



Foto di Rolando Paolo Suerzoni

# I puritani

Vincenzo Bellini

Venerdì 10 maggio 2024, ore 20

Domenica 12 maggio 2024, ore 15.30

Teatro Comunale Pavarotti-Freni



## I puritani

(I puritani e i cavalieri)

melodramma serio in tre parti di **Carlo Pepoli**  
dal dramma storico *Têtes rondes et Cavaliers*  
di Jacques-François Ancelot e Xavier Boniface Saintine

musica di **Vincenzo Bellini**  
edizione a cura di Mario Parenti  
editore proprietario Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti  
*Lord Arturo Talbo* **Ruzil Gatín**  
*Elvira* **Ruth Iniesta**  
*Sir Riccardo Forth* **Alessandro Luongo**  
*Enrichetta di Francia* **Nozomi Kato**  
*Sir Giorgio* **Luca Tittoto**  
*Lord Gualtiero Valtón* **Andrea Pellegrini**  
*Sir Bruno Roberton* **Matteo Macchioni**

**Alessandro d'Agostini** *direttore*  
**Francesco Esposito** *regia e costumi*  
**Rinaldo Rinaldi, Maria Grazia Cervetti** *scene*  
**Andrea Ricci** *luci*  
**Elena Gaiani** *assistente ai costumi*

**Filarmonica del Teatro Comunale di Modena**

**Coro Lirico di Modena**  
**Giovanni Farina** *maestro del coro*  
**Massimo Malavolta** *assistente maestro del coro*

allestimento  
Fondazione Teatro Comunale di Modena



[www.comune.modena.it](http://www.comune.modena.it)



Vecchi & Tonelli  
Conservatorio di Musica

con il contributo di



**Direzione di scena**

Luigi Maria Barilone

**Maestri collaboratori**

Linda Piana, Alberto Rinaldi

**Maestro collaboratore alle luci**

Matteo Lorenti

**Mimi**

Eirini Rouva, Yue Wu  
Veronica Filiberti, Gaia Sacchetti  
Cleonic Sabrina Bortolotti  
Lorenzo Speca, Xu Wang  
Hongxi Chen, Ludovico Creti

**Banda di palcoscenico**

Simone Ricchi  
Alessandro Montanari *corni*

**Personale tecnico****Responsabile allestimenti  
e palcoscenico**

Gianmaria Inzani

**Tecnici macchinisti**

Catia Barbaresi (capo macchinista)  
Jacopo Bassoli, Diego Capitani  
Paolo Felicetti, Alessandro Gobbi  
Andrea Marseglia  
Filippo Parmeggiani

**Aiuto macchinisti**

Bianca Bonora, Giulio Cagnazzo  
Leonardo Salvemini

**Tecnici elettricisti**

Andrea Ricci (capo elettricista)  
Chiara Atti, Raffaele Biasco  
Alessandro De Ciantis  
Andrea Generali, Mauro Permunion  
Antonio Santangelo

**Addetti alle pulizie**

Raffaella Sorrentino (coordinatrice)  
Antonella Bastoni  
Barbara Castagnetto, Alessia Sala

**Sartoria**

Federica Serra (referente)  
Carlos Salazar

**Aiuto sartoria**

Anna Andrea Bonetti  
Tiina Annikki Haekkinen  
Silvia Roncolato

**Attrezzzeria**

Lucia Vella (Coordinatrice)  
Barbara Baschieri  
Francesca Paltrinieri

**Fonico**

Giulio Antognini

**Fornitori****Scene e costumi**

Fondazione Teatro Comunale  
di Modena

**Attrezzzeria**

Fondazione Teatro Comunale  
di Modena, E. Rancati s.r.l.

**Sartoria**

Costumi Teatrali di Pipi Francesca  
e Fratelli s.a.s.

**Parrucche**

Audello Teatro s.r.l.

**Calzature**

C.T.C. s.r.l.

**Trucco e parruccho**

Filistrucchi

**Sopratitoli**

Enrica Apparuti

**Coro Lirico di Modena****Maestro del coro**

Giovanni Farina

**Ispettore del coro**

Pier Andrea Veneziani

**Soprani**

Annalisa Ferrarini  
Beatrice Ghezzi  
Isabella Gilli  
Natalia Krasovska  
Eleonora Nota  
Silvia Tiraferri  
Evgenia Suvarova  
Asako Uchimura  
Maria Caruso  
Ambra Gattamorta

**Mezzosoprani**

Barbara Chiriaco  
Linda Dugheria  
Loredana Ferrante  
Elisa Pellacani

**Contralti**

Sezen Gumustekin  
Chiara Biondani

**Tenori primi**

Francesco Amodio  
Carlo Bellingeri  
Andrea Corradini  
Giorgio D'Andreis  
Marco Guidorizzi  
Stefano Nardo  
Raymond Turci  
Angelo Zarbo

**Tenori secondi**

Franco Boer  
Raul Garcia Torres  
Gian Franco Giuntoli  
Alberto Imperato  
Fabio Tamagnini  
Roberto Zacchini

**Baritoni**

Riccardo Ambrosi  
Gianluca Ercoli  
Boris Cosimo Flores  
Romano Franci  
Marcandrea Mingioni

**Bassi**

Giovanni Bertoldi  
Paolo Floris  
Luca Marcheselli  
Ohashi Naoki  
Carlo Alberto Veronesi

## Filarmonica del Teatro Comunale di Modena

### Violini primi

Francesco Iorio\*,  
Alessandro Perpich,  
Anastasia Nadvoniuk,  
Michaela Bilikova, Mario Donnoli,  
Lavinia Tassinari, Eugenia Lentini,  
Keti Ikonomi, Davide Simonelli,  
Alessio Benvenuti

### Violini secondi

Anton Berovski, Elisa Mancini,  
Maria Lucrezia Barchetti,  
Costanza Scanavini,  
Isabella Perpich, Elvi Berovski,  
Anna Astori, Gunilla Kerrich

### Viole

Andrea Maini, Françoise Renard,  
Silvia Vannucci,  
Valentina Rebaudengo,  
Claudia Chelli, Marcello Salvioni

### Violoncelli

Alessandro Culiani,  
Tiziano Guerzoni, Silvia Sciolla,  
Jacopo Paglia, Vanessa Sinigaglia

### Contrabbassi

Alberto Farolfi, Lucio Corenzi,  
Salvatore La Mantia

### Flauti

Sacha De Ritis, Giovanna Mambrini  
(flauto e ottavino)

### Oboi

Paolo Brunello, Rebecca Roda

### Clarinetti

Marco Ortolani,  
Samuele Di Federico

### Fagotti

Paolo Carlini, Christian Galasso

### Corni

Luca Mediolì, Francesca Lelli,  
Stefano Laluece, Davide Cremonesi

### Trombe

Andrea Dell'Ira, Marco Vita

### Tromboni

Andrea Maccagnan,  
Raffaele Talassi, Giulio Clementi

### Arpa

Davide Burani

### Timpani

Federico Moscano

### Percussioni

Martin Lopez, Diego Basile,  
Fabio De Cecco

\*spalla



## Sostenitori della Filarmonica del Teatro Comunale di Modena



## Progetto SonarSense



## Il soggetto

L'azione si svolge nell'Inghilterra del XVII secolo, al tempo di Oliver Cromwell, dove è in atto lo scontro politico fra il partito dei Puritani e quello degli Stuart.

### Atto I

A Plymouth, nella fortezza dei seguaci di Cromwell, è l'alba. Sir Riccardo Forth apprende che sta per essere celebrato il matrimonio tra Elvira, la figlia del governatore puritano Lord Gualtiero Valton, e Arturo Talbo. Riccardo è addolorato perché è innamorato di Elvira. Nelle sue stanze la giovane riceve l'abbraccio dello zio Giorgio, che le comunica che ogni ostacolo è stato superato e potrà finalmente sposare Arturo, della fazione degli Stuart. Giunge Arturo, che dichiara la propria gioia, quindi Lord Valton gli consegna un salvacondotto per lasciare la fortezza e si ritira perché deve occuparsi di un processo a una dama sconosciuta accusata di essere una spia degli Stuart. La dama, rimasta sola con Arturo, gli confida di essere Enrichetta di Francia, vedova di Carlo I. Arturo decide perciò di aiutarla e quindi le fa indossare il velo nuziale di Elvira: grazie al salvacondotto di Lord Valton potranno allontanarsi indisturbati e tutti crederanno che lei sia Elvira. Lo crede anche Riccardo, che decide di sfidare a duello Arturo, ma Enrichetta si frappone tra i due, perde il velo e svela la propria identità. Riccardo decide perciò di facilitare la fuga del rivale con un'altra donna. Appena i due hanno lasciato la fortezza dà l'allarme: Elvira, abbandonata, comincia a dare i primi segni di follia.

### Atto II

Elvira è impazzita di dolore: crede di riconoscere Arturo nelle persone a lei vicine, crede di essere in chiesa per la cerimonia nuziale, e sfinita si ritira nelle sue stanze. Intanto il Parlamento ha decretato la condanna a morte del traditore Arturo. Giorgio chiede a Riccardo di salvare il rivale. Giorgio sa che egli ne ha favorito la fuga, e il rimorso, se Arturo verrà ucciso, lo perseguiterà per tutta la vita. L'occasione della resa dei conti sarà piuttosto lo scontro ormai prossimo e definitivo tra i Puritani di Cromwell e i Cavalieri fedeli agli Stuart. Se Arturo si presenterà armato, Riccardo, pronto a combattere per salvare la patria e per amore della libertà, affronterà a viso aperto in battaglia il rivale.

### Atto III

Mentre imperversa un uragano, Arturo è riuscito a eludere la sorveglianza delle guardie e a raggiungere la casa di Elvira. La fanciulla, ancora sconvolta, intona da una loggia la canzone che Arturo le cantava un tempo; Arturo si unisce al suo canto ed Elvira scende in giardino. Elvira domanda ad Arturo il perché dell'abbandono ed egli le spiega che, rimasto immutato il suo amore per lei, era fuggito per salvare la vita di Enrichetta. La ragazza rinsavisce ma i soldati li circondano: Arturo è condannato a morte. Elvira vuole morire con lui. Si ode uno squillo di corno: un messaggero annuncia che Cromwell ha sconfitto gli Stuart e ha proclamato un'amnistia generale. Arturo ed Elvira si abbracciano felici.

Per leggere il libretto dei *Puritani*, scansiona il seguente qr code



## Note di regia di Francesco Esposito

Decidere come raccontare una storia è un processo più lungo e importante di quanto sembri. L'allestimento progettato insieme agli scenografi vuole offrire una dimensione dello spettacolo che possa catturare l'attenzione e il desiderio di "poesia" del pubblico e di noi stessi, proponendo suggestioni che ci avvicinino alla storia senza alcuna distrazione. Il rispetto del testo e della musica in primo luogo, senza dimenticare che parliamo di "bel canto" tanto caro a Vincenzo Bellini. Vorrei riuscire a creare uno stato emotivo percepibile, del quale il pubblico possa fruire senza sforzo e questo non dipende dal contesto ambientale – ossia dalla cornice – ma dalla capacità di saper raccontare una storia nel modo più semplice possibile, coinvolgendo i cantanti in un'azione drammaturgica di qualche effetto. Non dico nulla di nuovo, in fondo: mi rifaccio solo all'eterna formula del teatro. Un libretto e una musica sublime possono agevolare il compito di un gruppo di artisti; la semplicità di una trama vivace e ricca di colpi di scena aumenta la capacità d'impatto sulla platea.

Nell'impianto scenico abbiamo cercato di creare un ritmo che aiuti la narrazione passando dallo studio di Riccardo, alla camera di Elvira, a un'ipotetica prigione per Enrichetta e ad altre situazioni che ci auguriamo possano aggiungere alcuni tocchi di "magia teatrale". Il resto lo fa Vincenzo Bellini: basti pensare al finale del primo atto: superlativo. L'interpretazione dei *Puritani* poteva rischiare di essere esposta ai rischi della lettura oleografica, certamente, ma non lo è più nel momento in cui il regista tenta di calarsi consapevolmente nella dimensione culturale dell'Inghilterra del XVII secolo, al tempo di Oliver Cromwell.

La storia d'amore tra Arturo ed Elvira, una giovane e frizzante fanciulla, si intreccia con lo scontro politico fra il partito dei Puritani e quello degli Stuart, dopo la decapitazione di Re Carlo I, ma è comunque una storia d'amore tra due giovani appartenenti a due "mondi differenti", un rapporto amoroso in parte contrastato, così come potrebbe accadere oggi se due giovani di etnie o religioni differenti venissero in contatto. La soluzione visiva dovrebbe dare l'idea di un destino che è costantemente vicino ai due giovani, una idea di solitudine, di vuoto, di morte e di speranza.

Mi auguro che quest'opera possa indurre a qualche riflessione: da regista ho tentato di calare lo spettatore nei panni dei diversi personaggi, e di portarlo a pensare: "cosa farei, io, adesso al posto di Arturo, di Giorgio, di Riccardo o di Elvira...". Mi sono anche chiesto se aggiornare la storia (con buona pace del libretto), ma non ne ho vista né la necessità né il senso, e spesso qualsiasi opera può essere attuale laddove ci si sforzi di adottare il punto di vista dei personaggi e dell'autore. Una musica che procura emozioni – indipendentemente da quando sia stata scritta – non ha tempo.

Nei *Puritani* si ritrovano a pieno la tradizione e la cultura italiane e questo deve essere il parametro di riferimento dello spettacolo, anche nella sua componente registica; io la penso ancora così e non c'è affatto convenzione o, per usare una terribile parola, "il convenzionale", ma semplicemente il rispetto della parola in relazione alla musica. Sarebbe persino banale quello che dico, se non fosse che ogni tanto, sul palcoscenico, tutto ciò viene... dimenticato. Preparare un'opera come *I puritani* mi mette al riparo dalle mille ansie che può creare una produzione, tanta è la ricchezza oggettiva della musica. Ciò non toglie che di fronte al capolavoro di Bellini non si debba perdere mai la voglia di mettersi in gioco e avere, all'occorrenza, il coraggio di cambiare idea: come in un *work in progress* infinito dove la voglia di sognare è senza tempo e senza limiti.



Foto di Rolando Paolo Guerzoni

## ***I puritani*: una finestra spalancata sull'ignoto**

**di Alberto Mattioli**

*I puritani e i cavalieri*, questo il titolo completo dell'ultimo titolo del catalogo di Vincenzo Bellini, è un'opera mitica per diverse ragioni: la sua posizione di “testamento” artistico dell'autore, per cominciare; la complessità delle sue vicende editoriali, che fanno sì che in realtà esistano “due” *Puritani*, quelli di Parigi e quelli di Napoli; e infine l'estrema difficoltà esecutiva. Benché l'opera non sia mai completamente uscita dal repertorio, ha sempre avuto fama di titolo “da festival”, da proporre in occasioni particolari, in sostanza quando fossero disponibili interpreti all'altezza e, in particolare, un tenore in grado di sostenere la stellare tessitura di Arturo.

Le date, per cominciare. Bellini arriva a Parigi, da Londra, nell'agosto 1833. Ha 32 anni e, con *La sonnambula* e *Norma*, è già il più celebre operista italiano dopo Rossini. Ma per il momento il rientro in Italia è sconsigliabile per due ragioni, una professionale e l'altra privata, del resto intrecciate. La prima è la clamorosa rottura con il suo librettista, Felice Romani, dopo il fiasco di *Beatrice di Tenda* alla Fenice, il 16 marzo 1833, con tanto di scambi di accuse e invettive a mezzo stampa; la seconda, la chiacchieratissima separazione dal marito di Giuditta Turina, a lungo amante di Bellini. In più, c'è da conquistare Parigi, “la capitale del XIX secolo”, come la chiamava Walter Benjamin, centro della vita intellettuale, politica e mondana d'Europa. In questo, Bellini si comporta esattamente come Rossini, Donizetti, Verdi e anche Wagner: sa che la consacrazione di un musicista passa dall'Opéra, senza contare che la regolamentazione del diritto d'autore, che è cosa fatta oltralpe, rende molto più lucroso scrivere per la Francia che per l'Italia.

L'assedio all'Opéra non avrà successo, e del resto, con i suoi tempi biblici, in quel periodo la “grande boutique” (il copyright è di Verdi) era troppo impegnata a montare quelli che saranno due dei suoi maggiori successi, *La Juive* di Halévy e *Les Huguenots* di Meyerbeer. Nulla di fatto anche per l'Opéra-Comique, il cui stile era peraltro forse troppo squisitamente francese per chiunque francese non fosse. Bellini ottenne invece un contratto con il Théâtre des Italiens che, benché parigino, era a tutti gli effetti un teatro italiano, anzi forse il più illustre dei teatri italiani, con un repertorio di opere italiane o straniere ma cantate in italiano e una compagnia di cantanti italiani o “italianati”.

Trovato il teatro, bisognava trovare, nell'ordine, un librettista e un soggetto. Decisivo fu l'incontro con il bolognese conte Carlo Pepoli (1796-1881), suddito del Papa in esilio dopo la sua partecipazione ai moti del 1831, già vicepresidente dell'Accademia dei Felsinei, dedicatario di un'epistola di Leopardi che poi sarà accolta nei *Canti* con il titolo *Al conte Carlo Pepoli*, in seguito per due volte esule in Inghilterra e infine senatore del Regno d'Italia. Pepoli era certo un distinto letterato (un grande poeta, a giudicare dai versi dei *Puritani*, sicuramente no), ma non aveva alcuna esperienza teatrale. Per Bellini, che rimpiangeva Romani, la collaborazione fu faticosissima, come testimoniano diverse sue lettere. Non meno difficile, però, fu per Pepoli, che la racconta così: “Talvolta mi chiamava un angelo, un fratello, un salvatore; e talvolta cambiando per la terza e quarta volta, le melodie, la sua musica, ed alle mie osservazioni sulla difficoltà, o impossibilità di cangiare la tessitura del dramma, o di cambiare i versi, egli saltava in furori, chiamandomi uomo senza cuore, senza amicizia, o sentimento: poi tornavamo amiconi più che prima”.

Quanto al soggetto, fu probabilmente proposto dallo stesso conte librettista. Si tratta della solita fonte francese dei libretti belliniani, un tipico “drame historique” da boulevard di d'Ancelet e Saintine, *Têtes rondes et Cavaliers*, del resto recentissimo: 1833. Dunque la fonte di Pepoli non è, come ancora capita di leggere, il romanzo *Old Mortality* (1816) di sir Walter Scott. Ma di certo la *pièce* francese lo ricordava in alcune situazioni, e certamente le assonanze con Scott furono sfruttate in sede pubblicitaria, perché lo scozzese restava popolarissimo in tutta Europa.

Bellini lavorava con molta maggior lentezza dei suoi colleghi italiani. Per *I puritani*, poi, ebbe anche più tempo del solito: dall'aprile 1834 all'inizio dell'anno successivo, anche perché la prima fu rimandata dal novembre 1834 al 24 gennaio 1835. Mentre scriveva *I puritani* per Parigi, Bellini ne realizzava una versione “napoletana” per il San Carlo, dove avrebbe dovuto debuttare nella stagione seguente. Si tratta di una radicale riscrittura che in pratica configura un’“altra” opera. Ma non andò mai in scena, perché la partitura fu bloccata a Marsiglia dalla quarantena per un'epidemia di colera e l'impresa del San Carlo, in difficoltà economiche, approfittò del ritardo per rinunciarvi. Per ascoltarla, si dovette aspettare il 1986, al Petruzzelli di Bari. Altre modifiche e alterazioni ai *Puritani* “originali” furono effettuate dallo stesso Bellini subito prima o subito dopo la “prima”, perché ci si accorse

che l'opera era alquanto lunga e rischiava di finire dopo le 23, ora entro la quale la Prefettura pretendeva che si concludessero tutti gli spettacoli parigini.

Il debutto fu trionfale. Bellini, euforico, ne rende conto in diverse lettere, fra le quali una, lunghissima e sgrammaticatissima (non riuscì mai a esprimersi in un italiano intellegibile), all'amico del cuore Francesco Florimo, a Napoli. Il Re Luigi Filippo concesse a Bellini la Legion d'Onore e, nuova soddisfazione, il *Marin Faliero* di Donizetti, l'altra novità della stagione degli Italiens, ottenne un successo molto minore, e Bellini non era certo il tipo da non giubilare per la sfortuna di quello che riteneva il suo più pericoloso concorrente (anche se non lo gratificò mai dell'odio patologico che riservava a Pacini, colpevole anche di essere catanese come lui). Il 23 settembre seguente, la tragedia: Bellini muore a Puteaux, nella casa di campagna del suo amico banchiere Salomon Levy. La morte di Bellini non ha nulla di misterioso, perché l'autopsia indica chiaramente che soffriva di un'infezione amebica all'epoca sostanzialmente incurabile; le circostanze della morte invece sì, anche se dopo la minuziosissima inchiesta di John Rosselli ne sappiamo molto di più.

La morte precoce è un elemento fondante del mito belliniano. Già l'uomo era fascinoso: alto, slanciato, biondo, occhi azzurri, etereo, elegantissimo, anzi un vero dandy. Poi veniva dalla Sicilia, che per le élites europee del XIX secolo era un luogo quasi esotico. Anche il musicista, ritenuto a lungo solo un melodista, si prestava a definizioni da "genio ingenuo", tutto sentimento e niente scienza. Si creò quindi subito il mito dell'angelico creatore troncato nel fiore degli anni, con gli immancabili riferimenti a Raffaello, a Pergolesi o a Mozart. Basta leggere il critico Escudier (*Mes souvenirs*), per il quale Bellini era "blond comme les blés, doux comme les anges, jeune comme l'aurore, mélancolique comme le couchant. Il avait dans son âme quelque chose comme du Pergolèse et du Mozart à la fois". Heinrich Heine, che lo incrociò in un salon parigino, gli aveva profetizzato una morte da giovane (scatenando gli scongiuri del Nostro, che in fin dei conti era cresciuto a Napoli) ma, più acuto o meno ingenuo, aveva coniato per questo finto pastorello d'Arcadia una definizione ben più tranchant: "un sospiro in scarpini da ballo". Fortunatamente, nessuno conosceva le lettere di Bellini, che raccontano un personaggio assai meno sospirato. Bellini, in effetti, non ne esce bene: sospettoso fino alla paranoia,

cinico, invidioso, interessato. E bisogna sempre tenere presente che il suo principale corrispondente, Florimo, censurò moltissime lettere dell'amico e altrettante ne riscrisse, sicché l'epistolario belliniano è un campo minato.

Si diceva del ruolo fondamentale che ebbero, per il successo dei *Puritani*, i cantanti che li eseguirono per la prima volta, quei quattro "angeli" (definizione di Bellini) che poi diventarono per antonomasia "il quartetto dei Puritani". Elvira fu Giulia Grisi (1811-1869), sorella soprano di quella Giuditta, mezzo, che era stata il primo Romeo nei *Capuleti e Montecchi*. Soprano lirico "spinto", dunque diverso da Giuditta Pasta che fino a quel momento era stata l'interprete belliniana principale, tecnica magistrale, bellissima presenza scenica, talvolta all'inizio della carriera giudicata un po' fredda, ma per la quale appunto *I puritani* furono l'opera della svolta, finché Théophile Gautier poté scrivere, ascoltandola in *Norma* (un ruolo Pasta), che "jamais femme n'a ainsi répandu son âme dans la création d'un rôle". Riccardo fu Antonio Tamburini (1800-1876), che non era affatto un "baritono" nel senso moderno del termine, né vocalmente (all'epoca si usava la definizione di "basso cantante") né psicologicamente. Per Bellini, Riccardo era "un rivale dai sentimenti sublimi", e del resto le delicatissime fioretture della sua cavatina dicono chiaramente che non si tratta di un vilain. Quanto a Giorgio, la parte fu scritta per il napoletano-francese Luigi Lablache (1794-1858), forse il più celebre basso dell'Ottocento, immenso attore-cantante cui Verdi pensò per il suo impossibile *Re Lear*. Per dire: Lablache cantò ai funerali di Beethoven a Vienna nel 1827, a quelli di Bellini a Parigi nel '35, Schubert scrisse per lui i tre Lieder opera 83 e Wagner un'aria da inserire in *Norma*. Infine, Giovanni Battista Rubini (1794-1854), il vero "colpevole" della difficoltà a mettere in scena *I Puritani*, il primo grande tenore "romantico" e probabilmente il più importante dell'intera storia del teatro musicale. "Bellini e Rubini semblaient être nés l'un pour l'autre", scrive il Fétis: e in effetti, dal trionfo scaligero del *Pirata* (1827), le loro carriere viaggiarono quasi in parallelo. Le melodie di Arturo furono modellate, anzi "pensate" sulla sua voce, compresa la loro tessitura, altissima, e l'estensione, impossibile, fino a quel mitico fa sopracuto del terz'atto che resta una delle note più acute mai scritte per una voce maschile (ma Rubini, pare, arrivava fino al sol: ovviamente con quella tecnica del "falsettone" di cui si è persa la traccia ma non la memoria, dato che sopravvive nei dischi novecenteschi di qualche epigono, tipo André



D'Arkor o Beniamino Gigli). Resta il fatto, ricorda Rosselli, che ancora molti anni dopo, con *I puritani* ormai fuori repertorio, un pur “perfect wagnerite” come George Bernard Shaw poteva condividere il punto di vista “del vecchio gentiluomo che continua a chiedere [...] un quartetto di cantanti italiani capaci di rendere giustizia ad A te, o cara”.

Solo melodie “lunghe, lunghe, lunghe” (Verdi dixit) nei *Puritani*, allora? Non direi. È evidente che la circostanza di lavorare per la prima volta per Parigi influenzò la scrittura belliniana. In due sensi, almeno. Il primo è quello dell'uso dell'orchestra. Non è che Bellini sia diventato Wagner, per la circostanza. Ma certo qui la sua orchestrazione è assai più curata del solito, per esempio con una descrizione musicale della scena di grande efficacia. Scrive Pierluigi Petrobelli: “Mai si era avuta una definizione spaziale così complessa, così differenziata come nella scena d'apertura dei *Puritani*”. Di questa attenzione si accorse anche un critico assai maldisposto verso l'opera italiana come Hector Berlioz, la cui recensione apparve sul *Rénovateur* il 1 febbraio 1835: “La strumentazione dei *Puritani* è più ricercata di quella di altre opere del compositore siciliano. Colpiscono parecchi effetti d'orchestra drammatici e ingegnosi”, il che detto dall'autore del *Grand traité d'instrumentation* è significativo (peraltro Berlioz trovava che “i due pezzi che vengono bissati tutte le sere sono precisamente quelli che in tutta la partitura meritano meno questo onore”. Si tratta della polacca della primadonna e della cabaletta del duetto dei bassi: e anche qui siamo tentati di dargli ragione).

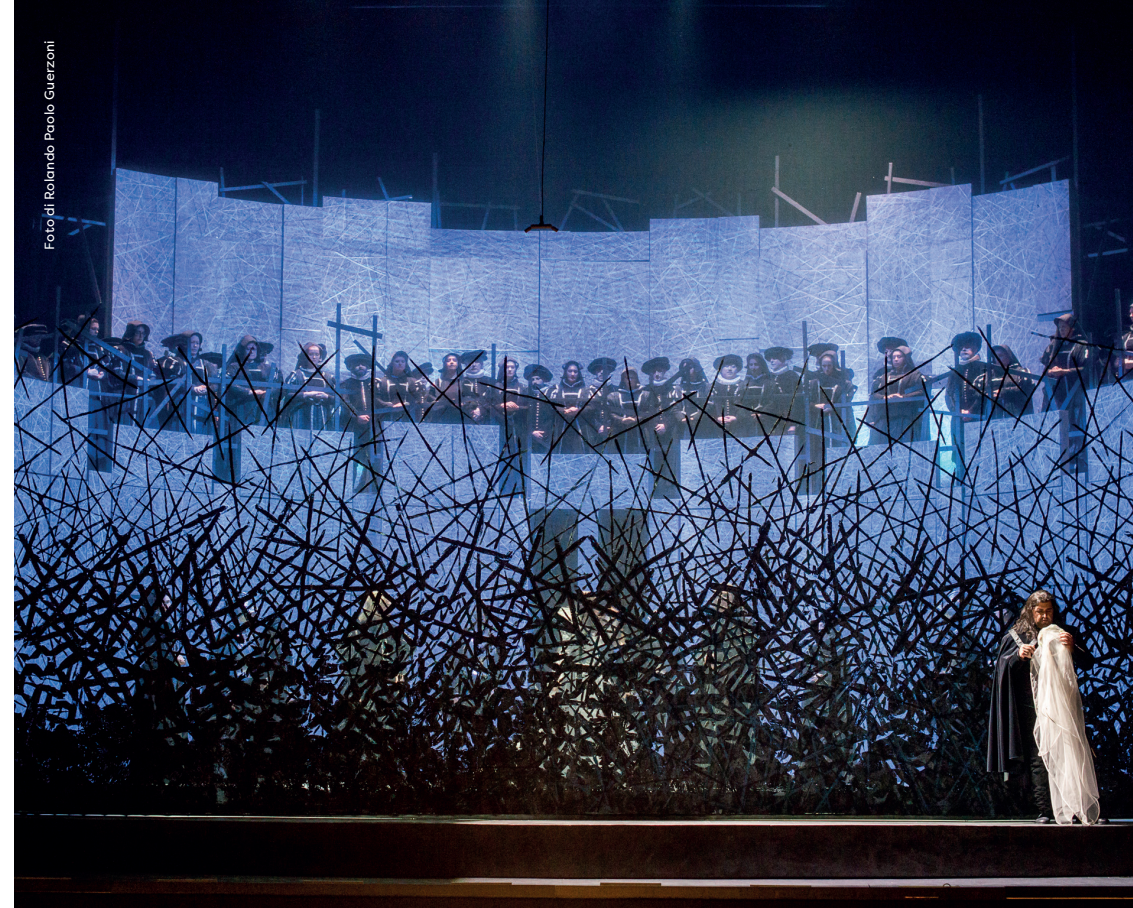


Foto di Rolando Paolo Guerzoni

Ma c'è un secondo aspetto insolito e “futuribile” della partitura dei *Puritani*: la sua grande libertà formale, come se a Parigi Bellini si sentisse più libero rispetto alle regole codificate e un tantinello asfissianti dell'opera italiana contemporanea. L'unico numero “regolare”, per così dire, con recitativo-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta con il daccapo, è la cavatina di Riccardo. La primadonna entra con un duetto con il basso; il tenore addirittura ha una “sortita” che è in realtà un quartetto con coro (l’“A te, o cara” rimpianto da Shaw); la polacca di Elvira è un brano insolito per gli usi e costumi coevi e nella sua scena di pazzia il limite fra recitativo e aria è così sfumato da risultare quasi inintelligibile. Pure la grande scena di Arturo al terz'atto ha una libertà formale insolita e la parte corale è assai estesa e curata. Insomma, *I puritani* sarebbero, come voleva Alfred Einstein, “una specie di grand-opéra”. Si sarebbe certamente aperta con *I puritani* una fase nuova della carriera di Bellini. Quest'opera sembra una finestra spalancata sull'ignoto: un'altra ragione del suo perdurante fascino.

## I puritani nell'ottica del belcanto

(con un ricordo di Mirella Freni e Luciano Pavarotti)

di Marco Beghelli

Inaugurare un nuovo festival dedicato al belcanto con l'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini è una scelta carica di significato. E le implicazioni crescono se proprio quel titolo viene scelto come omaggio a Luciano Pavarotti (1935-2007) e Mirella Freni (1935-2020), cui è congiuntamente intitolato il teatro che ospita il nuovo festival e che di quell'opera furono più volte interpreti nel secolo scorso, anche insieme: al Teatro Comunale di Bologna nel marzo 1969 (direttore Ino Savini), all'Auditorium RAI di Roma nell'ottobre 1969 (direttore Riccardo Muti), al Teatro alla Scala di Milano nel febbraio 1971 (direttore ancora Riccardo Muti, in una produzione annullata però dopo la prova generale, a causa di varie problematiche musicali e tecniche).

Il termine *belcanto* di cui si fregia anche il festival modenese tende oggi a venire frainteso, restringendo il suo significato a fenomeni di virtuosismo canoro, ovvero estendendone la portata oltre i giusti confini storici ed estetici. La locuzione *bel canto* – articolata in due parole distinte – si diffuse in Italia a inizio Ottocento, con la nascita delle prime scuole pubbliche di musica su impulso della democratizzazione didattica recata in Italia dall'occupazione napoleonica (1804: Liceo Filarmonico di Bologna, 1807: Conservatorio di Milano, ecc.). Accanto alla “classe di violino”, “di flauto” o “di pianoforte”, veniva attivata la “classe di bel canto”, intendendo così circoscrivere la pratica vocale al canto professionale (quello esibito nei teatri), distinto dal canto spontaneo del popolo, allo stesso modo in cui da tempo si parlava di *belle arti* per intendere l'uso artistico delle immagini o di *belle lettere* per individuare la scrittura con valore letterario.

A posteriori, l'espressione italiana verrà accolta nei vari idiomi europei – sempre più spesso univocabata: il *belcanto* – identificandola con il repertorio ad essa contemporaneo (le opere di Rossini, Donizetti, Bellini, il giovane Verdi) e ricomprendendovi la specifica tecnica vocale sviluppatasi già nel secolo precedente, dal teatro barocco in poi. Si trattava di un'estetica canora tutta *ideale*, votata al ‘bel suono’, alla ‘bella voce’, e ben disposta a un suo uso musicalmente astratto, fin separato dalla parola, in quelle volute di sole note – ora acrobatiche, ora evanescenti – appoggiate sulla reiterazione di una sola vocale (il *canto vocalizzato*, appunto).

Tutto questo resisterà fino alla diffusione di un nuovo gusto per un canto più incisivo, propenso a una robusta declamazione appoggiata

invece sull'articolazione delle consonanti (ben evidente dal Verdi maturo in poi), piuttosto che su un agile ed elegante melodizzare. Il canto operistico sarà così indirizzato verso un'arte non più *ideale* bensì *realistica*, disposta ad apprezzare anche il ‘non bello’, il ‘non tornito’, e sin il ‘difforme’ (la gobba di Rigoletto!). All'etichetta *belcanto*, ormai sentita come inappropriata, verrà così a sostituirsi quella di *canto artistico*, e il termine *belcanto* finirà per indicare genericamente lo stile vocale in uso prima della metà del secolo XIX, quando dominava la maggior fiducia nelle possibilità espressive del canto: “Una fiducia così illimitata, che il timbro e le melodie vocali bastavano a creare una realtà autonoma dalla realtà sensibile” (Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*).

In tale periodo non sussistevano le odierne classificazioni vocali, con minute distinzioni fra soprani leggeri e soprani drammatici, fra mezzosoprani e contralti: la protagonista di un'opera era né più né meno che la *primadonna* del dramma, autorizzata ad adattare la parte musicale alla propria specifica vocalità, più o meno acuta, con l'aiuto del compositore o di propria iniziativa. Nel 1834, Bellini componeva parallelamente due versioni dell'opera *I Puritani*: una per Parigi, che debuttò nel gennaio 1835, l'altra per Napoli, che per motivi contingenti non raggiunse mai le scene, se non in anni recenti. Seguendo una prassi diffusa a Napoli fin dall'epoca di Rossini, i due antagonisti maschili (Arturo e Riccardo) avrebbero dovuto essere entrambi tenori (e non tenore e baritono, secondo la distribuzione vocale divenuta poi consueta nel corso dell'Ottocento). Parimenti la parte della primadonna (Elvira), che a Parigi veniva affidata a un soprano acuto e brillante (Giulia Grisi), a Napoli avrebbe dovuto essere assunta da Maria Malibran, la massima cantante dell'epoca, che le moderne enciclopedie rubricano come emblema del soprano romantico, ma che all'epoca veniva più propriamente denominata contralto e che alle proprie peculiarità vocali avrebbe di certo adattato la parte belliniana.

Tenore o baritono, soprano o contralto che fosse, ad ogni interprete dell'epoca belcantista veniva richiesta una particolare perizia nel canto vocalizzato: non come virtù aggiuntiva e specifica, ma come prerogativa di base, indipendentemente dal fatto che il particolare spartito affrontato contenesse poi effettivamente passi vocalizzati. Sotto questo aspetto, Mirella Freni fu cantante belcantista a tutti gli effetti: fra una Micaëla (*Carmen*) e una Mimi (*La Bohème*), nei primi vent'anni di carriera affrontò più o meno occasionalmente anche parti caratterizzate da spiccati passaggi virtuosistici: *La figlia del reggimento*, in particolare (Donizetti), i nostri *Puritani*, e non ultima la Matilde del *Guglielmo Tell* (Rossini), per la quale ha lasciato in disco un'esecuzione da manuale proprio in quei

passi acrobatici che si sarebbero immaginati estranei alla sua vocalità cosiddetta ‘lirica’ e ‘spianata’. In una compiuta ottica belcantista, il suo modo di affrontare il canto vocalizzato nei *Puritani* sortiva poi l’effetto di un’assoluta semplicità e facilità esecutiva, snocciolando per altro le singole note con un’emissione prettamente legata, lontanissima dalle agilità aspirate oggi tanto di moda fra le dive del canto barocco (intendo dire quella fonazione che su ogni singola nota premette impropriamente una sorta di *h* alla vocale *a*: *ha ha ha ha ha*).

Più complessa l’interpretazione a distanza di tempo di quanto Pavarotti faceva sulla scena nella stessa opera, perché si trovava alle prese con una vocalità totalmente anomala rispetto alla media delle parti tenorili composte in quegli stessi anni, e come tale travisata per tutto il Novecento. Quella riservata da Bellini ad Arturo è considerata infatti una scrittura vocale abnorme; col senno di poi, possiamo oggi piuttosto affermare che è in realtà abnorme il modo attuale di cantarla. Per ricondurla alla sua giusta dimensione storica ed estetica è necessario aprire qui una parentesi sulla vocalità operistica maschile e tenorile in particolare.

L’estensione *naturale* di un tenore, a voce piena, è limitata a una scala di circa 12 note: suppergiù dal Do grave fino al Sol acuto, secondo la specifica predisposizione di ognuno. Per salire oltre il Sol, i cantanti dilettanti così come i professionisti hanno adottato nei secoli un ‘cambio di marcia’ verso una voce tutt’altro che virile, bensì esile, sbiancata, effeminata, nota col nome sintomatico di *falsetto* (una voce ‘falsa’, appunto: non maschile), che consente di aggiungere all’estensione naturale 4-5 note ‘artificiose’, o anche più. Tale prassi è ancora in uso fra i tenori che cantano ad esempio la musica antica nei cori polifonici. Ma già da metà Settecento, alcuni importanti tenori d’opera italiani escogitarono una maniera per aggiungere qualche nota acuta alla loro estensione naturale producendo però suoni del tutto simili a quelli virili caratterizzanti le note inferiori: tale modalità, chiamata oggi *passaggio di registro*, si ottiene basculando la laringe in avanti, con conseguente aumento di tensione delle corde vocali. A inizio Ottocento, quasi tutti i tenori d’opera adottavano ormai la nuova tecnica; nondimeno il falsetto effeminato non era caduto in disuso, ma continuava a venire utilizzato quale possibile alternativa, in particolari circostanze musicali, come un ornamento espressivo. Alcuni cantanti addirittura ne abusavano, facendone una propria caratteristica specifica che molta parte del pubblico e della critica ancora apprezzava a metà Ottocento: fra costoro, i più audaci erano i tenori Giovanni David, prediletto di Rossini, e Giovanni

Battista Rubini, prediletto di Bellini. Mentre Rossini tendeva a lasciare mano libera al suo David, che col falsetto ‘fioriva’ a piacere la melodia rossiniana fino a vette inaudite (è testimoniata la sua esecuzione in scena fin del Sol sopracuto), Bellini tendeva invece a gestire in prima persona questo come altri parametri esecutivi, scrivendo direttamente nello spartito ciò che Rubini avrebbe dovuto cantare come fioriture in voce di falsetto.

Ecco perché la parte di Arturo nei *Puritani* ci appare oggi al limite della cantabilità: scritta per un tenore come Rubini già di per sé acuto nell’estensione canora (sebbene all’epoca dei *Puritani* non fosse ormai più spavaldo e sveltante come pochi anni prima: lettera di Bellini a Florimo, 24 ottobre 1834), la parte si carica nello spartito di tanti suggerimenti esecutivi che altri compositori avrebbero lasciato alla libera gestione del cantante, ma che Bellini prescrive invece lui stesso. Il principio di prassi esecutiva più strettamente connesso al nostro discorso è quello che prevedeva l’inserimento di una variante melodica nei passi ripetuti, da non eseguirsi mai identici alla prima volta. Ebbene, la maggior parte delle note sopracute che costellano la parte di Arturo corrisponde proprio a varianti che impreziosiscono una ripetizione, dal Do diesis nella cavatina d’ingresso “A te o cara”:



1<sup>a</sup> strofa Arturo  
a-mor ta - lo - ra mi gui-dò fur - ti - vo e in pian - - - to

2<sup>a</sup> strofa Arturo  
di sì bel - l'o-ra, se ram-men - to il mio tor-men - - - to

al famigerato Fa sopracuto nel finale “Credeasi misera”:



1<sup>a</sup> volta Arturo  
El-la è tre-man - te, el-la è spi-ran - te, a - ni-me per - fi - de, sor - de a pie-tà;

2<sup>a</sup> volta Arturo  
un so-lo i-stan - te l'i - re fre-na-te, po - scia sa-zia - te la cru - del - tà

Rubini eseguiva dunque tali varianti come preziose e soavi trine melodiche in voce di languido falsetto, e lo stesso facevano evidentemente altri tenori che, dopo di lui, cantarono quell'opera fino a Ottocento inoltrato; ma i tenori del secondo Novecento, avendo abbandonato quasi del tutto l'emissione in falsetto, si sono trovati ad affrontare con vocalità inappropriata una parte tutta 'sopra le righe': da qui l'abbondanza di tagli, modifiche e abbassamenti di tonalità, per provare a uscirne vivi cantando tutte le note 'a voce piena'.

Nella sua celebrata esecuzione dei *Puritani* in studio discografico (Decca 1973), Pavarotti si prestò per primo ad eseguire senza tagli o modifiche tutte le note scritte da Bellini per Rubini senza ricorrere al falsetto, dando così vita a un'esecuzione affatto elettrizzante, ma che per certi versi rappresentava un falso storico. Tutte le note 'a voce piena', sù sù fino al Re sopracuto; ma nulla poté di fronte al Fa e al Mi bemolle ancora più acuti di "Ella è tremante, ella è spirante" (vedi l'esempio sopra), note che 'a voce piena' quasi esulano da ogni umana possibilità: per esse - e per esse soltanto - adottò dunque un'emissione in falsetto del tutto disomogenea rispetto a quanto sta loro attorno, producendo un effetto del tutto straniente.

Dopo Pavarotti, altri tenori - da Nicolai Gedda a Gregory Kunde e oltre - hanno tentato in disco e fin in teatro di affrontare anche quelle due note estreme 'a voce piena', con esiti al limite dell'accettabilità. Un approccio stilisticamente più appropriato pone invece oggi l'esecutore di fronte a una doppia soluzione possibile: 1) adottare pervasivamente (e non solo per gli acuti estremi) quell'emissione in falsetto prediletta da Rubini e per la quale Bellini scrisse espressamente la parte di Arturo; 2) eliminare al contrario le varianti acutissime di quelle frasi ripetute, da considerarsi perlopiù non come testo d'autore, ma quale possibile suggerimento esecutivo per il cantante: in tal modo una parte vocale apparentemente abnorme rientrerebbe entro limiti più accessibili. Se l'adozione di vocalità alternative (già sdoganata nel repertorio barocco) sembra oggi ancora prematura per un tenore di formazione romantica, maldisposto a esibirsi in falsetto, l'adattamento all'esecutore della parte scritta è invece prassi pienamente acquisita da qualche decennio e potrebbe dunque essere utilmente adottata anche per quest'opera di straordinaria bellezza, che una manciata di note estreme rende tuttavia difficilmente eseguibile.

## CALENDARIO

### DAL 5 AL 15 MAGGIO

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Modena Belcanto Masterclass**

### MARTEDÌ 7 MAGGIO, ORE 20.30

CHIESA DI SANT'AGOSTINO

**Alle origini del belcanto**

### MERCOLEDÌ 8 MAGGIO, ORE 18.30

RIDOTTO DEL TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Invito all'Opera - I puritani**

### MERCOLEDÌ 8 MAGGIO, ORE 20.30

TEATRO MASSIMO TROISI DI NONANTOLA

**Canzoni dal Novecento**

**Cristina Zavalloni & Enrico Zanisi**

### GIOVEDÌ 9 MAGGIO, ORE 20.30

RIDOTTO DEL TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Modena Contemporanea - Vox: i 4 elementi**

### VENERDÌ 10 MAGGIO, ORE 20

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**I puritani**

### SABATO 11 MAGGIO, ORE 20.30

TEATRO DELLA FONDAZIONE COLLEGIO SAN CARLO

**Modena Contemporanea - La voce umana**

### DOMENICA 12 MAGGIO, ORE 15.30

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**I puritani**

### GIOVEDÌ 16 MAGGIO, ORE 21.30

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Hatis Noit with Akasha visuals/Marina Herlop**

### SABATO 18 MAGGIO, ORE 18

CORTILE DELL'ACERO PRESSO PALAZZO DEI MUSEI

**Voci da camera - Musica al Cortile dell'acero**

### SABATO 18 MAGGIO, ORE 20 E ORE 21

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Visite guidate gratuite al Teatro Comunale**

### LUNEDÌ 20 MAGGIO, ORE 20.30

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Concerto di gala - Tributo a Giacomo Puccini**

**MERCOLEDÌ 22 MAGGIO, ORE 20.30**

TEATRO CARANI DI SASSUOLO

**Concerto lirico-sinfonico**

**VENERDÌ 24 MAGGIO, ORE 20.30**

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Concerto dei giovani talenti**

**SABATO 25 MAGGIO, ORE 18**

EX-CAPPELLA AGO

**Voci da camera - Musica ad AGO**

**DOMENICA 26 MAGGIO, ORE 18**

CORTILE DI PALAZZO SANTA MARGHERITA

**Voci da camera - Musica alla Delfini**

**DOMENICA 26 MAGGIO, ORE 20.30**

TEATRO DELLA FONDAZIONE COLLEGIO SAN CARLO

**Modena Contemporanea - Slate Petals**

**MERCOLEDÌ 29 MAGGIO, ORE 21.30**

SALA TRUFFAUT

**My Cousin**

**GIOVEDÌ 30 MAGGIO, ORE 20.30**

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**LeoneMagiera90 - Buon compleanno Maestro!**

**DOMENICA 16 GIUGNO, ORE 10**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Buongiorno a Casa Pavarotti**

**LUNEDÌ 17 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**L'impresario teatrale**

**MARTEDÌ 18 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Stefano Massini - Vissi d'arte**

**MERCOLEDÌ 19 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Lezione-concerto: Tosca**

**DOMENICA 23 GIUGNO, ORE 10**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Buongiorno a Casa Pavarotti**

**MARTEDÌ 25 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Stefano Mancuso**

**Ripensare la società di sana pianta**

**MERCOLEDÌ 26 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Serena Dandini con Orsetta De Rossi**

**e Annalisa Corrado - Muse e madri**

**GIOVEDÌ 27 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Puccini's Chansons**

**VENERDÌ 28 GIUGNO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Lezione-concerto: Turandot**

**DOMENICA 30 GIUGNO, ORE 10**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Buongiorno a Casa Pavarotti**

**LUNEDÌ 1 LUGLIO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Concerto Novensemble Orchestra: Crossover Night**

**MERCOLEDÌ 3 LUGLIO, ORE 21**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Gad Lerner e Enzo Bianchi**

**Terrasanta e feticismo della terra**

**DOMENICA 7 LUGLIO, ORE 10**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**Buongiorno a Casa Pavarotti**

**LUNEDÌ 8 LUGLIO, ORE 20**

CASA MUSEO LUCIANO PAVAROTTI

**APERinCANTO**

**VENERDÌ 13 SETTEMBRE, ORE 21**

TEATRO COMUNALE PAVAROTTI-FRENI

**Concerto dell'Orchestra del Conservatorio**

**Vecchi-Tonelli**

**SABATO 5 OTTOBRE, ORE 20.30**

CHIESA DI SANT'AGOSTINO

**Concerto della Corale Rossini**

**VENERDÌ 20 DICEMBRE, ORE 21**

**Concerto di Natale**



#### DIREZIONE

*Direttore del teatro e direttore artistico*  
Aldo Sisillo

#### Produzione e organizzazione artistica

*Assistente alla Direzione Artistica e Maestro Collaboratore*  
Francesca Pivetta  
*Segreteria di Direzione* Sara Ferrari  
*Organizzazione attività teatrali*  
Marco Galarini

#### Amministrazione

*Responsabile Amministrativo, contabilità e bilancio* Stefania Natali  
*Gestione personale artistico*  
Francesca Valli  
*Gestione personale tecnico e amministrativo* Claudia Bergonzini  
*Amministrazione* Lucia Bonacorsi

#### Ufficio stampa

Alessandro Roveri, Francesca Fregni, Anna Maria Mattioli

#### Rapporti con il pubblico, promozione e marketing

*Addetto relazioni col pubblico, Servizio gestione per la biglietteria e per l'attività di spettacolo* Giovanni Garbo  
*Promozione e formazione del pubblico, Rapporti con sponsor e sostenitori*  
Fabio Ceppelli

#### Formazione

*Progettazione ed erogazione*  
Francesca Pivetta, Alessandro Roveri  
*Gestione delle attività formative* Lucia Bonacorsi, Stefania Natali

#### Servizi tecnici

*Responsabile del servizio di prevenzione e protezione*  
Giuseppe Iadarola  
*Responsabile servizi allestimenti e palcoscenico* Gianmaria Inzani  
*Responsabile servizi area tecnico-impiantistica e informatica*  
Michele Sannino  
*Elettricisti* Andrea Ricci (*capo elettricista*), Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis, Andrea Generali, Marcello Marchi, Mauro Permunion  
*Macchinisti* Catia Barbaresi (*capo macchinista*), Jacopo Bassoli, Paolo Felicetti, Alessandro Gobbi, Filippo Parmeggiani, Bianca Bonora (*aiuto macchinista*)  
*Audio-video-fonico* Giulio Antognini  
*Attrezzista* Lucia Vella (*referente*)  
*Sarta* Federica Serra (*referente*)

#### Servizio di custodia

Uber Beccari, Agron Biduli

#### Servizio di pulizia

*Sale teatrali* Antonella Bastoni, Barbara Castagnetto, Raffaella Sorrentino  
*Uffici* Aliante Cooperativa Sociale

#### Servizi di reception, assistenza al pubblico e biglietteria

Mediagroup98 Soc. Coop.

#### Servizi fotografici

Rolando Paolo Guerzoni



si ringraziano



i nostri Soci, i nostri Sostenitori



Angelo Amara  
Rosalia Barbatelli  
Gabriella Benedini Bulgarelli  
Simone Busoli  
Maria Rosaria Cantoni  
Maria Carafoli  
Mariarita Catania  
Rossella Fogliani  
Sarah Lopes-Pegna  
Paola Maletti  
Pietro Mingarelli  
Eva Raguzzoni  
Maria Teresa Scapinelli  
Sonia Serafini  
Anna Maria Sgarbi  
Amici dei Teatri Modenesi

i nostri Sponsor



SI.RE.COM





modenabelcantofestival.it  
059 239888  
info@modenabelcantofestival.it