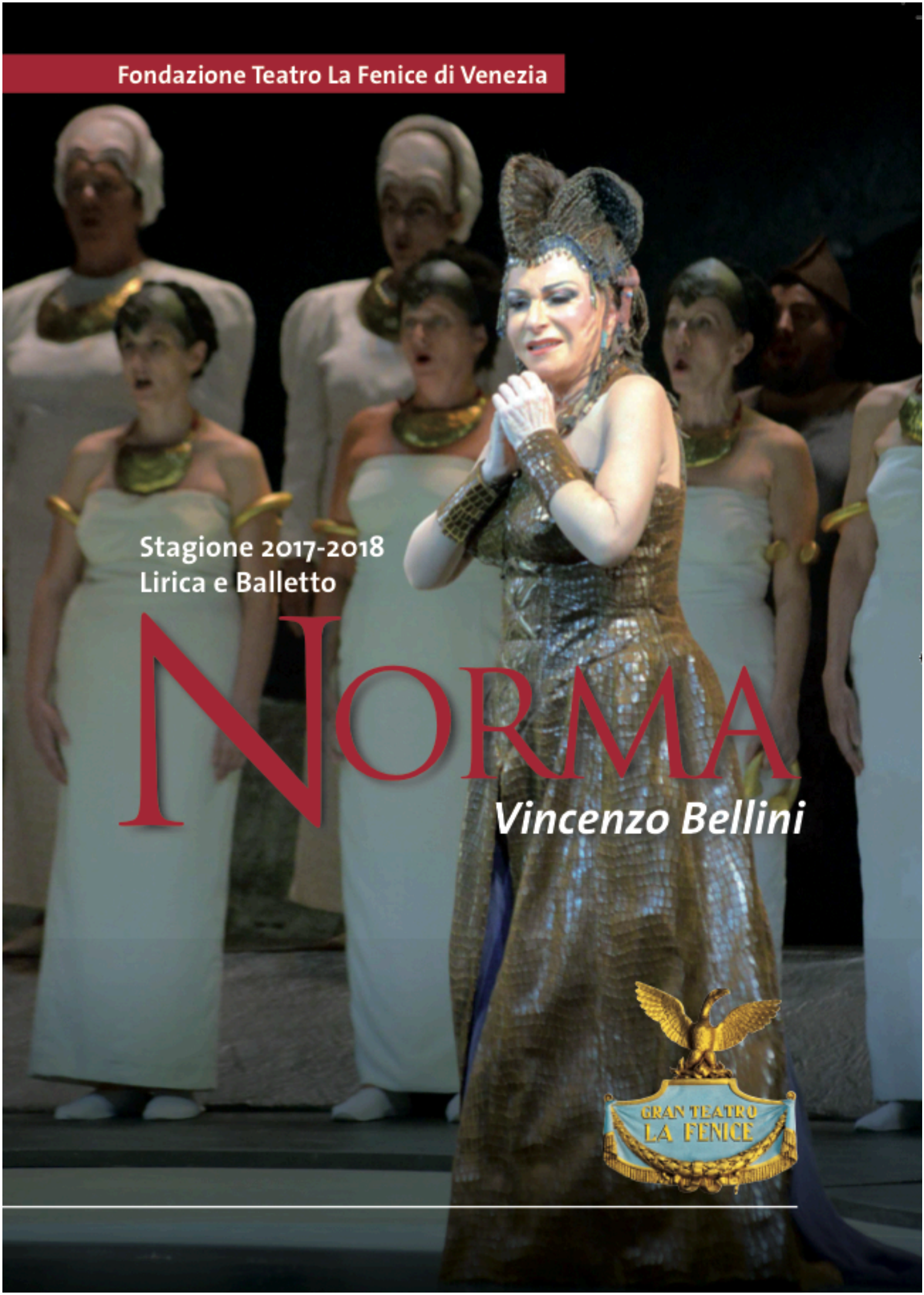
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Stagione 2017-2018
Lirica e Balletto

Norma

Vincenzo Bellini

GRAN TEATRO LA FENICE

FONDAZIONE

AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2017-2018

Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries *– che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontri con l'opera

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI
Un ballo in maschera

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI
Reale Balletto delle Fiandre

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00
GIANNI GARRERA
Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO
La vedova allegra

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00
GIOVANNI BIETTI
La bohème

lunedì 9 aprile 2018 ore 17.45
GIOVANNI BIETTI
Orlando furioso

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO
L'elisir d'amore

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00
LUCA CIAMMARUGHI
Il signor Bruschino

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00
LUCA MOSCA
Norma

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00
GIORGIO BATTISTELLI, FORTUNATO ORTOMBINA
Richard III

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00
SILVIA POLETTI
Brodsky/Baryshnikov

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO
Semiramide

tutti gli incontri avranno luogo presso il
Teatro La Fenice - Sale Apollinee

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Rai Radio 3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00
diretta
Un ballo in maschera

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00
differita
Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00
diretta
Die lustige Witwe

venerdì 16 marzo 2018 ore 19.00
differita
La bohème

domenica 13 maggio 2018 ore 19.00
diretta
Norma

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00
diretta
Richard III

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)
Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)
Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)
Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)
Andrea Marcon (venerdì 30 marzo 2018)
Kerem Hasan (lunedì 16 aprile 2018)
Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800.111.555

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Amici del Conservatorio

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Incontri con la stagione sinfonica

Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2017-2018 del Teatro La Fenice

mercoledì 25 ottobre 2017 *relatore* **Franco Rossi**	concerto diretto da **Donato Renzetti** (3, 4 e 5 novembre) musiche di Vacchi, Donaggio, Verdi, Dvořák
mercoledì 8 novembre 2017 *relatore* **Federica Lotti**	concerto diretto da **Myung-Whun Chung** (10 novembre) musiche di Mahler
mercoledì 13 dicembre 2017 *relatore* **Davide Amodio**	concerto diretto da **Marco Gemmani** (Basilica di San Marco, 18 e 19 dicembre) musiche di Monteverdi
mercoledì 10 gennaio 2018 *relatore* **Giovanni Battista Rigon**	concerto diretto da **Daniele Rustioni** (13 e 14 gennaio) musiche di Wolf-Ferrari, Schubert
mercoledì 14 febbraio 2018 *relatore* **Vitale Fano**	concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (17 febbraio) musiche di Cosmi, Britten, Duruflé
mercoledì 21 febbraio 2018 *relatore* **Massimo Contiero**	concerto diretto da **Elio Boncompagni** (23 e 25 febbraio) musiche di Schubert, Rota, Respighi
mercoledì 28 febbraio 2018 *relatore* **Monica Bertagnin**	concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 marzo) musiche di Schubert, Prokof'ev
mercoledì 28 marzo 2018 *relatore* **Francesco Erle**	concerto diretto da **Andrea Marcon** (30 marzo) musiche di Turi, Schubert, Pergolesi
mercoledì 11 aprile 2018 *relatore* **Giovanni Mancuso**	concerto diretto da **Kerem Hasan** (16 aprile) musiche di Grieg, Brahms
mercoledì 6 giugno 2018 *relatore* **Francesco Pavan**	concerto diretto da **Antonello Manacorda** (9 e 10 giugno) musiche di Wagner, Schubert, Elgar
INGRESSO LIBERO **ore 17.30**	Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t. del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

Consiglio di Indirizzo

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
Giorgio Grosso
consiglieri

sovrintendente e direttore artistico
Fortunato Ortombina

Collegio dei Revisori dei Conti

Massimo Chirieleison, *presidente*
Anna Maria Ustino
Gianfranco Perulli
Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

SOCI FONDATORI

REGIONE DEL VENETO

SOCI SOSTENITORI E PARTNER

Fondazione di Venezia

Camera di Commercio Venezia

GENERALI

SAVE GRUPPO SAVE

pierre cardin

CONFINDUSTRIA Venezia

Autorità portuale

FONDAZIONE ENZO HRUBY

eni

McArthur Glen Designer Outlet Noventa Di Piave

APV INVESTIMENTI

TIFFANY & CO.

superjet INTERNATIONAL

Fondazione Amici della Fenice

pwc

RUBELLI

ALILAGUNA

HAUSBRANDT

zafferano

Marsilio

MAVIVE

STUDIO DE POLI

coin

Allegrini

NORMA

tragedia lirica in due atti
libretto di Felice Romani

musica di Vincenzo Bellini

Teatro La Fenice
domenica 13 maggio 2018 ore 19.00 in diretta su Rai Radio 3
mercoledì 16 maggio 2018 ore 19.00
sabato 19 maggio 2018 ore 15.30

Frédéric Millet (1786-1859), ritratto di Vincenzo Bellini, appartenuto a Giuditta Pasta. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Sommario

13 La locandina

15 *Norma* in breve
a cura di Gian Giacomo Stiffoni

18 *Norma* in short
edited by Gian Giacomo Stiffoni

21 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

33 Kara Walker
Una Norma nera

38 Kara Walker
A black Norma

41 Alessandro Roccatagliati
Scelte drammatico-musicali di Bellini in *Norma*

53 Gli inizi, la carriera, *Norma*, la Fenice…
intervista a Mariella Devia

61 *Norma* nel web

62 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Crivelli, Lanari e *Norma* a Venezia nel 1832
a cura di Franco Rossi

71 Biografie

Mariella Devia in *Norma* al Teatro La Fenice, agosto 2016. Direttore Daniele Callegari, regia, scene e costumi di Kara Walker. Foto © Michele Crosera.

NORMA

tragedia lirica in due atti

libretto di **Felice Romani**
dalla tragedia omonima di Alexandre Soumet

musica di **Vincenzo Bellini**

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831

personaggi e interpreti

Pollione	Stefan Pop
Oroveso	Luca Tittoto
Norma	Mariella Devia
Adalgisa	Carmela Remigio
Clotilde	Anna Bordignon
Flavio	Emanuele Giannino

maestro concertatore e direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker
regista assistente Charles Fabius
light designer Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2015

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin
direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto
direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni
maestro di sala Maria Cristina Vavolo
altro maestro di sala Maria Parmina Giallombardo
altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin
altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin
maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari
maestro alle luci Roberta Paroletti
capo macchinista Massimiliano Ballarini
capo elettricista Vilmo Furian
capo audiovisivi Alessandro Ballarin
capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua
responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo
capo attrezzista Roberto Fiori
responsabile della falegnameria Paolo De Marchi
capo gruppo figuranti Guido Marzorati
scene, attrezzeria, costumi, calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
costumi realizzati con tessuti Rubelli (Venezia)
parrucche Mario Audello (Torino)
trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste)
sopratitoli Studio GR (Venezia)

Norma in breve
a cura di Gian Giacomo Stiffoni

Nel marzo del 1831, mentre ancora si svolgevano le ultime recite della *Sonnambula* al Teatro Carcano di Milano, il trentenne Vincenzo Bellini sapeva già che sarebbe toccato a lui aprire, il 26 dicembre dello stesso anno, la nuova stagione del Teatro alla Scala. Ottenere l'incarico per la prima opera (di solito la più importante delle quattro o cinque programmate) era un impegno e un onore riservato solo ad autori capaci di garantire un successo sicuro all'impresa. Il trionfale esito scaligero del *Pirata* nel 1827, confermato dalla buona affermazione della *Straniera* nel 1829, rendeva il musicista catanese un candidato ideale per l'inaugurazione della nuova stagione. La ricerca del soggetto fu condotta in collaborazione col librettista Felice Romani con cui Bellini aveva instaurato un intenso rapporto lavorativo e umano sin dai tempi del *Pirata*. La scelta doveva inoltre tenere in considerazione i cantanti già scritturati dal teatro per i ruoli principali. Per la stagione di carnevale 1831-1832 il compositore poteva contare su un quartetto vocale straordinario, soprattutto nel reparto femminile: il tenore di forza Domenico Donzelli (cui avrebbe affidato il ruolo di Pollione), il basso Vincenzo Negrini (Oroveso) e i soprani Giulia Grisi (Adalgisa) e Giuditta Pasta (Norma), quest'ultima già prima interprete di Amina nella *Sonnambula* e prima donna dalle non comuni doti di attrice tragica, nonché in possesso – caso particolare nella storia della vocalità ottocentesca – di un'estensione che le permetteva di spaziare dalla tessitura di contralto a quella di soprano. La presenza della Pasta spinse Bellini a orientarsi su un soggetto di carattere drammatico impostato quasi esclusivamente sul personaggio principale, e la scelta cadde su una novità, la tragedia in cinque atti di Alexandre Soumet *Norma*, andata in scena con grande successo al Théâtre Royal de l'Odéon di Parigi nell'aprile del 1831.

La vicenda era impostata su tre nuclei teatrali di sicuro effetto melodrammatico: la sacerdotessa che infrange i suoi voti per amore (materia operistica già in voga e resa popolare dalla *Vestale* di Spontini), l'infanticidio come reazione al tradimento amoroso (con un evidente riferimento al mito di Medea) e non ultimo l'ambientazione barbarica (la Gallia romana) capace di coniugare una cornice di stampo neoclassico con i più moderni fremiti dell'immaginario romantico.

La tragedia di Soumet finiva con l'uccisione dei figli e il provocatorio suicidio della protagonista. Chiusa scartata dagli autori della *Norma* italiana che le preferirono invece una scena di sacrificio riparatore e rinuncia alla vendetta, il cui effetto catartico appariva più coerente con il nuovo percorso sentimentale dell'eroina. Affidati i figli al padre Oroveso, Norma sale al rogo seguita da Pollione in un concertato di grande intensità emotiva del tutto nuovo per il melodramma italiano dell'epoca, che prevedeva piuttosto per la chiusura dell'opera un pirotecnico sfoggio vocale della prima donna. La scelta stupì il pubblico milanese della prima che, rimasto freddo dopo il primo atto, richiamò più volte il compositore sul palco alla fine della rappresentazione. In particolare commosse – e commuove ancora oggi – l'intensa progressione della sezione conclusiva del Finale, uno dei maggiori esempi del più puro lirismo belliniano: la supplica di Norma a Oroveso per la salvezza dei figli («Deh non volerli vittime / del mio fatale errore»), intonata dal soprano su una melodia carica di disperato dolore, si distende sopra una sospirante figura ritmica degli archi per poi espandersi in un *crescendo* dal forte e penetrante impatto emotivo che coinvolge anche il padre e Pollione.

Oltre che sull'intensità della melodia, la grandezza tragica di *Norma* si basa però anche su un'organizzazione della drammaturgia fondata su un uso flessibile delle forme musicali dell'opera italiana del secolo diciannovesimo. Infatti il pezzo chiuso (l'aria, l'assieme o l'amplificazione corale della voce solista, come nella famosa preghiera lunare «Casta diva» dell'atto primo) non poche volte si amplia per dare vita a un percorso drammaturgico dove i numeri si susseguono senza soluzione di continuità. Ne è esempio la sezione conclusiva dell'atto primo, nella quale con estrema naturalezza il duetto tra Norma e Adalgisa («Sola, furtiva, al tempio») si trasforma in un arroventato terzetto («Oh! di qual sei tu vittima») con l'arrivo in scena di Pollione. Nel duetto si può inoltre osservare una peculiarità tipica del comporre belliniano, ossia lo spostamento del culmine della frase melodica in prossimità della sua conclusione al fine di intensificarne la carica emotiva. Caratteristica che ritroviamo anche nel duetto tra Norma e Adalgisa nella scena terza dell'atto secondo, in particolare nella sezione intermedia «Mira o Norma», dove la voce avanza per piccoli intervalli di tono e semitono su un semplice accompagnamento degli archi.

Nella sua trasparenza l'orchestra belliniana non è mai un mero sostegno per la voce, bensì un ingrediente fondamentale dell'indissolubile intreccio di melodia e armonia che caratterizza la scrittura musicale dell'autore, e che trova una delle sue massime espressioni nell'introduzione orchestrale dell'atto secondo, celebrata dall'amico Chopin nello studio op. 25 n. 7 – una delle rare volte in cui il musicista utilizzò una melodia altrui per una composizione pianistica originale. Il brano resta impresso nella memoria soprattutto per la sezione cantabile in cui da una figura sospirante degli archi si dipana, gravida di pianto, una melodia che ancora oggi è una delle più pregnanti espressioni in musica di un'afflizione senza speranza, non a caso ripresa nel successivo cantabile di Norma «Teneri figli».

Foto di scena di *Norma* al Teatro La Fenice, agosto 2016. Direttore Daniele Callegari, regia, scene e costumi di Kara Walker. Foto © Michele Crosera.

Norma in short
edited by Gian Giacomo Stiffoni

While the last performances of *Sonnambula* were still being staged at Teatro Carcano in Milan, in March 1831 the thirty-year old Vincenzo Bellini already knew that he would be opening the new season at Teatro alla Scala on 26 December of the same year. Receiving the commission for the first opera (which was usually the most important of the four or five in the programme) was both a commitment and an honour that was reserved exclusively to composers able to guarantee it would be a success. The resounding success in Milan of *Il pirata* in 1827, which was confirmed by the positive reception of *La straniera* in 1829, meant that the Sicilian composer was an ideal candidate for the opening of the new season. He carried out his search for the subject together with the librettist Felice Romani, with whom Bellini had had both a close professional and personal relationship since the days of *Il pirata*. Furthermore, their choice had to take into consideration the singers who were already engaged in the main roles in the opera house. For the 1831-1832 Carnival season the composer was able to count on an amazing vocal quartet, in particular as regards the female voices: the powerful tenor Domenico Donzelli (who was to be Pollione), the bass Vincenzo Negrini (Oroveso) and the sopranos Giulia Grisi (Adalgisa) and Giuditta Pasta (Norma); the latter had been cast in the role of Amina in *La sonnambula* and was a *prima donna* who was not only endowed with the unusual traits of a tragic actress but one who also had the ability to range from the contralto to the soprano tessitura – which was highly unusual in the history of nineteenth century vocalism. Pasta's presence led Bellini to look for a dramatic subject that was almost exclusively based on the main character. Their final choice was a novelty: the five-act tragedy by Alexandre Soumet, *Norma,* which had met with resounding success when it was performed at Théâtre Royal de l'Odéon in Paris in April 1831.

The plot was based on three dramatic *nuclei* that were sure to be of great melodramatic effect: the priestess who breaks who vows because of love (an operatic theme that was already fashionable and had become popular thanks to Spontini's *La vestale,* infanticide as a reaction to being betrayed in love (a clear reference to the myth of

Medea) and last but not least, a barbaric setting (Roman Gaul) that was able to combine a Neo-classic character with the more modern frisson of romantic imagination.

Soumet's tragedy ended with the murder of the children and the protagonist's provocative suicide. The authors of the Italian *Norma* rejected this ending and replaced it with a scene of reparatory sacrifice and the renunciation of vengeance, the cathartic effect of which seemed more coherent with the heroine's new emotive development. Entrusting the children to her father Oroveso, Norma climbs up onto the stake, followed by Pollione with a concerted piece that is of the greatest emotive intensity and a complete novelty in Italian melodrama in that period, foreseeing an amazing vocal display of the *prima donna* at the end of the opera. This choice amazed the Milanese audience who, having reacted with indifference after the first act, called the composer back on the stage repeatedly at the end of the performance. What was particularly moving – and still is today – was the intense progression of the concluding section of the *Finale*, which is one of the greatest examples of the Bellini's purest lyricism: Norma begging Oroveso to save her children ("Deh non volerli vittime / del mio fatale errore"),which the soprano strikes up on a melody that is imbued with desperate pain and unfolds over the sighing rhythmic figure of the strings before expanding into a *crescendo* of powerful, penetrating emotive impact in which the father and Pollione also take part.

In addition to the intensity of the melody, the tragic grandeur of *Norma* is also based on the organisation of a plot that is based on the flexible use of the musical forms of Italian twentieth-century opera. In fact, the closed piece (the aria, the whole or the choral amplification of the soloist's voice, for example in the plea to the moon "Casta diva" in the first act) is expanded more than once to create a dramatic turn in which the numbers follow each other without interruption. One such example is the conclusive section of the first act, in which the duet between Norma and Adalgisa ("Sola, furtiva, al tempio") is transformed with the utmost naturalness into an electric terzetto ("Oh! Di qual sei tu vittima") when Pollione enters. The duet also reveals a characteristic that was typical of Bellini's compositions: the transfer of the climax of the melodic phrase near its conclusion in order to intensify its emotive charge. This characteristic can also be seen in the intermediary section "Mira o Norma", in which the voice advances with small intervals of tone and semitones to a simple accompaniment of the strings.

With its transparency Bellini's orchestra is never just a mere support for the voice but instead a fundamental ingredient of the indissoluble interweaving of the melody and harmony that characterizes the composer's work, and which finds its greatest expression in the orchestral introduction in the second act, celebrated by his friend Chopin in his study op. 25 no. 7 – one of the rare occasions when the musician used someone else's melody for an original piano composition. The passage remains impressed in one's memory, above all owing to the cantabile section in which the sighing figure of the strings unfolds, imbued with grief, into a melody that today is still one of the most pregnant expressions in music of an affliction without hope and is deliberately revived in Norma's next cantabile "Teneri figli".

Foto di scena di *Norma* al Teatro La Fenice, agosto 2016. Direttore Daniele Callegari, regia, scene e costumi di Kara Walker. Foto © Michele Crosera.

Argomento

ATTO PRIMO

Foresta sacra de' druidi. Una processione di Galli e dei loro sacerdoti, i druidi, si avvia nella sacra foresta ove sorge l'altare d'Irminsul. Il gran sacerdote Oroveso annunzia il prossimo arrivo di Norma, sua figlia, druidessa e veggente, per compiere il sacro rito della raccolta del vischio e dell'omaggio alla divinità lunare. Guidata da Oroveso, l'adunanza dei Galli intona un coro in cui esprime la propria volontà di liberarsi dal giogo degli invasori romani. Quindi tutti si allontanano e giunge il proconsole romano Pollione, accompagnato dall'amico Flavio. Pollione – che da lungo tempo intrattiene una relazione segreta con Norma, dalla quale ha avuto due figli – confessa a Flavio di amare ora la giovane Adalgisa, anch'essa sacerdotessa del tempio d'Irminsul. Teme però l'ira di Norma, anche a causa di un sogno premonitore nel quale su Adalgisa si abbatteva un fulmine indirizzatole dalla furia vindice di Norma. Per timore di essere scoperti dai Galli i due si allontanano, mentre Pollione ribadisce il proprio appassionato amore per Adalgisa. Annunciata da un coro giunge Norma, che rimprovera i Galli delle loro intenzioni pugnaci contro i Romani: a lei sola, in quanto veggente, spetta stabilire l'ora propizia per sollevarsi contro il giogo romano, e quell'ora non le è stata ancora annunciata dagli dei. Quindi, dopo aver raccolto il sacro vischio, intona una preghiera alla luna. Terminato il rito, comunica al popolo che convocherà tutti loro al tempio quando il nume annuncerà l'ora della rivolta contro i Romani. Mentre i Galli invocano il giorno della vendetta, Norma volge il proprio pensiero all'amato Pollione. Tutti si allontanano e nella foresta sacra rimane solo Adalgisa, subito raggiunta da Pollione, che la invita a seguirlo a Roma, abbandonando il proprio «dio spietato»: dapprima incerta, Adalgisa promette infine all'amato che l'indomani fuggirà con lui.

Abitazione di Norma. Norma confida alla confidente Clotilde il proprio ambivalente sentimento verso i due figli avuti da Pollione: da un lato li ama, dall'altro, in modo oscuro, li respinge. Quindi le annuncia che Pollione, richiamato a Roma, lascerà la Gallia, circostanza che la induce a temere che il proconsole voglia abbandonare lei e i figli. Giunge quindi Adalgisa che confessa a Norma – senza però rivelare l'identità dell'amato – la pro-

pria passione, contraria ai propri voti sacerdotali. Nell'ascoltare il racconto della giovane, Norma rivive l'inizio del proprio amore per Pollione e, intenerita, dichiara Adalgisa libera dai suoi legami sacrali. In quel momento giunge inaspettatamente Pollione: Norma comprende che è lui l'amante di Adalgisa. Furente, annuncia il proprio desiderio di vendetta e mette in guardia Adalgisa sulla natura infida di Pollione. Questi tenta di trascinar via Adalgisa, ma la giovane, sconvolta dalla rivelazione del suo legame con Norma, rifiuta di seguirlo. Il rintocco dei «sacri bronzi» e il coro interno dei druidi richiamano Norma all'officio dei riti. Mentre Pollione si allontana furente, Adalgisa assicura a Norma che rinuncerà ai propri sentimenti e si adopererà affinché Pollione torni da lei e dai loro figli.

ATTO SECONDO

Interno dell'abitazione di Norma. È notte. Norma, pugnale alla mano, è decisa a uccidere per vendetta i figli avuti da Pollione. Ma improvvisamente, colta da pietà, rinuncia al suo proposito, fa chiamare da Clotilde Adalgisa e le affida i due fanciulli, pregandola di condurli all'accampamento romano poiché ella ha deciso di morire. Adalgisa la esorta a recedere da tale proposito e a riconciliarsi con Pollione per il bene dei fanciulli e promette di recarsi subito da lui per tentare di convincerlo. Norma accetta, commossa e riconoscente.
Luogo solitario presso il bosco dei druidi. Oroveso annuncia ai guerrieri galli che Pollione lascerà il loro territorio, ma sarà sostituito da un altro proconsole «più temuto e fiero». Costernato ammette anche che, nonostante tale evento, la veggente Norma non ha ancora dato il consenso alla sollevazione contro i Romani: meglio quindi «simular» la quiete degli animi e attendere pazientemente l'ora della riscossa.
Tempio d'Irminsul. Norma spera che Pollione tornerà da lei pentito, ma Clotilde le comunica che Adalgisa sta rientrando al tempio senza esser riuscita a convincerlo, e che anzi Pollione è deciso a rapirla pur di condurla con sé. Sconvolta ed ebbra di vendetta Norma chiama i guerrieri e i druidi al tempio percuotendo «tre volte lo scudo d'Irminsul» e annuncia loro che è giunta l'ora di muovere guerra ai Romani. Si innalza allora un coro guerresco, quindi Oroveso ricorda a Norma che il rito impone un sacrificio umano per propiziarsi gli dei e le chiede chi sia la vittima designata. In quel momento irrompe Clotilde che annuncia la cattura di Pollione, sorpreso

«nella sacra chiostra delle vergini». Il proconsole viene portato di fronte a Norma e questa dapprima sembra voler uccidere ella stessa il nemico sacrilego, ma poi, con il pretesto di dover interrogare il prigioniero sull'identità della sacerdotessa complice del gesto esecrato, fa allontanare tutti e rimane sola con lui. In un concitato colloquio gli ingiunge di rinunciare immediatamente ad Adalgisa in cambio della vita, e al deciso rifiuto di lui minaccia di uccidere i due figli e mandare al rogo la giovane per il suo sacrilego legame. Richiama quindi nel tempio i sacerdoti e i guerrieri e comunica di aver appreso da Pollione il nome della «spergiura sacerdotessa» per la quale ordina di ergere il rogo. Tra la sorpresa e l'indignazione generale indica però se stessa e non Adalgisa come colpevole e si appresta a salire al rogo assieme a Pollione, al quale si rivolge ammonendolo che «un nume, un fato di te più forte, ci vuole uniti in vita e in morte». Dopo aver sottovoce supplicato Oroveso di prendersi cura dei figli sottraendoli al ludibrio popolare, si avvia al rogo, mentre Pollione, resosi conto della generosità di Norma e comprendendo di amare ancora la «sublime donna», la segue verso il vincolo eterno della morte congiunta.

Argument

PREMIER ACTE

Dans la forêt des druides. Une procession composée de Gaulois et de leurs prêtres, les druides, pénètre dans la forêt sacrée où se dresse l'autel d'Irminsul. Le grand prêtre Orovèse annonce l'arrivée prochaine de sa fille Norma, druidesse et voyante, qui vient accomplir le rituel sacré de la cueillette du gui et rendre hommage à la divinité lunaire. Sous la direction de Orovèse, les Gaulois entonnent un choeur par lequel ils expriment leur volonté de se libérer du joug des envahisseurs romains. Dès qu'ils sont partis, arrive le proconsul romain Pollion, accompagné de son ami Flavius. Pollion – qui entretient depuis longtemps une relation secrète avec Norma, dont il a eu deux enfants – avoue à Flavius qu'il aime maintenant la jeune Adalgise, qui est aussi prêtresse au temple d'Irminsul. Il redoute cependant la colère de Norma, d'autant plus qu'il a fait un rêve pré monitoire, dans lequel Adalgise était frappée par la foudre vengeresse de Norma. Par crainte d'être découverts par les Gaulois, les deux personnages s'éloignent, tandis que

Pollion n'a de cesse d'exprimer son amour passionné pour Adalgise. Norma arrive, annoncée par un choeur; elle reproche aux Gaulois leur attitude belliqueuse à l'égard des Romains: comme elle est voyante, c'est elle et elle seule qui doit fixer l'heure propice pour la révolte contre le joug romain, et cette heure ne lui a pas encore été annoncée par les Dieux. C'est pourquoi, après avoir cueilli le gui sacré, elle entonne une prière à la lune. La prière une fois terminée, elle proclame la fin du rite et elle communique à son peuple qu'elle les convoquera tous au temple lorsque la Divinité annoncera que l'heure de la révolte contre les Romains a sonné. Tandis que les Gaulois invoquent le jour de la vengeance, Norma tourne ses pensées vers Pollion, son bien-aimé. Tous s'éloignent et dans la foret sacrée, il ne reste plus qu'Adalgise, que Pollion rejoint aussitôt; il l'invite à renier son «Dieu sans miséricorde» et à le suivre à Rome; après quelques moments d'hésitation, Adalgise finit par lui promettre qu'elle s'enfuira avec lui le lendemain.
Dans la demeure de Norma. Norma confie à Clotilde qu'elle éprouve des sentiments confus pour les deux enfants qu'elle a eus de Pollion; d'un côté, elle les aime; de l'autre, elle les rejette obscurément. Puis elle lui annonce que Pollion doit rentrer à Rome, ce qui l'incite à craindre que le proconsul ait l'intention de l'abandonner, ainsi que ses enfants. Puis arrive Adalgise, qui avoue à Norma – sans toutefois révéler l'identité de la personne aimée – qu'elle éprouve une passion contraire aux voeux sacerdotaux qu'elle avait prononcés. En écoutant le récit de la jeune femme, Norma revit les débuts de son propre amour pour Pollion. Attendrie par la ferveur des aveux, elle proclame Adalgise libre de ses liens sacrés et elle l'exhorte à aller retrouver son bien-aimé. Pollion arrive alors, à l'improviste: Norma comprend qu'il est l'amant de Adalgise et, en proie à la colère, elle annonce son désir de vengeance, tout en mettant Adalgise en garde contre sa nature déloyale. La jeune prêtresse, bouleversée par la révélation de la liaison entre le proconsul et Norma, lui reproche en tremblant de l'avoir trompée. Pollion tente de l'emmener avec lui, mais Adalgise refuse de le suivre. On entend sonner les «bronzes sacrés» et le choeur intérieur des druides appelle Norma à officier. Pollion s'éloigne, saisi de fureur et Adalgise assure à Norma qu'elle renoncera à ses propres sentiments et qu'elle s'emploiera à faire revenir Pollion au sein de sa famille.

DEUXIÈME ACTE

À l'intérieur de la demeure de Norma. Au cours de la nuit, Norma entre, en brandissant un poignard; elle est résolue à tuer, pour se venger, les enfants

qu'elle a eus de Pollion. Mais prise tout à coup de pitié, elle renonce à son projet, envoie Clotilde appeler Adalgise à laquelle elle confie ses deux enfants, en la priant de les conduire au camp romain parce qu'elle a décidé de mettre fin à ses jours. Adalgise l'exhorte à renoncer à ce projet et à se réconcilier avec Pollion pour le bien des enfants et elle s'engage à se rendre chez lui pour le convaincre. Empreinte d'émotion et de gratitude, Norma accepte. *Dans un lieu solitaire près du bois des druides*. Orovèse annonce aux guerriers gaulois que Pollion quittera leur territoire et qu'il sera remplacé par un autre proconsul, «plus redouté et fier». Il annonce aussi, en proie à la consternation, que malgré cet événement, la voyante Norma n'a toujours pas donné le signal pour le soulèvement contre les Romains: il vaut donc mieux «simuler» le calme et attendre patiemment l'heure de la rescousse. *Dans le temple d'Irminsul*. Norma espère voir revenir Pollion, repenti, mais Clotilde lui apprend que, même si Adalgise est retournée au temple et a reprononcé ses voeux sacerdotaux après sa rencontre avec le proconsul, ce dernier est prêt à l'enlever, si c'est là le seul moyen de l'emmener avec lui. Bouleversée et ivre de vengeance, Norma convoque les guerriers et les druides au temple en «frappant trois fois le bouclier d'Irminsul» et elle leur annonce que l'heure de la guerre a sonné. Un choeur guerrier s'élève alors; Orovèse rappelle à Norma que le rite impose un sacrifice humain pour susciter la faveur des dieux et il lui demande quelle est la victime désignée. Clotilde entre alors brusquement dans le temple; elle annonce la capture de Pollion, qui a été surpris «dans l'enceinte sacrée des vierges». On amène le proconsul devant Norma qui, au début, semble vouloir tuer de ses propres mains l'ennemi sacrilège, mais, saisie ensuite de pitié, elle fait éloigner toute l'assemblée, sous prétexte de devoir interroger le prisonnier sur l'identité de la prêtresse complice de ce geste funeste, et elle reste seule avec Pollion. Elle l'invite à quitter immédiatement Adalgise, en échange de la vie, mais Pollion refuse et elle menace alors de tuer leurs deux enfants et d'envoyer Adalgise au bûcher, pour la punir de sa liaison impie. Puis elle rappelle les prêtres et les guerriers au temple et elle leur dit qu'elle a appris de la bouche de Pollion le nom de la «prêtresse parjure», pour laquelle elle ordonne que l'on dresse un bûcher. Mais à la surprise de tous, et dans un climat de consternation générale, elle se désigne elle-même comme coupable, et non pas Adalgise, et elle s'apprête à mourir avec Pollion, auquel elle déclare: «Un Dieu, un sort plus fort que toi, nous veut unis dans la vie comme dans la mort». Sans se faire entendre du peuple, elle prie Orovèse

de prendre soin de ses enfants et de «ne pas en faire les victimes de sa fatale erreur»; puis elle se dirige vers le bûcher, tandis que Pollion, qui s'est rendu compte de la noble générosité de Norma, et qu'il aime encore cette «femme sublime», la suit pour s'unir à elle dans le lien éternel de la mort.

Synopsis

ACT ONE

The sacred forest of the Druids. A procession of Gauls and their priests, the Druids, winds its way through the sacred forest where the altar of Irminsul stands. Oroveso, the Archdruid, announces the imminent arrival of his daughter Norma, a druidess and soothsayer, who is to perform a holy rite, cutting down a spray of mistletoe and paying homage to the moon goddess. Led by Oroveso, the people of Gaul sing of their desire to be freed from the Roman conquerors. The Gauls and Druids leave the scene and the Roman proconsul, Pollione, enters with his friend Flavio. For a long time Pollione has enjoyed an illicit love affair with Norma – by whom he has two children – but he now confesses to Flavio that he is in love with Adalgisa, a young priestess at the temple of Irminsul. However, Pollione is afraid of Norma's fury; indeed, he has had a prophetic dream in which Adalgisa was struck by lightening as a result of Norma's anger. Fearing that they will be discovered by the Gauls, the two men retire, Pollione reiterating his passion for Adalgisa. Heralded by a chorus, Norma enters. She reproaches the Gauls for their warlike intentions towards the Romans; she alone, as a prophetess, will decide when it is time to rise up against the Romans, when she has received a message from the gods. Cutting off the sacred mistletoe, she chants a prayer to the moon. Then she declares that the ritual is over and tells the expectant populace that as soon as the deity informs her that it is time to rebel against the Romans she will summon them to the temple. While the Gauls call for the day of vengeance, Norma's thoughts turn to her beloved Pollione. Everyone departs, and Adalgisa is left alone in the sacred forest. She is swiftly joined by Pollione, who asks her to abandon her «pitiless god» and follow him to Rome. Adalgisa is at first hesitant, but finally promises her lover that she will run away with him on the following day.

Norma's house. Norma confides in Clotilde, revealing her ambivalent feelings toward the two children she has borne to Pollione; on the one hand she loves them but she also has an obscure urge to reject them. She knows that Pollione is to leave Gaul for Rome, and she fears that the proconsul is planning to abandon her and the children. Enter Adalgisa, who confesses to Norma that she has fallen in love (though she does not name the object of her affections) and broken her vows as priestess. As she listens to the younger woman's story, memories are rekindled in Norma of the early days of her affair with Pollione. Touched by Adalgisa's fervour, Norma releases her from her priestly bonds and tells her to join her lover. Just then, Pollione arrives unexpectedly, and Norma realises that he is Adalgisa's lover. Enraged, she expresses her desire for revenge and warns Adalgisa that Pollione is untrustworthy. Horrorstruck at the revelation of the proconsul's liaison with Norma, the young priestess reproaches him for his deception. Pollione tries to persuade Adalgisa to leave with him but she refuses. The striking of the sacred shield is heard in the distance together with the voices of Druids summoning Norma to conduct the rituals. Pollione departs angrily, while Adalgisa assures Norma that she will sacrifice her own feelings and try to turn Pollione's affections back to her and her children.

ACT TWO

Inside Norma's house. It is night. Norma enters, brandishing a dagger, for she has decided to take revenge on Pollione by killing their children. But, suddenly overwhelmed by pity, Norma changes her mind. She sends Clotilde to fetch Adalgisa, whom she asks to take the children to the Roman encampment, since she has resolved to die. Adalgisa begs Norma to reconsider for the children's sake, promising that she will go to the Roman camp to persuade Pollione to return to Norma. Moved and grateful, Norma agrees.
A lonely spot in the Druid's forest. Oroveso informs the Gallic soldiers that Pollione is to leave their territory, but that he will be replaced by an even crueller and much-feared proconsul. He anxiously admits that, in spite of this turn of events, the prophetess Norma has not yet signalled that the time is ripe for an uprising against the Romans. He therefore advises the soldiers to feign submission and wait patiently for the moment of rebellion.
The temple of Irminsul. Norma hopes that Pollione will come back to her, but Clotilde informs her that Adalgisa has failed to persuade him to return

and that, although Adalgisa wishes to renew her vows as a priestess, Pollione has sworn to abduct her. Distraught and lusting for revenge, Norma strikes the shield of Irminsul three times to summon the soldiers and the Druids to the temple. She announces that it is time to declare battle against the Romans, and a chorus of war is sung. Oroveso reminds Norma that a human being must be sacrificed to ensure the aid of the gods in the revolt against the Romans, and asks her to name the chosen victim. At that moment Clotilde bursts into the temple with the news that Pollione has been captured inside the «sacred cloister of the Virgins». The proconsul is brought before Norma. She is on the point of killing the sacrilegious interloper with her own hands when, filled with pity, she dismisses the people, claiming that she wishes to question Pollione alone and force him to disclose the name of the priestess who has acted as his accomplice. In a stirring duet, Norma demands that Pollione leave Adalgisa in return for his life. Pollione refuses, and Norma threatens to kill their two children and have Adalgisa burnt as a traitress. She summons the priests and soldiers to the temple, informs them that she knows the identity of the priestess who has betrayed her vows and orders to prepare the bonfire on which the culprit will die with Pollione. But to everyone's astonishment, the name she utters is not that of Adalgisa but her own, and she admonishes Pollione with the words: «a deity, a Fate stronger than you, seeks to unite us in life and death». Begging Oroveso to take care of her children and prevent them from suffering as a result of her own fatal error, Norma goes towards the fire. Pollione, struck by Norma's generosity and realising that he still loves this «sublime woman», goes with her to be sacrificed, thus forging an eternal bond between them.

Handlung

ERSTER AKT

Heiliger Wald der Druiden. Gallier und Druiden, deren Priester, begeben sich in einer Prozession in den heiligen Wald, wo sich der Irminsulaltar befindet. Der große Priester Orovist verkündet das bevorstehende Eintreffen seiner Tochter Norma, Druidin und Prophetin. Ihr obliegt die heilige Handlung der Mistelernte und die Huldigung der Mondgöttin. Von Orovist angeführt stimmt die Versammlung der Gallier einen Chor an, in dem

sie ihre Entschlossenheit, sich von den römischen Invasoren zu befreien, besingen. Daraufhin treten alle ab, und der römische Prokonsul Pollione erscheint mit seinem Freund Flavius. Pollione, der seit langer Zeit eine geheime Liebesbeziehung mit Norma hat, der auch zwei Kinder entstammen, gesteht Flavius seine neue Liebe zu Adalgisa, einer Priesterin aus dem Irminsultempel. Er fürchtet Normas Zorn, denn im Traum ist ihm als Warnung Norma erschienen, die in rasender Wut Adalgisa mit einem Blitz getötet hat. Pollione beteuert seine leidenschaftliche Liebe zu Adalgisa, aber aus Angst, von den Galliern entdeckt zu werden, entfernen sie sich. Ein Chor kündigt Norma an, die den Galliern ihre kriegerische Haltung den Römern gegenüber vorwirft: allein ihr, der Prophetin, steht die Festlegung des geeigneten Zeitpunktes für ein auflehnen gegen das römische Joch zu, und die Götter haben ihr den Zeitpunkt noch nicht verkündet. Nachdem die heilige Mistel geerntet ist, stimmt sie ein Gebet zum Mond an. Nach dem Gebet, verkündet sie das Ende der Funktion und sagt dem wartenden Volk, dass sie alle zum Tempel gerufen werden, wenn das Numen den Zeitpunkt der Rebellion gegen die Römer bekanntgibt. Während die Gallier den Tag der Rache heraufbeschwören, denkt Norma an ihren geliebten Pollione. Alle entfernen sich, und im heiligen Wald bleibt Adalgisa allein zurück; sogleich kommt Pollione dazu, der ihr vorschlägt, mit ihm nach Rom zu gehen und den «erbarmungslosen Gott» zu verlassen: nach anfänglicher Unsicherheit verspricht Adalgisa ihm schließlich, am folgenden Morgen mit ihm zu fliehen.

Normas Wohnung. Norma vertraut Klotilde ihre zwiespältigen Gefühle gegenüber ihren und Polliones Kindern an: einerseits liebt sie sie, andererseits empfindet sie eine eigenartige Ablehnung gegen sie. Dann spricht sie über Polliones Absicht, Gallien zu verlassen und ihre Furcht, er wolle sich auch von ihr und den Kindern trennen. Adalgisa tritt dazu, die Norma ihre mit dem Priestergelübde nicht zu vereinbarende Leidenschaft gesteht, ohne jedoch die Identität des Geliebten preiszugeben. Dann erzählt sie von dem entscheidenden Treffen im Tempel. Während Norma der jungen Frau zuhört, durchlebt sie noch einmal den Beginn ihrer eigenen Liebe zu Pollione. Sie ist derart gerührt von den Worten Adalgisas, dass sie diese von ihrem Gelöbnis entbindet und sie auffordert, zu ihrem Geliebten zu gehen. In jenem Augenblick erscheint unerwartet Pollione: Norma begreift, dass er Adalgisas Geliebter ist; wutentbrannt schwört sie Rache und warnt Adalgisa vor dem untreuen Charakter Polliones. Die junge Priesterin ist erschüttert, als sie von der Bindung zwischen dem Prokonsul und Norma

erfährt, und mit bebender Stimme wirft sie jener vor, sie hintergangen zu haben. Pollione will sie mit sich fortziehen, aber Adalgisa will ihm nicht folgen. Der Klang der «heiligen Glocken» und der innere Chor der Druiden ruft Norma zum Abhalten des Gottesdienstes. Während Pollione sich wütend entfernt, versichert Adalgisa Norma, dass sie ihre eigenen Gefühle zurückstellen und alles daransetzen werde, auf dass Pollione zu ihr und den Kindernzurückkehre.

ZWEITER AKT

In Normas Wohnung. Es ist Nacht, Norma tritt mit einem Messer in der Hand ein, um ihre und Polliones Kinder aus Rache zu töten. Plötzlich jedoch überkommt sie Mitleid, sie lässt von ihrem Vorhaben ab, schickt Klotilde nach Adalgisa und vertraut ihr die beiden Kinder an mit der Bitte, sie möge sie zum Lager der Römer führen, da sie selbst beschlossen habe, zu sterben. Adalgisa will sie von diesem Vorhaben abbringen, und sie überzeugen, sich zum Wohle der Kinder wieder mit Pollione zu versöhnen. Sie selbst möchte Pollione dazu bewegen, zu Norma zurückzukehren. Norma geht darauf ein und dankbar und ergriffen gibt sie bekannt, dass Adalgisa «sie bis an das Ende ihrer Tage begleiten werde».
Einsamer Ort in der Nähe des Druidenwaldes. Orovist verkündet den gallischen Kriegern, dass Pollione ihr Gebiet verlässt, aber von einem «weit fürchterlicheren und erhabeneren» Prokonsul abgelöst wird. Mit Bestürzung gibt er auch zu, dass die Prophetin Norma trotzdem noch nicht den Zeitpunkt für einen möglichen Aufstand gegen die Römer genannt hat: daher sei es besser, Ruhe vorzutäuschen und geduldig die Stunde der Vergeltung abzuwarten.
Der Tempel Irminsuls. Norma vertraut Klotilde an, dass sie auf eine reumütige Rückkehr Pollione zu ihr und den Kindern hofft. Aber die Freundin teilt ihr mit, dass der Prokonsul entschlossen ist, Adalgisa mitzunehmen, auch wenn er sie entführen muss, obgleich diese nach ihrem letzten Treffen wieder in den Tempel zurückgekehrt war und erneut das Priestergelübde abgelegt hatte. Außer sich und nach Rache dürstend ruft Norma die Krieger und die Druiden zum Tempel, indem sie «das Schild Irminsuls dreimal aufstößt», und teilt ihnen mit, dass die Stunde gekommen sei, die Römer mit Krieg zu überziehen. Der Chor der Krieger hebt an, und Orovist erinnert Norma daran, dass dem Brauch gemäß ein Menschenopfer gebracht werden muss, um die Götter angesichts der Rebellion gegen die Römer gnä-

dig zu stimmen. Er fragt sie, wer das Opfer sein soll. In jenem Moment eilt Klotilde in den Tempel und berichtet von der Gefangennahme Polliones, der im «heiligen Kloster der Jungfrauen» überrascht worden war. Der Prokonsul wird Norma vorgeführt und zunächst scheint es, als ob sie den frevelhaften Feind selbst töten wolle, aber dann gibt sie vor, den Gefangenen nach der Identität der Priesterin befragen zu wollen, die mit ihm den Frevel begangen hat. Sie schickt die anderen fort und bleibt mit Pollione allein zurück. In einem erregten Gespräch befiehlt sie ihm, Adalgisa umgehend zu verlassen, wenn ihm das Leben lieb sei. Pollione weigert sich, und Norma droht, ihre beiden Kinder zu töten und Adalgisa auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen. Sie ruft nun die Priester und die Krieger in den Tempel, teilt ihnen mit, sie habe von Pollione den Namen der «eidbrüchigen Priesterin» erfahren, und befiehlt, den Scheiterhaufen zu schichten, auf dem diese mit Pollione sterben wird. Allgemeine Überraschung und Verwirrung herrscht, als sie sich selber, und nicht Adalgisa, schuldig nennt. Sie bittet Orovist, sich der Kinder anzunehmen, und sie nicht als «Opfer meines tödlichen Irrtums anzusehen». Daraufhin schreitet sie zum Scheiterhaufen und Pollione, der sich seiner Liebe zu dieser erhabenen Frau dank Normas Seelengröße aufs neue bewusst wird, folgt ihr in den gemeinsamen Tod.

Kara Walker durante le prove di *Norma* al Teatro La Fenice, 2015.

Kara Walker

Una Norma nera

Nelle pagine iniziali di *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, Marlow, alla fonda sul Tamigi, scruta Londra e riflette a voce alta sul coraggio che doveva aver pervaso un immaginario soldato romano «comandato d'improvviso a partire per il Nord; trasportato di gran fretta per via di terra attraverso le Gallie […]. Immaginatevelo qui: agli estremi confini del mondo […]. Sì, erano uomini quanto basta per poter guardare le tenebre in faccia». Conrad, presagendo lo sviluppo del suo racconto, fa un paragone tra la conquista romana dei Galli e la sua storia, mitica quasi al pari, di arroganza coloniale in Africa. È con queste considerazioni in mente che ho rivisitato *Norma*. Invece dell'occupazione romana della Gallia nel 50 a.C., siamo nel tardo diciannovesimo secolo in una colonia dell'Africa centrale o occidentale non molto dissimile dal Gabon o dalla Repubblica del Congo, occupata da una potenza europea. È un luogo immaginario lungo il corso

Kara Walker, bozzetto per *Norma* al Teatro La Fenice, maggio 2015. Regia, scene e costumi di Kara Walker. Progetto speciale della 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

del fiume Ogooué ed è popolato da una forte comunità – devota alla religione della natura – capeggiata dall'Anziano, Oroveso, e dalla sua potente figlia, la sacerdotessa Norma. È su di loro che la comunità fa affidamento per rovesciare il dominio coloniale europeo rappresentato dal proconsole Pollione e dal suo attendente Flavio. Non ho potuto fare a meno di riflettere ulteriormente su *Cuore di tenebra*, sulle descrizioni che Conrad fa degli ufficiali coloniali, le cui motivazioni politico-economiche sono andate degenerando in interesse meschino e torvi rimuginamenti. L'attenzione di Pollione è ora tutta rivolta alle conquiste femminili – in particolare della vergine Adalgisa. Pollione è liberamente modellato sulla figura dell'esploratore italiano Pietro Savorgnan di Brazzà, il cui notevole fascino fisico e i metodi non violenti dischiusero alla Francia la sponda occidentale del fiume Congo in quella che è oggi la Repubblica del Congo.

(Come governatore generale del Congo francese di Brazzà fu un fallimento, in quanto tendeva a evitare la violenza, e i resoconti del tempo suggerivano che i nativi se la stessero passando «troppo bene». Tentò di denunciare le atrocità che venivano commesse in tutto il Congo, ma i suoi rapporti furono occultati ed egli morì prematuramente di malattia, per quanto alcuni sospettassero un omicidio. La storia locale, tuttavia, parla di un di Brazzà violentatore di donne congolesi, immeritevole della fama acquisita di eroe.)

Il dibattito sul «blacking up»

Da dove vengo io, negli Stati Uniti, non ci sono scuse: non si può fare. I *blackface minstrel show* interpretati da attori bianchi con la faccia dipinta di nero sono politicamente improponibili ormai da generazioni. Nell'Ottocento, attori bianchi si annerivano la pelle con turaccioli di sughero bruciati esagerando le dimensioni delle labbra e degli occhi, si vestivano di finti stracci e mettevano in scena *sketch* e canzoni con lo scopo di imitare o prendere in giro gli sfortunati (e schiavizzati) africani e il loro modo di cantare e di ballare. Molti controbatteranno che, nella prassi teatrale, raffigurazioni e imitazioni stereotipate come queste sono assimilabili alle forme della commedia dell'arte o anche del *kabuki*, ma è chiaro che la questione ha implicazioni molto più tetre. Dal momento che le vere persone di colore erano generalmente escluse dal palcoscenico, la negazione della nostra umanità era all'opera in tali spettacoli. Nei grossolani luoghi comuni sulla bruttezza o l'ignoranza dei neri era contenuta una propaganda ostile che giustificava e rinforzava la discriminazione e gli atti di violenza nei confronti delle persone di origine africana.

Mi è stato subito chiaro che con la regia di *Norma* mi veniva data l'opportunità di inserirmi in una grande tradizione e porre sul tappeto al-

cuni interrogativi. *In primis*, quando si mette in scena l'Africa sub-sahariana è sempre necessario mostrare la pelle scura? Se la presenza della pelle, nuda, tatuata e coperta di cicatrici rituali, dipinta e oliata, diventa il grande simbolo del 'diverso' nel racconto della dominazione europea, si dovrebbe forse richiedere ad attori neri di ricoprire quel ruolo?

Improvvisamente vedo di fronte a me scene di vecchi film come *King Kong* del 1933, con il suo stuolo di comparse afro-americane conciate da selvaggi in gonnelline d'erba: un'immagine che spero di evitare.

Lo sdegno contro il *blackface* ha del resto raggiunto anche le coste europee, e nei Paesi Bassi molti residenti neri di origini africane hanno chiesto di porre fine alle rappresentazioni natalizie con il personaggio dello Zwarte Piet, il servo moresco di Santa Claus, un'idea che ha incontrato resistenze da parte di alcuni residenti bianchi, che hanno chiamato in causa la «tradizione». E se, per un breve lasso di tempo, io ponessi una regola sul palcoscenico: che agli europei bianchi sia concesso interpretare ruoli neri solo a patto che, contemporaneamente, essi siano costretti a misurarsi con

Kara Walker, bozzetto scenico (guerrieri) per *Norma* al Teatro La Fenice, maggio 2015.

i sentimenti di oppressione, paura e ripugnanza che i neri/africani hanno dovuto sopportare per secoli da parte dell'Europa? E se il Coro della Fenice si trovasse a dover far suoi gli obiettivi dell'emancipazione e dell'autodeterminazione dei neri per cui così tanti si sono battuti nella diaspora africana? E se i nostri interpreti si trovassero obbligati a fare i conti con questa lotta utilizzando il linguaggio e le tradizioni musicali che gli europei stessi hanno creato?

La maschera

Ma nel mondo dell'opera c'è Otello, il Moro, e il suo spesso discutibile aspetto scenico: un impiastricciamento scuro sul viso e le mani di un attore bianco. Una maschera, dunque: ed ecco il punto. Invece della verosimiglianza e della stretta adesione a questo o quel riferimento culturale, obiettivo della mia ricerca è un'idea di arte africana che parta dal concetto di incisione, che è insieme il tipo di segno che utilizzo nei miei lavori di carta ritagliata e il tipo di segno che si trova nelle maschere, nelle sculture in mogano intagliato e nelle cicatrici rituali sulla pelle color mogano.

L'aspetto del tempio, le figure dei suoi druidi e sacerdotesse sono estrapolati da maschere Pende, Punu, Fang e Chokwe. Ognuno di essi ricorda più un oggetto scolpito, una levigata astrazione del corpo, che una persona o un carattere preciso.

Attraverso la conquista coloniale, le maschere e le forme stilizzate dell'arte africana giunsero nelle capitali europee dove furono osservate dagli artisti occidentali del primo modernismo. L'arte astratta moderna può essere vista come una discendente diretta di questo commercio e appropriazione indebita di doni africani. E allo stesso modo la mia *Norma* può essere vista come un'appropriazione indebita di doni europei.

Un'appropriazione che ha la sua origine in un'immagine di epoca coloniale che ho incontrato nel corso delle mie ricerche: il ritratto di un'intensa e composta giovane donna congolese. È lei la mia Norma, libera e nuda, e da lei fluisce il paesaggio, e la vita. Tutti i miei interrogativi sui corpi delle donne nere in scena, su come rendere la pelle, sulla presenza della natura e sulla difficoltà di vestire la negritudine di una forma d'arte romantica europea derivano da questa immagine. Questa donna non compare mai nella storia, e tuttavia è stata lei la mia forza ispiratrice nel concepire l'ambientazione e la regia dell'opera di Bellini.

(*marzo 2015; traduzione dall'inglese di Samuele Pagnini*)

Kara Walker, modellino per *Norma* al Teatro La Fenice, maggio 2015.

Kara Walker

A black Norma

In the opening pages of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* Marlow, anchored in the Thames River, looks out upon London and reflects aloud on the courage an imagined Roman soldier must have felt upon being "ordered suddenly to the north; run overland across the Gauls in a hurry […]. Imagine him here – the very end of the world […]. They were men enough to face the darkness." Conrad, foreshadowing the tale to come, makes a comparison between the Roman conquest of the Gauls and his almost equally mythic tale of colonial hubris in Africa. It is with this in mind that I have reset *Norma*. Instead of Roman occupied Gaul in 50 B.C., we enter a late 19th West or Central African colony not unlike Gabon or the Republic of Congo, occupied by a European power. This is an imagined place along the Ogooué River, populated by a strong community – devotees of a religion of nature – overseen by the Elder, Oroveso, and his powerful daughter, the Priestess Norma. It is to these two the community relays their extreme wish to overthrow European colonial rule, represented by Pollione the Proconsul and his attendant, Flavio. I could not help but reflect further upon *Heart of Darkness*; Conrad's descriptions of colonial officers whose political and economic purpose has devolved into petty self interest and dark brooding. Pollione's interest has turned to conquering women – chiefly, the virgin Adalgisa. Pollione is modeled loosely on Italian explorer Pierre Savorgnan de Brazza, whose great physical charm and lack of violence opened up the western bank of the Congo to France in what is today the Republic of Congo.

(As Governor General of the French Congo, de Brazza was a failure, as he tended to avoid violence and contemporary reports suggested the natives had it "too good". He endeavored to expose the atrocities being committed across Congo. His report was suppressed and his life was cut short by illness, although some have suspected foul play. Local history however counters that de Brazza raped Congolese women and should not be afforded the hero status he has acquired.)

The Case for and Against "Blacking Up"

Where I come from there is absolutely no excuse for it. Blackface minstrelsy has been out of political fashion for generations now. In the 19th Century White performers colored their skin with burnt cork, exaggerating lips and eyes, dressed in elaborate rags and performed skits and songs meant

to resemble or lampoon the unfortunate (and enslaved) African, his song styles and dances. Many will argue that within performance circles, such broad depictions and imitations are a kind of Commedia dell'arte or even Kabuki, but clearly the history is much darker. Because people with actual Black bodies were mostly excluded from the theater, the refusal of our humanity was at work. Within the coarse projections of ugliness or crude ignorance then attributed to blacks by whites lay a hostile propaganda that justified and reinforced exclusion and extreme acts of violence against people of African descent.

It was immediately clear to me that as the designer of *Norma* I was given the opportunity to occupy a great tradition and throw some questions into the mix. First, when representing Sub-Saharan Africa do we always need to display brown skin?

When the presence of skin, unclothed, tattooed and scarred, painted and oiled becomes the great marker of Difference within the narrative of European subjugation, should you demand black performers play that role? Suddenly I see before me scenes from old films like King Kong from 1933, with its throngs of black American extras done up as Savages in grass skirts, an image I hope to avoid.

The outrage against blackface has hit European shores as well, the Black Pete character in the Netherlands has many black African residents calling for an end to his representation at Christmastime, a truth which has been met with resistance by some whites, citing "tradition".

What if, for a short time, I make a rule on stage, that white Europeans are only allowed to "black up" if, simultaneously, they are forced to come to terms with the oppression, fear and loathing Blacks/Africans have suffered at the hands of Europe for centuries? What if the chorus of La Fenice were to take on the causes for liberation and black empowerment sought by so many in the African diaspora? What if our performers are forced to come to terms with this struggle using the musical tools and traditions Europeans themselves have created?

The Mask

But in Opera, there is Othello, the Moor and his often questionable appearance as a dark smudge on a white performers face and hands, and there is this – a mask. Instead of verisimilitude and strict adherence to cultural references I'm looking for a possible idea of an African art beginning with the incision, the kind of mark that I use in my cut paper work, the kind of marks found on masks, mahogany carvings and scarred mahogany skin.

The look of the temple, its officers and priestesses are extrapolated from Pende, Punu, Fang and Chokwe masks. Each member more like sculpted objects, sleek abstractions of the body, rather than people, rather than stock types.

Through colonial conquest, African masks and ideas about simplified forms were taken to European capitals and viewed by western artists of the early modern era. Modern abstract art can be viewed as a direct descendent of this trade and misappropriation of African gifts. And likewise my *Norma* might be viewed as a misappropriation of European gifts.

Beginning with a colonial era image I saw in my research of an intense and poised young Congolese woman. She is my Norma, unconquered and unclothed, and from her flows the landscape and life. All my questions related to black women's bodies on stage and the depiction of skin, the presence of nature and the difficulty of clothing blackness in a European romantic art form stem from this one image. Nowhere is this woman "depicted" in the story, and yet she is the guiding force for me in my set and direction of Bellini's opera.

Kara Walker, bozzetto per *Norma* al Teatro La Fenice, maggio 2015.

Alessandro Roccatagliati

Scelte drammatico-musicali di Bellini in *Norma*

Dinanzi al gran pubblico e alla critica di Milano Bellini si presentava per la quarta volta in poco più di quattro anni, con *Norma*. In condizioni però ormai abissalmente diverse da quando nell'ottobre 1827, fresco di studi e dei primi passi operistici in Napoli, aveva esordito alla Scala col *Pirata* facendo immediato, epocale 'furore'. Egli era infatti senza dubbio, al momento di porsi al lavoro sul nuovo titolo (estate 1831), il compositore italiano più quotato e considerato. Con la scarna manciata di opere scritte nel frattempo quasi non aveva sbagliato un colpo: eccetto l'affrettata e quindi naufragata *Zaira* (a Parma, maggio 1829), tra *La straniera* (Milano, La Scala, febbraio 1829), *I Capuleti e i Montecchi* (Venezia, La Fenice, marzo 1830) e la recentissima *Sonnambula* (Milano, Carcano, marzo 1831) ogni successo aveva superato l'altro, in un'ascesa di fama rapida e continua. Bellini poteva quindi pretendere – e agli impresari conveniva accordare – ingaggi pressoché doppi rispetto ai suoi concorrenti più diretti; e ciò andava di pari passo con la sua volontà di mantenere un ritmo produttivo ben più lento e meditato del loro: nello stesso torno d'anni, per dire, Donizetti aveva creato tredici opere nuove. Aveva insomma privilegiato la qualità, e il mondo dell'opera l'aveva premiato, riconoscendogli da subito peculiarità di stile e originalità d'idee rispetto all'imperante e ingombrantissimo modello-Rossini. Cosicché pure i grandi cantanti dell'epoca, divenuti spesso tali proprio grazie al repertorio del pesarese (è il caso della stessa Giuditta Pasta, prima interprete ma anche autentica 'ispiratrice' del personaggio di Norma), ben presto privilegiarono le sue partiture per farne nuovi e più moderni cavalli di battaglia.

Dopo che a luglio 1831 s'era scelto e già ripensato a mo' di scaletta operistica il soggetto, ossia l'omonima *tragédie* di Alexandre Soumet successo parigino di pochi mesi prima, Bellini e il suo fido librettista d'elezione, Felice Romani, si posero davvero al lavoro su *Norma* tra fine agosto e inizi settembre. I quattro mesi pieni intercorsi di lì al debutto scaligero del 26 dicembre erano periodo di tempo cospicuo (per *Sonnambula* s'era fatto tutto in due mesi e mezzo; per *I Capuleti e i Montecchi* – ma col libretto solo da ristrutturare – in sette settimane). La lavorazione poté procedere con passo misurato, tra riflessioni e ripensamenti vari, per messe a fuoco e raffinamenti successivi: questo almeno pare dire la documentazione di quel travaglio creativo giunta sino a noi. Bellini, insomma, ebbe modo di

calibrare al meglio l'ampio ventaglio di invenzioni ed effetti musicali che, coerenti tra loro fino ad addensarsi quasi in una 'tinta' intrinseca e peculiare dell'opera, diedero corpo e lunga vita al dramma musicale da sempre riconosciuto come il suo capolavoro.

Quelle invenzioni, quegli effetti si è chiamati a illustrare e spiegare qui. Ed è opportuno parlarne come d'altrettante 'scelte' creative compiute da Bellini compositore poiché a quell'altezza il suo vocabolario espressivo era ormai pienamente forgiato, già più volte testato e ricco di soluzioni; mentre l'ambizione a primeggiare in forza d'originalità lo sospingeva ad ampliarlo e affinarlo ancora. Importante tuttavia, prima di calarsi nel vivo delle questioni, tenere a mente due presupposti fondamentali.

Il primo è che quelle scelte drammatico-musicali non erano affatto libere, assolute, prive di vincoli. Tutto al contrario, le si attuava entro un genere di spettacolo retto da molte convenzioni formali ferree e altamente codificate: sorta di 'schemi fissi' di riferimento che erano garanzia, proprio in quanto tali, d'una comunicazione fluida tra gli orizzonti d'attesa del pubblico e le tante opere nuove che venivano via via proposte. Queste sue scelte peraltro, di vario ordine e grado, furono sempre e continuamente pensate – è il secondo presupposto, in passato spesso trascurato se non negato da una critica incline a esaltare in Bellini solo il 'puro e spontaneo melodista' – sulla base della loro concreta destinazione teatrale, del loro effetto drammatico una volta poste in scena. Nella storia dell'opera italiana egli fu infatti tra i primi a concepire sé stesso come un 'uomo di teatro' la cui musica volle mirare non più solo a dilettare, stupire o farsi ammirare come ornamento sonoro del dramma, ma piuttosto a rendere ed esaltare le passioni dei personaggi in azione al punto che gli spettatori potessero identificarsi e commuoversi con esse.

Gli schemi convenzionali di riferimento cui si accennava erano ovviamente noti strumenti di lavoro quotidiano per tutti i compositori d'opera del periodo (così come per i librettisti, i cantanti, i maestri d'orchestra, gli scenografi, i macchinisti, gli impresari ecc.), e rimasero tali in sostanza fino agli anni 1860-70: lo stesso Verdi li ebbe sempre presenti, in ogni sua fase creativa. Così, l'inventiva e l'originalità di un compositore grande come Bellini, rispetto ai concorrenti, emergevano su scala relativa, ossia «in gran misura … nel gioco tra la convenzione e la sua manipolazione» (Della Seta). E poiché la (quasi) immediata fortuna di *Norma* tra i contemporanei fu dovuta proprio alla specifica, efficace riuscita di quel «gioco», è

fatto prezioso che noi lo si possa ricostruire nei dettagli ancora oggi grazie a fonti documentarie dirette, superstiti di quei quattro mesi autunnali di intenso laboratorio produttivo. Sparse tra istituzioni italiane e statunitensi, di *Norma* si conservano infatti non solo la partitura musicale autografa scritta per la Scala (all'Accademia di Santa Cecilia in Roma), ma anche molti fogli pentagrammati poi accantonati su cui Bellini buttò giù schizzi e prime stesure musicali (stanno in gran parte al Museo Belliniano di Catania, e inoltre alla New York Public Library e nella Collezione Toscanini lì depositata) e infine pure una serie di carte autografe di Romani in cui si ritrova l'intero libretto steso a diversi stadi di finitura, stesure cui talvolta contribuì, scrivendo di propria mano, lo stesso musicista (le possiede l'Accademia Chigiana di Siena).

Nel lavorare su questi manoscritti, i due artefici Bellini e Romani procedettero secondo la logica principale che presiedeva alla creazione delle opere dell'epoca: costituite ciascuna d'una decina-dozzina di pezzi musicali concepiti come tali (arie, duetti, cori, ecc.: i cosiddetti 'numeri'), anche quelli di *Norma* vennero confezionati uno alla volta passandoseli 'a catena' da poeta a musicista, non si sa se nell'ordine della vicenda drammatica, ma comunque sulla base della relativa 'scaletta' redatta a luglio («[ho] già fatta l'orditura», aveva scritto il poeta all'impresario). Nella partitura finita così come l'approntò Bellini, tuttavia, risulta evidente un suo primo ordine di scelte: quello di dare vita a un'opera ove quei singoli pezzi potessero essere spesso percepiti come saldati tra loro in continuità, così da realizzare situazioni-quadro più articolate e ampie del consueto.

Nell'autografo musicale, infatti, l'intero melodramma – o «tragedia lirica», come l'aveva denominato il poeta – è ripartito in sole otto parti, in alcune delle quali Bellini sceglie di collegare insieme momenti drammatico-musicali distinguibili certo ognuno a sé. Basti pensare al Finale ultimo, che il compositore concepì come un tutt'uno sebbene – anche in virtù dei recitativi intercalati – fasi e fasi vi risultino nitidamente scandite, tra inno guerriero «Guerra, guerra!», duetto Norma-Pollione «In mia man alfin tu sei… Preghi alfine? indegno! è tardi» e gran scena «Qual cor tradisti, qual cor perdesti… Deh! non volerli vittime». Oppure al Finale dell'atto primo, nel quale Bellini stesso distingueva in una lettera un «duetto [Adalgisa-Norma] che [lo] apre» sebbene il brano sia, in partitura, mera sezione di un'unica «Scena e Terzetto finale» avviata dal recitativo Norma-Clotilde che lo precede. Se poi viceversa si considera che i primi tre 'numeri' dell'opera – «Introduzione», «Recitativo e Cavatina Pollione» e «Coro e

Cavatina Norma» – Bellini li stese sì come a sé stanti nel suo manoscritto, ma volle comunque interconnetterli con elementi tematici e timbrici (primo tra i quali la banda «di dentro» e «sul palco» col suo motivo principale di marcia), appare palese che egli scelse di comporre con un passo d'ampio respiro scenico, in un 'far grande non ignaro del Rossini (*Semiramide*, *Guillaume Tell*) o del Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*, *Robert le diable*) più imponenti.

Comunque li si fosse congegnati, all'interno di ciascun 'numero' di *Norma* restava sempre saldo il riferimento formale a quella che era l'articolazione canonica dei pezzi musicali, per l'opera italiana del tempo. I relativi modelli li avevano consolidati da una ventina d'anni il Rossini serio e altri al suo seguito, sulla base di un principio che prevedeva l'alternanza – nell'ambito unitario di un'aria solistica, un duetto (o terzetto o quartetto), un gran pezzo con solisti e cori d'introduzione o di fine atto – tra sezioni ad azione esteriore dinamica, posizioni emotive cangianti e canto parlante su orchestra e sezioni ad azione e posizioni emotive più stabilizzate e statiche, cui dare sviluppo con brani solistici o polivocali pienamente cantabili. Ormai ben noto a ogni conoscitore dell'opera italiana dell'Ottocento, uno schema come quello seguente dà conto di queste forme-tipo post-rossiniane e delle omologie sussistenti tra loro quanto a struttura drammatico-musicale interna:

	Duetto (o terzetto, quartetto, ecc.)	**Aria (detta anche cavatina, sortita, rondò)**	**Finale intermedio**
	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica)	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica)	Coro introduttivo (versi lirici, di norma fino a fine pezzo)
Sezione dinamica, cinetica	Tempo d'attacco (versi lirici fino a fine pezzo)	---	Tempo d'attacco
Sezione statica	Cantabile a 2 (3, 4)	Cantabile solistico (versi lirici fino a fine pezzo)	Pezzo concertato (Largo) a più voci
Sezione dinamica, cinetica	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
Sezione statica	Cabaletta a 2 (3, 4)	Cabaletta solistica	Stretta a più voci e coro

Rispetto a tali consuetudini costruttive la statura di un compositore si misurava tuttavia, lo si diceva, nell'abilità di usarle, di metterle a frutto, di piegarle quel poco o quel tanto che la sua fantasia musicale e drammatica gli dettava, facendo sì che i relativi pezzi risultassero a un tempo familiari, magari innovativi e comunque efficaci per il pubblico dei teatri. Ora, se si guarda ai 'numeri' di *Norma*, risulta facile constatare che su questo piano delle architetture formali Bellini, con Romani a supporto, in qualche caso scelse di attenersi alle sequenze più canoniche, ma ben più spesso volle profilare le varie situazioni in modo tutto particolare.

Al di là della continuità tra loro in cui le pose, sono ad esempio tagliate nelle quattro sezioni-tipo ambedue le arie con cui si presentano in scena i protagonisti Pollione e Norma; e altrettanto usuali sono, nell'atto secondo, i cinque tempi che scandiscono il duetto principale tra Norma e Adalgisa. Ma ciò certo non significò che Bellini trascurasse di calibrare attentamente le relative situazioni nel loro andamento drammatico-musicale, vale a dire nel rapporto che vi si istituiva tra fase e fase, sezione e sezione. Sappiamo infatti – lo provano insieme i manoscritti librettistici di Siena e quelli musicali di Catania – che per la cabaletta dell'aria di sortita di Norma vi fu un primo momento in cui si pensò di darle un tenore emotivo molto più sofferto e lacerato (ne rimane una stesura di Romani in versi decasillabi). Ma sappiamo anche che quando si optò per la definitiva, maggiore solarità dell'auspicato ritorno alle gioie amorose d'un tempo dapprima si diede a esse forma in strofette di quinari, poi il musicista chiese di rimpiazzarle con «otto versi ottonari degli stessi sentimenti di questi» e infine – plausibilmente quand'egli scelse di riadattare qui una melodia da *Bianca e Fernando* – venne fissata l'ultima versione in settenari di «Ah! bello a me ritorna». Quanto poi al duetto Norma-Adalgisa nel second'atto, non abbiamo testimonianze che Bellini v'avesse mai posto mano in musica, ma certo dovette discutere con Romani, per poi scartarla, una stesura in versi completa del 'numero' che era anch'essa articolata nei canonici cinque tempi della cosiddetta solita forma di duetto, e che però risultava ben differente dalla definitiva nei suoi passaggi drammatici interni e nelle posizioni emozionali dei cantabili principali.

Scelte d'impatto evidente furono poi quelle che prendevano più di contropelo le consuetudinarie aspettative del pubblico. E tra esse vi fu senz'altro quella di chiudere il primo atto con un gran pezzo a tre solisti, ma senza cori in palcoscenico. Di un Finale usuale, è vero, la situazione conservava il diagramma interno a più 'colpi di scena' posti in progressione (la presa di coscienza dell'infedeltà del romano, la notizia ad Adalgisa dell'esistenza dei

figli, i ripudi reciproci tra i personaggi) seguiti poi dalle dovute reazioni cantabili alle fortissime tensioni così generate (di Norma sola la prima, «Oh non tremare, o perfido»; concertanti a tre come di prassi le due seguenti, l'*Andante marcato* «Oh! di qual sei tu vittima» e l'*Allegro agitato assai* «Vanne sì: mi lascia indegno»). Ma che Bellini fosse cosciente d'avere operato una scelta ben avvertibile lo palesa il dubbio che coltivò a lungo sull'opportunità o meno di inserire nelle ultime pagine della stretta (quindi in posizione marginale, «di dentro» le scene) almeno un breve intervento corale.

Nemmeno il duetto tra Adalgisa e Pollione del prim'atto si articolò in forma consueta. Contò probabilmente il fatto che a rendere una tal scena di serrato (per lui) e contrastatissimo (da lei) corteggiamento tornava utile non tanto l'usuale diagramma con due statiche espansioni cantabili di stadi emotivi raggiunti 'in coppia', quanto piuttosto un dinamismo continuato che sapesse sì assumere fascinosi andamenti melodizzati, ma che trovasse il proprio culmine in un a due canonico solo ed esclusivamente alla conclusione del 'numero', là dove la fanciulla cedeva arrendendosi alla potenza d'amore. Fu così che Bellini finì per realizzare la situazione attraverso non cinque ma tre fasi drammatico-musicali, e cioè in sostanza – esclusa la Scena iniziale in recitativo – con due ampie pagine per cui immaginò idee melodico-orchestrali pregnanti e insieme adatte a essere strutturate a mo' di continua proposta-risposta tra i due personaggi. E ciò non solo là dove Romani gli aveva preparato versi inequivocabilmente da Tempo d'attacco (da «Va, crudele; e al Dio spietato»), ma anche dove era stato previsto un a due potenzialmente statico, ossia alle strofe «Vieni in Roma, ah! vieni, o cara… / (Ciel! Così parlar l'ascolto…)». Ad esse seguivano sia l'ulteriore dialogo ove infine la fanciulla si concede, sia una coppia di distici di nuovo previsti a voci unite; sezioni verseggiate, quest'ultime, che chissà se il poeta aveva mai pensato fungibili anche per un Tempo di mezzo e una cabaletta, ma che in ogni caso il compositore sussunse entro il brano già avviato quale culmine della peripezia amorosa. Fece infatti riprendere l'ardente melodia di «Vieni in Roma» giusto sul risolutivo «Qui domani, all'ora istessa», ora però scambievolmente suddivisa tra gli amanti fino all'apice – breve, fulmineo, dunque rapinoso – dei rispettivi ultimi versi intonati in omoritmica consonanza cadenzale. Il tutto con una gran fatica e molti ripensamenti: questo duetto è il 'numero' di *Norma* per cui Bellini ci ha lasciato più abbozzi e tentativi di soluzioni diverse.

Infine, sempre per quanto riguarda i 'numeri' e la loro strutturazione, taluni documenti di lavorazione ci informano anche su scelte belliniane un po' fuori dai canoni che però non lasciarono traccia in partitura, dato che

intervennero in una fase del tutto preliminare, senza parrebbe dar luogo ad alcuna composizione musicale. Nelle carte librettistiche si ritrovano infatti le stesure complete di due ulteriori arie destinate a risultare di forma usuale, nel loro schema a quattro tempi; e Romani, per prassi, non si sarebbe prodigato a raggiungere un tale grado di rifinitura del suo lavoro se negli accordi iniziali presi col compositore – allo stadio dell'«orditura», cioè – non lo si fosse così pianificato. I motivi e i processi per cui ambedue i pezzi finirono per scostarsi dalle consuetudini, tuttavia, dovettero essere piuttosto diversi.

Nel caso dell'aria destinata a Oroveso nella scena quinta dell'atto secondo, che questa venisse ridotta a un unico tempo cantabile («Ah! dal Tebro al giogo indegno») preceduto da un dialogo del basso col coro lo si imputa per tradizione critica al fatto che il primo interprete del personaggio, Vincenzo Negrini, era cardiopatico (ne morì di lì a pochi anni) e dunque i due artefici si resero conto per tempo di dovergli alleggerire al massimo la parte.

Imparagonabile a questo, per importanza e impatto, fu tuttavia l'altro caso in cui si scelse di fare a meno di un'aria completa. Romani aveva verseggiato inizialmente nei canonici quattro tempi l'intera scena di inizio atto secondo, quella in cui Norma si tormenta e quasi cede, novella Medea, all'impulso d'uccidere i due figli per punire il loro padre infedele. Veste, tono e decorso erano sì altamente drammatici, ma per più versi consuetudinari. Il sipario s'apriva infatti non su Norma sola in scena, «*con una lampa e un pugnale alla mano… pallida, contraffatta*», ma v'era con lei, e vi restava per l'intero 'numero', la confidente Clotilde in tradizionale funzione di interlocutrice d'appoggio (di pertichino, in gergo d'epoca); e gli stessi fanciulli, da figuranti muti, si immaginava che divenissero a lungo coprotagonisti attivi, tra gesti, movimenti e atteggiamenti della prima donna. Nell'abbondare del dialogo e dei versi – sessantasei, tra recitativo e strofe destinate a piena musica – Norma bistrattava Clotilde, malediceva il tradimento, svegliava i figli, li allontanava e poi li tratteneva (nella Scena); nel guardarli in volto riconosceva, vaneggiante, la fisionomia dell'amato per poi prorompere in pianto (cantabile, con venature di pazzia); col pensiero al destino dei piccoli, il furore le montava sino ad alzare il pugnale su di loro, trattenuta a stento da Clotilde e subito pentita (Tempo di mezzo); si diffondeva infine in un inno al pianto stesso, donato «dai Numi clementi» e catartico nel restituirle l'istinto materno (cabaletta).

Questa complessa peripezia, sappiamo bene, fu infine soppiantata da venti versi di recitativo in tutto. Una scena concentratissima, retta interamente

dalla protagonista (ossia Giuditta Pasta), su posture sostanzialmente statiche: Norma «*siede e posa la lampa sopra una tavola*», indi «*sorge*», solo da ultimo «*s'incammina verso il letto; alza il pugnale… dà un grido inorridito… li abbraccia e piange*». Per l'effetto, Bellini contava evidentemente sull'attrice. E certo sulla sua musica, pur privata di brani solistici sviluppati, pur ridotta alle gamme espressive concesse da versi per recitativo. Prese una decisione assai forte, insomma. Ma pagante.

Era cosa risaputa, e anzi per lui distintiva, che il compositore catanese sapesse trattare la vocalità declamata in maniera tutta sua. Un paio d'anni prima per *La straniera*, la partitura con cui si giocò la conferma del suo primo *exploit* milanese, dalla critica si erano persino alzate voci d'allarme sui rischi che egli avrebbe corso se dopo quell'opera avesse proseguito a sperimentare un simile canto spoglio, attentissimo alla parola e quindi spasmodicamente espressivo. Nelle opere successive Bellini non si spinse oltre, su un tale versante d'innovazione; e certo non trascurò in esse l'invenzione delle «cantilene», ossia delle tante memorabili melodie su cui da sempre si regge la sua fama. Una volta così esplorati, rimasero però sempre per lui risorsa drammatica pronta all'uso i molti possibili registri della «declamazione cantata». A partire da quello di un recitativo austero e potente d'ascendenza gluckiana e spontiniana.

Giuditta Pasta, a sua volta, aveva costruito almeno una parte della sua carriera quale protagonista di tragedie di stampo neoclassico come *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa o *Medea in Corinto* di Mayr, che contemplavano grandi scene di recitativo accompagnato in corrispondenza di situazioni culminanti. In esse la cantante si era sempre saputa distinguere, anche come attrice ammirevole. Lo testimoniava lo stesso Stendhal, nel 1828: «Il faut voir M.me Pasta dans *Medée*, à l'instant où elle résiste à l'horrible tentation de tuer ses enfants. Voilà l'art qui peut s'emparer avec succès des points extrêmes des passions». E se tanta impressione ella aveva saputo suscitare proprio in quel punto scenico dell'opera di Mayr, è difficile pensare che la scelta ultima per l'inizio second'atto di *Norma* non dipendesse anche da un tal precedente. Tanto più che, rispetto alla prima versione appena descritta, la scena definitiva si imperniava integralmente sui laceranti dilemmi della tentazione infanticida, senza diversione alcuna.

È indubbio che il suo effetto musicale poggi anzitutto, e da sempre, sulla plastica incandescenza dell'eloquio recitativo elaborato da Bellini. Con tutte le *nuance* agogiche che un'attrice-cantante provetta deve qui farsi calzare addosso (e l'esempio Maria Callas risplende ancora fulgido), di fatto ogni trasalimento emotivo di Norma, e anzi quasi ogni sua singola frase-battuta,

appaiono peculiarmente scolpiti, con attenzione calibratissima, di volta in volta, a ritmo, intervalli e accompagnamenti. Si badi alle impennate all'acuto («Ed io li svenerò?»), oppure a certi repentini sprofondamenti («e non sia pena / che la sua somigli»); al variare dei profili ritmici (ad esempio tra i contigui «Non posso avvicinarmi» e «un gel mi prende»), o all'inturgidirsi dell'espressione per salti d'ottava discendenti («Schiavi»; «Muoiano») e ascendenti («e in fronte mi si solleva [il crin]»), o infine al culminante la bemolle acuto del «No…» «*grido inorridito*», subito ripiegato sull'ansito orchestrale sino ai due singhiozzanti mi bemolle a distanza d'ottava del cadenzare ultimo: sono i tratti vocali che, dalla Pasta in poi, rendono questi momenti scenici di recitativo un banco di prova quasi equivalente a un gran brano cantabile, per l'interprete di Norma.

A rendere davvero eccelsa questa pagina contribuì però un'ulteriore scelta di Bellini, frutto anch'essa della sua maestria nel trapasso tra i vari registri possibili della declamazione vocale: quella d'accendere di malinconia massima un preciso passaggio del monologo di Norma – «Teneri figli… essi pur dianzi delizia mia… essi nel cui sorriso / il perdono del ciel mirar credei», versi selezionati *ad hoc* rispetto al dettato di Romani – grazie al librarsi del canto, in cosiddetto arioso, su una melodia regolare e compiuta delle più toccanti (già annunciata nel preludio orchestrale, a scena vuota). La duttilità di scrittura grazie a cui essa prende corpo e poi sfuma nel contesto della gran scena recitativa era a sua volta un'abilità che Bellini aveva da tempo sperimentato e sviluppato, e che aveva naturalmente a che fare anche coi suoi doni di raffinatissimo costruttore di ben congegnate melodie. Del resto, su Bellini inventore di melodie sono stati scritti fiumi di parole, da ormai poco meno di due secoli in qua. Lo si deve alla fascinazione che molte di esse esercitano sin dal primo ascolto. Un potenziale, questo, che nelle scene conclusive dell'opera si esprime in grado massimo, e proprio perché giustapposto all'intera gamma di altri registri espressivi lì assegnati alla protagonista.

In fondo, un unico fattore tiene insieme l'intero Finale dell'atto secondo nelle sue molte articolazioni: Norma, che è in scena di continuo, vittima e artefice nelle estreme svolte della sua personale tragedia. Fu certo questo suo torreggiare come protagonista a far sì che si sia potuto parlare non di rado di 'aria finale di Norma', sebbene in quell'ultima mezz'ora dell'opera l'unico suo brano cantabile davvero a solo, «Deh non volerli vittime», sia anch'esso parte integrante, a mo' d'innesco, di un ultimo gran pezzo d'assieme concertato con Pollione, Oroveso e cori. Fuor di dubbio, tuttavia, che lungo quelle cinque scene conclusive sia sempre la sacerdotessa a determinare le svolte negli eventi, l'evolversi per fasi delle varie situazioni e quindi l'avvicendarsi dei brucianti stati emozionali conseguenti, suoi e degli interlocutori. Non

sorprende dunque che quella frastagliata peripezia prenda corpo passo passo negli stili di canto assai cangianti che Bellini assegnò qui al personaggio, su misura della sua prima interprete.

Come in quello che lo precedeva, nel recitativo che segue il belluino coro «Guerra, guerra!» v'è modo una volta ancora di cogliere, là dove Norma si fa largo tra le schiere dei Galli per giustiziare ella stessa Pollione, quella repentina mutevolezza tra vigorosa scrittura per salti e umbratile ripiegamento su corde tenute che è stata cifra parlante costante dei molti suoi dilemmi (pubblico/privato, madre/amante vendicativa, ecc.). L'escursione emotiva fattasi canto raggiunge però un'eclatante ampiezza, nel trasmutarsi serrato della scrittura vocale sopranile, durante il successivo confronto tra la sacerdotessa e il padre dei suoi figli.

Sulla melodia che si dipana lenta, scandita e frammentata, la minacciosa offerta di «In mia man alfin tu sei» sfrutta inizialmente le zone più oscure del registro di Norma: è il «*furore represso*» a risuonare così spezzato, anche quando la tessitura s'innalza al pensiero dei figli su analogo fraseggio. Ma è poi la tentazione infanticida rievocata a farle distendere per un attimo più ampie frasi dolenti digradanti, mentre la ripresa di controllo e delle minacce recupera le frasi più fratte, sospinte ora fino ai culmini acuti. Il soprassalto espressivo più veemente interviene tuttavia poco oltre, di fronte alla resistenza dell'uomo: su «I Romani a cento e cento» Norma scatena la propria sete di vendetta in una metamorfosi vocale tutta salti ascendenti e ruggenti figurazioni virtuosistiche; reiterate e impennate infine lungo quattro battute d'ascesa vorticosa là dove il destino d'Adalgisa viene evocato come mezzo ulteriore di rappresaglia.

Notevole poi che Bellini estrapolasse i due versi iniziali della strofa di Norma pensata per il culminante a due seguente – «Preghi alfine? indegno! è tardi / Nel suo cor ti vo' ferire» – onde farne un momento di minacciosità ancor più tesa, nel raggelarsi dei frammenti melodici che la voce, rimbombante a sé sul tacersi improvviso degli accompagnamenti figurati, ha da recitare «*tutto a piacere*» (tra pause coronate e sovreccitata progressione ultima a salire). Così, subito di seguito, come da un arco voltaico a piena carica, la cabaletta «Già mi pasco ne' tuoi sguardi» può sprigionare la sua energia drammatica ancora una volta per contrasti: in un canto cioè tutto «*assai animato*», e però dapprima ostentatamente tenuto, spianato, rinforzato dagli insistiti accenti, poi invece ribollente di figurazioni fratte appena prima di slanciarsi all'acuto di nuovo di forza.

Anche il prosieguo del Finale ultimo si lascerebbe seguire dal punto di vista delle differenziate fisionomie che Bellini fa assumere al canto di Norma. Basti accennare a quanto si distanziano le espressioni pubbliche della sacer-

NORMA

TRAGEDIA LIRICA

da rappresentarsi

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

IL CARNOVALE DELL'ANNO 1832-33

PAROLE

DI FELICE ROMANI

Musica

DEL MAESTRO BELLINI

VENEZIA

LA VEDOVA CASALI EDITRICE

M.DCCC.XXXII.

Frontespizio del libretto di *Norma* pubblicato per la prima veneziana dell'opera al Teatro La Fenice il 26 dicembre 1832, a un anno esatto dalla prima assoluta scaligera del 26 dicembre 1831.

dotessa, di piglio sempre classicamente eroico, da quelle che si susseguono sul *coté* intimo e segreto, tra lei, l'amato e il padre. Tutto ciò però si snoda nell'alveo di scene che meritano qualche attenzione, da ultimo, sotto il punto di vista delle particolari condotte armoniche adottate dal compositore.

Nelle scene ultime dell'opera, infatti, Bellini mostrò di sapere architettare e impiegare particolari procedure per ottenere effetti su vasta scala, d'impatto imponente sulla percezione del pubblico. Il senso di smarrimento generale originato dall'autodenuncia a sorpresa di Norma rientrava di per sé nella più normale consuetudine, quale reazione a un *coup de théâtre* di quelli di prammatica nelle grandi scene d'insieme del melodramma coevo; e in maniera altrettanto usuale tale reazione prende poi forma espressiva nel concertato «Qual cor tradisti». Del tutto originale e eccezionale, però, fu il modo in cui Bellini volle scolpire in musica lo spaesamento in sé e per sé, ossia quale perdita di punti di riferimento da parte dei presenti tutti: dopo una sequela di accordi dissonanti, la confessione «Son io» non cade sull'armonia di risoluzione che ci si attenderebbe, bensì su un vuoto dell'orchestra; dal quale sorte un ulteriore angoscioso giro armonico in orchestra, prima che la tensione possa sciogliersi nel concertato «Quel cor tradisti».

Sempre su meccanismi anzitutto armonici, del resto, si fonda uno dei passi da sempre più celebrati di *Norma*: l'ascesa all'apice dell'ultimo pezzo d'assieme dell'opera; vale a dire il doppio, purificante scioglimento dagli affanni terreni a cui la sacerdotessa e lo stesso Pollione pervengono su un immane crescendo, là dove Oroveso si risolve, perdonandola, a esaudire l'estremo desiderio della figlia. Dal punto di vista compositivo, si tratta di una serie di cadenze sospese prima concatenate e poi disposte in progressione ascendente sempre più serrata, così da ingenerare, reiterate e dilazionate come sono, un senso di ondata montante e di relativa attesa, fino al liberatorio suo frangersi sulla fondamentale della tonalità. È procedimento che, con la relativa pagina, divenne esemplare per molti maestri dell'Ottocento italiano, forgiando un modello compositivo divenuto poi a sua volta convenzionale. Qui però preme sottolineare l'enorme potenza drammatica dell'impennarsi del canto di Norma per successive volute, tra le armonie man mano più mobili, sino a quell'«Ah più non chiedo!» ove lo stesso Pollione le si congiunge nell'estasi non più disperata. Prima di avviarsi, di nuovo uniti, verso il rogo: catartica catastrofe che Bellini, una volta di più, seppe tutta incarnare in musica.

Gli inizi, la carriera, *Norma*, la Fenice…
intervista a Mariella Devia

Mariella Devia è una delle voci più celebri e amate dei nostri tempi: la incontriamo in occasione del suo ritorno a Venezia nei panni di Norma. Per prima cosa, le chiederei da dove nasce la sua passione per il canto e come ha mosso i primi passi nel mondo della musica.

La passione per la lirica nasce dal fatto che a casa mia c'erano dei dischi, e io ci cantavo sopra… I miei genitori, pur non essendo musicisti, erano appassionati d'opera. Dunque avevo la possibilità di ascoltarla molto spesso, e mi divertivo a riprodurre le voci. Da questi primi tentativi è nata la voglia di provare a entrare in Conservatorio, e da qui in seguito l'*iter* è stato quello 'canonico'. Ho cominciato a Milano, e poi ho seguito a Roma la mia insegnante, Jolanda Magnoni, che si era trasferita nella capitale perché era originaria di lì. E con lei sono stata anche a Napoli: insomma, ho avuto una formazione 'girovaga', ma sono state esperienze interessanti, perché ho frequentato sempre scuole importanti. Ero molto giovane, e lei nei miei confronti aveva un atteggiamento protettivo, mantenendo però sempre una grande obiettività. Non potrei dire che fosse severa, ma giusta sicuramente sì: se facevo degli errori non me li lasciava certo passare solo per la mia giovane età.

Mariella Devia interpreta Micaëla in *Carmen* di Georges Bizet al Teatro La Fenice, luglio 1978. Direttore Jean Pierre Marty, regia di Ugo Tessitore, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Nella sua carriera ha incarnato un'impressionante serie di personaggi. Ce n'è uno al quale si sente più legata, o con il quale prova una maggiore affinità?
Essendo tantissimi, è difficile esprimere una preferenza. In termini generali, da Lucia a Giulietta dei *Capuleti e i Montecchi* fino a Norma ho compiuto un percorso in direzione di figure più mature e più drammatiche. Tutte esprimono sentimenti universali, e dunque è naturale provare una forte affinità con ciascuna di loro (tranne, forse, in situazioni estreme come la pazzia, ma anche in questo caso la musica viene in aiuto...). Per fare un esempio, posso dire che tra Lucia ed Elvira dei *Puritani* ho sempre preferito la seconda, probabilmente perché prediligo Bellini e mi è sempre piaciuto moltissimo cantare quel ruolo, così come in seguito è accaduto con Norma. Ogni volta che si incarna un nuovo personaggio, comunque, è necessario uno scavo da parte dell'interprete. All'inizio è difficile capirlo fino in fondo. Ci si deve avvicinare progressivamente: ogni regista o direttore sottolinea degli elementi, e altri naturalmente ne aggiungo io stessa. Penso che sia un'evoluzione normale. Io poi ho sempre avuto terrore del palcoscenico, per cui mi ci vuole un po' di tempo per prendere confidenza con un personaggio per me inedito.

Mariella Devia interpreta la Comtesse Adele nel *Comte Ory* di Gioachino Rossini al Teatro La Fenice, aprile 1988. Direttore Bruno Campanella, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Dopo molti anni passati assieme – e tantissime rappresentazioni –, a un certo punto decide di separarsi dalla Lucia donizettiana…
A una certa età ho iniziato a sentirmi ridicola e anacronistica nel dare vita a personaggi così angelicati. Inoltre l'avevo cantata talmente tante volte che mi riusciva difficile trovare stimoli ogni volta nuovi. Così ho preferito staccarmene.

Norma, invece, è una sfida affrontata con successo in un periodo successivo. Come mai ha atteso tanto tempo prima di portarla in scena?
Effettivamente in passato mi hanno chiesto varie volte di interpretarla. Il maestro Ortombina me l'aveva già proposta dieci anni fa o giù di lì. Non so perché ho aspettato, forse non mi sentivo pronta, forse avevo ancora altro da cantare. Quindi ho sempre tergiversato. In ogni caso volevo un approccio belcantistico, perché questo è quello che so fare e perché si tratta di Bellini. Dunque attendevo di trovare una compagnia adatta, e che il tutto avesse una certa impronta. Quando tutte queste condizioni si sono realizzate è iniziata l'avventura.

Che tipo di personaggio è, secondo lei?
Credo sia una gran donna. L'edizione della Fenice è ambientata in Africa, ma può essere collocata dovunque, perché i sentimenti che incarna sono sia universali che attuali. Oggi esistono le madri *single*, esistono i triangoli «lui-lei-l'altra», la depressione e purtroppo anche l'assassinio dei figli. Norma è grande perché si ferma prima. Perché capisce quello che sta facendo e alla fine l'amore materno prevale su tutto e la porta a sacrificarsi. L'attualità di queste questioni è evidente, basta leggere le cronache. Al di là dello scenario in cui è inserita, quest'opera tratta argomenti che possono interessare gli spettatori odierni. Norma è un personaggio complesso: quando nel secondo atto incita alla lotta, dando vita al famoso canto «Guerra, guerra!», la guerra invocata non è contro Roma, ma contro Pollione…

In concomitanza con le recite di Norma *riceverà il Premio Una vita nella musica, inventato nel 1979 da Bruno Tosi e promosso dalla Fondazione Teatro La Fenice. Che relazione ha con Venezia e con il suo Teatro, che l'ha vista protagonista in moltissime occasioni?*
Con la città ho un rapporto antico, che risale ai tempi del Conservatorio: gli ultimi due anni, durante l'estate, sono venuta a frequentare quelle che l'allora direttore chiamava «vacanze musicali», e che in realtà erano dei

corsi estivi all'Isola di San Giorgio. Lì ho conosciuto anche mio marito, pure lui studente al Conservatorio. Dunque per me è una città importante. Anche con la Fenice il legame è profondo, perché tutte le volte che ci sono tornata mi sono sempre trovata molto bene. Non mi ricordo dove mi trovassi, ma quando ho visto le immagini dell'incendio ho avuto davvero uno *choc*.

Nell'arco della sua carriera ha lavorato con una folta schiera di direttori d'orchestra. Ce n'è uno che l'ha influenzata particolarmente?
Tutti quelli con cui ho lavorato più di una volta, il cui incontro cioè non è stato episodico. Tra i tanti ricordo ad esempio Riccardo Muti, Zubin Mehta, Riccardo Chailly, il belcanto con Bruno Campanella, anche in Fenice… Ma l'elenco è lungo. Ognuno, nel suo campo, mi ha permesso di maturare. Sono tutti artisti da cui si impara.

Dopo questa Norma *veneziana ha annunciato l'addio alle scene. In che modo continuerà a occuparsi di musica?*
D'ora in poi farò solo concerti, alcuni dei quali sono già programmati. Rispetto a prima l'impegno è diverso e minore. Sinceramente, non avevo più

Mariella Devia interpreta il ruolo della protagonista in *Semiramide* di Gioachino Rossini
al Teatro La Fenice, novembre 1992. Direttore Henry Lewis, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

voglia di stare lontana da casa per lunghi periodi. Potrò così dedicarmi con più costanza all'insegnamento, che considero fondamentale per chi inizia la carriera. Credo che oggi per i giovani sia difficile trovare una guida, mi sembrano un po' sbandati. Non che io creda di possedere la verità assoluta, ma, per quel che posso, cerco di aiutarli e di seguirli.

*Che futuro vede per il teatro musicale? Continuerà a essere centrale nel panorama culturale che verrà oppure ormai è destinato – anche anagraficamente – a un'*élite*?*
Credo – come potrei non crederlo? – che l'opera abbia ancora una funzione assai importante nelle nostre vite. Però penso anche che il pubblico vada creato, cominciando dai bambini. Spesso incontro persone che mi dicono: «Era la prima volta che venivo a teatro. È fantastico!». È dunque necessario invogliare i nuovi spettatori, perché poi rimarranno affascinati da ciò che vedono e sentono. I *media,* non soltanto i giornali e la carta stampata, dovrebbero parlarne di più. E soprattutto bisognerebbe far ascoltare la grande musica a partire dalle elementari. Ricordo che gli allievi di una scuola, portati all'opera dai loro insegnanti, mi hanno poi scritto lettere favolose. Questo vuol dire che hanno apprezzato quanto hanno visto, e non

Mariella Devia interpreta Elvira nei *Puritani* di Vincenzo Bellini al Teatro La Fenice, marzo 1995. Direttore Nello Santi, regia di Graham Vick, scene e costumi di Richard Hudson.

si sono posti il problema che fosse musica 'vecchia': si sono fatti trascinare dalla storia che sentivano raccontare.

Che opinione ha, per concludere, delle cosiddette 'regie contemporanee', che spesso hanno diviso il giudizio del pubblico in due fazioni e hanno animato il dibattito sugli allestimenti operistici?

Penso che, comunque vada, chi fa il regista al giorno d'oggi sia influenzato dal suo tempo. Se la storia è coerente e le relazioni tra i personaggi funzionano, per me un'opera può essere ambientata in qualunque modo e in qualsiasi luogo. Cambiare la storia originale invece – succede anche questo – è un'operazione da evitare, perché in quel caso il pubblico non comprende più nulla.

Mariella Devia interpreta Elena in *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, giugno 2003. Direttore Bruno Campanella, regia di Daniele Abbado, scene di Gianni Carluccio, costumi di Carla Teti.

Mariella Devia in *Norma* al Teatro La Fenice, agosto 2016. Direttore Daniele Callegari, regia, scene e costumi di Kara Walker. Foto © Michele Crosera.

Norma nel web

Per consultare il libretto originale si può digitare **http://corago.unibo.it/libretti** e indicare *Norma* nel motore di ricerca

L'edizione Ricordi si trova in **http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/**

Il libretto dell'allestimento della Fenice (1832) si può leggere in **http://www.braidense.it/rd/05153_1.pdf**

La versione moderna del testo si incontra digitando **http://www.librettidopera.it/zpdf/norma.pdf**

Un'edizione non scientifica ma facilmente consultabile (e scaricabile) del libretto si trova in **http://www.librettidopera.it/zpdf/norma.pdf**

La partitura autografa si può rinvenire in **http://imslp.org/wiki/Norma_(Bellini%2C_Vincenzo)**

La partitura integrale si può trovare in **http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bah4585/index.html**
e in
https://archives.nyphil.org cercando l'opera nel motore di ricerca

Per incisioni d'epoca, materiali iconografici e molto altro cercare *Norma* in **http://gallica.bnf.fr/**

Riduzioni per strumenti moderni e altre curiosità si possono trovare in **https://www.europeana.eu/portal/it** cercando le parole Norma e Bellini

La *Norma* cantata da Maria Callas è ascoltabile qui: **https://www.youtube.com/watch?v=tGy0ZDoVIR0**

Per scaricare immediatamente il libretto si può accedere al seguente **codice** QR:

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

Crivelli, Lanari e *Norma* a Venezia nel 1832

La musica di Vincenzo Bellini approda alle scene del Teatro La Fenice nel carnevale del 1829-1830 con *Il pirata* la sera del 16 gennaio, dopo un avvio di stagione non del tutto convincente (*Costantino in Arles* di Giuseppe Persiani). L'affascinante lavoro belliniano, tenuto a battesimo dal Teatro alla Scala un paio di anni prima, funziona egregiamente nel corso di ben nove recite come traino per la prima assoluta dei *Capuleti e i Montecchi*, prima opera espressamente scritta per la Fenice dal compositore, che tenne il cartellone per sei serate fino alla fine della stagione. I contatti tra Bellini e l'impresario della Fenice non avevano avuto un avvio brillante. Il 16 maggio del 1829 Crivelli scrive una lunga lettera alla Nobile Presidenza nella quale segnala tutta la sua perplessità nei confronti del musicista siciliano:

> Riguardo al Maestro Bellini posso accertare la Nobile Presidenza che al mio arrivo in Milano nello scorso Carnevale, la prim'operazione che feci fu di trattare il med. mo con tutto l'impegno, e mi fu dato per risposta da sì degno Maestro che Lui non scriveva per la Lalande, senza mai spiegarmi nessuna protesta, su ciò che la Nobile Presidenza potrà dirigersi al med.mo per riconoscerne la verità; devo quindi ripetere che questo Maestro ha il cervello guasto per pretendere Fr. 10 mila per scrivere un'opera, e da me con queste condizioni non sarà mai scritturato, perché la dote della Nobile Presidenza non basterebbe a pagare la sola compagnia di canto, e i maestri.[1]

La lunga lettera dalla quale abbiamo attinto questa citazione è peraltro assai interessante anche per altri motivi, che contribuiscono a comprendere il momentaneo raffreddarsi dei rapporti tra Crivelli e La Fenice:

> Milano, Napoli, Torino, Parigi, Londra, tutti i teatri principali quando hanno un buon soggetto difficilmente se lo lasciano sfuggire come per esempio a Napoli la Sig. ra Tosi da più anni che canta di continuo, la Lalande a Milano tre anni di continuo, la Bonini mediocre prima donna, è la quarta volta che ritorna a Torino, Parigi e Londra le SS.re Sontag e Malibran e Pesaroni sono diversi anni che colà cantano di continuo; Venezia debba essere la sola riservata a non poter ripetere un primo soggetto di rango una seconda stagione? Domando come si può servir bene questo teatro.

Lo sconcerto e lo scontento dell'impresario risulta evidente, e condivisibile, ove si consideri che il riferimento neppure troppo scoperto è a Giuditta Grisi, per due anni prima donna del teatro e che comunque tornerà più volte al servizio della Fenice.

---

[1] Tutte le fonti archivistiche appartengono all'Archivio storico del Teatro La Fenice; qui busta Spettacoli n. 410; per contestualizzare l'atteggiamento del compositore all'interno del sistema produttivo del tempo, si veda l'imprescindibile contributo di John Rosselli, *Bellini* [*The Life of Bellini*, 1997], Milano, Ricordi, © 1995, 2001[2].

Dopo aver compreso che i rapporti con Venezia si stavano guastando, Crivelli tenta il riscatto con un colpo grosso andato a vuoto, proponendo alla Direzione del teatro per la stagione entrante un quartetto vocale di prim'ordine: Grisi, Bonfigli, Pellegrini e Giuditta Pasta. Quest'ultima si era già esibita sulle scene della Fenice una decina di anni prima, nella stagione di carnevale 1820-1821 (*Gonzalvo nella Conquista di Granata* di Giuseppe Nicolini e Arminio nell'opera omonima di Stefano Pavesi). Il cartellone della stagione 1830-1831, passata in gestione alla Società proprietaria non propone titoli esaltanti, con l'apertura di stagione affidata al *Conte di Lenosse* di Giuseppe Nicolini su libretto di Gaetano Rossi e con le prime assolute di *Fenella ossia la muta di Portici* di Stefano Pavesi e *Beniowski* di Pietro Generali, e il cast vocale rispolvera l'oramai cinquantenne Giovanni Battista Velluti, da poco ritornato da Londra e stabilmente collocatosi nella villa di Sanbruson di Dolo: le sue doti, apprezzate e stimate da tutti, non erano più sufficienti a rilanciare un artista che oramai alternava l'attività di insegnante di canto a quella di agronomo. Evidentemente però i giochi erano già stati fatti, tant'è che l'anno successivo assume la responsabilità diretta alla guida del massimo teatro veneziano Alessandro Lanari, più tardi soprannominato «Napoleone degli impresari», già associato a Crivelli nella stagione 1829-30. Forte di un contratto di appalto di durata quinquennale siglato nel marzo del 1831, per la stagione 1831-1832 l'impresario propone *La straniera* di Bellini (con ben quattordici recite) e la ripresa dei *Capuleti e i Montecchi* (tredici recite stavolta).

La lettura delle carte d'archivio evidenzia i soliti piccoli dissapori: il 14 febbraio 1832 la Presidenza protesta per la poca cura posta nella illuminazione, contestando il fatto che la sera prima il lampadario non fosse stato neppure calato per provvedere alla accensione delle candele. Sono dettagli che nulla tolgono alle doti e alle proverbiali attenzioni di Lanari, ma anche per lui le grane non mancarono: un documento del 26 ottobre nel citare il processo verbale del 12 febbraio (che peraltro non è conservato in archivio, e che porta evidentemente una data erronea) evidenzia come la cantante prevista per la prossima stagione di carnevale, Giulia Grisi, sia letteralmente fuggita, dandosi apparentemente alla latitanza.[2] In realtà la prima donna era stata presto 'scovata' in quel di Parigi, dove viveva neppure tanto nascostamente,[3] ma neanche l'autorità civile, interpellata dalla Presidenza del teatro per via diplomatica, riesce a farla tornare, tanto che l'impresario in vista del carnevale 1832-1833 si trova costretto a proporre un nome che possa adeguatamente sostituire la fuggitiva. Le relazioni di Lanari con le *star* della lirica di allora erano ottime, e fanno sì che si possa giungere a Giuditta Pasta, anche se questo

[2] «Ora egli [Lanari] rappresenta che Madamigella è fuggita, mancando alla scrittura con esso Lanari, scrittura alla quale ella procurò di sottrarsi ma alla quale fu giudicata tenuta colle due sentenza conformi dell'I. R. Tribunale Civile», documento del 26 ottobre 1832.

[3] «Essa è in Parigi per cantare nel Teatro Italiano», ivi.

provoca inevitabilmente un consistente aggravio economico che si vorrebbe risolvere con una modesta diminuzione del numero delle recite e un robusto aumento del prezzo del biglietto, cosa che preoccupa, e molto, la cantante:

> Sento dal mio agente [...] le dicerie che corrono sul conto della Sig. Pasta; serva dunque la presente a tranquillizzare la Nobile Presidenza che a costo ancora del mio completo sacrifizio la sud.ta sarà in Venezia. Fra tanto Le significo essere stato riferito a detta Signora che l'aumento del biglietto ha portato tale disordine in Venezia da porre in pericolo la sua grande reputazione, e che il pubblico veneziano possa sfogarsi contro di essa.[4]

Non stupisce quindi che, in previsione della seconda stagione affidata a Lanari, l'assemblea dei soci del 19 dicembre 1832 conti un alto numero di partecipanti, ben sessantadue proprietari, in attesa di buone notizie sotto l'aspetto artistico: accanto a una tappa obbligata come il rinnovo e l'adeguamento della polizza contro gli incendi (provvidenziale, se si considera che solo quattro anni più tardi il teatro, con la sola eccezione delle Sale Apollinee, verrà distrutto da un furioso incendio), vengono infatti discussi il consuntivo della stagione precedente e alcuni aspetti legati all'affidabilità del nuovo impresario. «Il primo fu quello della controversia ch'era insorta tra Madama Pasta e l'Impresario Lanari relativa alla condizione che aveva la prima imposto al secondo di non alterare né il prezzo del viglietto né quello dell'abbonamento».[5] Il timore dell'artista era di risultare invisa al pubblico veneziano per l'alto costo dell'ingresso, e di esibirsi quindi davanti a un pubblico poco numeroso. Dopo aver più volte sottolineato che la possibilità di disporre di una cantante di fama europea come la Pasta pone la Fenice ai massimi livelli, l'assemblea passa a due votazioni che a grandissima maggioranza confermano la totale fiducia in Lanari e autorizzano l'aumento proposto (risicata è invece la maggioranza che sancisce la possibilità di ricorrere nuovamente a questa risorsa negli anni a venire). D'altra parte non c'era alternativa: l'impresario doveva rifarsi delle spese che la direzione del teatro gli aveva imposto «per le mancate prestazioni di Giulia Grisi».[6]

Le opere previste per la stagione 1832-1833 sono l'*Eufemio di Messina* di Felice Romani per la musica di Giuseppe Persiani, la ripresa di due lavori rossiniani oramai datati ma sempre amati dal pubblico (*Otello* e *Tancredi*), *L'elisir d'amore* di Donizetti, freschissima ripresa dal teatro alla Canobbiana (poco più di sette mesi), e la prima assoluta di *Beatrice di Tenda*, appositamente scritta da un bizzosissimo Bellini e da un infastidito (e poi incarcerato) Felice Romani. L'apertura della stagione viene riservata a *Norma*, a un anno esatto dal debutto scaligero. Alberico Curioni

---

[4] Lanari alla Nobile Presidenza, Firenze 7 aprile 1832: Lanari agì dunque con notevole anticipo per sostituire la Grisi

[5] In pratica, nelle sere nelle quali era chiamata ad esibirsi la Pasta, l'impresa poteva praticamente raddoppiare il costo del biglietto, portandolo da una lira austriaca e cinquanta centesimi a tre lire; cfr. processo verbale del 19 dicembre 1832.

[6] Cfr. John Rosselli *L'impresario d'opera* [*The Opera Indystry in Italy from Cimarosa to Monteverdi*, 1984]. Torino, EDT, 1985, p. 87. Rosselli fornisce informazioni ulteriori sull'atteggiamento degli «"illustrissimi della presidenza"», che «non fecero nulla per aiutarlo a far fronte alle spese straordinarie d'una stagione con la Pasta» (ivi).

interpreta Pollione, Federico Crespi Oroveso, Giuditta Pasta e Anna Del Serre ricoprono i ruoli delle amiche e rivali Norma e Adalgisa:

> La *Norma* del maestro Bellini è una cosa tutto scientifica e profonda; una di quelle musiche che vanno sentite più sere per essere giudicate: il pubblico non ne dimostrò gran piacere che al solo coro dell'introduzione che fu seguito da una tempesta di applausi. Ma se il pubblico non si dichiarò ancora apertamente sul pregio dell'opera, una sola fu la sentenza di tutti sulla sua esecuzione. E può esservi forse disparità di opinione quando si tratti della Pasta? Venezia fece eco ieri sera ai giudizi di tutte le più culte città dell'Europa, ed ammirò nella Pasta la somma cantante e la massima attrice. A noi giovani ella fece a certi punti vedere ed udire quanto ancora non avevamo né veduto né udito; né migliore esecuzione o canto più soave e potente può trovarsi che nella sola immaginazione degli uomini. Per quanto sia la distanza a cui la Del Serre è collocata dalla grande attrice, non è da poco onore per lei l'aver ottenuto in compagnia di tale tanti applausi quanto n'ebbe ier sera. Superbamente anche i cori cantarono; nel resto fu debole l'esecuzione; qual attore per sua e nostra sventura è infreddato, qual altro è tutto della voce e della persona tremante.[7]

Questa critica apparsa il giorno successivo sulla «Gazzetta» lascia un poco perplessi: come non riconoscere subito la grandezza della composizione? Per addolcire il precoce e sommario giudizio del recensore bisogna aspettare un paio di settimane, quando le sorti dello spettacolo saranno interamente cambiate e verrà resa giustizia alla genialità di Bellini e, perché no, di Lanari, tanto abile a capire quali lavori portare in laguna quanto a individuare quelli da proporre in prima assoluta:

> Il soggetto di questa *Norma* è un complesso di miserabilissime e toccanti situazioni. […] Ecco il bel campo che il valoroso Romani preparava al Bellini, e di cui il Bellini si valse con quel sapere e quell'ingegno, che non possono omai esser posti in questione se non dall'inenarrabile cecità d'un parziale censore. La sua musica non isfavilla forse di gran lampi di original fantasia e d'una certa vivacità di pensieri: il bello consiste nella profonda filosofia del sentimento, nel sottile accorgimento con cui sono vestite le immagini del poeta, in certe frasi affettuose e gentili e in bellissime armonie imitative. Simile alle opere dei grandi maestri, e frutto della profonda meditazione, tanto maggiori se ne rilevano i pregii quanto più la sua musica è udita. A queste bellezze del genere, noi noteremo come particolari di questo spartito le belle armonie e melodie nei pieni canti dei cori dell'introduzione e del second'atto, l'aria della Pasta, il terzetto del prim'atto, l'inimitabil duetto finale e tutto il detto finale medesimo. È fisso ancora nella memoria dei molti il magico potere di quel *Restarmi io deggio eternamente qui* dei *Capuleti e Montecchi*: di simili pensieri, di simili imitative armonie è tutto pieno lo spartito. A questa maniera di pregii appartiene quel bellissimo *Tremi tu? Per chi?* nel prefato terzetto, il *Non più ti rivedrò*, quell'*Indegno*, è tardi nel duetto finale, e la cara insistenza di quell'oboe [in realtà oboe e flauto: «Tu m'odi»] che s'accompagna alla voce della donna colà nella preghiera, e quel subito rivolgimento di suoni, quando nel sen della misera al dolore succede la consolazione del perdono. Per la stessa ragione chi non sente agitarsi il cuore a quell'incalzo, per così esprimersi, di suono, con cui si chiama all'armi le Gallie, nell'inno guerriero? Non possiamo per altro nascondere che tutti i luoghi non corrispondono ai sopraccitati, e che due duetti, uno nel primo e l'altro nel second'atto, danno un non grato riposo ai nostri orecchi. Ma il poter della musica

[7] «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 dicembre 1832.

> si confonde bene spesso con quello dell'esecuzione. L'impressione in noi prodotta dalla Pasta nella prima sera non fu per nulla cancellata; e in effetto per quanto uno voglia essere al vero timido amico, non potrà negare a lei questa lode, ch'ella dà alle parole del libro ed alle note del maestro il maggior risalto possibile. Ma non solo sempre convenienti e opportuni sono la sua azione e il suo canto; la sua espressione ritrae sempre di non so qual grazia e leggiadria, né in altro modo un pittore potrebbe esprimere l'azione o la passione da lei rappresentate. Lo stesso alzar delle braccia, di cui si vuol ch'ella abusi, è qui significativo della sua qualità inspirata.[8]

Tutto bene quindi? Fino ad un certo punto, perché di lì a poco ricominceranno i piccoli fastidi e screzi di ogni giorno; solo un mese più tardi lo stesso compositore trova povero l'allestimento del suo ultimo lavoro e pretende sostanziali migliorie in vista dell'imminente debutto di *Beatrice di Tenda*, l'opera nuova che avrebbe dovuto debuttare più oltre nella stagione, seconda prima assoluta di Bellini per il Teatro la Fenice dopo *I Capuleti e i Montecchi*, e ultima opera da lui composta per un teatro italiano:

> Mi scrive il Maestro Bellini ciò che già le fu altre volte osservato, anche d'ordine di Sua Eccellenza, cioè che la qualità attuale dei Cantanti rende necessario un provvedimento ne' coristi, per cui ne occorrono almeno otto o dieci dei migliori, da prendersi qui, a Padova, o dovunque [...]. Io le devo quindi ingiungere di soddisfare alle richieste del Maestro senza d'altronde mancare al decoro dello spettacolo; e senza provocare di nuovo le querele universali per miserabili risparmi[9]

La lamentela viene puntualmente reiterata due giorni dopo: i dissapori fra il compositore e la Fenice divengono insanabili e influiscono sull'asse presidenza-impresario portando alla rottura fra le parti, nonostante l'accordo stipulato nel marzo del 1833 prevedesse un contratto di cinque anni.

Al Napoleone degli impresari subentra «l'impresario locale Natale Fabrici, più conciliante».[10]

Tre anni dopo i rapporti vennero riallacciati (stagione di carnevale 1836-1837), ma la *pax* durò solamente per tre stagioni, nonostante l'alto livello dei cast garantito da Lanari (basti pensare solo alle sue prime donne per Venezia, oltre alla Pasta, e citare i nomi di Fanny Tacchinardi Persiani, Carolina Ungher, Giuseppina Strepponi). Lanari non riusciva a portare il suo bilancio in attivo, «ritentò di "dettar legge" alla Presidenza, [...] ma questa volta il colpo fallì».[11] Dietro l'angolo era nuovamente pronto a subentrare Fabrici, sempre disposto a piegarsi ai voleri della Nobile Società Proprietaria.

---

[8] «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 gennaio 1833; l'articolo si può attribuire a Tommaso Locatelli.[9] Il Direttore Governativo a Lanari, 22 febbraio 1833.

[10] Rosselli, *L'impresario d'opera* loc. cit.

[11] Ivi.

Norma al Teatro La Fenice

Tragedia lirica in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini; ordine dei personaggi: 1. Pollione 2. Oroveso 3. Norma 4. Adalgisa 5. Clotilde 6. Flavio.

1832 – Stagione di carnevale-quaresima

26 dicembre 1832 (27 recite).

1. Alberico Curioni (Anna Del Serre) 2. Federico Crespi ([Antonio]Favreto) 3. Giuditta Pasta 4. Anna Del Serre (Marietta Sacchi) 5. Marietta Sacchi (Teresa Tonelli) 6. Alessandro Giacchini – Dir.: Gaetano Mares; I vl.: Gaetano Fiorio; m° del coro e al cembalo: Luigi Carcano; pittore di scene: Francesco Bagnara.*

* nelle recite del 30 dicembre 1832 e 1 gennaio 1833 il ruolo del tenore indisposto venne sostenuto da Anna Del Serre, rendendo necessaria una catena di sostituzioni (nelle locandine si legge «per indisposizione del Sig. Curioni agirà per compiacenza la Sig. Anna Del Serre»).

1834-1835 – Stagione di carnevale-quaresima

4 aprile 1835 (2 recite).

1. Domenico Donzelli 2. Giuseppe Paltrinieri 3. Maria Garcia Malibran 4. Lina Balfe 5. Marietta Bramati 6. Lorenzo Lombardi – I vl. dir.: Gaetano Mares; m° del coro e al cembalo: Luigi Carcano; pittore di scene: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti.

1838 – Recita straordinaria

12 dicembre 1838 (1 recita).

1. Luigi Asti 2. Gaetano Rossi 3. Adelaide Kemble 4. Giuditta Saglio 5. Assunta Ricci 6. Massimiliano Fabri – I vl. dir.: Antonio Gallo; m° del coro: Luigi Carcano.

1844-1845 – Stagione di carnevale-quaresima

26 dicembre 1844 (5 recite).

1. Giacomo Roppa 2. Carlo Porto 3. Antonietta Montenegro 4. Angiolina Cignozzi 5. Amalia Patriossi (Laura Saini) 6. Francesco Rossi – I vl. dir.: Gaetano Mares; m° dir. della musica: Pietro Romani; m° del coro e al cembalo: Luigi Carcano; pittore di scene: Pietro Venier; propr. cost.: Alessandro Lanari.

1855-1856 – Stagione di carnevale-quaresima

12 febbraio 1856 (7 recite).

1. Francesco Mazzoleni (Emilio Pancani) 2. Giovanni Battista Cornago 3. Adelaide Cortesi (Emilia Boccherini) 4. Letizia Borgognoni 5. Carlotta Sirombo (Luigia Turolla) 6. Antonio Galletti (Placido Meneguzzi) – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; poeta per la messa in scena: Francesco Maria Piave; pittore di scene: Giuseppe Bertoja; cost.: Davide Ascoli.

1858-1859 – Stagione di carnevale-quaresima
4 gennaio 1859 (3 recite).
1. Vincenzo Sarti 2. Cesare Dalla Costa 3. Maria Lafon 4. Anna Bazzuri 5. Orsola Bignami 6. Antonio Galletti – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; poeta per la messa in scena: Francesco Maria Piave; scen.: Francesco Zuccarelli.

1866 – Stagione d'autunno
13 novembre 1866 (6 recite).
1. Carlo Vicentelli 2. Cesare Della Costa 3. Maria Wilda 4. Amalia Peroni 5. Amalia Beretter 6. Antonio Galletti – M° conc.: Franco Faccio; m° del coro: Domenico Acerbi; scen.: Battista Soardi, Aschieri.

1885-1886 – Stagione di carnevale-quaresima
2 marzo 1886 (2 recite).**
1. Benedetto Lucignani 2. Gaetano Roveri 3. Virginia Damerini 4. Maria Zanon 5. Antonietta Scarpa 6. Giacomo Colonna – M° conc.: Riccardo Drigo; m° del coro: Raffaele Carcano; m° della banda: Jacopo Calascione; cor. e dir. della messa in scena: Raffaele e Rinaldo Rossi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.
** l'opera, in due atti, venne divisa in tre parti.

1912 – Stagione di primavera
14 aprile 1912 (10 recite).
1. Attilio Maurini (Josè Palet) 2. Giuseppe Quinzi Tapergi (Lodovico Contini) 3. Ester Mazzoleni 4. Luisa Garibaldi (Pia Bortolucci) 5. Marina Tensini Peretti 6. Palmiro Domenichetti – M° conc.: Rodolfo Ferrari; m° del coro: Vitore Veneziani; dir. messa in scena: Paolo Wulman; scen.: Bertini e Pressi; cost.: Chiappa.

1922 – Stagione di primavera
23 maggio 1922 (3 recite).***
1. Mario Balli 2. Enrico Vannuccini 3. Iva Pacetti 4. Antonietta Marino 5. Elvira Ravelli 6. Angelo Algos – M° conc.: Leopoldo Mugnone; m° del coro: Giuseppe Galeffa; dir. di scena.: Italo Capuzzo.
*** l'opera venne divisa in quattro atti e cinque quadri.

1925-1926 – Stagione lirica di carnevale
14 gennaio 1926 (10 recite).****
1. Catullo Maestri 2. Luigi Manfrini 3. Vera Amerighi Rutili 4. Ebe Stignani 5. Maria Avezza 6. Alfredo Mattioli – M° conc.: Piero Fabbroni; m° del coro: Ferruccio Cusinati.
**** l'opera venne divisa in quattro atti e cinque quadri; «72 professori d'orchestra – 80 voci del coro – 60 comparse».

1931 – Recite straordinarie

8 settembre 1931 (3 recite).

1. Pedro Mirassou 2. Luciano Donaggio 3. Gina Cigna 4. Irene Minghini Cattaneo 5. Elena Dondini 6. Giovanni Baldini – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° del coro: Ferruccio Cusinati; dir. messa in scena: Mario Frigerio; bozz.: prof. L. Sordelli, Firenze; cost.: F. Cerratelli.

1935 – Stagione di primavera

20 aprile 1935 (3 recite).*****

1. Antonio Melandri 2. Josè Santiago Font 3. Rosa Raisa 4. Niny Giani 5. Elvira Ravelli 6. Emilio Venturini – M° conc.: Franco Capuana; m° del coro: Ferruccio Cusinati; dir. messa in scena: Ciro Scafa; forn. scene: ditta Sormani; cost.: casa del teatro Chiappa; cor.: Maria Golferini.

***** 23 aprile: commemorazione belliniana (e scoprimento della lapide nell'atrio) «dopo il II atto il prof. Gabriele Bianchi parlerà di Vincenzo Bellini»; 25 aprile: serata di gala per l'inaugurazione della mostra su Tiziano.

1949-1950 – Stagione lirica di carnevale

13 gennaio 1950 (3 recite).

1. Gino Penno 2. Tancredi Pasero 3. Maria Callas 4. Elena Nicolai 5. Nerina Ferrari 6. Cesare Masini Sperti – M° conc.: Antonino Votto; m° del coro: Sante Zanon; m° della banda: Alfredo Ceccherini; reg.: Augusto Cardi; dir. di scena: Gianrico Becher.

1963-1964 – Stagione lirica di primavera

8 maggio 1964 (3 recite).

1. Mirto Picchi 2. Ivo Vinco 3. Lucille Udovich 4. Fiorenza Cossotto 5. Annalia Bazzani 6. Mario Guggia – M° conc.: Antonino Votto (Carlo Franci); m° del coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Mischa Scandella; cor.: Mariella Turitto

1966-1967 – Stagione lirica invernale

15 dicembre 1966 (5 recite).

1. Mario Del Monaco 2. Ivo Vinco 3. Elinor Ross 4. Fiorenza Cossotto 5. Licia Galvano 6. Mario Guggia – M° conc.: Ettore Gracis; m° del coro: Corrado Mirandola; reg.: Alberto Fassini; bozz.: Felice Casorati; cost.: Anna Anni; cons. scen.: Paolo Bregni; cor.: Mariella Turitto.

1971-1972 – Stagione lirica

14 marzo 1972 (6 recite).

1. Bruno Prevedi 2. Bonaldo Giaiotti 3. Cristina Deutekom 4. Bianca Maria Casoni 5. Carla Lodesani (Rina Pallini) 6. Vittorio Pandano (Guido Fabbris) – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; m° del coro: Corrado Mirandola; reg.: Lamberto Puggelli; bozz.: Felice Casorati; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese; cost.: Anna Anni.

1993 – Stagione di lirica e balletto

27 aprile 1993 (6 recite).

1. Dano Raffanti (Bruno Sebastian) 2. Carlo Colombara 3. Monica Pick-Hieronimi 4. Luciana D'Intino 5. Vitalba Mosca 6. Walter Coppola – M° conc.: Emil Tabakov; m° del coro: Vittorio Sicuri; reg.: Ugo Tessitore; scen.: Lauro Crisman (da Sanquirico); cost.: Giusi Giustino.

2014-2015 – Lirica e Balletto

20 maggio 2015 (6 recite).

1. Gregory Kunde 2. Dmitry Beloselskiy 3. Carmela Remiglio (Maria Billeri) 4. Veronica Simeoni (Roxana Constantinescu) 5. Anna Bordignon 6. Emanuele Giannino – M° conc.: Gaetano d'Espinosa; reg., scen. e cost.: Kara Walker; m° del coro: Claudio Marino Moretti; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; Nuovo allestimento.

2015-2016 – Lirica e Balletto

27 agosto 2016 (4 recite).

1. Roberto Aronica 2. Simon Lim 3. Mariella Devia 4. Roxana Constantinescu 5. Anna Bordignon 6. Antonello Ceron – M° conc.: Daniele Callegari; reg., scen. e cost.: Kara Walker; m° del coro: Claudio Marino Moretti; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

Biografie

Riccardo Frizza

Direttore. Nato a Brescia nel 1971, completa gli studi al Conservatorio di Milano e all'Accademia Chigiana di Siena e nel 1998 vince il Concorso della Filarmonica di Stato della Sud-Boemia. Dal 1994 al 2000 è direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Brescia. Fra i maggiori e più apprezzati interpreti del melodramma italiano, è stato ospite dei principali teatri e festival italiani, europei e statunitensi, e ha diretto orchestre quali Santa Cecilia, La Verdi, Gewandhaus di Lipsia, Staatskapelle di Dresda, Wiener Symphoniker, Mahler Chamber Orchestra, Filarmonica di San Pietroburgo, rso Wien, Philharmonia di Londra, Tokyo Philharmonic. Tra i momenti *clou* della sua carriera, *Armida* al Metropolitan, *Don Carlo* e *Luisa Miller* a Bilbao, *Il barbiere di Siviglia*, *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore* a Dresda, *Don Pasquale* a Firenze, *Così fan tutte* a Macerata, *Lucrezia Borgia* e *I Capuleti e i Montecchi* a San Francisco, *Les Contes d'Hoffmann* a Vienna, *La Cenerentola* all'Opéra Bastille, *La scala di seta* a Zurigo e *Otello* a Francoforte. In occasione delle celebrazioni verdiane del 2013 ha debuttato alla Scala con *Oberto*. Nel 2015 ha inaugurato la stagione dell'Arena di Verona con *Nabucco*. Tra gli impegni più recenti, *Luisa Miller* (Zurigo), *Il barbiere di Siviglia* (Parigi), *La traviata* (Tokyo), *Falstaff* (Parma), *Aida* (Macerata), *I puritani* (Budapest) e *Rigoletto* (Barcellona). Alla Fenice ha diretto *L'elisir d'amore* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Attila* (2016), *La traviata* e *Tosca* (2015), *Il trovatore* (2011).

Kara Walker

Regista, scenografa e costumista. Vive e lavora a New York ed è nota per l'esplorazione di temi quali razza, genere, sessualità e violenza. Nasce a Stockton in California nel 1969, e dall'età di tredici anni cresce in Georgia. Studia all'Atlanta College of Art e alla Rhode Island School of Design. Nel 2012 diviene membro dell'American Academy of Arts and Letters. Le sue opere sono conservate in musei e collezioni pubbliche tra cui il Solomon R. Guggenheim Museum, il Museum of Modern Art e il Metropolitan Museum of Art di New York, la Tate Gallery di Londra e il Museo Nazionale delle Arti del xxi Secolo di Roma. La sua più importante retrospettiva, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, organizzata dal Walker Art Center di Minneapolis nel 2007 viene poi esposta nei più importanti musei del mondo. Del 2014 è il suo primo progetto pubblico a grande scala, un'installazione monumentale intitolata *A Subtlety: Or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World, on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, e presentata in un ex zuccherificio di Brooklyn. Per la Fenice ha allestito *Norma* nel 2015 in collaborazione con la Biennale Arte.

Stefan Pop

Tenore, interprete del ruolo di Pollione. Nato a Bistrita, in Romania, si diploma all'Accademia musicale Gheorghe Dima di Cluj-Napoca. Vincitore di numerosi concorsi, calca i palcoscenici dei più importanti teatri internazionali cantando *L'elisir d'amore* (Nemorino), *La traviata* (Alfredo), *Rigoletto* (duca di Mantova), *Faust, La bohème* (Rodolfo), *Der Rosenkavalier* (tenore italiano), *Don Giovanni* (Don Ottavio), *Norma* (Pollione) e *Roberto Devereux*. Intensa anche l'attività concertistica (Romania, Seoul, Shanghai), che lo ha visto impegnato nella prima esecuzione assoluta della *Colinda balada* op. 46 di György Kurtág con la Transilvania Philharmonic Orchestra di Cluj-Napoca. Lavora con importanti direttori d'orchestra quali, tra gli altri, Mariotti, Pidò, Battistoni, Gatti, Young, Wellber, Letonja, López-Cobos, Campanella, Morandi, Luisi, Mehta e Santi. Fra gli impegni più recenti, *Lucia di Lammermoor* e *Simon Boccanegra* a Bologna, *Norma* in Giappone, a Napoli, Genova e Malta e *Rigoletto* a Napoli e a Parma, *La bohème* e *Roberto Devereux* a Parma. Alla Fenice interpreta Alfredo nella *Traviata* e Foresto in *Attila*, entrambi nel 2016.

Luca Tittoto

Basso, interprete del ruolo di Oroveso. Tra i cantanti più versatili della sua generazione, ha saputo spiccare specialmente nel repertorio barocco, mozartiano e belcantistico, affrontando titoli di Händel e Vivaldi, ma anche di Verdi, Rossini, Donizetti e Bellini. Di recente ha cantato *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Comunale di Bologna, *Lucia di Lammermoor* al Massimo di Palermo, *Così fan tutte* alla Norske Opera di Oslo. Nella primavera 2017 ha interpretato *La Cenerentola* e *Guillaume Tell* alla Bayerische Staatsoper, Oroveso in *Norma* ancora a Palermo, *I puritani* a Piacenza. A settembre ha debuttato come Colline nella in *Bohème* al Royal Opera House Covent Garden di Londra, direttore Antonio Pappano, a novembre è stato Mustafà nell'*Italiana in Algeri* a Palermo e poi Gessler in *Guillaume Tell* con la regia di Damiano Michieletto. Nel 2018 ha cantato Plutone nell'*Orfeo* di Monteverdi al Regio di Torino e in aprile è tornato alla Bayerische Staatsoper per *Così fan tutte* e *La Calisto* (Giove). A Basilea ha ripreso inoltre *La concordia de' Pianeti* di Antonio Caldara, dopo il debutto in tempi moderni a Dortmund con la direzione di Andrea Marcon.

Mariella Devia

Soprano, interprete del ruolo di Norma. Nata a Chiusavecchia d'Imperia, si diploma in canto al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 1973 vince il Toti Dal Monte e debutta in *Lucia di Lammermoor*, ruolo per il quale rimane ancor'oggi il soprano di riferimento. Sulla scena dei più prestigiosi teatri italiani e internazionali, e nelle più importanti manifestazioni musicali, ha rappresentato, con enormi successi per ognuno dei ruoli eseguiti, i personaggi femminili di primo piano nella storia dell'opera lirica da Rossini a Mozart, Donizetti, Bellini, Verdi. Il suo esordio alla Scala avviene nel 1987 nei *Capuleti e i Montecchi* con la direzione di Riccardo

Muti. Fra le numerose altre produzioni indimenticabili di cui è stata protagonista, si citano almeno il *Requiem* di Mozart diretto da Claudio Abbado con l'Orchestra Mozart da lui appena fondata, *Le nozze di Teti e Peleo* al Rossini Opera Festival di Pesaro con Riccardo Chailly sul podio, *Adelaide di Borgogna* di Rossini al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca con Alberto Zedda, *Lucia di Lammermoor* e *La traviata* al Maggio Musicale Fiorentino dirette da Zubin Mehta. Sul palcoscenico della Fenice si è esibita in diverse occasioni, tra le quali si ricordano *Norma* nel 2016, il Concerto di Capodanno nel 2009 e *Marino Faliero* nella stagione 2002-2003. Gli storici della musica concordano nel definirla tra le più belle voci del belcanto italiano di tutti i tempi. Nel giugno del 2016 ha ricevuto il premio International Award come miglior soprano del 2015. Recentemente ha interpretato *Lucrezia Borgia* a Valencia, *Norma* a Tokyo e Genova e nel marzo di quest'anno *Roberto Devereux* al Regio di Parma.

Carmela Remigio

Soprano, interprete del ruolo di Adalgisa. Inizia a suonare il violino a cinque anni e intraprende quindi lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi con Leone Magiera. Debutta diciannovenne nel ruolo della protagonista dell'opera *Alice* di Giampaolo Testoni (Massimo di Palermo). Ha cantato con Luciano Pavarotti in oltre settanta concerti in tutto il mondo. Dopo le prime scritture in ruoli del repertorio barocco, si dedica alle opere di Mozart (*Le nozze di Figaro, La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Idomeneo*), interpretando oltre quattrocento recite del *Don Giovanni* sia nei panni di Donna Elvira sia in quelli di Donna Anna, ruolo che le ha dato l'opportunità di collaborare con Peter Brook e Claudio Abbado. Debutta poi in ruoli verdiani come Desdemona in *Otello*, Amelia in *Simon Boccanegra* e Violetta nella *Traviata*, e il suo repertorio abbraccia anche opere di Puccini e di Donizetti. Fra gli impegni recenti, *Pagliacci, Mosè in Egitto, Idomeneo*, *Maria Stuarda*, *Faust*. A Venezia ha cantato nel *Don Giovanni* (2017), nell'*Amico Fritz* (2016), in *Norma* e *Alceste* (2015), in *The Rake's Progress* e nella *Clemenza di Tito* (entrambi nel 2014).

Anna Bordignon

Soprano, interprete del ruolo di Clotilde. Specializzata in canto al Conservatorio di Vicenza, frequenta l'Universität Mozarteum di Salisburgo e studia con insegnanti di chiara fama. Vincitrice di numerosi premi e borse di studio in prestigiosi concorsi internazionali, si esibisce in teatri italiani ed esteri interpretando lavori di Mozart (Pamina nella *Zauberflöte*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Donna Anna e Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*), Gnecco (Corinna nella *Prova di un'opera seria*), Rossini (Rosina e Berta nel *Barbiere di Siviglia*), Bellini (Amina e Lisa nella *Sonnambula*) Donizetti (Adina e Giannetta nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale,* Lucia nella *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*, Nannetta in *Falstaff*, Violetta nella *Traviata*), Bizet (Micaëla e Frasquita nella *Carmen*), Puccini (Musetta nella *Bohème*, Liù nella *Turandot*), Valtinoni (Pinocchio nell'omonima opera, Strega buona del Nord nel *Mago di Oz*). Collabora con

direttori quali Franklin, Callegari, Carminati, Gelmetti, Pirolli, Rustioni, Rigon, Spierer, Villaume, e registi quali Brockhaus, Guadagnino, Tiezzi, Morassi, Muscato. Alla Fenice è stata Caterina nell'*Amico Fritz* di Mascagni (2016), Clotilde nella *Norma* di Bellini (2016 e 2015) e Anna nell'*Africaine* di Meyerbeer (2013).

Emanuele Giannino

Tenore, interprete del ruolo di Flavio. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vincitore dei concorsi Adriano Belli 1987 e Toti Dal Monte 1992, dopo il debutto a Spoleto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula* si esibisce nei maggiori teatri italiani ed esteri interpretando lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte, Requiem*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*, *le donne rivali*), Rossini (*Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *L'italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*, *Turandot, Madama Butterfly, Manon Lescaut, La rondine*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo, Wolf-Ferrari (*I quatro rusteghi*), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Enescu (*Oedipe*). Alla Fenice ha cantato *Un ballo in maschera* (2017), *La traviata* (2017, 2016), *Norma* (2015), *L'Africaine* e *Le nozze di Figaro* (2013), *Lucia di Lammermoor* (2012) e *La rondine* (2009).

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi *, Enrico Balboni * ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov • ◊, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Enrico Ferri ◊, Francesco Martignon ◊

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Marco Forti • ◊, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Martina Lando • ◊, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Paolo Bertoldo ◊, Nicolò Tomasello ◊

Arpa Alessia Luise ◊

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*, Ulisse Trabacchin *altro maestro del Coro*

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Eleonora Ardigò ◊, Maria Teresa Bonera ◊, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

* primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

SOVRINTENDENZA e DIREZIONE ARTISTICA
Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*
Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*
Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*
Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*
Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*
SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile,* Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin
ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro
SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊
UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pellicciolli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊
ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*
SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

DIREZIONE GENERALE
Andrea Erri *direttore generale*
DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO
Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊
AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini
DIREZIONE MARKETING
Andrea Erri *direttore ad interim,* Laura Coppola
BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE
DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO
Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA
Bepi Morassi *direttore*
SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◊
ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

AREA TECNICA
MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Franco Contini ◊, Alberto Deppieri ◊, Cristiano Gasparini ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Riccardo Talamo ◊, Agnese Taverna ◊
ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Barettin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊ Lazzaro Alessio ◊
AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen
ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊
INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊
SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera ◊, Paola Masè ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine
**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

opera inaugurale

Un ballo in maschera
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Gianmaria Aliverta
scene Massimo Checchetto
costumi Carlos Tieppo

personaggi e interpreti principali
Riccardo Francesco Meli
Amelia Kristin Lewis
Renato Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Enrico Calesso/Marco Paladin (9, 10/1)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Claudia Pavone/Mihaela Marcu
Alfredo Ivan Ayon Rivas/Leonardo Cortellazzi
Germont Giuseppe Altomare/Armando Gabba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

Reale Balletto delle Fiandre
coreografie di Sidi Larbi Cherkaoui e Jeroen Verbruggen

musiche di Modest Musorgskij, Maurice Ravel e Claude Debussy

Teatro Malibran
19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

Le metamorfosi di Pasquale
o sia Tutto è illusione nel mondo
musica di Gaspare Spontini

direttore Gianluca Capuano
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia

personaggi e interpreti principali
Costanza Irina Dubrovskaya
Il marchese Giorgio Misseri

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi
prima esecuzione in tempi moderni

Teatro La Fenice
2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

Die lustige Witwe
La vedova allegra
musica di Franz Lehár

direttore Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

personaggi e interpreti principali
Hanna Glawari Nadja Mchantaf
Danilo Danilowitsch Christoph Pohl

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Stefano Montanari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri/Francisco Brito
Bartolo Omar Montanari
Rosina Laura Verrecchia/Chiara Amarù
Figaro Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo 2018

La bohème
musica di Giacomo Puccini

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Ivan Ayon Rivas/Azer Zada
Mimì Selene Zanetti/Vittoria Yeo
Marcello Julian Kim/Bruno Taddia
Musetta Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

Madama Butterfly
musica di Giacomo Puccini

direttore Manlio Benzi
regia Àlex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Azer Zada
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran
13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

Orlando furioso
musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa
scene Massimo Checchetto
costumi Giuseppe Palella

personaggi e interpreti principali
Orlando Sonia Prina
Angelica Francesca Aspromonte
Alcina Lucia Cirillo
Ruggiero Carlo Vistoli
Astolfo Riccardo Novaro

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Ulisse Trabacchin

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria di Martina Franca
e RSI Radio Svizzera Italiana

Teatro La Fenice
20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 29, 31 maggio, 3, 5 giugno 2018

L'elisir d'amore
musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Bepi Morassi
scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

personaggi e interpreti principali
Adina Irina Dubrovskaya
Dulcamara Carlo Lepore
Belcore Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27, 29 aprile, 4 maggio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il signor Bruschino
musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia

personaggi e interpreti principali
Sofia Giulia Bolcato
Florville Francisco Brito
Gaudenzio Omar Montanari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio, 1 giugno 2018

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa/Marco Paladin (22, 24, 26/5)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto
Alfredo Matteo Lippi
Germont Julian Kim

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 16, 19 maggio 2018

Norma
musica di Vincenzo Bellini

direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker

personaggi e interpreti principali
Norma Mariella Devia
Adalgisa Carmela Remigio
Pollione Stefan Pop
Oroveso Luca Tittoto

Orchestra e Corodel Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

Richard III
musica di Giorgio Battistelli

direttore Tito Ceccherini
regia Robert Carsen
scene e costumi Radu Boruzescu

personaggi e interpreti principali
Richard III Gidon Saks
Duchess of York Sara Fulgoni
Clarence e Tyrrel Christopher Lemmings

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
13, 14, 15 luglio 2018

Brodsky/Baryšnikov
one man show
con Michail Baryšnikov
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
21, 22 luglio 2018

Les Étoiles
Gala internazionale di danza

Teatro La Fenice
19, 24, 26 agosto, 2, 4, 15, 19, 23, 27 settembre, 4, 6, 20, 24, 26, 28, 30 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Gregory Kunde
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Rosina Chiara Amarù
Il conte di Almaviva Juan Francisco Gatell
Figaro Julian Kim
Bartolo Omar Montanari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 agosto, 1, 6, 9, 13, 16, 18, 21, 28, 30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Giacomo Sagripanti
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Nadine Sierra
Alfredo Stefan Pop
Germont Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 agosto, 5, 14, 20, 22, 29 settembre 2018

Madama Butterfly
musica di Giacomo Puccini

direttore Renato Balsadonna
regia Àlex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Semiramide
musica di Gioachino Rossini

direttore Riccardo Frizza
regia Cecilia Ligorio

personaggi e interpreti principali
Semiramide Jessica Pratt
Arsace Teresa Iervolino
Assur Alex Esposito
Idreno Edgardo Rocha

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
31 ottobre, 1, 2, 5, 6, 7, 21, 23 novembre, 4, 5, 6, 9, 10 dicembre 2017

I duellanti. Notturno Settecento
musica di Paolo Furlani

maestro concertatore Alberto Maron
regia Michele Modesto Casarin

Ensemble Harmonia Prattica

commissione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia, Woodstock Teatro
e Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
prima esecuzione assoluta

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran
22, 23, 24 febbraio 2018

Zenobia, regina de' Palmireni
musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibran
17, 18, 19 maggio 2018

Il regno della luna
musica di Niccolò Piccinni

direttore Maurizio Dini Ciacci

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

redazione
Barbara Montagner, Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello

realizzazione grafica
grafotech.it

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

finito di stampare
nel mese di maggio 2018
da Imprimenda (PD)

€ 10,00