO

Poco?

DULCAMARA

Cioè... secondo...

NEMORINO

Un zecchin... null'altro ho qua...

DULCAMARA

È la somma che ci va.

NEMORINO

Ah! Prendetelo, dottore.

DULCAMARA

(cava una bottiglia)

Ecco il magico liquore.

NEMORINO

(con trasporto)

Obbligato, ah! Sì, obbligato!

Son felice, son contento.

Elisire di tal bontà,

benedetto chi ti fa!

DULCAMARA

*(Nel paese che ho girato
più d'un gonzo ho ritrovato,
ma un eguale in verità
non si trova, non si dà.)*

(per partire)

NEMORINO

Ehi! Dottore, un momentino.

In qual modo usar si puote?

DULCAMARA

Con riguardo, pian pianino
la bottiglia un po' si scuote...
poi si stura... ma si bada
che il vapor non se ne vada.

NEMORINO

Ben...

DULCAMARA

Quindi al labbro lo avvicini,
e lo bevi a centellini,
e l'effetto sorprendente
non ne tardi a conseguir.

NEMORINO

Sul momento?

DULCAMARA

A dire il vero,
necessario è un giorno intero.
*(Tanto tempo sufficiente
per cavarmela e fuggir.)*

NEMORINO

E il sapore?...

DULCAMARA

Eccellente...

NEMORINO

Eccellente?...

DULCAMARA

Eccellente...
(È Bordò, non Elisir.)

NEMORINO

Obbligato, ah! Sì, obbligato!

Son felice, son contento.

Elisire di tal bontà,
benedetto chi ti fa!

Obbligato, obbligato!

Son felice, son beato.

Elisire di tal bontà,
benedetto chi ti fa!

Obbligato, obbligato!

DULCAMARA

Giovinotto! Ehi? Ehi?

NEMORINO

Signore?

DULCAMARA

Sovra ciò... silenzio... sai?
Oggidi spacciar l'amore
è un affar geloso assai.

NEMORINO

Oh!

DULCAMARA

Sicuramente,
è un affar geloso assai:
(con mistero)
impacciar se ne potria
un tantin l'Autorità.
Dunque, silenzio.

NEMORINO

Ve ne dò la fede mia:
neanche un'anima il saprà.

DULCAMARA

Va, mortale fortunato;
un tesoro io t'ho donato:
tutto il sesso femminile
te doman sospirerà.
*(Ma doman di buon mattino
ben lontan sarò di qua.)*

NEMORINO

Ah! Dottor, vi dò parola
 ch'io berrò per una sola:
 né per altra, e sia pur bella,
 né una stilla avanzerà.
 (Veramente amica stella
 ha costui condotto qua.)
 (*Dulcamara entra nell'osteria.*)

Scena Settima

RECITATIVO

NEMORINO

Caro elisir! Sei mio!
 Sì, tutto mio.
 Com'esser dee possente
 la tua virtù
 se, non bevuto ancora,
 di tanta gioia
 già mi colmi il petto!
 Ma perché mai l'effetto
 non ne poss'io vedere
 prima che un giorno inter
 non sia trascorso?
 Bevasi.
 (*beve*)
 Oh! Buono! Oh! Caro!
 Un altro sorso.
 (*beve ancora*)
 Oh! Qual di vena in vena
 dolce calor mi scorre!
 Ah! Forse anch'essa...
 forse la fiamma istessa

incomincia a sentir...

Certo la sente...

Me l'annunzia la gioia
 e l'appetito che in me si risvegliò
 tutto in un tratto.
 Lallarallara, la, la, la, la.
 (*siede sulla panca dell'osteria: si cava
 di saccoccia pane e frutti, e mangia
 cantando.*)

Scena Ottava

ADINA

(Chi è mai quel matto?
 Traveggo? O è Nemorino?
 Così allegro! E perché?)

NEMORINO

La, la, la...
 (*la vede*)
 (Diamine! È dessa.)
 (*si alza per correre a lei, poi*)
 (Ma no... non ci appressiam.
 De' miei sospiri
 non si stanchi per or.
 Tant'è... domani
 adorar mi dovrà
 quel cor spietato.)

ADINA

(Non mi guarda neppur!
 Com'è cambiato!)

SCENA E DUETTO

NEMORINO

Lallarallara
 la la la la la.

ADINA

(Non so se è finta o vera
 la sua giocondità.)

NEMORINO

(Finora amor non sente.)

ADINA

(Vuol far l'indifferente.)
 (*ride*)
 Ah! Ah! Ah!

NEMORINO

(Esulti pur la barbara
 per poco alle mie pene!
 Domani avranno termine,
 domani mi amerà,
 la perfida!)

ADINA

(Spezzar vorria lo stolido,
 gettar le sue catene;
 ma gravi più del solito
 pesar le sentirà.)

NEMORINO

Lallarallara
 la la la la la.

ADINA

(*avvicinandosi a lui*)
 Bravissimo!
 La lezion ti giova.

NEMORINO

È ver: la metto in opera
 così per una prova.

ADINA

Dunque il soffrir primiero?

NEMORINO

Dimenticarlo io spero.

ADINA

Dunque, l'antico foco?

NEMORINO

Si estinguerà fra poco.
 Ancora un giorno solo,
 e il core guarirà.

ADINA

Davver? Me ne consolo...
 Ma pure... si vedrà.

BELCORE

(*di dentro*)
 Tran tran.

Scena Nona

TERZETTO

BELCORE
Tran tran, tran tran, tran tran.
In guerra ed in amor
l'assedio annoia e stanca.

ADINA
(A tempo vien Belcore.)

BELCORE
Io vado all'arma bianca
in guerra ed in amor,
(*esce*)
tran tran tran tran.

NEMORINO
(È qua quel seccator.)

ADINA
Ebben, gentil sergente,
la piazza vi è piaciuta?

BELCORE
Difesa è bravamente,
e invano ell'è battuta.

ADINA
E non vi dice il core
che presto cederà?

BELCORE
Ah! Lo volesse Amore!

ADINA
Vedrete che vorrà.

BELCORE
Quando? Saria possibile!

NEMORINO
(A mio dispetto io tremo.)

BELCORE
Favella, o mio bell'angelo.
Quando ci sposeremo?

ADINA
Prestissimo.

NEMORINO
(Che sento!)

BELCORE
Ma quando?

ADINA
(*guardando Nemorino*)
Fra sei dì.

BELCORE
Oh gioia! Son contento.

NEMORINO
(*ridendo*)
Ah! Ah! Va ben così.

BELCORE
(Che cosa trova a ridere
cotesto scimunito?)
Or or lo piglio a scopole

se non va via di qua.)

ADINA
(E può sì lieto ed ilare
sentir che mi marito!
Non posso più nascondere
la rabbia che mi fa.)

NEMORINO
(Gradasso! Ei già s'immagina
toccar il ciel col dito:
ma tesa e già la trappola;
doman se ne avvedrà.)

Scena Decima

*Suona il tamburo: esce Giannetta con
le contadine, indi accorrono i soldati
di Belcore.*

QUARTETTO

GIANNETTA
Signor sergente, signor sergente,
di voi richiede la vostra gente.

BELCORE
Son qua; ch'è stato?
Perché tal fretta?

SOLDATI
Son due minuti ch'una staffetta
non so qual ordine per voi recò.

BELCORE
(*prende il foglio, legge*)
Il capitano... Ah! Ah! Va bene.
Su, camerati; partir conviene.

CORO
Partir e quando?

BELCORE
Doman mattina.

CORO
Oh ciel, sì presto!

NEMORINO
(Afflitta è Adina.)

BELCORE
Espresso è l'ordine;
non so che far.

SOLDATI
Maledettissima combinazione!
Cambiar sì spesso di guarnigione!
Dover le amanti abbandonar!

BELCORE
(*ad Adina*)
Carina! Udisti? Domani, addio!
Almen ricordati dell'amor mio.

NEMORINO
(Sì, sì, domani ne udrai la nuova.)

ADINA
Di mia costanza ti darò prova:
la mia promessa rammenterò.

BELCORE
Cara!

NEMORINO
(Sì, sì, domani te lo dirò.)

BELCORE
Se a mantenerla
tu sei disposta,
ché non anticipi?
Che mai ti costa?
Fin da quest'oggi
non puoi sposarmi?

NEMORINO
(Fin da quest'oggi!)

ADINA
(guardando Nemorino)
(Si turba, parmi.)
Ebben; quest'oggi.

NEMORINO
Quest'oggi! Oh, Adina!
Quest'oggi, dici?

ADINA
E perché no?

NEMORINO
Aspetta almeno... fin domattina.

BELCORE
E tu che c'entri? Vediamo un po'.

NEMORINO
Fin domani mattina...
Adina! Quest'oggi no.
Adina, credimi, te ne scongiuro,
non puoi sposarlo... te ne assicuro...
aspetta ancora... un giorno solo...
un breve giorno... io so perché.
Domani, o cara, ne avresti pena;
te ne dorresti al par di me.

BELCORE
Il ciel ringrazia, o babbuino,
che matto, o preso tu sei dal vino!
Ti avrei strozzato, ridotto in brani,
se in questo istante tu fossi in te.
Infin ch'io tengo a fren le mani,
va' via, buffone, ti ascondi a me.
Babbuino!

NEMORINO
(Ah dottore!)

ADINA
Lo compatite, egli è un ragazzo,
un malaccorto, un mezzo pazzo;
si è fitto in capo ch'io debba amarlo,
perch'ei delira d'amor per me.
(Vo' vendicarmi, vo' tormentarlo,

vo' che pentito mi cada al piè.)

NEMORINO
(Me infelice!)

GIANNETTA e CORO
Vedete un po' quel semplicione!
Ha pur la strana presunzione;
ei pensa farla ad un sergente,
a un uom di mondo cui par non è.
Oh! Sì, perbacco, è veramente
la bella Adina un boccon per te!

ADINA
Andiam, Belcore.
Si avverta il notaro.

NEMORINO
(smanioso)
Dottore! Dottore!
Soccorso! Riparo!

ADINA, GIANNETTA e CORO
È matto davvero.

ADINA
(Me l'hai da pagar.)
A lieto convito,
amici, v'invito.

BELCORE
Giannetta, ragazze,
vi aspetto a ballar.

GIANNETTA e CORO
Un ballo! Un banchetto!
Chi può ricusar?

ADINA, GIANNETTA, BELCORE e
CORO
Fra lieti concenti,
gioconda brigata,
vogliamo contenti
passar la giornata:
presente alla festa
Amore sarà.
(Ei perde la testa:
da rider mi fa.)

NEMORINO
Mi sprezza il sergente,
mi burla l'ingrata,
zimbello alla gente
mi fa la spietata.
L'oppresso mio core
più speme non ha.
Dottor, dottor,
soccorso, pietà!
*(Adina dà la mano a Belcore, e si av-
via con esso. Raddoppiano le smanie
di Nemorino; gli astanti lo dileggiano.)*

ATTO SECONDO

CORO D'INTRODUZIONE

Scena Prima

Interno della fattoria d'Adina. Da un

lato tavola apparecchiata a cui sono seduti Adina, Belcore, Dulcamara e Giannetta. Gli abitanti del villaggio in piedi bevendo e cantando. Di contro i sonatori del reggimento, montati sopra una specie d'orchestra, sonando le trombe.

BELCORE, DULCAMARA,
GIANNETTA e CORO
Cantiamo, facciam brindisi
a sposi così amabili.
Per lor sian lunghi e stabili
i giorni del piacer.

BELCORE
Per me l'amore e il vino
due numi ognor saranno.
Compensan d'ogni affanno
la donna ed il bicchier.

ADINA
(Ci fosse Nemorino!
Me la vorrei goder.)

RECITATIVO

DULCAMARA
Poiché cantar vi alletta,
uditemi, signori.
Ho qua una canzonetta
di fresco data fuori:
vivace, graziosa,
che gusto vi può dar,

purché la bella sposa
mi voglia secondar.

BELCORE e CORO
Sì, sì, l'avremo cara:
dev'esser cosa rara,
se il grande Dulcamara
è giunta a contentar.
(Dulcamara cava di saccoccia alcuni libretti, e ne dà uno ad Adina)

BARCARUOLA A DUE VOCI

DULCAMARA
(parlando)
La Nina Gondoliera
e il Senator Tredenti.
Barcaruola a due voci. Attenti!

CORO
Attenti.

DULCAMARA
Io son ricco e tu sei bella,
io ducati, e vezzi hai tu.
Perché a me sarai rubella,
Nina mia, che vuoi di più?

ADINA
Qual onore! Un senatore
me d'amore supplicar!
Ma, modesta gondoliera,
un par mio mi vuo' sposar.

DULCAMARA
Idol mio, non più rigor,
fa felice un senator.

ADINA
Eccellenza! Troppo onor;
io non merto un senator.

CORO
Brava bra...

DULCAMARA
Silenzio... zitti...
Adorata Barcaruola,
prendi l'oro, e lascia amor.
Lieve è questo, lieve e vola;
pesa quello e resta ognor.

ADINA
Quale onore! Un senatore
me d'amore supplicar!
Ma Zanetto è un giovinetto
che mi piace e vo' sposar.

DULCAMARA
Idol mio, non più rigor;
fa felice un senator.

ADINA
Eccellenza! Troppo onor!
Far felice un senator.

CORO
Bravo, bravo, Dulcamara!

La canzone è cosa rara.
Sceglie meglio non può certo
il più esperto cantator.

DULCAMARA
Il dottore Dulcamara
in ogni arte è professor.

RECITATIVO

BELCORE
(si presenta un notaro)
Silenzio!
È qua il notaro,
che viene a compier l'atto
di mia felicità.
Sia il benvenuto!

DULCAMARA
(al Notaro)
T'abbraccio e ti saluto,
primo uffizial,
reclutator d'Imene.

ADINA
(Giunto è il Notaro,
e Nemorin non viene!)

BELCORE
Andiam, mia bella Venere...
Ma in quelle luci tenere
qual veggo nuvoletta?

ADINA
Non è niente.
(S'egli non è presente
compita non mi par
la mia vendetta.)

BELCORE
Andiamo a segnar l'atto:
il tempo affretta.

TUTTI
Cantiamo, facciam brindisi
a sposi così amabili.
Per lor sian lunghi e stabili
i giorni del piacer *ecc. ecc.*

Scena Seconda

RECITATIVO

DULCAMARA
(si mette a tavola)
Le feste nuziali,
son piacevoli assai;
ma quel che in esse
mi dà maggior diletto
è l'amabile vista del banchetto.

NEMORINO
(sopra pensiero)
Ho veduto il notaro:
sì, l'ho veduto...
Non v'ha più speranza,
Nemorino, per te;

spezzato ho il core.

DULCAMARA
(cantando fra i denti)
Idol mio, non più rigore;
fa felice un senator.

NEMORINO
Voi qui, Dottore!

DULCAMARA
Sì, m'han voluto a pranzo
questi amabili sposi, e mi diverto
con questi avanzi.

NEMORINO
Ed io son disperato,
fuori di me son io.
Dottore, ho d'uopo
d'esser amato...
prima di domani...
adesso... su due piè.

DULCAMARA
(si alza)
(Cospetto, è matto!)
Recipe l'elisir,
e il colpo è fatto.

NEMORINO
E veramente amato sarò da lei?...

DULCAMARA
Da tutte:

io tel prometto.
Se anticipar l'effetto
dell'elisir tu vuoi,
bevine tosto un'altra dose.
(Io parto fra mezz'ora.)

NEMORINO
Caro Dottor, una bottiglia ancora.

DULCAMARA
Ben volentier.
Mi piace giovar a' bisognosi.
Hai tu denaro?

NEMORINO
Ah! Non ne ho più.

DULCAMARA
Mio caro, la cosa cambia aspetto.
A me verrai subito che ne avrai.
Vieni a trovarmi qui
presso alla Pernice.
Ci hai tempo un quarto d'ora.
(parte)

NEMORINO
(si getta sopra una panca)
Oh! Me infelice!

Scena Terza

SCENA E DUETTO

BELCORE
(parlando fra sé)
La donna è un animale
stravagante davvero!
Adina m'ama,
di sposarmi è contenta,
e differire
pur vuol fino a stasera!

NEMORINO
(Ecco il rivale!
Mi spezzerei la testa
di mia mano.)
(si strappa i capelli)

BELCORE
(Ebbene,
che cos'ha questo baggiano?)
Ehi, ehi, quel giovinotto!
Cos'hai che ti disperi?

NEMORINO
Io mi dispero...
perché... non ho denaro...
né so dove trovarne.

BELCORE
Eh! Scimunito!
Se denari non hai,
fatti soldato...
e venti scudi avrai.

NEMORINO
Venti scudi!

BELCORE
E ben sonanti.

NEMORINO
Quando?... Adesso?

BELCORE
Sul momento.

NEMORINO
(Che far deggio?)

BELCORE
E coi contanti,
gloria e onore al reggimento.

NEMORINO
Ah! Non è ambizione,
che seduce questo cor.

BELCORE
Se è l'amore, in guarnigione
non ti può mancare amor.

NEMORINO
Ah, no... ah, no... ah!

NEMORINO
(Ai perigli della guerra
io so ben che esposto sono.
Che domani la patria terra,
zio, congiunti, ahimè, abbandono.
Ma so pur che fuor di questa,
altra strada a me non resta

per poter del cor d'Adina
solo un giorno trionfar.
Ah! Chi un giorno ottiene Adina
fin la vita può lasciar.)

BELCORE
Del tamburo al suon vivace,
tra le file e le bandiere,
aggirarsi Amor si piace
con le vispe vivandiere.
Sempre lieto, sempre gaio
ha di belle un centinaio,
di costanza non s'annoia,
non si perde a sospirar.
Credi a me: la vera gioia
accompagna il militar.

NEMORINO
Venti scudi!

BELCORE
Su due piedi.

NEMORINO
Ebben... vada. Li prepara.

BELCORE
Ma la carta che tu vedi
pria di tutto dei segnar.
Qua una croce.

NEMORINO
(*segna rapidamente, e prende la borsa*)
(Dulcamara volo tosto a ricercar.)

BELCORE
Qua la mano, giovinotto,
dell'acquisto mi consolo:
in complesso, sopra e sotto,
tu mi sembri un buon figliuolo.
Sarai presto caporale,
se me prendi ad esemplar.
(*ridendo*)
(Ho ingaggiato il mio rivale,
anche questa è da contar.)

NEMORINO
Ah! Non sai chi m'ha ridotto
a tal passo, a tal partito:
tu non sai qual cor sta sotto
a sì semplice vestito!
Quel che a me tal somma vale
non potresti immaginar.
(Ah! Non v'ha tesoro eguale,
se riesce a farmi amar.)
(*partono*)

Scena Quarta
Rustico cortile aperto nel fondo.

CORO
Saria possibile?

GIANNETTA
Possibilissimo.

CORO
Non è probabile!

GIANNETTA
Probabilissimo.

CORO
Ma come mai? Ma d'onde il sai?

GIANNETTA
Piano.

CORO
Chi te lo disse? Chi è? Dov'è?

GIANNETTA
Non fate strepito, parlate piano,
non ancor spargere si può l'arcano:
è noto solo al merciaiuolo,
che in confidenza l'ha detto a me.

CORO
Il merciaiuolo l'ha detto a te!
Sarà verissimo... Oh bella affè!

GIANNETTA
Zitto... zitto.... piano.
(*con mistero*)
Sappiate dunque che l'altro di
di Nemorino lo zio morì,
che al giovinotto lasciato egli ha
cospicua, immensa eredità.
Ma zitte, piano, per carità.
Non deve dirsi.

CORO
Non si dirà.

TUTTI
Or Nemorino è milionario...
è l'Epulone del circondario...
un uom di vaglia, un buon partito...
felice quella cui fia marito!
Ma zitte... piano... per carità.
Non deve dirsi, non si dirà.

Scena Quinta

*Nemorino si avvicina. Il Coro si ritira
in disparte curiosamente osservandolo.*

QUARTETTO

NEMORINO
Dell'elisir mirabile
bevuto ho in abbondanza,
e mi promette il medico
cortese ogni beltà.
In me maggior del solito
rinata è la speranza,
l'effetto di quel farmaco
già, già sentir si fa.

CORO
(da loro)
(È ognor negletto ed umile:
la cosa ancor non sa.)

NEMORINO
(per uscire)
Andiam.

GIANNETTA
(inchinandolo)
Serva umilissima.

NEMORINO
Giannetta!

CORO
A voi m'inchino.

NEMORINO
(maravigliato)
(Ma cos'han coteste giovani!)

GIANNETTA e CORO
Caro quel Nemorino!
Davvero è un uom amabile,
ha l'aria da signor.

NEMORINO
(Capisco: è questa l'opera
del magico liquor.)

Scena Sesta

*Adina e Dulcamara escono da varie parti,
si fermano in disparte maravigliati a ve-
der Nemorino corteggiato dalle villanelle.*

NEMORINO
(ride)
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

ADINA e DULCAMARA
Che vedo?

NEMORINO
(vedendo Dulcamara)
È bellissima!
Dottor, diceste il vero.
Già per virtù simpatica
toccato ho a tutte il cor.

ADINA
Che sento?

DULCAMARA
E il deggio credere!
(alle paesane)
Vi piace?

GIANNETTA e CORO
Oh sì, davvero.
È un giovine che merita
da noi riguardo e onor!

ADINA
(Credea trovarlo a piangere,
e in giuoco, in festa il trovo;
ah, non saria possibil
se a me pensasse ancor.)

GIANNETTA e CORO
(Oh! il vago, il caro giovine!
Da lui più non mi movo.
Vo' fare l'impossibile
per ispirargli amor.)

NEMORINO
(Non ho parole a esprimere

il giubilo ch'io provo;
se tutte, tutte m'amano
dev'essa amarmi ancor,
ah! Che giubilo!)

DULCAMARA
(Io cado dalle nuvole,
il caso è strano e nuovo;
sarei d'un filtro magico
davvero possessor?)

GIANNETTA
(a Nemorino)
Qui presso all'ombra
aperto è il ballo.
Voi pur verrete?

NEMORINO
Oh! Senza fallo!

CORO
E ballerete?

GIANNETTA
Con me.

NEMORINO
Sì.

CORO
Con me.

NEMORINO
Sì.

GIANNETTA
Io son la prima.

CORO
Son io, son io.

GIANNETTA
Io l'ho impegnato.

CORO
Anch'io. Anch'io.

GIANNETTA
(strappandolo di mano dalle altre)
Venite.

NEMORINO
Piano.

CORO
(strappandolo)
Scegliete.

NEMORINO
Adesso.
(a Giannetta)
Te per la prima...
(al Coro)
poi te, poi te.

DULCAMARA
Misericordia!
Con tutto il sesso!
Liquor eguale del mio non v'è.

ADINA
(avanzandosi)
Ehi, Nemorino.

NEMORINO
(Oh, ciel! Anch'essa!)

DULCAMARA
(Ma tutte, tutte!)

ADINA
A me t'appressa.
Belcor m'ha detto
che, lusingato
da pochi scudi,
ti fai soldato.

GIANNETTA e CORO
(stupite)
Soldato! Oh! Diamine!

ADINA
Tu fai gran fallo:
su tale oggetto,
parlar ti vo'.

NEMORINO
Parlate pure, parlate pure.

GIANNETTA e CORO
Al ballo, al ballo!

NEMORINO
È vero, è vero.

(ad Adina)
Or or v'udirò.

ADINA
(lo trattiene)
M'ascolta, m'ascolta.

NEMORINO
(Io già m'immagino
che cosa brami.
Già senti il farmaco,
di cor già m'ami;
le smanie, i palpiti
di core amante
un solo istante
tu dei provar.)

ADINA
(Oh! Come rapido
fu il cambiamento;
dispetto insolito
in cor ne sento.
O Amor, ti vendichi
di mia freddezza;
chi mi disprezza
m'è forza amar.)

DULCAMARA
(Sì, tutte l'amano:
oh, meraviglia!
Cara, mirabile
la mia bottiglia!
Già mille piovono
zecchin di peso:

comincio un Creso
a diventar.)

GIANNETTA e CORO
(Di tutti gli uomini
del suo villaggio
costei s'immagina
d'aver omaggio:
ma questo giovane
sarà, lo giuro,
un osso duro
da rosicare.)
*(Nemorino parte con Giannetta e col
Coro.)*

Scena Settima

RECITATIVO E DUETTO

ADINA
Come sen va contento!

DULCAMARA
La lode è mia.

ADINA
Vostra, o Dottor?

DULCAMARA
Sì, tutta.
La gioia è al mio comando,
io distillo il piacer,
l'amor lambicco
come l'acqua di rose,

e ciò che adesso
vi fa maravigliar
nel giovinotto,
tutto portento egli è
del mio decotto.

ADINA
Pazzie!

DULCAMARA
Pazzie, voi dite? Incredula!
Pazzie? Sapete voi
dell'Alchimia il poter,
il gran valore
dell'Elisir d'amore
della regina Isotta?

ADINA
Isotta?

DULCAMARA
Isotta.
Io n'ho d'ogni mistura
e d'ogni cotta.

ADINA
(Che ascolto?) E a Nemorino
voi deste l'Elisir?

DULCAMARA
Ei me lo chiese
per ottener l'affetto
di non so qual crudele...

ADINA
Ei dunque amava?

DULCAMARA
Languiva, sospirava
senz'ombra di speranza;
e, per avere una goccia
del farmaco incantato,
vendé la libertà, si fe' soldato.

ADINA
(Quanto amore! Ed io, spietata!
Tormentai sì nobil cor!)

DULCAMARA
(Essa pure è innamorata:
ha bisogno del liquor.)

ADINA
(s'avvicina a Dulcamara)
Dunque, adesso... è Nemorino
in amor sì fortunato?

DULCAMARA
Tutto il sesso femminino
è pel giovane impazzato.

ADINA
(Ah! E qual donna è a lui gradita?
qual fra tante è preferita?)

DULCAMARA
Egli è il gallo della Checca;
tutte segue, tutte becca.

ADINA
(Ed io sola, sconsigliata,
possedea sì nobil cor!)

DULCAMARA
Bella Adina! Qua un momento...
più dappresso... su la testa.
Tu sei cotta... io l'argomento
a quell'aria afflitta e mesta.
Se tu vuoi?...

ADINA
S'io vo'? Che cosa?

DULCAMARA
Su la testa, schizzinosa!
Se tu vuoi, ci ho la ricetta
che il tuo mal guarir potrà.

ADINA
Ah! Dottor, sarà perfetta,
ma per me virtù non ha.

DULCAMARA
Vuoi vederti mille amanti
spasimar, languire al piede?

ADINA
Non saprei che far di tanti:
il mio core un sol ne chiede.

DULCAMARA
Render vuoi gelose, pазze,
donne, vedove, ragazze?

ADINA
Non mi alletta, non mi piace
di turbar altrui la pace.

DULCAMARA
Conquistar vorresti un ricco?

ADINA
Di ricchezze non mi picco.

DULCAMARA
Un contino, un marchesino?

ADINA
No, non vo' che Nemorino.

DULCAMARA
Prendi su la mia ricetta...

ADINA
Ah! Dottor, sarà perfetta...

DULCAMARA
... che l'effetto ti farà.

ADINA
... ma per me virtù non ha.

DULCAMARA
Sciagurata! E avresti core
di negare il suo valore?

ADINA
Io rispetto l'elisire,

ma per me ve n'ha un maggiore.
Nemorin, lasciata ogni altra,
tutto mio, sol mio sarà.

DULCAMARA

(Ahi! Dottore, è troppo scaltra:
più di te costei ne sa.)

ADINA

(allegra)

Una tenera occhiatina,
un sorriso, una carezza,
vincer può chi più si ostina,
ammollir chi più ci sprezza.
Ne ho veduti tanti e tanti,
presi, cotti, spasimanti,
che nemmeno Nemorino
non potrà da me fuggir.
La ricetta è il mio visino,
in quest'occhi è l'elisir.

DULCAMARA

Ah! Lo vedo, bricconcella,
ne sai più dell'arte mia.
Questa bocca così bella
è d'amor la spezieria:
hai lambicco ed hai fornello
caldo più d'un Mongibello,
per filtrar l'amor che vuoi,
per bruciare, incenerir.
Ah! Vorrei cambiar coi tuoi
i miei vasi d'elisir.

(Partono.)

Scena Ottava

ROMANZA

NEMORINO

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò,
quelle festose giovani
invidiar sembrò:
che più cercando io vo?
M'ama, lo vedo.
Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
per poco a' suoi sospir!
Cielo, si può morir;
di più non chiedo.

RECITATIVO

NEMORINO

Eccola...
Oh! Qual le accresce beltà
l'amor nascente!
A far l'indifferente
si seguiti così
finché non viene
ella a spiegarsi.

Scena Nona

ADINA

Nemorino!... Ebbene?

NEMORINO

Non so più dove io sia:
giovani e vecchie,
belle e brutte
mi voglion per marito.

ADINA

E tu?

NEMORINO

A verun partito
appigliarmi non posso:
attendo ancora...
la mia felicità...
(ch'è pur vicina.)

ADINA

Odimi.

NEMORINO

(allegro)
(Ah! Ci siamo.)
Io v'odo, Adina.

ADINA

Dimmi: perché partire,
perché farti soldato hai risoluto?

NEMORINO

Perché?... Perché ho voluto
tentar se con tal mezzo
il mio destino
io potea migliorar.

ADINA

La tua persona...
la tua vita ci è cara. Io ricomprai
il fatale contratto da Belcore.

NEMORINO

Voi stessa!...
(È naturale: opra è d'amore.)

ARIA

ADINA

Prendi; per me sei libero:
resta nel suol natio;
non v'ha destin sì rio,
che non si cangi un dì,
resta.
(gli porge il contratto)
Qui, dove tutti t'amano,
saggio, amoroso, onesto,
sempre scontento e mesto
no, non sarai così.

NEMORINO

(Or, or si spiega.)

ADINA

Addio!

NEMORINO

Che! Mi lasciate?

ADINA

Io... sì.

NEMORINO
Null'altro a dirmi avete?

ADINA
Null'altro.

NEMORINO
Ebben, tenete.
(le rende il contratto)
Poiché non sono amato,
(disperato)
voglio morir soldato;
non v'ha per me più pace
se m'ingannò il dottor.

ADINA
Ah! Fu con te verace,
se presti fede al cor.
Sappilo alfin, sappilo,
tu mi sei caro.

NEMORINO
Io!

ADINA
Sì, mi sei caro e t'amo.
Sì, t'amo, t'amo, t'amo.

NEMORINO
Tu m'ami? Sì? Sì?
Oh! Gioia inesprimibile!
Non m'ingannò il dottor.

ADINA
Quanto ti fei già misero,
farti felice io bramo.
Il mio rigor dimentica,
ti giuro eterno amor.

Scena Ultima

RECITATIVO

BELCORE
Alto!... Fronte!... Che vedo?
Al mio rivale l'armi presento!

ADINA
Ella è così, Belcore;
e convien darsi pace
ad ogni patto.
Egli è mio sposo:
quel ch'è fatto...

BELCORE
È fatto.
Tientelo pur, briccona.
Peggio per te!
Pieno di donne è il mondo;
e mille e mille ne otterrà Belcore.

DULCAMARA
Ve le darà questo elisir d'amore.

NEMORINO
Caro Dottor,
felice io son per voi.

CORO
Per lui!

DULCAMARA
Per me. Sappiate che Nemorino
è divenuto a un tratto
il più ricco castaldo del villaggio...
poiché morto è lo zio.

ADINA e NEMORINO
Morto lo zio!

GIANNETTA
Io lo sapeva.

DULCAMARA
Lo sapeva anch'io.
Ma quel che non sapete,
né potreste saper, egli è
che questo sovrumano elisir
può in un momento,
non solo rimediare al mal d'amore,
ma arricchir gli spiantati.

CORO
Oh, il gran licore!

ARIA FINALE

DULCAMARA
Ei corregge ogni difetto
ogni vizio di natura.
Ei fornisce di belletto
la più brutta creatura:

camminar ei fa le rozze,
schiaccia gobbe, appiana bozze,
ogni incomodo tumore
copre sì, che più non è...

CORO
Qua, dottore, a me, dottore.
Un vasetto... due... tre.

DULCAMARA
Egli è un'offa seducente
pei guardiani scrupolosi;
è un sonnifero eccellente
per le vecchie, pei gelosi;
dà coraggio alle figliuole
che han paura a dormir sole;
svegliarino è per l'amore
più potente del caffè.
*(in questo mentre è giunta in scena la
carrozza di Dulcamara; egli vi sale:
tutti lo circondano)*
Prediletti dalle stelle,
io vi lascio un gran tesoro:
tutto è in lui; salute e belle,
allegria, fortuna ed oro.
Rinverdite, rifiorite,
impinguate ed arricchite:
dell'amico Dulcamara
ei vi faccia ricordar.
Amici. Addio!

CORO
Viva il grande Dulcamara,
possa presto a noi tornar!

Addio!

ADINA

Per lui solo son felice!

NEMORINO

Io gli debbo la mia cara!

BELCORE

Ciarlatano maledetto!

Che tu possa ribaltar!

ADINA e NEMORINO

Del suo farmaco l'effetto
non potrò giammai scordar!

Addio!

(Il servo di Dulcamara suona la tromba. La carrozza si muove. Tutti scuotono i loro cappelli e lo salutano.)



Jean-Antoine Watteau (1684-1721), La danza dei contadini, 1706-1710. Olio su tela.
Indianapolis Museum of Art.

Gli interpreti



Foto Amusart

Roberto Gianola – *Maestro concertatore e direttore*

Vanta importanti collaborazioni con numerose orchestre in Europa, Stati Uniti, Centro e Sud America, Russia, Turchia, Egitto, Cina, Corea, Giappone e negli Emirati Arabi. È Direttore musicale del Teatro dell'Opera di Istanbul, protagonista sia nel repertorio lirico, in cui è specializzato, che in quello sinfonico e nel balletto. Ospite di grandi sale quali il Musikverein di Vienna, il Lincoln Center e la Carnegie Hall di

New York, il Seul Art Center, la Sala Smetana di Praga, la Sala Verdi di Milano, i teatri di Hong Kong, Pechino e Macao, ha collaborato con prestigiose realtà italiane come l'Arena di Verona, il Teatro Lirico di Cagliari, il Teatro Verdi di Trieste, il Regio di Parma e con orchestre quali I Virtuosi del Teatro alla Scala, I Cameristi del Maggio Musicale Fiorentino, I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica Siciliana e l'Orchestra Sinfonica di Sanremo.

In veste di direttore artistico ha fondato la Lake Como Philharmonic Orchestra e la Lake Como Music Academy, che si sono distinte per l'organizzazione di opere liriche e concerti, concorsi e masterclass.

Ha inciso *Stradivarius* con I Pomeriggi Musicali di Milano e un cd con musiche di Respighi per la rivista «Amadeus», con l'Orchestra Sinfonica di Sanremo. Tra gli ultimi impegni, il debutto a Lubiana con *I Capuleti e i Montecchi* e la direzione del balletto *La bella addormentata* e *Norma* a Istanbul, *Don Pasquale* a Trieste, *Manon Lescaut* a Lucca, *L'elisir d'amore* a Cagliari, *Cavalleria Rusticana* a Livorno, *Don Pasquale* a Novara e *La bohème* alla Kithakyushu Opera in Giappone.



Michele Mirabella – *Regia*

È di Bitonto, ma è vissuto anche altrove. Soprattutto altrove. Studia da molti anni, dalla nascita, tiene a ricordare. A quattro anni ha imparato a leggere, a cinque a scrivere. Tutto il resto nel campo dello studio è meno importante e, comunque, non interesserebbe a nessuno. Non ha mai praticato sport, a parte la scherma: fioretto. Questa pratica l'ha avvantaggiato più nella conversazione che nei tornei.

È un artista dello spettacolo: regista, autore, sceneggiatore, attore e conduttore. Bravo. Così ha guadagnato da vivere. Non è un ballerino. Sa cantare, ma non sarà mai un cantante. Tanto meno in un coro. Nei cori, in genere, si trova a disagio. Preferisce ascoltarli. Adora il melodramma. Ha fatto la regia di oltre venticinque opere.

Ha scritto dei libri e insegna all'Università perché è convinto che solo insegnando si continui a studiare. Scrive sui giornali.

Gli piace la buona cucina italiana. Con moderazione è amico del vino e, smodatamente, della frequentazione di persone intelligenti. Annovera le due amatissime figlie tra queste. Ama viaggiare. Comodamente, se possibile. (Ma tutto congiura nel rendergli la vita difficile).



Daniela Zedda – *Regista realizzatore*

Cagliaritano, dopo la maturità artistica si è diplomata in pianoforte e in musica elettronica e laureata con lode in discipline musicali al Conservatorio di Cagliari. Per il Lirico di Cagliari è stata assistente alla regia per *La traviata*, *Don Giovanni*, *Orfeo all'Inferno*, *Carmen*, *Le nozze di Figaro*, *I Shardana*, *Turandot*, *Tosca*, *Aida*, *L'elisir d'amore*, *Nabucco*, *La sonnambula*, *Napoli milionaria!*, *L'ape musicale*,

Rigoletto, *Don Pasquale*. Inoltre, ha curato la regia di *Tosca* per gli spettacoli estivi in Sardegna e le riprese di *Carmen* (regia di Stephen Medcalf), *Don Giovanni* (regia di Giorgio Strehler), *Hänsel und Gretel* (regia di Sven-Eric Bechtolf), *Pagliacci* (regia di Gabriele Lavia) e *Madama Butterfly* (regia di Keita Asari).

A Bari ha affiancato Michele Mirabella come regista collaboratore per *L'elisir d'amore* e Joseph Franconi Lee per *Nabucco*, *Aida* e *Il trovatore*, è stata direttore di scena (2016 e 2017) e ha curato le riprese di spettacoli per le scuole (*La Cenerentola*, *Turandot*, *La vedova allegra*, *Manon Lescaut*, *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Die Fledermaus*).

Con Franconi Lee ha lavorato per *Tosca* (Parma, Piacenza e Modena) e con Pier Francesco Maestrini per *Faust* (Maribor) e *Andrea Chénier* (Nizza). Tra le altre collaborazioni, quelle con i registi Gilbert Deflo, Marina Bianchi, Davide Livermore, Leo Muscato, Federico Tiezzi, Damiano Michieletto, Antonio Albanese e i direttori Hubert Soudant, Gérard Korsten, Donato Renzetti, Renato Palumbo, Michele Campanella, Giampaolo Bisanti, Anthony Bramall, Gianluigi Gelmetti, Lü Jia e Stefano Ranzani.



Alida Cappellini, Giovanni Licheri – *Scene e Costumi*

La loro esperienza professionale abbraccia diversi campi: pubblicità, prosa, lirica, cinema, televisione, varietà, ristrutturazioni artistiche, allestimento di spazi espositivi.

Hanno collaborato con Rai Educational e firmato le scenografie di trasmissioni che hanno fatto la storia della televisione, come *Indietro tutta*, *Marisa la Nuit*, *Doc*, *Meno siamo meglio stiamo* di Renzo Arbore,

Quelli che il calcio (sino al 2008), e altri programmi Rai di successo come *Artù* e *La grande notte del lunedì* con Gene Gnocchi, varie edizioni di *Domenica In...* con Pippo Baudo, *L'eredità*, *Alta tensione*, *Reazione a catena*, *Palcoscenico*, *La vita in diretta*, *Festa italiana*, *Le amiche del sabato*, *Guarda... Stupisci*, *Indietro tutta! 30 e l'ode*, *Made in Sud*, *Bar Stella*. Tra il 2010 e il 2012 hanno realizzato per Rai 3 gli studi che hanno ospitato i programmi di Michele Mirabella, Corrado Augias, Oliviero Beha e Andrea Vianello. Per Mediaset hanno firmato alcune edizioni di *Scherzi a parte*, *Stranamore*, *Chi ha rubato lo spazzolino da denti*, *Il grande bluff*. Hanno progettato l'impianto scenografico di *Barbareschi Shock!* su La7. È loro l'ideazione di scene e costumi per *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia* e *Tosca*, *Il pipistrello*, *L'italiana in Algeri* e *Il turco in Italia*, tutte con la regia di Michele Mirabella. Hanno collaborato con Gigi Proietti (*A me gli occhi, please*,

La capannina, *Edmund Kean*, *Per amore e per diletto*), Aldo Trionfo (*L'usuraio e la sposa bambina*) e Guglielmo Ferro (*Il mistero dei bastardi assassini*). Recentemente hanno realizzato scene e costumi per *La commedia di Orlando* (regia di Emanuela Giordano), *Non è vero ma ci credo* di Peppino de Filippo (regia di Mirabella), *Qualcosa rimane* (regia di Monica Guerritore). Hanno disegnato, inoltre, l'impianto scenografico per *Genova, la mia scena* del Teatro della Tosse.

In ambito cinematografico hanno collaborato con i registi Sergio Corbucci, Giorgio Capitani, Frans Weisz, Peter Del Monte, Neri Parenti. Hanno curato la progettazione di mostre interattive e multimediali, come quelle su Alcide De Gasperi ed Emanuele Luzzati, oltre a *Perché è Cinecittà* e *Girando a Cinecittà, Videos, Radios, Cianfrusaglies* di Renzo Arbore. Da alcuni anni disegnano la linea di arredamento *Miami Swing* by Renzo Arbore e alcuni prodotti per MIDJ. Per Sics next Art hanno firmato la collezione *Foglie*. Nel 2010 hanno avviato una collaborazione con la comunità di San Patrignano per la realizzazione di componenti di arredamento presentati a Parigi e Milano. Alcuni loro elementi di *design* sono stati scelti per la mostra di Arte e Design *Italian Genius Now Back To Rome* e il loro *Divano Shanghai* è stato esposto all'Expo di Shanghai 2010.

Hanno insegnato scenografia televisiva nei corsi di formazione presso l'Istituto Europeo di Design e il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e all'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova.



Franco Angelo Ferrari – *Disegno delle Luci*

Terminati gli studi, ha iniziato a collaborare come *light designer* con registi come Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Luigi Squarzina, Luca Ronconi, Eduardo De Filippo, Giorgio Strehler, Henning Brockhaus, Maurizio Nichetti, Nanni Loy, Ken Russell per il teatro, il cinema e la televisione.

Per il cinema ha collaborato alla realizzazione di film come *Le quattro giornate di Napoli*, *Medea* di Pasolini e altre produzioni che hanno ricevuto premi quali il Nastro d'argento. Più di recente ha curato la fotografia per *Passannante* (regia di Sergio Colabona).

Ha lavorato come direttore della fotografia per la Rai, realizzando programmi televisivi come il *Festival di Sanremo*, sceneggiati, commedie e riviste, *Pavarotti*

and Friends, le ultime edizioni dei programmi di Adriano Celentano, le cerimonie per il Giubileo 2000 con la regia di Ermanno Olmi, le quindici edizioni in mondovisione della *Via Crucis*, concerti a Sarajevo, Mosca, Gerusalemme con la direzione di Riccardo Muti.

È stato direttore della fotografia per opere liriche riprodotte in dvd, con la regia di Franco Zeffirelli, Pier Luigi Pizzi, Giuseppe Bertolucci, e direttore delle luci al Bellini di Catania. Tra i suoi lavori, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor* (Josef Svoboda), *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Massimo Ranieri), *Candide*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Carmen*, *Don Carlos* (Teatro alla Scala), *Attila*, *Rigoletto*, *Werther*, *Macbeth*, e altri spettacoli lirici con la regia di Michele Mirabella.

Si è occupato della progettazione e realizzazione dell'impianto luci e degli effetti scenici per le Olimpiadi di Atlanta e di Salt Lake City, per il Circo di Mosca con la compagnia del Teatro Bol'shoj e per *Holiday on Ice* con la compagnia europea. Ha curato l'allestimento di *Buonasera Raffaella* a New York e dei *Promessi Sposi* (Michele Guardì).

Ha collaborato con studi di architettura per progetti di illuminazione di monumenti storici (Basilica di San Pietro, Cappella Sistina, Colosseo, Arco naturale di Palinuro) ed è consulente alla fotografia per la Divisione Produzione della Rai. Docente presso la Rome University of Fine Arts, l'Accademia Nazionale di Danza di Roma e l'Accademia di Belle Arti di Macerata, tiene master per operatori cinematografici e televisivi.

È Presidente onorario dell'Associazione Italiana Lighting Designer. Ha ricevuto due premi televisivi La Rosa d'Oro di Montreaux.



Andrea Ledda – *Ripresa Luci*

Responsabile delle luci di scena al Teatro Lirico di Cagliari, vanta un'esperienza ventennale come operatore alla *consolle* luci. Nel 1997 e nel 1998 ha partecipato alla realizzazione e al montaggio delle luci di scena per l'allestimento di *Aida* all'Opera del Cairo.

Come *light designer* ha curato le riprese di allestimenti, quali *Pagliacci* di Gabriele Lavia (luci di Andrea Anfossi), *Madama Butterfly* di Keita Asari (luci di Marco Filibeck) e *Don*

Pasquale di Antonio Albanese (luci di Paolo Mazzon), e ha firmato il progetto luci dell'*Amico Fritz* (regia di Gianni Marras) e della *Vedova allegra* (regia di Blas Roca Rey).



Luigia Frattaroli – *Coreografie*

Diplomata alla Scala di Milano come ballerina professionista, ha lavorato all'Opera di Roma, alla Scala, all'Arena di Verona e all'Opera di Graz, ricoprendo ruoli da solista classici e contemporanei. Attualmente dirige Casadelladanza a Cagliari e tiene stage in tutta Italia.

Al Lirico di Cagliari è stata assistente coreografa (*La bella addormentata* con il Balletto Kirov), *maître de ballet* (*Les Nuits* del Ballet Preljocaj; per le giovani danzatrici cagliaritanese selezionate per *Le Corsaire* del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala), ideatrice e coreografa (*Marie, la piccola ballerina di Degas*), coreografa (*La traviata*, *La leggenda della città invisibile di Kitež* e *della fanciulla Fevronija*, *Falstaff*, *Evgenij Onegin*, *La bella dormiente nel bosco*, *Le nozze di Figaro*, *La ciociara*, *Madama Butterfly*, *Sancta Susanna/Cavalleria rusticana*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Lo schiavo*, *Don Giovanni*, *Attila*, *Hänsel und Gretel*, *La vedova allegra*, *Le Villi*, *Orfeo ed Euridice*), in collaborazione con i registi Karl-Ernst e Ursel Herrmann, Eimuntas Nekrošius, Daniele Abbado, Patrice Caurier e Moshe Leiser, Leo Muscato, Maria Paola Viano, Francesca Zambello, Aldo Tarabella, Gianfranco Cabiddu, Stephen Medcalf, Pier Francesco Maestrini, Davide Garattini, Enrico Stinchelli, Blas Roca Rey, Renato Bonajuto, Nicola Berloff. È stata coreografa per *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* (regia di Maria Paola Viano) a Trapani, *Manon Lescaut* (regia Aldo Tarabella) a Lucca, Modena, Rimini e Ravenna.



Ekaterina Bakanova – *Adina*

Ha studiato canto, pianoforte e fisarmonica a Mosca presso il Collegio Musicale e l'Accademia di Gnessin. Ha ricevuto importanti riconoscimenti, tra i quali il Triumph Award in Russia, il premio del pubblico all'Hans Gabor Belvedere di Vienna, il primo premio al Concorso di Bilbao e il secondo premio al Concorso Zandonai, e si è aggiudicata il ruolo della protagonista in *Lucia di Lammermoor* al concorso AsLiCo. Inoltre, è stata scelta come migliore esordiente femminile al Festival dell'Arena di Verona e all'International Opera Awards di Londra.

Dopo il suo debutto a Londra, avvenuto con successo nel ruolo di Violetta, ha cantato a Dresda, Verona, a Madrid, a Barcellona, Versailles, Tel-Aviv, Zurigo e Pechino. Tra i suoi impegni più recenti: *L'Angelica* a Martina Franca, *Les Contes d'Hoffmann* e *Pagliacci* a Zurigo, *Les pêcheurs de perles* a Oviedo, *Fidelio* a Venezia.

Si è esibita con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Ensemble Matheus e Jean-Christophe Spinosi, ed è stata diretta da Fabio Luisi, Steven Mercurio, Juraj Valčuha, Plácido Domingo, Myung-Whun Chung, Stefano Ranzani, Nello Santi, Daniele Callegari. Ha collaborato con registi quali Mario Martone, Franco Zeffirelli, Achim Freyer, Calixto Bieito, Robert Carsen, Henning Brockhaus, Richard Eyre, Hugo de Ana, Renaud Doucet, Andrea De Rosa.

Ha conseguito il Premio Taobuk al Festival di Letteratura di Taormina per il contributo all'arte e alla cultura. Ha ricevuto il News Reminder Award ed è stata designata Ambasciatrice della Cultura Italiana nel Mondo.



Martina Gresia – *Adina*

Ha iniziato giovanissima gli studi musicali sotto la guida di Massimiliano Damato e ha studiato canto lirico con Nunzia Santodirocco. A soli 19 anni si è aggiudicata il primo premio nei concorsi Jole De Maria e Ottavio Ziino, e l'anno successivo il terzo premio al concorso Voci Verdiane di Busseto. Recentemente è risultata vincitrice al Concorso AsLiCo per il ruolo di Donna Anna in *Don Giovanni*.

Dopo il debutto all'Arena di Verona, tra i big della lirica, nell'ambito della *Verdi Opera Night* diretta da Andrea Battistoni, ha interpretato Mimì nella *Bohème* a Livorno, Pisa e Lucca, Adina nell'*Elisir d'amore* diretta da Michele Spotti, con la regia di Victor García Sierra, e Donna Anna in *Don Giovanni* al Teatro Petruzzelli di Bari.

È stata invitata da Ildar Abdrazakov a cantare nel Gala Verdiano di apertura dell'Abdrazakov Fest, ad Ufa, in Russia, e ha partecipato ad una serie di concerti lirici con l'Orchestra ICO della Magna Grecia, tra i quali un gala lirico nell'ambito del Matera Festival, al fianco di Claudio Sgura e Luciano Ganci.

Inoltre, ha frequentato l'Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti e ha debuttato nel ruolo di Teona in *Ecuba* di Manfroce al Festival della Valle d'Itria, per la direzione di Sesto Quatrini e con la regia di Pier Luigi Pizzi.

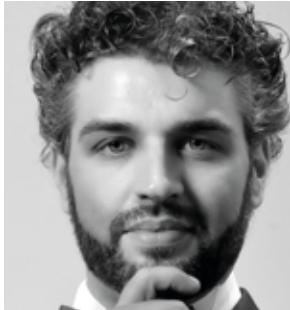


David Astorga – *Nemorino*

Nato in Costa Rica, ha intrapreso gli studi di storia e musica presso l'Università del suo paese, specializzandosi poi al Conservatorio Reale di Bruxelles, all'International Opera Academy di Gent, al Centre de Perfeccionament Plácido Domingo di Valencia, alla Scuola dell'Opera di Bologna e l'Opera Studio di Tenerife. Vincitore di importanti concorsi internazionali (Maria Callas, Salice d'Oro, Concorso internazionale di Tenerife), collabora regolarmente con direttori come Roberto Abbado, Francesco Ivan Ciampa, Sigiswald Kujiken, Zubin Mehta, Evelino Pidò, Giampaolo Bisanti.

Ha cantato in numerosi teatri, tra i quali il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, il Teatro Regio di Parma, il Comunale Bologna, la Maestranza di Siviglia, l'Opera Nazionale Estone, il Teatro Sociale di Como, il Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, l'Opera di Anversa, il Teatro Nacional de Costa Rica, il Teatro Nacional de República Dominicana, l'Arts Center delle Filippine e l'Opera di Tenerife, teatro dove è artista residente dal 2016. Tra gli impegni più recenti si ricordano *Der Kaiser von Atlantis* a Tenerife, *Falstaff* a Las Palmas, la *Petite Messe solennelle* di Rossini a Perm, *Rigoletto* a Busseto, *L'elisir d'amore* a Bologna, lo *Stabat Mater* di Rossini a Cagliari, *Roberto Devereux* a Košice, *Lucia di Lammer-*

moor e *La traviata* a Palermo, i *Carmina Burana* a Parma, *Il Giovedì grasso* ad Ancona, *Francesca da Rimini* a Tenerife, *Il turco in Italia* a Monte Carlo, *Lucrezia Borgia* a Budapest e Pécs.



Matteo Mezzaro – *Nemorino*

Laureato in canto rinascimentale e barocco, in organo e composizione organistica, si è avvicinato al repertorio operistico perfezionandosi con Sergio Bertocchi.

Ha cantato nei principali teatri in Italia e all'estero, sotto la guida di direttori come Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Philippe Auguin, Gabriele Ferro, Filippo Maria Bressan, Daniel Oren, Alessandro Bonato, José Miguel Pérez-Sierra, Daniele Callegari, Juraj Valčuha, Giuseppe Grazioli, Roberto Abbado, Francesco Ivan Ciampa, Valerio Galli, Benjamin Pionnier, Francesco Pasqualetti, Giovanni Battista Rigon, Sebastiano Rolli, Marcello Rota, Federico Maria Sardelli e registi come Gabriele Salvatore, Alfonso Antonozzi, Daniele Abbado, Denis Krief, Damiano Michieletto, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick, Mario Corradi, Davide Garattini, Alberto Paloscia, Federico Grazzini, Saverio Marconi, Dieter Kaegi, Francesco Micheli, Ivan Stefanutti, Michał Znaniecki.

Nel corso della sua carriera ha interpretato *Il matrimonio segreto* (Paolino), *Rita* (Beppe), *L'elisir d'amore* (Nemorino), *La traviata* (Alfredo), *La Cecchina* (il marchese), *La finta semplice* (Fracasso), *Gianni Schicchi* (Rinuccio), *Otello* (Cassio), *Macbeth* (Malcolm), *Don Giovanni* (Don Ottavio), *La vedova allegra* (Camille de Rossillon), *Capriccio* (Tenore italiano), *Oedipus Rex* (Pastore), *Così fan tutte* (Ferrando), *La rondine* (Prunier). Tra i suoi impegni recenti si segnalano *Pagliacci* a Firenze e Palermo, *Un mari à la porte* a Firenze, *Otello* a Venezia, *La cambiale di matrimonio* e *La vedova allegra* a Cagliari, *Gianni Schicchi* e *Il matrimonio segreto* a Verona, *Turandot* a Parma, *Lucia di Lammermoor* a Modena, *Donna di veleni* a Novara, *Manon Lescaut* e *Les vêpres siciliennes* a Palermo.



Leon Kim – *Belcore*

Nato a Seul, ha iniziato gli studi di canto all'Università Han-Yang della sua città, sotto la guida di Sunghyun Ko, si è laureato nel 2013 e si è aggiudicato diversi premi in concorsi di canto coreani.

Trasferitosi in Italia, ha frequentato i corsi del biennio presso il Conservatorio di Firenze con Donatella Debolini, e si è specializzato presso l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, dove ha preso

parte come solista a numerose produzioni.

Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, aggiudicandosi il primo premio ai concorsi Cappuccilli-Patanè-Respighi, Giulio Neri (dove ha ricevuto anche il Premio del pubblico), Riccardo Zandonai (dove è risultato vincitore anche dei premi Opera Aragon e Lirica World), Iris Adami Corradetti e Labò, il secondo premio ai concorsi Clip e Spiros Argiris, il terzo premio al Concorso Operalia di Plácido Domingo ed è giunto finalista al Francisco Viñas e al concorso di Linz.

Ha cantato in importanti teatri e festival a Firenze, Torino, Cagliari, Bologna, Busseto, Napoli, Trieste, Genova, Parma, Wexford, Montpellier, Livorno, Pisa, Rovigo, per il circuito AsLiCo e in Corea.

Tra le sue interpretazioni, i ruoli di Rigoletto, Masetto, Schaunard, Belcore, Lescaut in *Manon Lescaut*, Germont, le opere *Aida*, *Il vento della sera*, *La notte delle streghe*, *Carmen*, *Pagliacci*, *La Risurrezione*, *I Masnadieri* (Francesco), *Lucia di Lammermoor* (Enrico), *Simon Boccanegra* (Paolo), *Un ballo in maschera* (Renato), *Il trovatore*, *Edmea*, il dittico *Mala vita/L'oracolo*, *Cecilia*, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, partecipando anche a diversi concerti di gala.


Bruno Taddia – *Belcore*

Nato a Pavia, diplomato in violino a Genova con Giulio Franzetti, ha frequentato il corso di composizione sperimentale di Bruno Zanolini al Conservatorio di Milano e ha studiato canto con Paolo Montarsolo. Si è laureato con lode in filosofia estetica a Milano.

Dopo l'iniziale attività come violinista, ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro, debuttando al Rossini Opera Festival come Don Alvaro nel *Viaggio a Reims*. In seguito alla vittoria del Concorso AsLiCo è stato Taddeo nell'*Italiana in Algeri*. Da quel momento è stato invitato nei più prestigiosi teatri e festival in Italia e all'estero. Il suo repertorio spazia dall'opera buffa a ruoli drammatici, da Rossini a Mozart, Donizetti e Puccini, dal repertorio barocco all'opera contemporanea.

Tra le sue interpretazioni, il Conte di Almaviva, Malatesta, Don Pasquale, Macrobio, Figaro, Don Alfonso, Eisenstein, Don Giovanni, Dulcamara, Don Magnifico, Marcello, Danilo Danilowitsch, Belcore, Gianni Schicchi, Prodocimo e Sulpice. Inoltre, ha cantato *Il medico dei pazzi*, *Don Checco*, *La Calisto*, *Niobe, regina di Tebe*, *Punch and Judy*, *Candide*, *Orlando paladino*, *Serse*, *Tito Manlio*, *La gazetta*, *Teneke*, *Der Vampyr*, *Viva la mamma*, *L'equivoco stravagante*, *Iphigénie en Tauride*, *Olivo e Pasquale*, *L'occasione fa il ladro*, *Betly*, *Falstaff*, *Le gare generose*, *Der Diktator*, *Der Kaiser von Atlantis*, *Il malato immaginario*, *Des Knaben Wunderhorn*, *La vedova ingegnosa*, *L'heure espagnole*, *Mirandolina*, *Bajazet*.

Ha collaborato con direttori come Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Roberto Abbado, Maurizio Barbacini, Alberto Zedda, Michele Mariotti, Thomas Hengelbrock, John Axelrod, Enrique Mazzola, Jean-Christophe Spinosi, Ottavio Dantone, Hartmut Haenchen, Jonathan Nott e con registi quali Dario Fo, Mario Martone, Ermanno Olmi, Pier Luigi Pizzi, Emilio Sagi, Damiano Michieletto, Filippo Crivelli, Denis Krief, Valentina Carrasco, Alfred Kirchner, Daniel Kramer, Tobias Richter.

Si dedica anche alla musica da camera, svolgendo un'intensa attività concertistica in duo col pianista Andrea Corazziari.


Giulio Mastrototaro – *Il Dottor Dulcamara*

Nato a Riva del Garda, si è diplomato con Vito Maria Brunetti presso il Conservatorio di Bolzano. Dopo il debutto nell'*Occasione fa il ladro* diretto da Nicola Luisotti, si è esibito al Teatro alla Scala e in altri importanti teatri in Italia e all'estero (Salisburgo, Lisbona, Bruxelles, Potsdam, Bayreuth, Avignone, Vichy, Reims, Vienna, Lipsia, Massy, Saint-Étienne, Rouen, Bregenz, Valencia, Bad Wildbad, Varsavia). Nel 2004 è risultato vincitore del Concorso As.Li.Co. per il ruolo di Belcore nell'*Elisir d'amore*.

Ha interpretato *Il matrimonio segreto*, *Tosca*, *L'italiana in Algeri*, *Così fan tutte*, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e Paisiello, *Le nozze di Dorina*, *Adelia*, *La Dirindina*, *Der Freischütz*, *Guntram*, *La Cenerentola*, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, *Il turco in Italia*, *Il maestro di cappella*, *Gianni Schicchi*, *Andrea Chénier*, *Le nozze di Figaro*, *La bohème*, *La traviata*, *Don Checco*, *L'inganno felice*, *La pietra del paragone*, *L'equivoco stravagante*, *Un giorno di regno*, *Don Giovanni* di Mozart e Pacini, *La cambiale di matrimonio*, *Turandot*, *La gazetta*, *Il matrimonio inaspettato*, *Iphigénie en Aulide*, *Matilde di Shabran*, *Romilda e Costanza*, *La gazza ladra*, *Siberia*, *Pietro il Grande*, *Sposo di tre*, *marito di nessuna* – alcune delle quali incise per Dynamic, Naxos, Sony/RCA e Bongiovanni – in collaborazione con direttori quali Giovanni Antonini, Rinaldo Alessandrini, Dmitri e Vladimir Jurowski, Gustav Kuhn, Riccardo Muti, Ulf Schirmer, Alberto Zedda e registi come Andreas Dresen, Guido De Monticelli, Davide Livermore, Massimo Ranieri, Toni Servillo, Keith Warner.


Vincenzo Taormina – *Il Dottor Dulcamara*

Nato a Palermo, parallelamente agli studi di architettura ha studiato canto con Paride Venturi, perfezionandosi poi alla Scala di Milano e all'Accademia Bergonzi di Busseto.

Si è esibito alla Scala di Milano e nei più importanti teatri italiani, e all'estero, a Salisburgo, Londra, Berlino, Muscat, Abu Dhabi, Pechino, Seul, Glyndebourne, Francia, Giappone, diretto da Riccardo Muti, Antonio Pappano, Antonel-

lo Allemandi, Gustavo Dudamel, Riccardo Chailly, Bruno Campanella, Michele Mariotti, Daniel Oren, Donato Renzetti, Paolo Arrivabeni, Gabriele Ferro, Pinchas Steinberg, Keri-Lynn Wilson, Andrea Battistoni, Myung-Whun Chung, Nello Santi, Gianluca Capuano, John Neschling, Patrick Fourniller, Hubert Soudant, Jonathan Webb. Ha collaborato con registi come Filippo Crivelli, Bepi Morassi, Luca Ronconi, Leo Muscato, Damiano Michieletto, Emma Dante, Antonio Albanese, Marco Gandini, Lorenzo Mariani, Maurizio Scaparro, David McVicar, Franco Zeffirelli, Denis Krief, Davide Livermore, Fabio Sparvoli, Giorgio Barberio Corsetti e Nicolas Joël.

Ha interpretato *Les pêcheurs de perles*, *Polyeucte*, *Parisina*, *Ugo*, *Conte di Parigi*, *La Juive*, *I Puritani*, *La gazza ladra*, *Manon*, *Il turco in Italia*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *Il matrimonio inaspettato*, *Gianni Schicchi*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *L'italiana in Algeri*, *La scala di seta*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *La rondine*, *Don Giovanni*, *Pagliacci*, *Turandot*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *La fille du régiment*, *La vedova allegra*, *Simon Boccanegra*, *La pietra del paragone*, *La bella dormente nel bosco*, *La forza del destino*, *La Cenerentola*, *La cambiale di matrimonio*, *Il campanello*, *Don Pasquale*, *La Cenerentola*.



Manuela Cucuccio – Giannetta

Nata a Catania, figlia d'arte, ha iniziato a cantare con il Coro di voci bianche Gaudeamus Igitur Concentus sotto la guida di Elisa Poidomani, laureandosi poi in canto lirico col massimo dei voti presso il Conservatorio della sua città. È risultata vincitrice ai concorsi Giuseppe Di Stefano-I Giovani e l'Opera e AsLiCo.

Tra le sue interpretazioni, *La bohème* (Musetta) a Treviso, Jesi, Fermo, Venezia e Darmstadt, *Don Pasquale* a Palma di Maiorca, *Il campanello* (Serafina) a Chieti, *Il cappello di paglia di Firenze* (Elena/Anaide) a Como, Cremona, Pavia, Brescia, Savona e Rovigo, *Don Giovanni* (Zerlina) a Danzica. A Catania ha ricoperto i ruoli di Oscar in *Un ballo in maschera*, Musetta, Amore in *Orfeo ed Euridice*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Fiorilla nel *Turco in Italia*, Clorinda nella *Cenerentola*, Valencienne nella *Vedova allegra*.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Sergio Alapont, Giampaolo Bisanti, José Cura, Giovanni Di Stefano, Gustave Kuhn, Steven Mercurio, Salvatore Percacciolo, Zoltán Peskó, Andrea Sanguineti, Alberto Veronesi, Will Humburg, nonché registi quali Elena Barbalich, Francesco Esposito, Michele Mirabella, Gabriele Rech, Vittorio Sgarbi, Ivan Stefanutti, Carlo Verdone.

In ambito concertistico è stata impegnata nella prima assoluta del *Magnificat* di José Cura, diretta dall'autore, i *Carmina Burana* a Catania e Taormina, la *Messa di Requiem* di Donizetti a Catania diretta da Alvis Casellati.



Foto Priamo Tolu

Giovanni Andreoli – Maestro del coro

Originario di Brescia, ha studiato pianoforte, composizione, flauto, percussioni, musica corale e direzione di coro.

Ha iniziato giovanissimo a lavorare in teatro, prima come maestro suggeritore, poi come maestro di sala, quindi come responsabile della preparazione musicale delle compagnie di canto. Già maestro sostituto in importanti teatri e festival (Rossini Opera Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Festival Puccini di Torre del Lago), è stato maestro del coro in prestigiose istituzioni, quali la Rai di Milano, La Fenice di Venezia, il Carlo Felice di Genova, l'Arena di Verona, il Teatro Nacional São Carlos di Lisbona. È stato inoltre direttore artistico della stagione lirica al Teatro Grande di Brescia e direttore principale dell'Orchestra Sinfonica dell'Op-Companhia Portuguesa de Opera.

Ha collaborato assiduamente con la Biennale Musica di Venezia, curando la preparazione di composizioni in prima mondiale. Ha diretto la *Krönungsmesse* di Mozart, la *Nelsonmesse* di Haydn e la *Petite messe solennelle* di Rossini a São Paulo, *L'elisir d'amore* a Reykjavik, la *Via Crucis* di Liszt a Orvieto e i *Carmina Burana* di Orff a Granada con i complessi della Fenice, *Otello* di Rossini con l'Orchestra Sinfonica di Varsavia al Theater an der Wien.

Orchestra e Coro del Teatro Lirico

Fondata nel 1933, l'Orchestra fin dagli esordi ha coltivato un fecondo rapporto con i maggiori direttori italiani, tra cui Tullio Serafin, Vittorio Gui, Antonino Votto, Guido Cantelli, Franco Ferrara, Franco Capuana, Willy Ferrero, e con compositori quali Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Ermanno Wolf-Ferrari, Riccardo Zandonai, Alfredo Casella. Agli anni '50-'60 risalgono le apparizioni sul podio di Lorin Maazel, Lovro von Matačić, Claudio Abbado, Sergiu Celibidache, Riccardo Muti. Più di recente l'Orchestra ha collaborato, tra gli altri, con direttori come Lorin Maazel, Georges Prêtre, Emmanuel Krivine, Mstislav Rostropovich, Ton Koopman, Iván Fischer, Frans Brüggen, Carlo Maria Giulini, Gennadij Roždestvenskij, Rafael Frühbeck de Burgos, Neville Marriner, Christopher Hogwood, Jeffrey Tate. Dal 1999 al 2005 Gérard Korsten ha ricoperto il ruolo di direttore musicale (ha diretto, fra l'altro, in prima esecuzione nazionale *Die ägyptische Helena*, *Euryanthe* e *A Village Romeo and Juliet*). Guidata da Lorin Maazel ha eseguito una brillante serie di concerti ed effettuato una fortunata tournée in Europa.

Il Coro, protagonista di un'importante attività che, a partire dal dopoguerra, lo ha portato ad eseguire oltre cento titoli di lirica e di un ampio repertorio sinfonico, ha avuto tra i suoi direttori Bonaventura Somma, Roberto Benaglio, Giorgio Kirschner e, più di recente, Paolo Vero, Andrea Faidutti, Fulvio Fogliazza, Marco Faelli, Gaetano Mastroiaco, Donato Sivo. Attualmente è guidato da Giovanni Andreoli. La disponibilità e la capacità di interpretare lavori di epoche e stili diversi in lingua originale sono caratteristiche apprezzate da direttori d'orchestra e registi. Ha collaborato con direttori d'orchestra come Ton Koopman, Frans Brüggen, Lorin Maazel, Peter Schreier, Georges Prêtre, e registi come Dario Fo, Luca Ronconi, Denis Krief, Pier Luigi Pizzi, Graham Vick, Daniele Abbado, Pier'Alli, Eimuntas Nekrošius, Hugo de Ana, Davide Livermore, Leo Muscato. Nel 2003 il Coro ha eseguito brani da *Porgy and Bess* di Gershwin con la New York Philharmonic e Lorin Maazel e nel 2004 ha interpretato la *Sinfonia n. 2* di Mahler con la Philharmonia Orchestra ed Esa-Pekka Salonen.

Presenti nella rassegna *Italienische Nacht* di Monaco di Baviera del 2002, trasmessa dalla Bayerischer Rundfunk, e al Festival di Wiesbaden con *Lucia di Lammermoor* nel 2010, l'Orchestra e il Coro hanno inciso: *Die Feen*, *Dalibor*, *Čerevički*, *Opričnik*, *Die ägyptische Helena*, *Euryanthe*, *Alfonso und Estrella*, *Hans Heiling*, *Chérubin*, *Goyescas*, *La vida breve*, *Passione secondo Giovanni* di Bach, *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*, *I Shardana* e *Lo schiavo* per

Dynamic, *Don Pasquale* per Rai Trade, *La leggenda della città invisibile di Kitež e della fanciulla Fevronija*, *La campana sommersa* e *La bella dormiente nel bosco* per Naxos. Per la Rai hanno registrato nel 1998 *La bohème*, con Andrea Bocelli nel ruolo di Rodolfo, trasmessa in mondovisione.

Nell'ambito di un progetto di internazionalizzazione del Teatro Lirico di Cagliari, in collaborazione con l'Unione Europea, il Governo Italiano e la Regione Sardegna, l'Orchestra e il Coro hanno riscosso grande successo in due tournée a New York: nel 2017 con *La campana sommersa* di Respighi alla New York City Opera e nel 2018, per la direzione di Donato Renzetti, con *L'Ape musicale* di Da Ponte alla Columbia University e con l'*Oratorio for the Benefit of the Orphan Asylum* alla Basilica of St. Patrick's Old Cathedral.

Orchestra del Teatro Lirico

Violini primi

Fabrizio Falasca (**)
Ilaria Daga (°)
Maria Teresa Sabato
Elisa Scaramozzino
Mario Pani
Olesya Emelyanenko
Mauro Serra
Mauro Farci

Violini secondi

Roberto Castellani (*)
Sara Scalabrelli
Maria Giuseppa Parisi
Luisa Bovio
Cristina Andreea Gilesco
Antonello Gandolfo

Viola

Maurizio Minore (*)
Stefano Carta
Silvia Spano
Martino Piroddi

Violoncelli

Robert Witt (*)
Oscar Piastrelloni
Elio Rinaldi
Karen Hernandez

Contrabbassi

Simone Guarneri (*)
Andrea Cocco

Flauti

Stefania Bandino (*)
Martina Cirronis

Ottavino

Martina Cirronis

Oboi

Andrea Saccarola (*)
Viviana Marongiu

Clarinetti

Pasquale Iriu (*)
Paolo Ferri

Fagotti

Giuseppe Lo Curcio (*)
Roberto Pes

Corni

Lorenzo Panebianco (*)
Beatrice Melis

Trombe

Matteo Cogoni (*)
Daniela Ecce

Tromboni

Luca Mangini (*)
Antonello Congia
Massimiliano Coni

Timpani

Davide Mafezzoni (*)

Percussioni

Pierpaolo Strinna
Francesca Ravazzolo

Arpa

Maria Vittoria De Camillo (*)

Strumenti sul palco

Flauto

Martina Lampis

Clarinetti

Ivana Mauri (*)
Cristina Mannu

Corni

Miriam Picciau
Alessandro Ferrari

Trombe

Luigi Corrias (*)
Dario Zara

Cornetta

Luigi Corrias (*)

Trombone

Pierandrea Congiu (*)

Trombone basso

Carmelo Pecoraro

Percussioni

Emanuele Murroni

(**) primo violino di spalla

(*) prime parti

(°) concertino dei primi violini

Coro del Teatro Lirico

maestro del coro Giovanni Andreoli

Contralti

Maria Gabriela Camedda
Maria Grazia Chirco
Paola Colaceci
Caterina D'Angelo
Anna Maria Nobili

Tenori

Antonio Balzani
Cristiano Barrovecchio
Alessandro Bellanova
Carlo Cauli
Mirko Dettori
Marco Frigieri
Giampaolo Ledda
Gianluca Lo Cicero
Daniele Loddo
Salvatore Marino
Moreno Patteri
Giampaolo Piga
Oscar Piras
Fiorenzo Tornincasa

Baritoni

Francesco Cardinale
Gionata Gilio
Alberto Loi
Sergio Pinna
Paolo Piras
Alessandro Porcu
Gianluca Scano

Bassi

Alessandro Carta
Massimiliano Cecalotti
German Dos Santos
Alessandro Frabotta
Giacomo Lutzu
Roberto Tropea

Danzatori

Giulia Cannas
Maurizio Montis

Giulia Mostacchi
Giuseppe Sanniu

Figuranti

Marco Altea
Giuseppe Casula
Jacopo Casula
Eleonora Chighine
Paolo Corda
Susanna Defraia

Gianni Dettori
Monica Fadda
Simone Lecca
Francesca Matolo
Fabio Merrone
Luca Milia

Riccardo Montanaro
Rachele Montis
Daniele Podda
Eleonora Schievenin



Personale del Teatro Lirico

Sovrintendente
Nicola Colabianchi

Maestro del coro
Giovanni Andreoli

Direttore amministrativo e del personale
Stefano Altea

Direttore allestimenti scenici
Sabrina Cuccu

Staff sovrintendenza
Macri Simone

Casting Manager
Diego Melis (*)

Direzione amministrativa
Sveva Casula

Affari generali
Giuseppe Corronca
Giuseppina Maria Monni
Stefano Monteverde
Isabella Mosso
Venanzio Puxeddu

Direzione artistica
Ivana Atzeni
Efisio Matta

Direzione del personale
Donatella Manca (*)
Luisa Impagliazzo
Eulalia Lai
Massimo Mascia
Alessandro Pischredda
Daniela Pisu
Adriana Schmitt

Ufficio ragioneria
Rossana Catalano
Loredana Lai
Andrea Medinas
Simonetta Orrù
Giorgio Ortu

Ufficio provveditorato ed economato
Tiziana Scalas (*)

Carlo Raga
Mirko Schirru
Simonetta Sarobba

Produzione
Viviana Gimelli (*)
Mariano Asunis

Ufficio redazione
Barbara Eltrudis (*)
Simona Chiara Provenzano

Ufficio stampa
Pierluigi Corona (*)

Social Media Manager
Fabio Marcello

Fotografo
Priamo Tolu

Ufficio territorio
Eugenio Milia (*)
Giampiero Cotza
Francesco Pilia

Direttore musicale di palcoscenico
Lorenzo Di Stefano (*)

Maestri collaboratori
Francesco Massimi
Andrea Mudu
Clelia Noviello
Clorinda Perfetto
Francesca Pittau

Direttore di scena
Liana Achenza (*)

Archivio musicale
Franco Virgilio (*)
Giorgio Canessa
Massimo Scorretti

Assistente orchestra
Cristian Soru

Assistenti coro
Ugo Mantovani
Gianni Milia

Coordinatore di palcoscenico
Maria Ianesi

Ufficio allestimenti scenici
Carola Ciani
Francesca Nieddu
Serena Trevisi Marceddu

Macchinisti
Luigi Orrù (*)
Mario Carta
Alessio Caschili
Daniele Corona
Gianluca Garau
Mattia Guttuso
Alessandro Maddaluno
Stefano Manca
Massimiliano Mandas
Aurelio Marogna

Simone Mariolu
Francesco Murtas
Mario Murtas
Cristian Nossardi
Daniele Orrù
Vincenzo Paci
Gavino Poddighe
Roberto Porru
Francesco Rais
Gianluca Sussarellu

Fabbri
Giovanni Follesa (*)
Giampaolo Contu
Ignazio Meloni
Mario Pillai

Laboratorio attrezzeria/ scenografia
Andrea Pirarba (*)
Giulio Auriemma
Annalisa Barbieri
Arianna Caredda
Gianluca Carrus
Salvatorica Cuboni
Franca Demartis

Francesca Melis
Raffaele Mereu
Raffaella Mattana
Maddalena Moretti
Pietro Rais
Pinacarla Rivano
Virginia Zucca

Elettricisti
Andrea Ledda (*)
Simone Atzeni
Andrea Boscu
Massimo Dessalvi
Giuseppe Faa
Giuseppe Loddo
Alberto Melis
Mauro Melis
Roberto Onnis
Gianluigi Sarigu
Ignazio Sibiriu
Alessio Todde
Gianluca Usala
Luca Varioli

Fonici
Antonio Ferraro (*)
Stefano Carboni
Giampietro Guttuso
Stefano Melis
Stefano Piras

Sartoria
Emilio Ortu (*)
Mariana Axentii
Maria Natascia Cau
Loredana Chiaberge
Stefania Dessi
Katia Loddo
Patrizia Maccioni
Anastasia Mela
Claudia Mingoia
Sandra Mureddu
Rita Picci
Paola Pilloni
Barbara Spiga
Francesca Spiga
Irina Sukan
Marisa Vacca

Trucco e parrucche
Daniela Guiso (*)
Nicoletta Alberghina
Elisabetta Boi
Martina Caddori
Marina Cenni
Giorgia Lecca
Cristina Mazzuzzi
Roberta Meloni
Alessio Osto
Valentina Pinna
Carla Pisu
Marco Saba
Roberta Saba
Giulia Satta
Daniela Spiga

Calzoleria
Gianluca Lai

Ufficio tecnico
Salvatore Campus (*)
Nicola Argiolas
Pierluigi Mameli
Alfio Puddu

Impianti elettrici
Riccardo Porcu (*)
Salvatore Mereu
Umberto Mulas
Felice Pinna

Impianti termoidraulici
Gianfranco Fiorellino (*)
Federico Casti
Alessandro Giamboni
Salvatore Mereu

Attesa e centralino
Roberto Corona
Roberto Corrias
Francesco Fadda
Marcello Gilio
Davide Mura

Servizi di sala
Barbara Schirru

Autista
Claudio Nieddu

Servizi tecnici generali
Giuseppe Nossardi
Rossano Pintus

Assistenza informatica
Mario Calamida
Paolo Occhioni

Servizio di biglietteria
Emi Cara
Roberta Manno
Giacomo Pischredda
Maria Elena Putzu

Medico competente
Roberto Anni

Responsabile sicurezza
Dearis s.r.l.s.

Personale di sala
Kama Eventi

Servizio di vigilanza
Coopservice

Servizio di pulizie
Fulgens s.r.l.

Assistenza ai Servizi tecnici generali
Sarda Servizi s.r.l.

(*) Responsabile/Capoufficio/
Capoparto/
(*) Coordinatore attività scuole

lirica e balletto 2022

Prossimo appuntamento

venerdì 1 aprile | ore 17

Giovanni Bietti presenta **ERNANI** di Giuseppe Verdi

sabato 9 aprile ore 20.30 – turno A	giovedì 14 aprile ore 20.30 – turno G
domenica 10 aprile ore 17 – turno D	venerdì 15 aprile ore 20.30 – turno C
martedì 12 aprile ore 20.30 – turno F	sabato 16 aprile ore 17 – turno E
mercoledì 13 aprile ore 20.30 – turno B	

ERNANI

dramma lirico in quattro parti

libretto **Francesco Maria Piave** dall'omonimo dramma di Victor Hugo

musica **Giuseppe Verdi**

Ernani **Marco Berti/Ragaa Eldin**

Don Carlo **Devid Cecconi/Badrul Chuluunbaatar**

Elvira **Tiziana Caruso/Sandra Buongrazio**

Don Ruy Gomez de Silva **Andrea Silvestrelli/Dongho Kim**

Giovanna **Giada Frasconi**

Don Riccardo **Tatsuya Takahashi**

Jago **Carlo Di Cristoforo**

Orchestra e Coro del Teatro Lirico

maestro concertatore e direttore **Giuseppe Finzi**

maestro del coro **Giovanni Andreoli**

regia **Davide Garattini Raimondi**

scene e costumi **Domenico Franchi**

luci **Alessandro Verazzi**

nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Maestro del coro
Giovanni Andreoli

Direttore amministrativo e del personale
Stefano Altea

Direttore degli allestimenti scenici
Sabrina Cuccu

INDICE

L'Elisir di sì perfetta, di sì rara qualità <i>Fulvio Stefano Lo Presti</i>	p. 7
Dulcamara: un vegetale dà il nome a uno dei personaggi dell'Elisir d'amore <i>Giulia Vannoni</i>	p. 35
L'elisir d'amore, tra verità storica e leggenda teatrale Intervista a Roberto Gianola <i>Stefano Valanzuolo</i>	p. 45
Elisir, Elisir! Malincomico Elisir! <i>Michele Mirabella</i>	p. 51
Cronache d'archivio <i>L'elisir d'amore a Cagliari</i>	p. 75
Gaetano Donizetti. Cronologia della vita e delle opere	p. 85
Accadde nel 1832, anno del debutto dell' <i>Elisir d'amore</i>	p. 90
La trama	p. 93
The plot	p. 95
Il libretto	p. 99
Gli interpreti	p. 134

Biglietteria del Teatro Lirico

tel. 070 4082230 – 070 4082249

Orari

dal lunedì al sabato: ore 9-13
nelle due ore precedenti lo spettacolo

www.teatroliricodicagliari.it





SARDEGNA



**Fondazione
di Sardegna**

Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari
Redazione, ricerche storiche e iconografiche a cura di Barbara Eltrudis
Collaborazione di Daniela Pisu

Grafica e impaginazione Design Brothers
Stampa e legatura Arti Grafiche Pisano – z.a Industriale Casic (CA)

