

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Vincenzo Bellini

NORMA



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





**TEATRO
LA FENICE**
 Fondazione Teatro La Fenice
 San Marco 1965
 30124 Venezia
www.teatrolafenice.it
 Photo © Michele Crosera

PONTE
 UOMINI E VIGNE DAL 1948
 Viticoltori Ponte srl
 Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
 FENICE SERVIZI TEATRALI
 Fest Srl
 San Marco 4387
 30124 Venezia
www.festfenice.com

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



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° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – 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 $fa^1 - fa^3$,
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

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 18.00

PIER LUIGI PIZZI

Alceste

lunedì 11 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

lunedì 7 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 17.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2014-2015
del Teatro La Fenice*

mercoledì 10 dicembre 2014
relatore **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (12 e 14 dicembre)
musiche di Šostakovič

martedì 16 dicembre 2014
relatore **Giovanni Toffano**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre)
musiche di Gabrieli, Grandi, Grillo e Cavalli

giovedì 18 dicembre 2014
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Gabriele Ferro** (19 e 20 dicembre)
musiche di Mendelssohn e Beethoven

mercoledì 28 gennaio 2015
relatore **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **Alexandre Bloch** (31 gennaio)
musiche di Fauré, Stravinskij e Ravel

mercoledì 25 febbraio 2015
relatore **Federica Lotti**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (27 e 28 febbraio)
musiche di musiche di Vasks, Poulenc e Šostakovič

mercoledì 4 marzo 2015
relatore **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Lorenzo Viotti**
(Teatro Malibran 6 e 8 marzo)
musiche di Mozart, Barber e Stravinskij

mercoledì 11 marzo 2015
relatore **Marco Peretti**

concerto diretto da **Jonathan Webb**
(Teatro Malibran 13 e 14 marzo)
musiche di Gardella, Britten, Elgar e Haydn

mercoledì 1 aprile 2015
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 aprile)
musiche di Haydn, Šostakovič e Brahms

mercoledì 8 aprile 2015
relatore **Michael Summers**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (10 e 11 aprile)
musiche di Mahler

mercoledì 15 aprile 2015
relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **John Axelrod**
(Teatro Malibran 18 e 19 aprile)
musiche di Stravinskij e Skrjabin

mercoledì 29 aprile 2015
relatore **Stefania Lucchetti**

concerto diretto da **Michel Tabachnik**
(Teatro Malibran 30 aprile e 2 maggio)
musiche di Brahms, Webern e Boulez

mercoledì 10 giugno 2015
relatore **Francesco Erle**

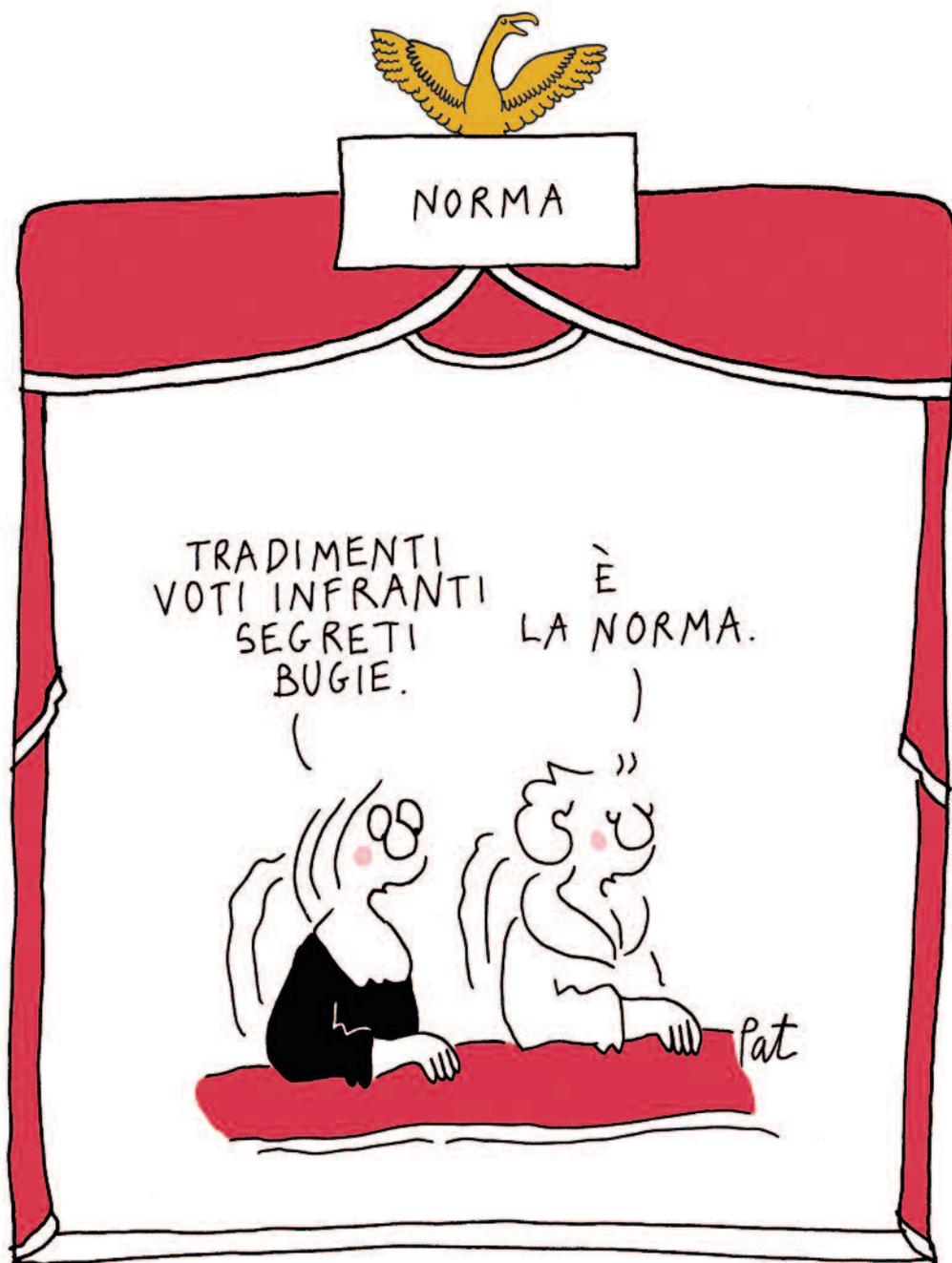
concerto diretto da **Mario Brunello** (12 e 14 giugno)
musiche di Sciortino, Haydn e Rota

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

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra





TRIESTE 1892

HAUSBRANDT



PASSION IN A COFFEE CUP.



hausbrandt.com





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00

diretta Euroradio

Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00

differita

Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00

differita

Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)

Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)

Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)

Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)

John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)

Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)

Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

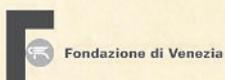
SOCI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



ALBO DEI SOCI



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

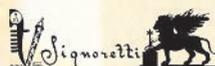
PRICEWATERHOUSECOOPERS 



HAUSBRANDT

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sabotex Company

MAVIVE
VENEZIA



STUDIO DE POLI
VENEZIA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Vittorio Zappalorto
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
*

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

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.

* in attesa di nomina regionale

NORMA

tragedia lirica in due atti
libretto di Felice Romani

musica di **Vincenzo Bellini**

Teatro La Fenice

mercoledì 20 maggio 2015 ore 19.00 turno A
domenica 24 maggio 2015 ore 15.30 turno B
mercoledì 27 maggio 2015 ore 19.00 turno D
sabato 30 maggio 2015 ore 15.30 turno C
mercoledì 3 giugno 2015 ore 19.00 turno E
sabato 6 giugno 2015 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2014-2015 4





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

Sommario

- 4 La locandina
- 7 Il principe della drammaturgia musicale romantica
di Michele Girardi
- 13 Alessandro Roccatagliati
Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo
- 47 Emanuele d'Angelo
«Ha vinto amore». *Norma*: Medea-Didone in Arcadia
- 69 Kara Walker
Una Norma nera
- 73 *Norma*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 117 *Norma* in breve
a cura di Gian Giacomo Stiffoni
- 119 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 129 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 139 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Crivelli, Lanari e *Norma* a Venezia nel 1832
a cura di Franco Rossi
- 154 Biografie

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

progetto speciale Biennale Arte 2015



personaggi e interpreti

Pollione Gregory Kunde
Oroveso Dmitry Beloselskiy
Norma Carmela Remigio (20, 24, 27, 30/5)
Maria Billeri (3, 6/6)
Adalgisa Veronica Simeoni (20, 24, 27/5)
Roxana Constantinescu (30/5, 3, 6/6)
Clotilde Anna Bordignon
Flavio Emanuele Giannino

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

regia, scene e costumi

Kara Walker

regista collaboratrice

Ann-Christin Rommen

light designer

Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>consulting producer</i>	Charles Fabius
<i>assistenti alla regia</i>	Gaia Gastaldello Tolja Djokovic
<i>supervisione della costruzione di scene e costumi</i>	Allison Christine Hemler
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi, calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>costumi realizzati con tessuti</i>	Rubelli (Venezia)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Le recite di domenica 24 e mercoledì 27 maggio saranno registrate e trasmesse
in differita giovedì 4 giugno 2015 alle ore 21.15 su 

Il principe della drammaturgia musicale romantica

In un momento cruciale di *Norma*, Adalgisa palesa alla protagonista il suo amore per un giovane incontrato «a piè dell'ara», un sentimento prepotente che va contro il voto di castità formulato dalla novizia (1.8). Il racconto di Felice Romani, principe dei librettisti di allora, è poeticamente folgorante:

Tremai... sul labbro mio
si arrestò la preghiera: e tutta assorta
in quel leggiadro aspetto, un altro cielo
mirar credetti, un altro cielo in lui.

Ma quello che riesce a fare Bellini è a dir poco strabiliante:

Flauto I
Moderato assai *solo*

Norma
(distratta) *p*

Adalgisa
(Oh ri-mem-branza! Io fui co - sì, io
un al - - tro cie - lo in lu - i.
fui così ra - pi - ta al sol mirarlo in vol - to.) segui...
Ma... non m'ascolti tu?...

Il flauto espone una splendida melodia patetica creando un corto circuito drammatico immediato: lo strumento solista intona l'interiorità di Norma che si è subito chiusa in se stessa dopo aver percepito una sensazione familiare. In otto battute si condensa il ricordo di un colpo di fulmine, un amore totale insieme alla nostalgia di istanti felici, finché la sacerdotessa, richiamata dalla giovane, non si riscuote, e Adalgisa pro-

segue nel racconto riprendendo la stessa melodia. Questa strategia rende immediatamente percepibile l'identità fra le esperienze delle due donne, e fa presagire che alla radice di quel turbamento che le pervade si trovi lo stesso uomo. Ma per il momento concede a loro un istante di solidarietà femminile a cui l'ingresso di Pollione, di lì a poco (I.9), porrà termine.

Capolavoro fra i più popolari di ogni tempo, partitura sulla quale sono stati scritti fiumi d'inchiostro, *Norma* rivela tuttavia aspetti sempre nuovi all'esegeta e all'appassionato. Lo attesta la sezione saggistica di questo volume: gli autori, Alessandro Roccatagliati e Emanuele d'Angelo, hanno prodotto due articoli imponenti, in grado di palesare aspetti ancora non chiariti a sufficienza dell'arte di Bellini. D'Angelo si occupa in particolare delle fonti gestite da Felice Romani con eccellente sapienza drammatica unita a un alto livello letterario, che resero questo libretto degno di comparire, insieme ad altra poesia contemporanea, nel *Parnaso italiano* (Parigi, 1843). Roccatagliati, grande esperto di Romani (oltre che di Bellini), mette a fuoco numerosi passaggi della drammaturgia di quest'opera e le tante scelte inusuali del compositore rispetto alle consuetudini del suo tempo. Scelte che gli guadagnarono un posto speciale anche presso gli autori romantici tedeschi, che di solito non vibravano per la musica italiana. In particolare Richard Wagner, che concertando per la seconda volta *Norma* a Riga (1837) scrisse un'aria sostitutiva per Oroveso e coro, «Norma il predisse, o druidi» in luogo di «Ah! del Tebro» (II.5), e che, soprattutto, «trovò nella catartica scena ultima un modello esemplare da emulare in fine atto secondo del *Tannhäuser*», come ebbe a segnalare con autorevolezza il famoso critico musicale Eduard Hanslick: «uno fra i più bei pezzi di musica che Wagner abbia scritto, il finale secondo di *Tannhäuser*, rivela in modo inequivocabile, nella sua potente ascesa [*Steigerung*] "Ich fleh' für Ihn", di avere questa scena finale di *Norma* come modello». ¹

Norma torna al Teatro La Fenice, dove venne accolta per la prima volta il 26 dicembre 1832 a un anno esatto di distanza dalla prima assoluta scaligera e con la medesima protagonista, Giuditta Pasta. Si peschi dalla cronologia delle recite (qui a p. 148, e locandina a p. 112) un dato in controtendenza per la prassi di allora. Improvvisamente s'ammalò il tenore che interpretava Pollione, e il ruolo venne sostenuto *en travesti* dall'interprete di Adalgisa, Anna Del Serre, attuando una costellazione antirealistica fra voce e parte da protagonista già fuori moda due anni prima, quando debuttarono alla Fenice *I Capuleti e i Montecchi*. Le necessità del sistema produttivo prevalgono sempre: Bellini (che si trovava a Venezia a sentire la compagnia per la quale avrebbe composto *Beatrice di Tenda*) approvò, o più probabilmente suggerì la soluzione.

Michele Girardi

¹ «Eines der besten Musikstücke, die Wagner geschrieben, das zweite Finale des *Tannhäuser*, weist in seiner effectvollen Steigerung: "Ich fleh' für ihn!" unverkennbar auf diese Schlußscene der *Norma* als Vorbild hin», EDUARD HANSLICK, *Musikalisches Skizzenbuch (Die Moderne Oper, IV Theil)*, Berlin, Allgemeine Verein für Deutsche Literatur, 1888², *Lili Lehmann* (1885), pp. 158-164: 160.



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



Kara Walker, figurini per i costumi di *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, maggio 2015. Sopra: Norma e Oroveso; sotto: una sacerdotessa, un sacerdote, Adalgisa e Pollione.



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



Kara Walker, bozzetto scenico (II.1) per *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, maggio 2015.

Alessandro Roccatagliati

Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo

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'. 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, Teatro alla Scala, febbraio 1829), *I Capuleti e i Montecchi* (Venezia, Teatro La Fenice, marzo 1830) e la recentissima *Sonnambula* (Milano, Teatro 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 accordarglieli – 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 tali magari 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 recentissimo (v'era andata in scena a metà aprile), 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 *La sonnambula* s'era fatto tutto in due mesi e mezzo; per *I Capuleti e i Montecchi* – ma col libretto già pronto – in sette settimane). La lavorazione dovette dunque poter procedere con passo misurato, tra riflessioni e ripensamenti vari, per messe a fuoco e raffinamenti successivi: questo almeno par 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 ad illustrare e spiegare qui. Ed è opportuno parlarne come d’altrettante ‘scelte’ creative compiute da Bellini compositore – pur non del tutto da solo, come si vedrà – 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 ed affinarlo ancora. Importante tuttavia, prima di calarsi nel vivo delle questioni, tenere a mente due presupposti fondamentali, circa quelle ‘scelte compositive’.

Il primo è che esse non erano affatto scelte 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. Ne consegue che nelle pagine seguenti occorrerà talvolta dar breve conto anche di tali modelli convenzionali e operativi di base, per potere misurare meglio come e quanto Bellini giungesse in *Norma* a profilarli in modi peculiari. Queste sue scelte peraltro, d’ordine macrostrutturale, intermedio o di dettaglio che fossero, furono sempre e continuamente pensate – è il secondo presupposto, in passato spesso trascurato se non negato da una critica incline ad 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 se stesso come un ‘uomo di teatro’ la cui musica, più che a dilettere, stupire o farsi ammirare come ornamento sonoro del dramma, voleva mirare a rendere ed esaltare le passioni dei personaggi in azione al punto che gli spettatori potessero identificarsi e commuoversi con esse. Illustrare dunque taluni procedimenti musicali messi a punto da Bellini per la tragica vicenda della sacerdotessa peccatrice e madre segreta, traditrice della sua gente e tradita dall’amato, disillusa, vendicativa, e pure infine ancora retta e appassionata sino a sacrificarsi con lui, equivarrà a mostrare l’opera d’un fine drammaturgo.

I

Gli schemi convenzionali di riferimento cui s’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 1860-1870: lo stesso Verdi li ebbe sempre presenti, in ogni sua fase creativa. Così, l’inventiva e l’originalità d’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».¹ E poiché la

¹ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1993 («Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia», 9), p. 75.

(quasi) immediata fortuna di *Norma* tra i contemporanei fu dovuta proprio alla specifica, efficace riuscita di quel «gioco», è utile che noi lo si possa ricostruire nei dettagli ancor oggi anche 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 (alla Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Roma: la denomineremo spesso A, di qui in poi), 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 [I-CATm], e inoltre alla New York Public Library [US-NYpl] e nella Collezione Toscanini lì depositata),² 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 [I-Sac]).

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 infatti 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 'scaletta' redatta a luglio («[ho] già fatta l'orditura», aveva scritto il poeta all'impresario³). Nella partitura finita così come l'approntò Bellini, tuttavia, risulta evidente un suo primo ordine di scelte: quello di dar vita a un'opera ove quei singoli pezzi potessero essere spesso percepiti come saldati tra loro in continuità, così da dar vita a situazioni-quadro più articolate e ampie del consueto (aspetto invece difficile da cogliere nelle riduzioni per canto e pianoforte, maggiormente spezzettate in «numeri» sin dalle primissime edizioni, all'epoca per ragioni commerciali, in seguito per tradizione d'uso).

In A, 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 (II.6-11), 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!» (II.7), duetto Norma-Pollione «In mia man alfin tu sei // Preghi alfine? indegno! è tardi» (II.10) e gran scena «Qual cor tradisti, qual cor perdesti // Deh! non volerli vittime» (II.11). Oppure al Finale dell'atto primo (I.7-9), 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

² Tutti questi materiali musicali autografi di Bellini sono consultabili in riproduzione anastatica: VINCENZO BELLINI, *Norma. A facsimile edition of the original autograph manuscript and the surviving sketches*, a cura e con un'introduzione di Philip Gossett, New York / London, Garland Publishing, 1983 («Early Romantic Opera», 4).

³ Lettera di Romani all'impresario Crivelli, 20 luglio 1831, pubblicata in ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 337.

numeri dell'opera – «Introduzione» (1.1), «Recitativo e Cavatina Pollione» (1.2) e «Coro [e Cavatina Norma]» (1.3-4) – Bellini li scrisse sì come a sé stanti in A, 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 volle comporre su 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.

Utile, per chiarezza, fornire un quadro di raffronto circa le diverse ripartizioni pensate da Bellini e invece poi messe in atto dall'editore a stampa:

Norma Suddivisione dei numeri nella partitura corrente e nell'autografo		
scena	autografo (I-Rsc)	partitura Ricordi P.R. 1385
	Sinfonia	Sinfonia
	ATTO I	ATTO I
1.1	1. Introduzione	1. Coro d'Introduzione e Cavatina Oroveso
1.2	2. Recitativo e Cavatina Pollione	2. Recitativo e Cavatina Pollione
1.3	3. Coro [e Cavatina Norma]	3. Coro
1.4		4. Scena e Cavatina Norma
1.5-6	4. Duetto fra Adalgisa e Pollione	5. Scena e Duetto Adalgisa e Pollione
1.7	5. Scena e Terzetto Finale	6. Scena Norma e Clotilde
1.8		7. Duetto Norma e Adalgisa
1.8-9		8. Scena e Terzetto – Finale I
	ATTO II	ATTO II
II.1-2	6. Introduzione dell'Atto 2.do: Scena e Duetto	9. Introduzione
II.3		10. Scena e Duetto Norma e Adalgisa
II.4-5	7. Coro e Scena [Oroveso]	11. Coro e Sortita Oroveso
II.6-7	8. Finale dell'Atto 2do	12. Recitativo e Coro
II.7-10		13. Scena e Duetto Norma e Pollione
II.11		14. Scena ultima ed Aria finale

II

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 ad ogni conoscitore dell'opera italiana dell'Ottocento, uno schema come quello seguente dà conto di que-

ste forme-tipo post rossiniane e delle omologie sussistenti tra esse quanto a struttura drammatico-musicale interna:

	DUETTO (o terzetto, quartetto, ecc.)	ARIA (detta anche cavatina, sortita, rondò)	FINALE INTERMEDIO
<i>Sezione dinamica, cinetica</i>	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica) Tempo d'attacco (versi lirici fino a fine pezzo)	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica) —	Coro introduttivo (versi lirici, di norma fino a fine pezzo) Tempo d'attacco
<i>Sezione statica</i>	Cantabile a 2 (3, 4)	Cantabile solistico (versi lirici fino a fine pezzo)	Pezzo concertato (Largo) a più voci
<i>Sezione dinamica, cinetica</i>	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
<i>Sezione statica</i>	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 ad un tempo familiari, magari innovativi e comunque efficaci per il pubblico dei teatri.⁴ 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 articolate 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 (I.4) 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

⁴ Dopo i pionieristici PHILIP GOSSETT, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta Musicologica», XLII, 1970, pp. 48-58 e ID., *Verdi, Ghislanzoni and «Aida»: the Uses of Conventions*, «Critical Inquiry», I/2, Winter 1974, pp. 291-334, il saggio che meglio di tutti seppe impostare le questioni di assetto e funzionalità delle strutture-tipo dei numeri fu HAROLD S. POWERS, «La solita forma» and «The Uses of Convention», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Istituto di Studi Verdiani / Ricordi, Parma-Milano, 1987, pp. 74-109 e in «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.

tempo dapprima si diede ad esse forma in strofette di quinari (stese nel libretto I-Sac e in parte musicate da Bellini in fogli I-CATm scartati), 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 nell’atto secondo (II.3), 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 (restata in I-Sac) 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.⁵

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 l’atto primo con un gran pezzo a tre solisti, ma senza cori in palcoscenico (I.9). 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’aver operato una scelta ben avvertibile lo palesa il dubbio che coltì 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. I fogli che concludono l’atto primo di A difatti lo prevedono (e di solito viene oggi eseguito), ma in I-CATm se ne conservano altri simili, antecedenti e scartati, in cui il compositore non l’aveva affatto contemplato (così come le relative parole mancano del tutto nel libretto di Romani, sia manoscritto sia a stampa);⁶ senza contare che di questa versione della stretta *a tre* senza coro dà testimonianza anche la prima riduzione per canto e pianoforte che Ricordi stampò nelle settimane attorno alla prima assoluta.⁷ Sussistono dubbi persino sul fatto che in quel punto il coro avesse davvero cantato, il 26 dicembre 1831 alla Scala, dato che le recensioni non lo citarono, registrando invece soprattutto l’anomalia di quella chiusura d’atto:

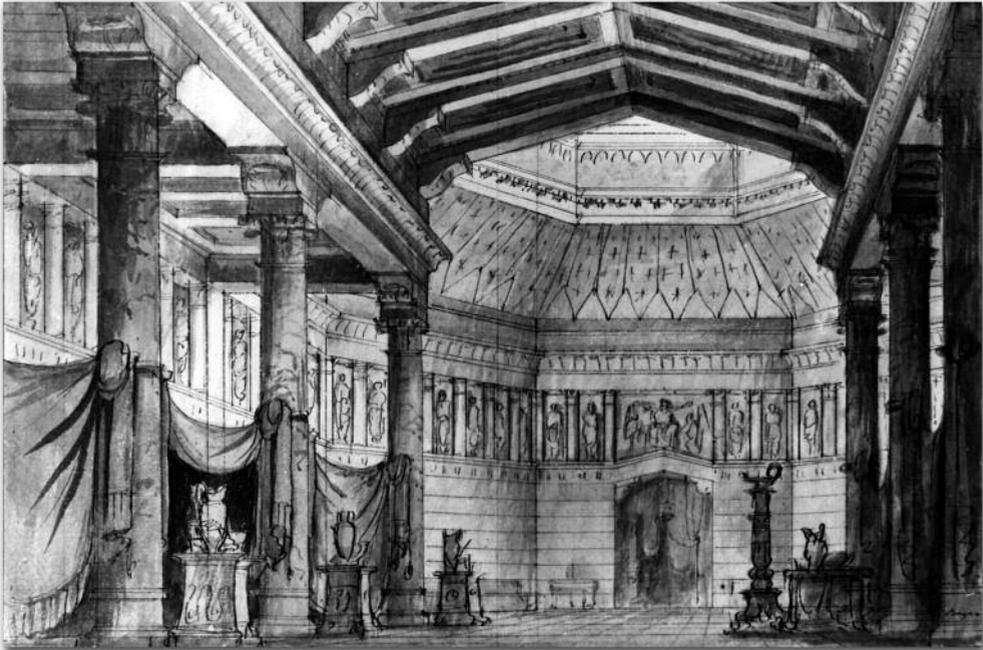
Il Pubblico, il quale certamente si aspettava di sentir chiudere il primo atto con un finale di gran genere, si trovò deluso, e fu mal contento di veder cadere il sipario dopo un terzetto di non grande effetto.⁸

⁵ Per un confronto approfondito tra le due versioni, sia consentito rimandare a ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista* cit., pp. 103-106.

⁶ Cfr. GOSSETT, *Introduction a BELLINI, Norma* cit., *ad locum*.

⁷ Cfr. CHARLES BRAUNER, *Textual Problems in Bellini's «Norma» and «Beatrice di Tenda»*, «Journal of the American Musicological Society», XXI/1, Spring 1976, pp. 99-118: 108-110.

⁸ «L’eco», IV/155, 29 dicembre 1831, riportato in VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943, p. 294.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici per la prima veneziana di *Norma* al Teatro La Fenice, 26 dicembre 1832. Sopra: *Foresta sacra de' druidi*; in mezzo, *la quercia d'Irmisul*, al piè della quale vedesi *la pietra druidica che serve d'altare*. Colli in distanza sparsi di selve. È notte (1.1); sotto: *Abitazione di Norma* (1.7).



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici per la prima veneziana di *Norma* al Teatro La Fenice, 26 dicembre 1832. Sopra: *Interno dell'abitazione di Norma*. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figli di Norma sono addormentati (II.1); sotto: *Luogo solitario presso il bosco dei druidi, cinto da burroni e da caverne*. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra (II.4).

Del resto, che la scelta fosse stata meditata e travagliata, con più ripensamenti e forse infine un peso determinante del poeta, lo testimoniò Bellini stesso. Scrisse infatti a Romani, quando nell'estate 1832 *Norma* fu ripresa per la prima volta a Bergamo col gran successo che ne fece decollare le fortune:

Il terzetto non può essere eseguito meglio: lo agiscono bene e con forza; fece rabbrivire tutti, e lo trovano un bel finale, anche senza il concerto di pertichini, Druidi, Druidesse e altri cori da far chiasso. Tu avevi ragione ad essere ostinato che fosse così... Ti hanno fatto perdere la pazienza!... Ma ora sono contento anch'io.⁹

Nemmeno il duetto tra Adalgisa e Pollione dell'atto primo (1.6) 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 *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 ad 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 versegiate, quest'ultime, che chissà mai se il poeta aveva 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, tra I-CATm e US-NYpl. E alla fin fine senza trarne gran soddisfazione: si vorrà anche magari dargli torto, ma è un fatto che il compositore scrisse a un parente – certo deluso, all'indomani della prima – che «non piacque il duetto fra Pollione ed Adalgisa, e mai piacerà, perché non piace neanche a me».¹⁰

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

⁹ Lettera a Romani da Bergamo, 24 agosto 1832, ivi, pp. 319-321: 320.

¹⁰ Lettera allo zio Vincenzo Ferlito del 28 dicembre 1831, ivi, pp. 291-293: 292.

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 di I-Sac 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 tal 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 ad Oroveso nella scena quinta dell'atto secondo, che questa venisse ridotta ad un unico 'tempo' cantabile («Ah! del 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. Comunque in effetti andasse, è facile constatare dai documenti come si procedette. Il materiale drammatico che il poeta aveva in origine concepito per il pezzo 'regolare' – versi dunque per un cantabile solistico e forse un tempo di mezzo antecedenti le stesse strofe di «Ah! del Tebro», che del numero sarebbe risultata la cabaletta – lo si riassorbì nella definitiva scena dialogica in recitativo, modificandone appena la prima versione. Vale la pena trascrivere dal libretto I-Sac ciò che fu trasformato:

SCENA QUINTA

(OROVESO e detti)

OROVESO

Guerrieri, a voi venirne
credea foriero d'avvenir migliore.
Il generoso ardore
l'ira che in sen ci bolle
io credea secondar; ma il Dio nol volle.
Invan le nostre selve
l'abborrito Proconsole abbandona
e riede al Tebro: un più temuto e fero
latino condottiero
a Pollion succede: a noi più gravi
più ferrei danni ei reca, e di novelle
possenti legioni
accresce il campo che ne tien prigion.

CORO

E Norma il sa? Di pace
è consigliera ancor?
Vede l'ostil furor – e il soffre e tace?

OROVESO

Invan di Norma interrogo
gli occhi, la fronte, il volto.
In fondo al cor sepolto
chiude ogni suo pensier.

Par che del Dio lo spirito
più non la scuota e accenda:
sembra che oblio la prenda
dell'universo intier.

CORO

E che far pensi?

OROVESO

Cedere
né dar di noi sospetto.

CORO

E a tal viltà costretto
sempre sarà il guerrier?

OROVESO

Ah! del Tebro al giogo indegno
[ecc.]

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 primadonna. Nell'abbondare del dialogo e dei versi – una trentina di sciolti per il recitativo d'inizio, altri trentasei in strofe d'ottonari e decasillabi per i 'tempi' con orchestra – 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 (nonché di nuovo «*amaramente*» in lacrime: 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 (pure in I-Sac, su altro foglio). Una scena concentratissima, retta interamente dalla protagonista (ossia Giuditta Pasta), su posture sostanzialmente statiche: Norma «*siede e posa la lampa sopra un tavola*», indi «*sorge*», solo da ultimo «*s'incammina verso il letto; alza il pugnale; [...] dà un grido inorridita: [...] 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.

III

Era cosa risaputa, ed 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 s'erano alzate persino 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, ben diverso dalla scrittura vocale lussureggiante e accattivante, e però infine emotivamente astratta, dell'«astro maggiore» Rossini:

Il signor Bellini cerca novità, ed in ciò merita lode. Egli ha preso un metodo, che non ben sappiamo se debba dirsi declamazione cantata, o canto declamato. Lo scopo di questo metodo sembra essere di riunire la forza della declamazione alla gentilezza del canto, il suo pericolo potrebbe essere quello di confondere declamazione e canto, e produrre monotonia, lentezza, spezzature e titubanza nella cantilena, e mancanza di motivi che allettino, e rimangono nell'orecchio.¹¹

Nelle opere successive Bellini non si spinse oltre, su un tal 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 d'un recitativo austero e potente d'ascendenza gluckiana e spontiniana.

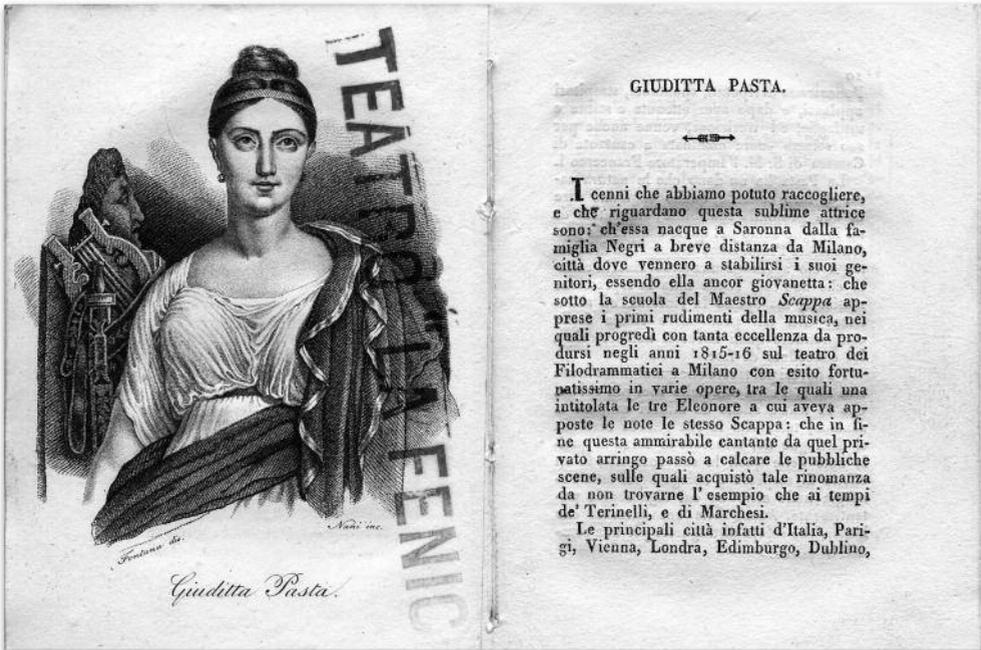
Giuditta Pasta, a sua volta, aveva costruito almeno una parte della sua carriera quale protagonista di tragedie di stampo neoclassico come *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa o *Medea in Corinto* di Mayr, che contemplavano grandi scene di recitativo accompagnato in corrispondenza di situazioni culminanti. In esse la cantante s'era sempre saputa distinguere, anche come attrice ammirevole. Lo testimoniava lo stesso Stendhal, nel 1828: «Il faut voir M.me Pasta dans *Médée*, 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».¹² 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 scena¹³ definitiva s'imperviava 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 *nuances* agogiche

¹¹ «L'eco», II/20, 16 febbraio 1829, riportato in BELLINI, *Epistolario* cit., p. 196.

¹² STENDHAL, *Promenades dans Rome*, 18 aprile 1828, nei suoi *Voyages en Italie*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 818.

¹³ Sul piano formale, per inciso, una «scena» la divenne così a tutti gli effetti: l'intero recitativo, ricco com'è, fa comunque da apertura del numero seguente, il duetto Norma-Adalgisa, quando in origine l'aria pianificata per Norma avrebbe evidentemente costituito un numero a sé.



GIUDITTA PASTA.

I cenni che abbiamo potuto raccogliere, e che riguardano questa sublime attrice sono: ch'essa nacque a Saronna dalla famiglia Negri a breve distanza da Milano, città dove vennero a stabilirsi i suoi genitori, essendo ella ancor giovanetta: che sotto la scuola del Maestro Scappa apprese i primi rudimenti della musica, nei quali progredì con tanta eccellenza, che prodursi negli anni 1815-16 sul teatro dei Filodrammatici a Milano con esito fortuosissimo in varie opere, tra le quali una intitolata le tre Eleonore a cui aveva apposte le note le stesso Scappa: che in fine questa ammirabile cantante da quel privato arringo passò a calcare le pubbliche scene, sulle quali acquistò tale rinomanza da non trovarne l'esempio che ai tempi de' Terinelli, e di Marchesi.

Le principali città infatti d'Italia, Parigi, Vienna, Londra, Edimburgo, Dublino,

10
l'onorarono di ripetuti, spontanei, strepitosi applausi, e dopo aver ottenute e statue e medaglie, ed iscrizioni, venne anche per suo sommo onore nominata a cantante di Camera di S. M. l'Imperatore Francesco I.

La Pasta ha un dono che la natura assai di raro concede, quello vogliamo dire di una profonda sensibilità, alimentata da un ingegno acuto pel quale comprende perfettamente l'intenzione drammatica del poeta. A ciò aggiunge una straordinaria abilità che non solo rende tutta la espressione musicale, ma spesso la rinforza ed abbellisce. Con tali prerogative riesce facile comprendere quali miracoli nell'arte sia a lei concesso di fare.

Nè devesi poi tacere che quantunque la sua non sia mai stata una delle voci più chiare, che in teatro anche da minori cantanti si sentano, tuttavolta la sua grande maestria si distingue nel minorare la forza di quelle note nelle quali la sua voce non fa un effetto di sorpresa e spiegare poi tutta l'energia nelle altre su cui signoreggia potentemente. Ammirabile accorgimento che basterebbe solo a distinguerla per una somma cantante.

11
Nelle due successive stagioni degli anni 1832-33, 1833-34 abbiamo ammirato il bel modo del suo canto, e della sua azione veramente unica. L'Anna Bolena, l'Otello, la Norma, la Fausta, il Tancredi, l'Emma, e le altre opere da lei cantate segnarono un'epoca memorabile nei fasti di questo Teatro. E quantunque alcuno non abbia voluto concedere alla Pasta tutta quell'eccellenza d'arte ch'ella in fatto possiede, e tutto quell'effetto in chi l'ode, da cui siamo stati vivamente commossi, pure a tale obbietto risponde la sua fama estesa per tutta Europa, e le nuove palme colte a Milano fanno fede che la natura potrà col succeder degli anni negargli i mezzi di continuare nei suoi sommi esercizi, ma non mai cancellare la memoria dei suoi trionfi, i quali anche recentemente colti con sempre eguale furor eternano a dir così quella giustissima fama ch' Ella si è procacciata collo sforzo di uno straordinario valore. Perocchè ove canta madama Pasta havvi un generale compiacimento, ch'è raro a vedersi, e quando ella solamente si mostra o dalle scene o dalle Accademie, trae quasi per forza lo strepito degli applausi.

Cenni biografici su Giuditta Pasta (1797-1865), prima interprete del ruolo di Norma alla Scala nel 1831 e alla Fenice nel 1832, nell'*Almanacco delle dame per l'anno 1838*, Firenze, Antonio Bartolini, 1837.

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, intervallica 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»; «Muoianno») e ascendenti («e in fronte mi si solleva il crin»), o infine al culminante La_{b_4} acuto del *grido inorridito* «Ah no!...», subito ripiegato sull'ansito orchestrale sino ai singhiozzanti Mi_{b_4} e Mi_{b_3} 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. (E considerazioni simili, quanto a morfologia ed impatto, potrebbero valere per altre due scene in versi sciolti dove il personaggio torreggia: il recitativo d'esordio «Sediziose voci», prima della celeberrima invocazione alla luna, I.4; e quello di estrema speranza, disillusione e scatenamento furioso in apertura del finale ultimo, «Ei tornerà... Sì, mia fidanzata è posta», II.6.)

A rendere davvero eccelsa la pagina drammatico-musicale d'inizio atto secondo 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 (ossia, tecnicamente, la capacità di far sorgere e tramontare un episodio espressivo in frasi periodate nel mezzo d'un cantar spezzato a misura di senso delle parole e ritmo drammatico) 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. Ma par essere significativo, quanto all'austero tono complessivo di *Norma*, che anche in un'altra situazione il compositore finisse per privilegiare una combinazione recitativo-arioso rispetto ad un più consueto ed estroverso cantabile sopranile «di sortita».

Al suo apparire (I.5) Adalgisa è sola, nel luogo galeotto del suo primo incontro con Pollione, combattuta tra rimorsi di coscienza e sincere pulsioni amorose. Giacché il passo preludeva al duetto tra i due, il poeta scrisse da subito per lei undici versi di recitativo, gli stessi che da sempre si leggono a libretto (da «Sgombra è la sacra selva» al sopraggiungere del romano). Vi fu però un momento in cui Bellini, di sua mano, vergò sul medesimo foglio di I-Sac una precisa richiesta, in corrispondenza dell'ultimo verso «Deh! proteggimi, o dio: perduta io sono»: desiderava «otto versi di preghiera», ossia quanto di norma poteva servire per un brano cantabile di foggia usuale. La scritta belliniana fu poi cancellata, non si sa bene da chi e quando. Resta il fatto che proprio in

quel punto, sul solo ultimo verso, dopo che la fanciulla «*corre a prostrarsi sulla pietra di Irminsul*», il compositore scelse infine di innestare un altro episodio di arioso. Che qui però assume sia funzione d'apice conclusivo d'un recitativo più intimo e dimesso, sia una configurazione melodica a sé rispetto alla diversa, cantabilissima idea che aveva risuonato al flauto prima nel preludio orchestrale e poi dopo la battuta iniziale del recitativo. La preghiera, insomma, finì per essere proprio il breve *Largo* in Re bemolle maggiore che precede appena l'entrata di Pollione: il declamato di Adalgisa si fa arioso e prende libera veste d'invocazione, con le parole dell'unico verso ripetute e distese in quattro frasi canore asimmetriche, via via più tese sino a culminare in acuto, ma infine reclinanti nella cedevolezza delle fioriture conclusive.

Rispetto al grande recitativo-arioso di Norma, dunque, identica l'abilità di Bellini nella transizione, ma ben diversamente concepiti il declamato recitativo, l'uso dell'orchestra, l'articolarsi della melodia cantata. In base, certo, agli effetti drammatici che rispettivamente volle cogliere; e tuttavia coi mezzi compositivi limitati che convenzione gli imponeva in simili passaggi in recitativo, introduttivi di numeri dalle sezioni musicali ben più complesse e succose. Pagine di *Norma* queste – tra cui le più celebrate – da leggere tuttavia guardando sempre all'inventiva drammatico-musicale del musicista e ai medesimi elementi caratteristici del suo comporre: costruzione delle melodie, stili di canto, arte delle transizioni, accompagnamenti orchestrali.

IV

Su Bellini creatore 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; e non stupisce quindi che si siano espressi in merito stuoli di esegeti poco pratici di cose musicali o che talvolta anche professionisti del ramo abbiano preferito scostarsi dal piano tecnico-compositivo per indulgere a stereotipi più immaginifici (come l'Ildebrando Pizzetti che nel 1915 varò appunto la fortunatissima idea di «Bellini lirico», dal dono innato, quasi trascendente per il «puro canto melodico»¹⁴). Da quando però l'interesse storico-critico ha moltiplicato gli studi fattuali sul suo concreto lavoro musicale, le peculiarità operative e stilistiche di Bellini sono emerse con chiarezza.

Infatti, anche nello strutturare le melodie destinate ai «tempi di numero» più cantabili sussistevano grammatiche compositive che il catanese condivideva coi colleghi dell'epoca (e che quindi consentono confronti). Quei brani, immagine sonora delle più pregnanti posizioni emotive dei personaggi, venivano congegnati su poche frasi musicali tra loro coerenti e bilanciate, ciascuna corrispondente a segmenti di verseggiatura altrettanto simmetrici, disposte secondo logiche intervallari, metriche e armoniche che facessero percepire le loro funzioni reciproche (di antecedente-conseguate, di inizio-di-

¹⁴ Apparso dapprima su «La voce», il saggio di ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini* fu ristampato nei suoi *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1927 e infine nel suo *La musica italiana dell'Ottocento*, Torino, Edizioni Palatine, 1947.

versione-conclusione, ecc.). Il modello più standardizzato e semplice d'un tal genere di melodia, tanto diffuso che la musicologia recente l'ha voluto tipizzare e definire (col nome di «forma lirica»¹⁵), si ritrova anche in varie pagine di *Norma*, tra cui la cabaletta del duetto Pollione-Adalgisa:

ESEMPIO 1¹⁶ – 1.6, [n. 5] duetto, pp. 185-186

testo poetico (ottonari; rime ababcx cx)	frasi musicali	articolazione armonica
Vieni in Roma, ah! vieni, o cara dove è amore, è gioja, è vita:	a (4 bb., antecedente)	cadenza aperta
<p>Pollione (con tenerezza)</p> <p>Vie-ni in Ro-ma, ah!vie-ni, o ca-ra, do - v'è a - mor, do-v'è a-mor e gio-ia e vi - ta:...</p>		
innebbriam nostr'alme a gara del contento a cui ne invita...	a ₁ (4 bb., conseguente)	cadenza chiusa
<p>(con abbandono)</p> <p>i - neb-briam no - str'al - me a ga-ra del con - ten-to, del con-ten-to a cui ne in-vi - ta...</p>		
Voce in cor parlar non senti,	b ₁ (2 bb., diversione)	
<p>Vo-ce in cor par-lar non sen - ti,</p>		
che promette eterno ben?	b ₂ (2 bb., diversione)	cadenza aperta
<p>che pro-met-te e - ter - no ben?..</p>		
Ah! da' fede ai dolci accenti... sposo tuo mi stringi al sen.	a ₂ (4 bb., conclusione) ¹⁷	cadenza chiusa
<p>Ah! dà fe-de a' dol - ci ac-cen-ti... spo - so tuo, spo-so tuo mi strin-gi al sen.</p>		

¹⁵ Importanti scritti in tema sono JOSEPH KERMAN, *Lyric Form and Flexibility in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», I, 1982, pp. 47-62; STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in Ottocento Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-147; GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della «lyric form»*. *Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII, n. 20, maggio 1996, pp. 2-17.

¹⁶ Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura d'orchestra: VINCENZO BELLINI, *Norma*, Milano, Ricordi, s.a. [1898], n. di lastra 1385 (rist. Mineola, Dover, 1994); i luoghi citati sono individuati mediante il riferimento all'atto, la scena, il numero e la pagina

¹⁷ Altrettanto consueta e tipica la conclusione della «forma lirica» su una frase dissimile da quella iniziale, da siglarsi con *c*. Così è, in *Norma*, la cabaletta a due «Ah sì, fa' core abbracciami», schematizzabile *a*(4 bb.), *a*₁(4), *b*₁(2)-*b*₂(2), *c*(4); ma espanso d'ulteriori 4 bb. virtuosistiche prima della cadenza).

Come risulta evidente, ciascuna frase musicale vien fatta corrispondere a due versi poetici; le delimitano cadenze armoniche meno e più marcate, in alternanza; il materiale melodico è tra esse omogeneo (in specie tra lettere-simbolo uguali: $a, a_1, a_2; b_1, b_2$) quando non 'isoritmico' (ossia di ritmo replicato o quasi di frase in frase);¹⁸ lo spunto iniziale ha già in sé tutta la caratterizzazione del brano (lo denominavano «mossa»); l'insieme della melodia viene a risultare concluso, completo, bilanciato (vi fu chi lo definì «*periodo quadrato tipico*»¹⁹), facile da percepirsi e rammentarsi. «Motivi che allettino, e rimangano nell'orecchio», aveva auspicato il critico milanese: ed è appunto ciò che ha assicurato secolare favore a questa come a tante melodie di Donizetti o Verdi.

Perseguire insieme bellezza musicale, efficacia drammatica ed originalità d'espressione significava tuttavia rapportarsi a questo schema di base con la massima fantasia creativa, e quindi concepire e sfruttare a fini teatrali – anche qui si trattava di «manipolare la convenzione» – le innumerevoli forme e varianti che esso poteva contemplare; non senza conservarne riconoscibili, al fondo, i principi sintattici e funzionali fondamentali. Un lavoro che Bellini, in *Norma*, svolse con gran risultati.

Gli effetti più macroscopici ed evidenti si ritrovano nei pezzi dove il fraseggiare canonico vien sottoposto a una sorta di «gioco dei segmenti» melodici con motivazioni drammatiche spesso ben leggibili. Caso esemplare è quello del cantabile «Meco all'altar di Venere», nella cavatina di Pollione (I.2). Il testo – è il racconto di un sogno – prevede tra strofe di otto versi ciascuna, la seconda delle quali evoca l'apparizione d'una «terribile [...] ombra» a turbare l'onirico spozalizio tra il proconsole e Adalgisa, mentre la terza ne descrive le devastanti conseguenze sul rito stesso. Ora, la prima ottava, dove si ritrae a tinte solari l'idillio preugno di «voluttade e amor», Bellini la realizzò in rotonda «forma lirica» $a(4) a_1(4) b_1(2)-b_2(2) c(4) c_1(4)$ su un Do maggiore altrettanto rilucente. Tanta regolarità, però, va in pezzi con la svolta orrificica della seconda strofa: nel subitaneo virare al Do minore, ciò che s'impone è anzitutto l'ansioso fraseggio, spezzato tutto in segmenti di due battute, musicalmente 'disorientati': tra loro sì perlopiù isoritmici, ma vaganti su un instabile giro armonico d'accordi fondamentali e di settima non risolti finché l'orchestra sola non cadenza tornando al maggiore. È come se riacquisisse sicurezza, Pollione, quando attacca di nuovo la sua tornita prima frase a sulle parole iniziali della terza strofa. Ma esse annunciano, per senso, quanto accade in musica già con a_1 (riconoscibile, regolare e pur intorbidito dai Mi♭ del minore) e poi col ritorno del fraseggio dimezzato: timore e sconcerto finiscono per prevalere, nell'anatema-premonizione di Norma che rimbom-

¹⁸ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, p. 280 e GIORGIO PAGANNONE, *Sui rapporti tra forme testuali e forme musicali in Bellini. Funzionalità drammatica dell'isoritmia*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001*, 2 voll., a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 251-265.

¹⁹ Lo fece il librettista EMANUELE BIDERÀ nel suo pretenzioso trattatello *Euritmia drammatico-musicale dichiarata per le leggi fisiche della caduta dei gravi e del quadrato delle distanze*, Palermo, Stabilimento tipografico dell'Armonia, 1853, che viene citato e commentato in PAGANNONE, *Mobilità strutturale* cit., p. 2 e segg.

ba su timpani rullanti, accordi dissonanti ai tromboni e i Re sensibile (del Mi bemolle maggiore d'arrivo), reiterati e tesissimi, al tenore in acuto per primo.

Maneggiare *ad hoc* frasi regolari della «forma lirica» tornava poi certo buono a fini drammatici più consuetudinari, come là dove regnava non il contrasto, bensì la concordia. È il caso della cabaletta dell'ultima scena Norma-Adalgisa «Sì, fino all'ore estreme» (II.3), svelto pezzo a due voci in parallelo su testo unico comune, come molti se n'erano uditi nel recente passato in simili situazioni dove tra i personaggi regnava «unione di cuori». L'agile metro in $\frac{2}{4}$ *Allegro* fece sì che per la «mossa» sui primi settenari della consueta ottava poetica si ricorresse a frasi squadrate sul respiro di otto anziché quattro battute, talché i primi quattro versi della strofa, un po' rimpolpati da ripetizioni di parole, Bellini li musicò coi soprani in costante omoritmia per terze e seste sulle due abituali frasi $a(8)$ $a_1(8)$. Introdusse poi un elegante pizzico di varietà nelle due semifrasi $b_1(4)$ e $b_2(4)$, sulle quali – è scambio di gioia e fiducia reciproca, in quel rinnovato momento di sororale, passeggera serenità – innestò un canone semplice ma efficace tra le due voci, che così sfasate arrivano a coprire dodici misure (esaurendo il testo). Di conseguenza, altrettanto bilanciata volle far risultare la stessa sezione conclusiva del brano: nell'invocare l'una verso l'altra ancora e soprattutto il «tuo cor», è su due parallele frasi $c_1(6)$ $c_2(6)$ che Norma e Adalgisa riprendono a cantare come un'anima sola, fino ai culminanti acuti finali.

L'uso drammatico delle frasi periodate risultava del resto proficuo anche là dove la «forma lirica» non faceva esattamente al caso, vale a dire nelle fasi dei numeri che pur essendo pienamente cantabili, erano d'andamento dinamico, ad azione progressiva. In proposito è esempio significativo il già citato tempo d'attacco del duetto Pollione-Adalgisa, «Va', crudele; e al dio spietato» (I.6). Gli otto versi ottonari che toccano prima a lui e subito dopo a lei, nel libretto di Romani, Bellini a quanto pare li concepì da subito secondo un'articolazione drammatico-musicale interna basata sulla fraseologia in sé, prim'ancora cioè di mettere a fuoco i materiali melodici effettivamente adatti. Abbozzi che si conservano in I-CATm e US-NYpl mostrano infatti che il compositore progettò anzitutto di suddividere l'ottava iniziale di Pollione in due sezioni di quattro versi ciascuna e di destinare una tonalità minore alla prima (e due relative frasi $a[4]$ $a_1[4]$), una tonalità maggiore alla seconda (su frasi $b[4]$ $b_1[4]$). Provò e riprovò temi, su ciascuna sezione; e ritroviamo nelle pagine rigettate, tra l'altro, materiale melodico che finì poi per essere impiegato nel terzetto finale primo e nel finale ultimo. In particolare, gli diede filo da torcere la sezione in maggiore: ci restano tracce di cinque diversi tentativi prima che scegliesse d'adattare, come versione definitiva, la melodia tratta da una sua aria da camera. Quel che qui importa sottolineare, però, è come Bellini giungesse al risultato ultimo tenendo fissa un'idea architettonica – le due sezioni tonalmente distinte e tematicamente connotate, il parallelismo delle rispettive frasi interne – che rispondeva da un lato al necessario incalzare drammatico della scena (già se n'è detto), dall'altro ad aspetti di contenuto del testo (Pollione si protende al maggiore là dove evoca l'innamoramento d'Adalgisa). Anche se, certo, la calibratura dei motivi melodici da impiegarsi effettivamente sarebbe poi restata scelta decisiva.



Cenni biografici su Maria Malibran (1808-1836), altra storica interprete ottocentesca del ruolo di *Norma*, nell'*Almanacco delle dame per l'anno 1838*, Firenze, Antonio Bartolini, 1837.

L'originalità di Bellini melodista drammatico s'esprimeva però col massimo spicco quand'egli sceglieva di manipolare la consuetudinaria fraseologia periodata ancor più in profondità, ossia là dove applicò il suo stile più personale nel proporzionare i segmenti melodici, nel profilarli internamente, nel calibrare le loro giunture. Il contesto teatralissimo in cui si scatena la stretta del terzetto-finale primo, «Vanne, sì: mi lascia, indegno» (1.9), lascia ad esempio il suo segno sull'articolazione dell'invettiva melodica attaccata da Norma «*prorompendo*» (e che Pollione subito dopo le ricambierà): gli otto versi di prassi vengono trattati con una traiettoria che coniuga instabilità, propulsione e una finale esplosione. Su un impianto di Sol minore, *Allegro agitato assai*, la prima idea-frase $a(4)$ risulta già in sé ansimante, fratta com'è in quattro incalzanti cellule. Né trova equilibrio nell'usuale «conseguente» a_1 , visto che i versi terzo e quarto virano già a un motivo distinto imperniato su più Do_4 furiosamente accentati, e ribadito peraltro in due semifrasi tra loro sbilanciate ($b_1[2]-b_2[2+2]$). Ancora più pronunciata l'asimmetria metrico-musicale interna del terzo elemento melodico, che ha anche in sé la carica d'un processo modulante innescato verso il Sol maggiore. Tra $c_1(2)$ e $c_2(2+4)$, il prolungamento di quest'ultimo accumula infatti tensione spasmodica: prima nell'ossessivo insistere di Norma – sei volte in tre misure coi violini in sincopato, a intonare di nuovo gli imperativi del verso iniziale, in *crescendo sempre e accelerando* – su una cellula discendente $Do_4^{\sharp} Si_b_3 La_3$ dissonante con le fitte settime di sensibile; poi nella turbinosa scala ascendente ai violini sul *tutti* alla dominante (mentre tocca ai due altri personaggi astanti uno sconvolto «Ah!» agli acuti). Non stupirà dunque che al definitivo, furibondo esplodere di Norma in Sol maggiore vengano buone due ulteriori, più ampie frasi $d_1(4)$ e $d_2(4+2)$ che nel dar peso adeguato a questa chiusa di «forma lirica» espansa, e potenziate come sono da legni acuti e violini in raddoppio, certo non esauriscono ma piuttosto reinnescano il corto circuito delle emozioni in campo. Se poi si considera che nel raggelato concertato «Oh! di qual sei tu vittima» di poco precedente, in Si bemolle maggiore, Bellini aveva invece adottato come tema principale una regolarissima melodia $a(4) a_1(4) b_1(2)-b_2(2) a_2(4)$ a frasi sostanzialmente isoritmiche, e che, nel congegnare il pezzo, aveva scelto solo in un secondo momento di separare con cadenze e pause le successive entrate dei personaggi col tema stesso (lo si desume distintamente da A e da fogli I-CATm), ebbene, risulterà certo difficile ipotizzare che l'effetto del contrasto tra i rispettivi trattamenti della forma melodica tipo gli fosse riuscito per caso.

La celeberrima «Casta diva, che inargenti» (1.4), vale a dire il 'tempo' cosiddetto cantabile dell'aria di sortita della protagonista, è invece tra i sommi esempi di come Bellini potesse volere realizzare – va da sé sempre pensando alla loro precisa destinazione scenica – melodie capaci di distendersi come un tutt'uno omogeneo, senza apparenti soluzioni di continuità, e nemmeno un'articolazione davvero avvertibile, tra le loro singole frasi. Di queste «melodie lunghe lunghe lunghe» – per definirle con le parole usate molti anni dopo da un ammirato Giuseppe Verdi – ogni estimatore delle musiche del catanese ha sentito parlare e va orgoglioso. Quanto alla musicologia, i loro segreti tecnici sono stati più volte esplorati: basti pensare alle pagine che un maestro assoluto della disciplina, il tedesco Dahlhaus, dedicò a «Ah! non credea mirarti» dalla *Sonnambula*

la come sintetico esempio dell'arte belliniana tutta, in un suo fondamentale trattato sull'Ottocento musicale.²⁰ A volere rileggere qui ancora una volta «Casta diva» ponendosi nella prospettiva data delle «manipolazioni della 'forma lirica'», occorrerebbe dunque soffermarsi su come Bellini assumesse dapprima, nell'*incipit*, se non altro i principi dell'isoritmia e delle prime due frasi su quattro battute, ma poi procedesse sistematicamente, sul passo estremamente lento del $\frac{12}{8}$, ad evitare quasi tutti i presupposti strutturali del modello melodico standard; a partire – per dirne una sola – dalla scelta di realizzare in forma musicale strofica le due quartine di versi, e quindi di dilatare l'intonazione di ciascuna di esse, con effetto man mano sempre più ecolalico e 'sognante', lungo le ventisei misure del brano. Crediamo però utile fornire al lettore anche due descrizioni altrui, autorevolissime. L'una più generale, di definizione sintetica delle tecniche belliniane di conduzione melodico-armonica, che però s'attaglia assai bene a spiegare cosa accade anche in «Casta diva»:

Il carattere individuale della melodia belliniana discende da un calibrato impiego di mezzi musicali [...]. Tra essi i più importanti sono: 1) lo sfasamento della quadratura ritmica grazie a piccoli spostamenti di accento, pause, sincopi; 2) la tendenza a evitare la ripetizione simmetrica dei membri melodici, creando piuttosto l'impressione di un discorso sempre rinnovato; 3) l'impiego in serie di note dissonanti rispetto all'armonia, con conseguente senso propulsivo verso una risoluzione spostata in avanti; 4) concatenazioni armoniche che rimandano la cadenza conclusiva, spesso con successioni di settime e di dominanti secondarie. Il risultato della combinazione di questi fattori è un arco melodico «lungo», proteso in avanti, che confonde senza distruggerla quella simmetria fraseologica che sembrava il marchio di fabbrica della melodia italiana dopo Rossini.²¹

L'altra invece più specifica, sulla tessitura fine (soprattutto intervallare) della celebre melodia, la si prende da un pioniere degli studi belliniani, maestro d'una generazione passata che però merita sempre rileggere e meditare:

Gli ottonari vengono musicati nel modo più esteso possibile [...]; il ritmo è oltremodo versatile. Alcune battute (1 e 5, 13 e 14) ritmicamente coincidono; ciò però conferisce solamente tanta staticità alla melodia, quanta ne spetta ad essa, il cui carattere sembra proprio essere la mediazione di statica e dinamica, calma e tensione.

L'elemento dinamico del flusso melodico viene realizzato prima di tutto mediante la diastematica. Il suono più accentuato nel primo periodo di quattro battute è il La_3 , il più acuto il Re_4 ; il primo periodo finisce sul Si_b_3 . Questo suono diventa ora la nota più accentuata del secondo periodo di quattro battute, che da parte sua non va oltre il Re_4 ; il secondo periodo finisce sul La_3 . Il periodo di due battute che ora segue inizia appunto da questo La_3 e sale fino al Fa_4 . Partendo dal suono conclusivo Si_b_3 , la linea orchestrale $Si_b_3-Si_b_3-Do_4$ (coll'ottava inferiore) porta in alto (battuta 10). La voce utilizza il Do_4 come anacrusi del periodo che ora segue, in cui la melodia, dopo un indugiare tra Do_4 e Re_4 , sale rapidamente al suo culmine diastematico; essa si sofferma sul La_4 in sincopi accentate che portano la tensione al massimo, per

²⁰ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* [1980], Scandicci, La Nuova Italia, 1990, pp. 126-134: 127.

²¹ DELLA SETA, capitolo *Bellini* nel suo *Italia e Francia* cit., pp. 182-195: 188.

usare poi il La₄ come trampolino per arrivare al Sib₄. Da questo apice diastematico dell'*a solo* la melodia scende, quasi in serpentine, fino al suono fondamentale.

Mezzi armonici rendono ancor più ricca di tensione l'ascesa all'apice diastematico: il breve offuscamento del minore nelle battute 8-10, il tritono della cadenza della frase a battuta 10. Ma soprattutto è la dinamica, accanto alla diastematica, che rende così emozionante l'ascesa al climax [...]. C'è molto calcolo compositivo in questa melodia. La sua ascesa è organizzata in una misura che le melodie di Rossini non raggiungono, né vogliono raggiungere mai. [...] La novità di questa melodia [...] sta nell'uso dei mezzi dinamici (crescendo) e nella coerenza con cui questi mezzi, insieme alla diastematica e alla ritmica (sincopi!), portano ad un acme assoluto [...]. Il momento culminante ne ricava forza estatica. Una tale intensificazione della conclusione dell'aria (del tempo dell'aria) è una novità.²²

Nel parlare sin qui delle scelte compositive belliniane, e in particolare in questo paragrafo di criteri di scrittura melodica (tra architetture-tipo, disposizioni e profili delle frasi, successioni diastematiche, ecc.), è rimasto però in ombra un aspetto che una pagina come «Casta diva» – al pari delle due poco sopra descritte, o della stessa scena d'inizio atto secondo – obbliga invece a porre sotto i riflettori. È testimoniato infatti da miriadi di documenti dell'epoca, e da molti strettamente relativi a Bellini e alla *Norma*, che l'immaginazione melodica d'ogni compositore coevo veniva condizionata dal suo naturale desiderio d'assecondare al meglio, di partitura in partitura, le specifiche caratteristiche vocali degli interpreti che per primi avrebbero portato in scena la nuova opera.

Ora, già s'è detto del ruolo del tutto primario giocato da Giuditta Pasta nella concezione di *Norma*, e di quanto certe esperienze interpretative precedenti della cantante influissero sul profilo canoro e drammatico dato al monologo di «Teneri figli». Altrettanto valse, quasi superfluo dirlo, per i grandi brani cantabili che la vedevano protagonista. Merita però cogliere che 'servire' vocalmente la Pasta, a quello stadio assai maturo della di lei carriera, equivaleva per Bellini a poter liberamente esplorare, nel personaggio di *Norma*, quasi ogni stile di canto immaginabile per un soprano dell'epoca, e sui più vari registri. Quando infatti definì «enciclopedico» il carattere della sacerdotessa, il compositore pensava probabilmente proprio all'ampilissimo ventaglio espressivo di cui l'aveva potuto dotare, giacché la parte vocale di Norma vede alternarsi, talvolta anche nel breve volgere di poche battute, canto parlante, declamato 'spianato', eroicamente marcato, ad ampie volute melodiche, a fioriture drammaticamente motivate; e ciò tanto nei registri medio e acuto quanto, talvolta, in quello grave.

Non così versatile era invece Domenico Donzelli, il primo tenore che interpretò Polione. Lui stesso era cosciente di ciò, e non a caso scrisse per tempo al compositore – che non ne conosceva ancora le caratteristiche – per spiegarli i propri pregi e limiti:

L'estensione [...] della mia voce è quasi di due ottave cioè dal *re* basso al *do* acuto. Di petto, poi, sino al *sol*; ed è in questa estensione che posso declamare con egual vigore e sostenere tut-

²² FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini e l'opera del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia* (1969), edizione italiana riveduta in MARIA ROSARIA ADAMO – FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 313-521: 486 e segg.

ta la forza della declamazione. Dal sol alto al do acuto posso usare di un falsetto che impiegato con arte e forza dà una risorsa come ornamento. Ho una agilità sufficiente ma che mi riesce di gran lunga più facile nel discendere che nel montare.²³

Fatto sta che il personaggio del soldato romano, nell'opera, venne a risultare molto più monocorde, nella sua netta propensione per i profili melodici marziali o per un declamato 'spianato' robusto, sostanzialmente alieno ad ogni agilità. Quanto a Giulia Grisi, l'Adalgisa del Santo Stefano 1831, era allora poco più che una debuttante e la parte che Bellini scrisse per lei rientrava tra quelle genericamente pensabili per una figura di virginea fanciulla, di voce chiara, agile, candida. Nemmeno poi da escludere che qualche contrattempo o qualche limite scenico o vocale si fosse per lei presentato durante la lavorazione dell'opera. Stupisce infatti che i documenti mostrino come la sua parte venisse via via un poco ridimensionata rispetto al progettato; e non solo, come s'è visto, nella scena in cui esordisce (1.5), ma anche ad esempio nei due assiami vocali del terzetto finale primo (1.9), dove vennero tagliati passi suoi in primo piano dopo che già (in fogli I-CATm) li si era stesi. Le toccarono nondimeno diverse pagine memorabili, una delle quali non cessa di stupire, ogni volta che si torna ad esaminarla, per quanto e come i due artefici si adoperarono per renderla qual è.

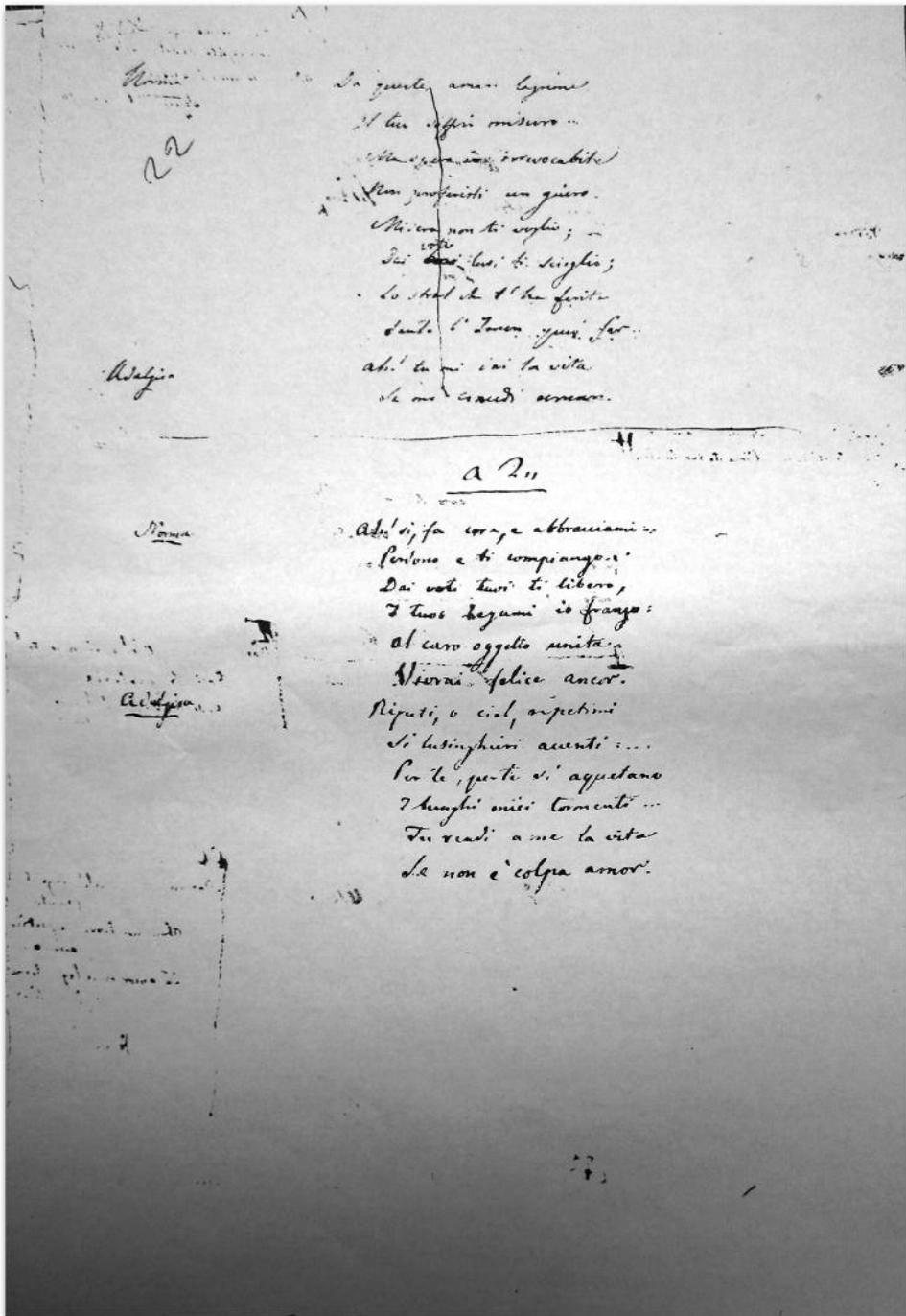
V

Nella veste a tutti nota, la scena del primo confronto tra Norma e Adalgisa (1.8) costituisce una sorta di particolare duetto che, dopo l'unico suo brano cantabile esplicitamente *a due* («Ah! sì, fa' core, e abbracciami»), si salda direttamente al terzetto che chiude l'atto primo a costituire una sequenza che Bellini considerò comunque un tutt'uno: in A la denominò – già lo si diceva – «Scena e Terzetto Finale». La particolarità della sezione tra le due donne sole sta nel ruolo che vi gioca Norma nella sua parte iniziale: là dove Adalgisa intona una propria melodia solistica – è il racconto-confessione del suo peccato d'amore – la sacerdotessa interviene melodicamente a più riprese tra sé e sé, rammemorando la sua passata, identica esperienza; e lo fa in versi non lirici, ma sciolti. Su questa peculiarità del passo già sono state scritte più cose;²⁴ ma qualche riflessione ulteriore la si può condurre pure qui, alla luce di elementi forse mai considerati.

Le due facciate d'un singolo foglio del libretto manoscritto conservato a I-Sac appaiono davvero significative, tanto che meritano d'essere riprodotte (cfr. pp. 36-37) co-

²³ Lettera a Bellini del 3 maggio 1831, in ADAMO-LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., p. 158. Sul piano dei ruoli vocali, le impellenze imprevedibili della vita teatrale potevano generare anche situazioni ben curiose, all'epoca. Come alla Fenice di Venezia il 30 dicembre 1832 (e nella rappresentazione successiva del primo gennaio 1833): con Bellini presente in città, e probabilmente in teatro, un'«indisposizione del Sig. Curioni» tenore fece sì che la parte di Pollione venisse cantata *en travesti* dal soprano Anna Del Serre, l'Adalgisa titolare di quel corso di recite (cfr. in questo volume, la cronologia delle recite di «Norma» al Teatro La Fenice, p. 148-153: 148 e la locandina a p. 112).

²⁴ Tra vari altri, cfr. almeno DELLA SETA, *Italia e Francia* cit., pp. 189-191 (una fine analisi della realizzazione musicale belliniana) e ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista* cit., pp. 142-146 (sui peculiari aspetti di verseggiatura e disposizione grafica a libretto del passo; a p. 144 la svista cui si accenna poco sotto).



Manoscritto autografo di Felice Romani del libretto di *Norma*, con interventi di Vincenzo Bellini, p. 22 (1.8, duetto Norma Adalgisa); Siena, Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana.

sì che il lettore possa seguire direttamente la ricostruzione che si va a fare. Il primo esegeta di questa fonte librettistica, Franco Schlitzer, scrisse senza esitazioni che in essa «le scene VII e VIII [dell'atto primo], fino alla fine del duetto: “Ah sì, fa' core, abbracciami”, sono autografe di Bellini, con in margine alcune correzioni di Romani»;²⁵ e anche chi scrive, a suo tempo, fece propria tale affermazione. Ad esaminare la pagina oggi, con molta più esperienza, già la questione delle grafie vien da interpretarla in modo ben diverso (e ogni esperto belliniano potrà eventualmente dire la sua, guardando le due immagini). Il corpo del testo poetico principale par proprio essere di mano di Romani, pur se stilato più di corsa d'altre pagine. Furono poi senz'altro scritti dal poeta i quattro blocchetti di testo ai margini sinistro e destro, in carattere più piccolo, dove si leggono gli inserti di versi sciolti per Norma che confluirono nella versione definitiva del libretto. Ma soprattutto – ed è la cosa fondamentale – furono senz'altro scritte da Bellini (là la sua grafia è inconfondibile) le frasi e le istruzioni che si leggono a mezzo del testo poetico originario prima e dopo il verso «(L'istesso incanto!... il mio delirio istesso!)» – infine espunto – e poi di seguito incolonnate, nello spazio a margine di destra. Ecco la trascrizione:

Adalgisa Ma tu... ~~Prosegui, prosegui~~ *Norma* Prosegui, prosegui... T'ascolto.
 (dei versi rotti per Norma)
 in rec.^{vo}
 Oh rimembranza, era
 L'istesso incanto! il mio
 delirio istesso!
 1 ÷ Ah!... l'istesso
 fec'io!...
 2 ÷ Oh cari tempi!...
 ove ne andaste!
 3 ÷ Egli così a me dicea!
 ah quanto era felice!

Come ben si comprende, queste righe sono le esplicite richieste del musicista al poeta affinché modificasse la forma del brano, con i quattro interventi per Norma in «versi rotti in rec[itati]vo» di cui Bellini suggeriva non solo i contenuti (con spunti tutti poeticamente da dirozzare) ma anche le precise dislocazioni, dato che quelle cifre da 1 a 3 le riportò, con relativi segni, a fianco rispettivamente di secondo, sesto e ottavo verso della strofa d'Adalgisa «Sola e furtiva al tempio».

Romani ovviamente eseguì e corresse la propria verseggiatura, anche se non esattamente come indicato dal compositore. I quattro blocchetti del testo definitivo in sciolti, infatti, li inserì – i segni di rimando sono leggibilissimi – prima dell'inizio della stessa prima strofa di Adalgisa (ossia come chiusura della scena), tra i suoi versi

²⁵ FRANCO SCHLITZER, *Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Vincenzo Bellini. Notizie e documenti raccolti [...]* in occasione della IX Settimana Musicale Senese, Siena, Ticci, 1952, p. 76 e segg.

quarto e quinto, in coda ad essa e poi in coda alla seconda strofa «Dolci qual arpa armonica», cancellando in questi ultimi due casi gli omologhi distici di settenari che aveva in origine pensato per Norma.²⁶ Del resto, come si vede nella seconda facciata riprodotta, il testo inizialmente concepito dal poeta proseguiva ancora con una terza sequenza analoga di strofe di versi settenari; dove però le protagoniste «s'invertivano» di ruoli, giacché era a Norma che toccava la strofa più lunga e ad Adalgisa il distico conclusivo.

Quest'ultima sezione, è noto, finì per essere rimossa; e già nella pagina manoscritta si vede tracciato un frego di cancellazione, che però non ci può far capire con certezza né chi lo tracciasse, né quando e perché avvenisse la relativa eliminazione. Plausibile che, vergandolo, la suggerisse Bellini nel medesimo momento in cui richiese le altre modifiche, ossia che a un certo punto concepisse lui di ridistribuire l'intera parte di Norma: così da farla intervenire appunto ad inizio pezzo sul canto d'Adalgisa, e poi, in maniera più distesa e regolare, nel seguente cantabile «a 2». In fin dei conti, sempre in una carta di I-Sac (usata parrebbe come «busta-involto»), Romani scrisse di suo pugno al compositore: «Ti mando gli aggiustamenti pel duetto delle due donne. Per quello del tenore e della Grisi io non mi ricordo che cosa mi hai detto. Vediamoci stasera al Caffè. R.». E che la frase si riferisse a una ristrutturazione complessiva, per questo «duetto» nel finale primo,²⁷ pare ancor più verosimile se si dà per acquisito che le due strofe di «Ah! sì, fa' core, e abbracciami» venissero stilate dal poeta proprio a seguito della decisione d'eliminare i primi dieci versi della facciata seconda. Un'ipotesi, questa, data pur essa per certa da Schlitzer, ma che appare in effetti suffragata da almeno tre indizi: la riga per il lungo che separa le due sezioni di testo nella pagina (che non avrebbe avuto ragion d'essere in un testo originario che corresse come un tutt'uno), il differente spessore della stesura dei versi tra le due parti (penne diverse usate in momenti diversi) e l'elemento contenutistico del «Dai voti tuoi ti scioglio» / «Dai voti tuoi ti libero», versi rispettivamente presenti nella verseggiatura rimossa e definitiva che avrebbero dato luogo, in un ipotetico testo unico originario, a una brutta ripetizione (praticamente impensabile per un Romani).

Il lettore si interrogherà forse sull'appropriatezza d'una digressione tanto ampia su questioni di librettistica in un saggio dedicato alle musiche di *Norma*. Eppure, se mettiamo in fila gli elementi di fatto appena evidenziati su come, per volontà di chi e per quali passaggi si arrivò a definire l'assetto ultimo della pagina poetica, se ne derivano nuove consapevolezza su alcune scelte compositive e drammatico-musicali che Bellini fece per la scena. Nell'ordine:

²⁶ Si dimenticò invece di cancellare l'ultimo endecasillabo dell'originaria scena, il già citato «(L'istesso incanto!... Il mio delirio istesso!)», sebbene lì accanto avesse infine aggiustato la rima baciata di chiusura recitativo (di prassi in quel punto): nella riproduzione fotografica si scorge come a «in esso», rimante con il primigenio «istesso», sovrascrisse «in lui», buono a consuonare col definitivo «io fui».

²⁷ Assai poco probabile che Romani potesse riferirsi al duetto dell'atto secondo, con la parola «aggiustamenti»: come già s'è spiegato (cfr. p. 18), in quel caso vi fu in ballo una riscrittura integrale del numero.

1. per quell'inizio *a due* di scena e terzetto finale Romani aveva pensato tutt'altra configurazione. L'alternarsi di tre strofe lunghe di dieci / otto versi, suggellate ciascuna da altri due, prefigurava un tempo d'attacco dal dinamismo tutto omogeneo e fluente (poiché privo di momenti *a due*), da musicarsi integralmente con fraseologia regolare e periodata, su melodie organicamente strutturate (diverse o scambievoli che fossero tra le due donne);
2. fu Bellini che, anzitutto, scelse di ristrutturare la forma della «sezione di numero». Di certo, volle un cantabile strofico consacrato ad Adalgisa, dentro al quale però Norma intervenisse in controcanto, coi suoi *a parte* rammemoranti, come una sorta di intensissimo 'per-tichino'. E nello stesso momento, con tutta probabilità, scelse di far confluire la carica drammatica così accumulata nelle più espansa, rallentata, cabalettistica forma di un brano dove le due voci paritariamente si unissero;
3. quegli interventi di Norma, tuttavia, Bellini li pretese d'un tipo tutto particolare, decisamente innovativo e raro per simili contesti: richiedendo «versi rotti in rec[itati]vo» già mostrava implicitamente di pensare che avrebbe finito per musicarli in 'arioso', così cioè da distinguersi in qualche misura, per contrasto, dalla regolarità della melodia circostante;
4. le modifiche che Bellini richiese di suo pugno appaiono significative anche per come avrebbe voluto dislocarle, nel testo poetico prefigurante la composizione. Da un lato, col primo inserto si sceglieva d'andare a irrobustire e intensificare la conclusione della scena in recitativo prima dell'attacco dei brani cantabili (ossia dei versi lirici). L'intervento 'arioso' di Norma sarebbe dunque servito a sfumare la transizione, che è poi quanto in effetti accade a partitura finita, giacché esso si staglia sull'anticipazione orchestrale della melodia principale. Quanto invece agli altri tre inserti, la richiesta di apporli tutti entro la prima strofa mostrava un'intenzione compositiva – forse non ancora ben messa a fuoco – di ornare robustamente, e in maniera insistita, il decorso fraseologico della melodia assegnata alla novizia.
5. nell'assecondare i voleri del partner, Romani riformulò al meglio i relativi «versi rotti», e tuttavia ne volle collocare i due blocchi più consistenti alla fine delle strofe, e solo uno a mezzo della prima. Il risultato poetico-drammatico sulla pagina finita risultò dunque meno scomposto e frammentario di quanto ipotizzato da Bellini, verseggiato in modo particolare e raffinato (nel montaggio tra settenari lirici e frammenti di verso, onde transitare agli sciolti) e insieme più coerente con l'idea originaria del poeta di concentrare le reazioni della sacerdotessa in coda alle due parti del racconto della novizia;
6. Bellini a sua volta colse quest'ultima suggestione e la mise a frutto, pur dando corpo in musica anche alle sue prime intuizioni. Così, rispetto alla melodia principale come la intona due volte Adalgisa – una «forma lirica» espansa $a(4) a_1(4) b_1(2)-b_2(2) b_3(2)-b_4(2) c(4)$ impiantata sul Fa minore e che si scioglie sul Fa maggiore con c , dopo che le coppie di semifrasi b in progressione ascendente hanno teso l'arco espressivo –, musicò gli uni e gli altri versi sciolti di Norma in fine strofe con una medesima, sublime frase d'arioso pure in maggiore, motivicamente complementare all'ultima della fanciulla, ma slanciata all'acuto sino al La_4 su una gittata 'sghemba' di cinque battute. La prima ispirazione del musicista drammaturgo di trapuntare il canto regolare d'Adalgisa coi trasalimenti nostalgici della sua superiura prese invece forma definitiva secondo una strategia di potente intensificazione progressiva. Se lungo la prima strofa musicale i *flashback* di Norma risuonano là dove la melodia d'Adalgisa respira a fine a_1 (ov'era previsto in poesia), b_2 e b_3 , sovrapponendosi sempre all'inizio della frase / semifrase seguente nonché, la terza volta, su un colpevole e pudico declamato al grave stagnante su soli Mib_3 (a «Io fui così sedotta!»), nella strofa se-

conda gli interventi non solo divengono quattro (dopo a_1 , b_1 , b_2 e b_3), ma soprattutto hanno effetto via via più incalzante grazie a sottili mutamenti ritmico-metrici (anticipati entro le battute, restano sospesi in levare, alternandosi così all'altra voce senza sovrapposizioni) e diastematico-armonici (sui b , Norma canta ora anch'essa ascendendo in progressione) che il compositore calibrò appositamente. Il risultato fu di far risuonare più lancinante ancora, in fine strofa, lo stesso ritorno identico dello slancio melodico arioso di Norma su «Ah! tergi il pianto». Anche perché Bellini inventò e seppe saldare ad esso una risposta melodica altrettanto libera e coinvolgente di Adalgisa (i frammenti poetici utili li cavò da versi destinabile poco oltre, anticipandoli), sul modulare delle armonie fino all'acuto e all'emozionata cadenza della sacerdotessa, appena prima dell'effimera esplosione di serenità nell'«a due» in Do maggiore.

VI

In fondo, a tenere insieme l'intero «Finale dell'Atto Secondo» (II.6-11) nelle sue molte articolazioni (cfr. p. 15) è un solo fattore: Norma, in scena di continuo, artefice e vittima all'estrema svolta 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 sei scene conclusive sia sempre la sacerdotessa a determinare le svolte negli eventi, l'evolversi per fasi delle varie situazioni e quindi l'avvicinarsi dei brucianti stati emozionali conseguenti, suoi e degli interlocutori. Non sorprende dunque che quella frastagliata peripezia prenda corpo passo passo negli stili di canto 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 soprannile, 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,

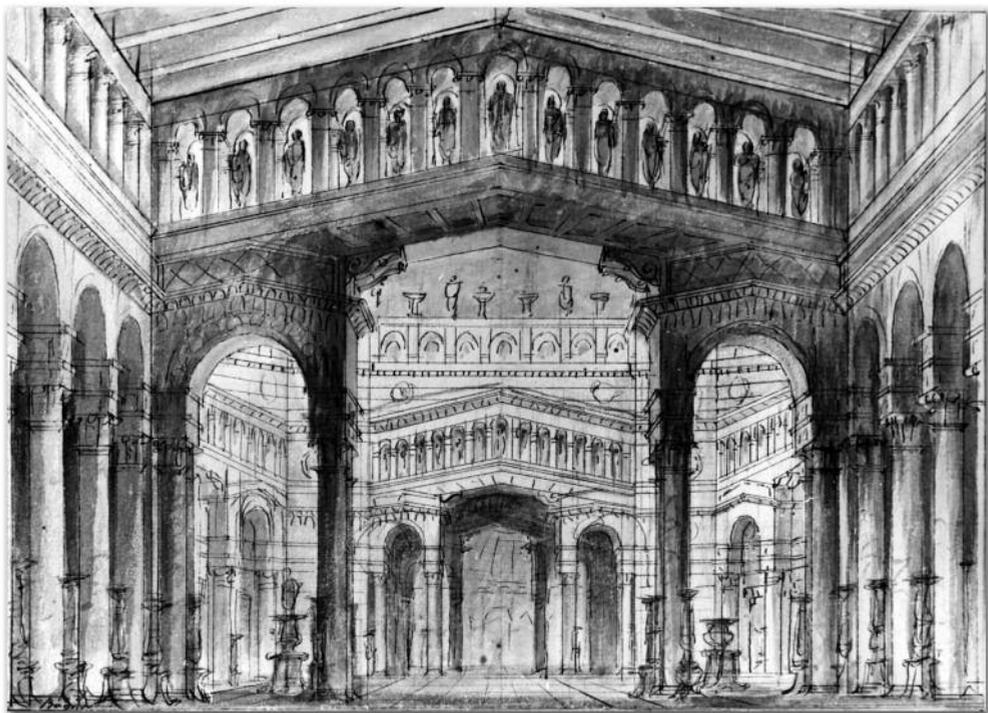
ESEMPIO 2 – II.10, [n. 14.] Scena e duetto, p. 371

Norma



In mia man..... al-fin tu se-i; niun po- tria spezzar..... tuoi no - di. Io lo posso.

anche quando la tessitura s'innalza al pensiero dei figli su analogo fraseggio.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico per la prima veneziana di *Norma* al Teatro La Fenice, 26 dicembre 1832: *Tempio d'Irminsul. Ara da un lato* (II.6).

Ma è poi la tentazione infanticida rievocata, nel passaggio da Fa maggiore a Re minore del suo «*pianto lacerante*», a farle distendere per un attimo più ampie frasi dolenti digradanti,

ESEMPIO 3 – ivi, pp. 373-374

Norma (con *pianto lacerante*)



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 a 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 vorticoso per trilli fino al La₄ acuto, là dove il destino d'Adalgisa viene evocato come mezzo ulteriore di rappresaglia.

ESEMPIO 4 – ivi, pp. 376-377

Norma

Tut-ti. I Ro-ma-ni a cen-to a cen-to fian mie-tu-ti, fian di -

(con furore)

- strut - ti... E A-dal-gi-sa. In-fe-de-le a'suoi voti... A - dal - gi-sa fia pu - ni-ta; nel-le

fiam - me pe - ri - rà..... sì, pe-ri - rà.

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 d'ancor più tesa minacciosità, 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 sovraccitata progressione a salire).

ESEMPIO 5 – ivi, p. 378

Norma

Pre-ghi al-fi - ne? In - de - gno! è tar-di. Nel suo cor... ti vo' fe -

- ri - re, sì, nel suo cor... ti vo' fe - ri - re.

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 diminuite – si noti l'indicazione espressiva – appena prima di slanciarsi all'acuto di nuovo «di forza».

ESEMPIO 6 – ivi, p. 378-380

Norma

Già mi pa-sco ne' tuoi sguar-di, del tuo duol, del suo mo - ri - re; pos-so al - fi-ne, io pos - so

(con voce repressa)

far - ti in - fe - li - ce al par di me pos - so far - ti al - fin, pos so far - ti al -

fin in - fe - li - ce al par..... di me.

Anche il prosiegno 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 sacerdotessa, di piglio sempre classicamente eroico (le frasi prima della fulminea respiscenza dell’autodenuncia, la confessione confermata del suo esser «rea [...] oltre ogni umana idea»), da quelle che si susseguono sul *côté* intimo e segreto, tra lei, l’amato e il padre (il commovente melodizzare somnesso, con frasi rotte a frammenti e per piccoli intervalli smossi da più ampi sussulti, nelle due «forme liriche» di «Qual cor tradisti, qual cor perdesti» e «Deh! non volerli vittime»; l’ansioso ansimare per cellule di parlante melodico nell’estrema rivelazione-implorazione a Oroveso circa la maternità segreta). 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.

Che Bellini disponesse, smuovesse, trasformasse o consolidasse gli assetti armonici dei vari passaggi del dramma in musica di Norma in subordine alle esigenze della parola cantata e su misura della loro funzionalità teatrale è già emerso in più punti. L’ordine di tali scelte fu di conseguenza soprattutto – lo s’è visto – quello dell’effetto localizzato, a gittata ridotta, si trattasse di scandire i passaggi d’azione tra le diverse parti di un numero, ovvero di caratterizzare l’evolversi emotivo interno d’un brano cantabile, o ancora di affermare il sopravvenire d’una precisa condizione d’animo in un contesto poco stabilizzato. Nelle scene ultime dell’opera, tuttavia, il compositore mostrò anche di saper architettare e impiegare particolari procedure per ottenere effetti su vasta scala, e 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. Un grande effetto teatrale che è già stato descritto al meglio da altri:

Dopo una prolungata, spasmodica concatenazione di accordi dissonanti, l’eroina confessa «Son io» su quella che dovrebbe essere una semplicissima cadenza in Do maggiore, ma l’ultima sillaba non cade sull’atteso accordo di risoluzione, bensì su un vuoto dell’orchestra, quasi che anche questa, come tutti gli astanti, sia raggelata dallo stupore; l’accordo che sopravviene non è infatti quello atteso, e la parabola armonica si rimette in moto: un lungo, tortuoso giro,

per raggiungere la tonalità (in realtà vicinissima: Sol maggiore) del successivo concertato «Qual cor tradisti», in cui la tensione accumulata può infine scaricarsi.²⁸

Congegno basato soprattutto su meccanismi armonici, e pur al tempo stesso anche fraseologici e dinamici, è infine quello che presiede ad 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, ripetuto, catartico scioglimento dagli affanni terreni a cui la sacerdotessa e lo stesso Pollione pervengono su un immane crescendo, nel Mi maggiore appena raggiunto là dove Oroveso si risolve, perdonandola, ad esaudire l'estremo desiderio della figlia. Dal punto di vista tecnico, si tratta d'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 tonica. Un procedimento che, con la relativa pagina, divenne esemplare per molti maestri dell'Ottocento italiano, tanto che lo s'è potuto studiare alla stregua d'un *topos*, d'un modello compositivo divenuto in seguito convenzionale.²⁹ Piace però qui, ancora una volta, sottolineare l'enorme potenza drammatica di quell'impennarsi del canto di Norma per successive volute, tra le armonie man mano più mobili sul basso cromatico montante, sino all'«Ah più non chiedo!» ove lo stesso Pollione le si congiunge nell'estasi non più disperata, prima d'avviarsi di nuovo uniti verso il rogo.

In queste pagine anche uomini di tutt'altra origine, tempra e cultura come Richard Wagner e Arthur Schopenhauer trovarono cose capaci di farne vibrare sensibilità e pensiero. Il filosofo reputava che «raramente l'effetto veramente tragico della catastrofe, ossia la rassegnazione e l'elevazione spirituale dell'eroe che attraverso di essa si produce, risulta motivata in modo così puro ed espressa con tanta chiarezza»³⁰ come in «Qual cor tradisti». Quanto al musicista, che da giovane direttore d'orchestra aveva ben conosciuto e apprezzato *Norma* come altre opere belliniane, egli trovò nella catartica scena ultima un modello esemplare da emulare in fine atto secondo del *Tannhäuser*; e di estasi amorose in morte, certo, la sua immaginazione sonora si nutrì più volte negli anni a venire. Per giungere a tanto, Bellini era partito da lontano, ossia da un sistema di consuetudini compositive dato e altamente standardizzato. Dove però la sfera dell'eccellenza artistica s'apriva a chi vi lavorasse con gran inventiva e senso del teatro. Purché li si incarnasse in musica.

²⁸ DELLA SETA, *Italia e Francia* cit., p. 189. Lo stesso autore ha pubblicato una schematizzazione del «lungo, tortuoso giro» come esempio musicale nella sua «voce» *Bellini Vincenzo* dell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, II, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999, coll. 1009-1026: 1021-22.

²⁹ Dopo che in Verdi lo osservò JULIAN BUDDEN denominandolo *groundswell* (*The Operas of Verdi, 1: From «Oberto» to «Rigoletto»*, London, Cassell, 1973, p. 19), furono JOSEPH KERMAN e THOMAS S. GREY (*Verdi's Groundswells. Surveying an Operatic Convention*, in *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley, The University of California Press, 1989, pp. 153-179: 155 e segg.) a identificarne il modello nella pagina ultima di *Norma*. Un'utile discussione in merito è anche GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 48-66: p. 54 e segg., nota 16.

³⁰ ARTHUR SCHOPENHAUER, *L'estetica della poesia* in *Supplementi a «Il mondo come volontà e rappresentazione»* a cura di Giorgio Brianese, Torino, Einaudi, 2013, pp. 547-565: 562.

N O R M A

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.

Emanuele d'Angelo

«Ha vinto amore».

Norma: Medea-Didone in Arcadia

La lineare derivazione della *Norma* di Alexandre Soumet dal mito di Medea è talmente eclatante che appare risibile la secca precisazione che l'autore pubblicò nel 1845, con cui ammise una relazione tra la sua eroina e quella classica solo nella misura in cui l'Amleto e il Lear shakespeariani somigliano a Oreste e a Edipo.¹ Il paragone con Shakespeare è infelice: nella mediocre *tragédie*, andata per la prima volta in scena a Parigi il 6 aprile 1831 e subito pubblicata,² le terribili vicende di Corinto sono semplicemente trasferite in altro luogo e in altro tempo, con pochi elementi originali, derivanti in parte dall'episodio di Velléda dei *Martyrs* di Chateaubriand.

Il libretto che Felice Romani, letterato di solida cultura classica³ nonché autore della *Medea in Corinto* per Mayr⁴ e ammiratore di Chateaubriand,⁵ ha tratto da questa goffa mistura è una riscrittura molto complessa, determinata non solo dalle convenzioni del genere, dalle convenienze operistiche, dalle esigenze drammaturgico-musicali di Bellini e dalla necessità di non ripetersi con una nuova *Medea*, ma anche da un'idea poetica e drammatica diversa da quella di Soumet, che si manifesta soprattutto nello stravolgimento del finale.

La critica ha spesso evidenziati contatti con altri testi, finendo col dare eccessivo rilievo, fin dal saggio di Michele Scherillo del 1892, al succitato episodio di Vellé-

¹ Cfr. *Œuvres complètes de Alexandre Soumet. Théâtre*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1845, p. 175: «La critique a reproché à *Norma* de ressembler à *Médée*. Je n'ai qu'une seule réponse à faire. – *Norma* ressemble à *Médée*, comme *Hamlet* à *Oreste*, comme le *Roi Lear* ressemble à *Cedipe*».

² *Norma. Tragédie en cinq actes et en vers*, par M. Alexandre Soumet, de l'Académie Française. Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre Royal de l'Odéon, par les Comédiens Ordinaires du Roi, le 6 Avril 1831, Paris, J.N. Barba Libraire, 1831.

³ Fu uno degli autori, tra l'altro, del *Dizionario d'ogni mitologia e antichità, incominciato da Girolamo Pozzoli sulle tracce del Dizionario della favola di Fr. Noel, continuato ed ampliato dal prof. Felice Romani e dal D. Antonio Peracchi*, Milano, Presso Batelli e Fanfani Tipografi e Calcografi, 1819-1825. Su Romani cfr. *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996; ALESSANDRO ROC-CATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

⁴ Sul libretto cfr. PAOLO RUSSO, «*Medea in Corinto*» di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004.

⁵ Cfr. FELICE ROMANI, *La «Storia della letteratura inglese» del Signor di Chateaubriand* [1836], in Id., *Critica letteraria. Articoli raccolti e pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca*, Torino, Loescher, 1883, I, pp. 80-91; Id., *Traduzione in versi italiani dei «Martiri» di F.A. Chateaubriand di Mantica Brocchi Gabardi* [1836], ivi, I, pp. 136-140; Id., «*Mémoires d'outre-tombe*» par le Vicomte di Chateaubriand [1849], ivi, II, pp. 300-320.

da,⁶ nonché alla *Vestale* di Spontini, alla *Sacerdotessa d'Irminsul* dello stesso Romani per Pacini del 1820 e, per ultimo, a un *mélodrame* di François Noël e Henri Lemaire, *Clodomire, ou La prêtresse d'Irminsul* del 1803, ossia l'ipotesto del suddetto libretto di Romani.⁷ Eccezion fatta per il romanzo di Chateaubriand, da cui peraltro Romani recupera esclusivamente elementi utili alle scene rituali, questi testi sono del tutto estranei alla composizione del libretto per Bellini: da essi il librettista non fa obiettivamente alcun tipo di prelievo, dal momento che il dio Irminsul o lo *status* sacerdotale della protagonista sono già nella tragedia di Soumet, e le rilevate analogie d'atmosfera sono non più che casuali coincidenze derivanti da ambientazione, temi e vicende simili.⁸ Anche l'indiscutibile filiazione di *Norma* da *Medea*, investigata magistralmente da Guido Paduano,⁹ ha dato adito a forzature esegetiche, con cui si è sopravvalutata l'incidenza diretta di Euripide su Romani, basandosi su elementi già presenti in Soumet e riconoscendo improbabili «echi euripidei» nel finale dell'opera.¹⁰

Il finale, in effetti, sembra un enigma. Lo stravolgimento della conclusione della tragedia di Soumet, colla salutare soppressione del quinto atto e l'inserimento del rogo condiviso da *Norma* e Pollione, non si comprende affatto alla luce del mito di *Medea*, cui è totalmente estraneo. E non è sufficiente ipotizzare che la novità sia mera conseguenza di scelte atte a evitare una scena di pazzia o una replica del finale dell'opera di Mayr. Romani, infatti, ha in mente altri miti, in particolare quello «dell'appassionata Didone, infedele al popolo di cui è regina, sedotta da un futuro Romano e vendicativa»,¹¹ e il suo finale, come pure la gestione del materiale di Soumet, deriva in gran parte dalla contaminazione di *Medea* coll'amante di Enea, contaminazione complicata da un intreccio di temi classici e moderni e rivelata da un suggestivo mosaico di reminiscenze

⁶ Cfr. MICHELE SCHERILLO, *La «Norma» di Bellini e la Velleda di Chateaubriand*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», XXXIX, 1892, pp. 624-652.

⁷ Cfr. GLORIA STAFFIERI, *Scrivere e riscrivere «Norma»: dalla «pièce» di Soumet al libretto di Romani*, in *Vincenzo Bellini, «Norma»*, Cagliari, Teatro Lirico, 2014, p. 22.

⁸ Paduano ha notato, a proposito, che «l'interdizione che grava sulla relazione erotica», una «delle caratterizzazioni strutturali del mito di *Medea-Norma*», è sì «il tema della *Vestale* di Spontini e dell'episodio di *Velleda* nei *Martyrs* di Chateaubriand in cui è stata indicata (e sopravvalutata) una fonte della *Norma*» ma che «in realtà la complessità e la ricchezza della vicenda di *Norma* non ha che un punto di partenza nel tabù religioso» (cfr. GUIDO PADUANO, *Norma: La crisi del modello deliberativo*, in ID., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 162). Ritengo del tutto irrilevante, inoltre, la somiglianza di una manciata di versi della *Sacerdotessa*, come «Un Dio più forte» o «Con qual cor tradisti, o perfida» (cfr. STEFANO VERDINO, «Non trovo l'argomento»: «inventio» e «dispositio» in *Felice Romani*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 107-108), in quanto generici e formulari.

⁹ Cfr. PADUANO, *Norma* cit., pp. 152-177.

¹⁰ Cfr. LUIGI BELLONI, *Reminiscenze da «Medea» nel libretto di «Norma». Sulla memoria euripidea di Felice Romani*, in *Memoria di testi teatrali antichi*, a cura di Onofrio Vox, Lecce, Pensa Multimedia, 2006, pp. 33-65.

¹¹ Cfr. AUGUSTO ILLUMINATI, *Luna celtica*, in ID., *Il filosofo all'opera. Mozart, Bellini, Wagner, Verdi, Charpentier, Strauss, Bizet, Berg, Schönberg, Mahler*, Roma, Manifestolibri, 1999, pp. 31-32 (l'autore riconosce «alle spalle [di *Norma*] l'ombra virgiliana» della regina abbandonata da Enea).

scenze. Uno di questi tasselli, «celebre *locus* virgiliano» (*Æn.*, IV, 380-386), ha riconosciuto già Cesare Questa in «Te sull'onde, te sui venti | seguiran mie furie ardenti» (I.9),¹² traendo queste notevoli considerazioni:

È ben noto che, con colpo d'ala mai troppo elogiato, Romani si è sbarazzato del bruttissimo quinto atto di Soumet, penoso ricalco della *Médée* corneliana e di altre tragedie del medesimo soggetto, per concludere il libretto con l'estrema preghiera di Norma al padre in favore dei figli e il rogo degli amanti sacrileghi e redenti. C'è allora da chiedersi se, in ultima analisi, anche il finale II della nostra *Norma* non sia in qualche modo un'eco virgiliana, dove magari la memoria di Romani abbia agito molto, molto liberamente (*et, cum frigida mors anima seduxerit artus, | omnibus umbra locis adero*):

Un nume, un fato di te più forte
ci vuole uniti in vita e in morte.
Sul rogo istesso che mi divora
sotterra ancora sarò con te.¹³

Si osservi il finale primo. Le parole con cui Norma maledice Pollione, constatata la fondatezza dei propri tormentosi timori (I.7: «Oh! s'ei fuggir tentasse... | e qui lasciar-mi?... se obbliar potesse | questi suoi figli!...»¹⁴):

Vanne, sì: mi lascia, indegno,
figli obblia, promesse, onore...
Maledetto dal mio sdegno
non godrai d'un empio amore.
Te sull'onde, te sui venti
seguiran mie furie ardenti,
mia vendetta e notte e giorno
ruggirà d'intorno a te.

non hanno un preciso corrispettivo in Soumet, in cui la sacerdotessa si limita a «Pars donc, maudit par mon courroux! | Tremble» (II.4) e sono effettivamente una variazione di quelle di Didone, anch'ella timorosa (*Æn.*, IV, 296-298: «At regina dolos – quis fallere possit amantem? – | præsensit motusque exceptit prima futuros, | omnia tuta timens»):

Neque te teneo neque dicta refello:
i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
sæpe vocaturum. Sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero.

¹² Cfr. CESARE QUESTA, *I Romani sulla scena operistica* [1991], in ID., *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei Romani*, Urbino, QuattroVenti, 1998, p. 210.

¹³ Ivi, p. 212.

¹⁴ Stessa paura in Soumet (I.4), ma Romani, sintetizzando, enfatizza.

cui va aggiunta, a mio avviso, la memoria di «nec [...] regno aut optata luce fruatur» (vv. 618-619). Cesare Questa ha rilevato anche che l'espressione «Sequar atris ignibus absens» è interpretata da Romani («seguiran mie furie ardenti») nel solco del celebre scoliasta Servio («alii 'furiarum facibus' dicunt»)¹⁵ e opportunamente ricorda il passo nella celebrata versione di Annibal Caro (*Eneide*, IV, 569-581), certo presente al librettista che la riteneva la migliore traduzione italiana del poema:¹⁶

Or va', che per innanzi
più non ti tegno, e più non ti contrasto.
Va' pur, segui l'Italia, acquista i regni
che ti dan l'onde e i venti. Ma se i numi
son pietosi, e se ponno, io spero ancora
che da' venti e da l'onde e da gli scogli
n'avrai degno castigo; e che più volte
chiamerai Dido, che lontana ancora
co' neri fuochi suoi ti fia presente:
e tosto che di morte il freddo gelo
l'anima dal mio corpo avrà disgiunta,
passo non moverai che l'ombra mia
non ti sia intorno.

cui vanno accostati «né del regno, l né de la vita lungamente goda» (ivi, 936-937), con cui sono resi i succitati vv. 618-619, e soprattutto «Ahi, da furor, da foco l rapir mi sento!» (ivi, 563-564), che traduce «Heu furiis incensa feror!» (*Æn.*, IV, 374), alimento delle «furie ardenti» di Norma¹⁷ (rimanti coi «venti»), il cui ultimo riferimento, peraltro, è il Tasso della *Gerusalemme liberata* (IX, 11, 7-8), che riusa a sua volta Virgilio (*Æn.*, VII, 456-457: «Sic effata facem iuveni coniecit et atro | lumine fumantis fixit sub pectore tædas»):

Così gli disse, e le sue furie ardenti
spirogli al seno, e si mischiò tra' venti.

Anche l'attacco della strofe, «Vanne, sì: mi lascia», tradisce una stretta parentela con Tasso, poeta adorato dal librettista. Mi riferisco alle parole di Armida abbandonata da Rinaldo (XVI, 59, 1-6), che l'autore della *Gerusalemme* deriva appunto da Virgilio:

Vattene pur, crudel, con quella pace
che lasci a me; vattene, iniquo, omai.

¹⁵ Cfr. QUESTA, *I Romani sulla scena* cit., pp. 211-212.

¹⁶ Cfr. FELICE ROMANI, «*Eneide*» di Virgilio tradotta da Luigi Prato da Novara [1856], in ID., *Critica letteraria* cit., II, pp. 374-375: «Il solo a vedere siffatte difficoltà e siffatti vizi e a studiare di vincere quelle e d'evitar questi, con maggior conoscenza del sermone latino e dell'idioma italiano, e con anima squisitamente sensitiva e informata del bello, si fu Annibal Caro, che nel corso del sedicesimo secolo mise mano alla versione dell'*Eneide* in versi endecasillabi non impacciati da rima: e fu tal traduttore che per molti anni tolse a ciascuno la speranza di vincerlo, non che di emularlo».

¹⁷ Già nel *Pirata*, I.12: «Raffrenar mie furie ardenti».

Me tosto ignudo spirto, ombra seguace
 indivisibilmente a tergo avrai.
 Nova furia, co' serpi e con la face
 tanto t'agiterò quanto t'amai.¹⁸

Aggiungo, per inciso, che nella *Didone abbandonata* (i.17), senz'altro nota a Romani, anche Metastasio aveva adattati i succitati versi virgiliani, e in modo non dissimile rispetto a Caro:

Va' pur; siegui il tuo fato;
 cerca d'Italia il regno; all'onde, ai venti
 confida pur la speme tua; ma senti.
 Farà quell'onde istesse
 delle vendette mie ministre il cielo.

Romani era un profondo conoscitore dell'*Eneide*. Lo dimostra la competenza con cui, a distanza di anni, esamina due traduzioni italiane del poema, evidenziandone pregi e difetti.¹⁹ Lo conferma anche la simpatica parodia che di questo stesso passo il librettista inserisce in *Un'avventura di Scaramuccia* del 1834 (i.12), in cui per giunta Tomaso-Enea risponde, significativamente, con parole che ricordano quelle di Pollione («Norma! de' tuoi rimproveri | segno non farmi adesso»):

SANDRINA

Ebben – Didone io sono
 lasciata in abbandono
 [...]
 Va' [...]
 Compisci il tradimento!
 Ti soffi a prora il vento!
 [...]

TOMASO

Io faccio a' tuoi rimproveri
 orecchio da mercante.
 [...]

¹⁸ Stupisce, dunque, l'inciso di Questa: «nessuna eco verbale, invece, della tassesca Armida abbandonata» (*I Romani sulla scena* cit., p. 212). Per una testimonianza dell'ammirazione di Romani per Tasso cfr. FELICE ROMANI, *La canzone italiana* [1857], in *Critica letteraria* cit., II, p. 472: «Torquato Tasso – prostratevi, qualunque siate, o poeti o critici del diciannovesimo secolo – cuore cavalleresco ed intelletto educato negli studi antichi, sollevò la Poesia Italiana ad una altezza fino allora non toccata; nell'epica emulò Omero e Virgilio, Teocrito nella pastorale, e fors'anche li vinse; nella lirica si collocò fra i Greci e gli Italiani, conciliando insieme l'arditezza di Pindaro e la maestà del Petrarca».

¹⁹ Cfr. FELICE ROMANI, «*Eneide*» di P. Virgilio Marone tradotta in ottava rima da Vercelli Giovanni Battista [1839], in ID., *Critica letteraria* cit., I, pp. 307-315 (alle pp. 313-314 l'autore si sofferma sul «famoso libro di *Didone*»); ID., «*Eneide*» di Virgilio tradotta da Luigi Prato cit., pp. 370-381 (Romani, «affinché i lettori possano formarsi un tal quale giudizio» della traduzione di Prato, conclude citando alcuni versi del «libro quarto, ove è raccontata la misera fine di Didone; patetico e commovente episodio, di cui tutti i traduttori si occuparono con più amore, e in cui l'anima di Virgilio più chiaramente traspare»).

SANDRINA

Sul mare andrò fantasima
l'infido a spaventar.

Sono la piena conoscenza di Virgilio e la lunga e costante consuetudine coi testi classici che consentono a Romani di attuare linearmente una contaminazione di Medea con Elisa-Didone. Il librettista ha ben presenti, infatti, i legami che intercorrono tra il mito di Medea e il libro IV dell'*Eneide*, per il quale Virgilio riusa le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, in cui

superiore ad ogni elogio [è] la grandiosa figura di Medea che servì di modello alla *Didone* di Virgilio. Sì: è d'uopo dirlo. Il poeta mantovano è debitore al Rodio del più patetico e del più appassionato de' suoi canti... e forse la principessa di Colco è più interessante della Tiria regina. – Questa non è che amante, quella è figlia e sorella; una è sventurata, perché è tradita; sventuratissima è l'altra, perché tradisce altrui; l'amor di Elisa è passione, l'amor di Medea è furore; a quello si oppone l'orgoglio e il pudor femminile, a questo la carità della patria, la pietà paterna, l'onore comune: quello è amor d'elegia, questo è amor da tragedia.²⁰

E ancora, a proposito degli *Argonautica* di Valerio Flacco e della superiorità di Virgilio:

Valerio Flacco e Virgilio hanno dipinto ambidue la trista condizione di una donna innamorata e tradita; ma Medea non commove come Didone, perché se pari è la sventura di quella e di questa, se pari è il dolore e il delirio, non è pari l'efficacia della pittura, non è pari la mestizia e la soavità dei colori.²¹

Intrecciando il mito 'tragico' della furente Medea con quello 'elegiaco' della patetica e commovente Didone, conscio del fatto che il primo fu – mediante Apollonio – modello del secondo, Romani crea il mito di Norma, personaggio che assorbe caratteristiche dell'una e dell'altra eroina ma acquista una fisionomia fundamentalmente autonoma e originale, superando l'angusto modello di Soumet e liberandosi delle disperate prospettive delle stesse Medea e Didone. Il librettista ha certo presente – s'è visto – anche l'Armida dell'amato Tasso, modellata sulla regina virgiliana, benché rimproveri al «sommo Torquato», «poeta più filosofo di tutti», di peccare «contro la *convenienza*» prestando ai propri personaggi «pensieri e parole repugnanti allo stato in cui si trovano, concetti troppo lambiccati, immagini ricercate o dicevoli ad altre persone e ad altre passioni»:

²⁰ FELICE ROMANI, *Delle «Argonautiche» di Apollonio Rodio* [1836], in ID., *Critica letteraria* cit., I, p. 67. Si noti che Romani segue e conclude l'articolo rimandando alla *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero e al *Virgilius collatus* di Flavio Ursino, e ciò permette, a mio avviso, di chiarire il dubbio di Questa sulla conoscenza del ben più noto commento di Servio, cui si fa spesso riferimento, per giunta, nel cit. *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*: «Può sembrare fuori di luogo di ipotizzare un Romani intento a leggere *ex professo* l'antico scoliasta e infatti nessuno ci pensa (ma lo studioso di antichità classiche davvero non avrà mai sfogliato, per es., l'edizione di Burman?)» (QUESTA, *I Romani sulla scena* cit., p. 211).

²¹ FELICE ROMANI, *Pensieri sullo stile. Dai manoscritti di Bonifacio da Sori maestro d'umanità* [1847], in ID., *Critica letteraria* cit., II, p. 217.

Medea che, in Apollonio Rodio e in Valerio Flacco, si accorge della perfidia di Giasone, Elisa che, in Virgilio, impreca gli Dii contro l'infedeltà del troiano, piangono, gemono, pregano e si adirano con lacrime d'amante, parlano l'ingenuo e concitato linguaggio del dolore e della fede tradita: non così Armida. Quando ella insegue Rinaldo, e lo raggiunge sulla spiaggia del mare, è forse l'affanno, è forse l'amore che le pongono sul labbro questo bisticcio?

..... O tu, che porte
teco parte di me, parte ne lassi,
o prendi l'una o lascia l'altra, o morte
dà insieme ad ambe [...]

E così tutto quello che segue, e che deturpa in certo qual modo questa sublime imitazione dei tre epici antichi.²²

Proprio Armida, tuttavia, fornisce un altro tassello del riuso dell'*Eneide* nel libretto, quel «pallor di morte» che «copre il volto» di Norma (II.3), e che è – nonostante l'uso letterario non rarissimo, anche alfiariano²³ – riferibile chiaramente all'eroina tassiana intenzionata a uccidersi, come Norma: «già tinta in viso di pallor di morte» (*Ger. lib.*, XX, 127, 6), immagine che traduce quel sublime «pallida morte futura» di Virgilio (*Æn.*, IV, 644) che Romani cerca invano nella traduzione in ottava rima di Vercelli.²⁴ Virgiliana è anche la domanda di Norma a Pollione: «Perfido! [...] | E a me sottrarti sperì?» (I.9), che rende quella di Didone a Enea: «Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum | posse nefas tacitusque mea decedere terra?» (*Æn.*, IV, 305-306). Nella stessa scena, inoltre, le parole di Norma e Pollione:

NORMA
Pria che costui conoscere
t'era il morir men danno.
Fonte d'eterne lagrime
l'empio a te pure aperse...
[...]

POLLIONE
Maledetto io fui quel giorno
che il destin t'offerse a me.

ricordano «Ille dies primus leti primusque malorum | causa fuit» (*Æn.*, IV, 169-170) e «felix, heu nimium felix, si litora tantum | numquam Dardaniæ tetigissent nostra carinæ» (ivi, 657-658), mentre nella druidessa che prorompe furiosa per fermare e punire Pollione (II.6-7):

²² FELICE ROMANI, *Della convenienza nella poesia. Lettera responsiva al Sig. E.Z.* [1836], in *Id.*, *Critica letteraria cit.*, I, p. 116.

²³ Cfr. *Polinice*, v.2: «In volto impresso | ti sta il pallor di morte...»; *Mirra*, III.3: «Pallor di morte in volto...».

²⁴ Cfr. ROMANI, «*Eneide*» di P. Virgilio Marone cit., p. 314: «Il volto aspersa di pallor mortale [...] // Oltre la fiacchezza di questi versi, e i riempitivi di che abbondano, manca del tutto il colore virgiliano. Dov'è l'espressione: *pallida morte futura?*».

Troppo il fellon presume.
 Lo previen mia vendetta – e qui di sangue...
 sangue romano... scorreran torrenti.
 [...] Guerra,
 strage, sterminio.
 [...] Ed ira adesso,
 ami, furore e morti.

si riconosce Didone disperata che pensa alla possibilità di fermare e punire Enea (*Æn.*, IV, 590-594 e 605-606):

Pro Iuppiter! ibit
 hic – ait – et nostris inluserit advena regnis?
 non arma expedient totaque ex urbe sequentur
 diripientque rate salii navalibus? ite,
 ferte citi flammis, date tela, inpellite remos!
 [...] natumque patremque
 cum genere extinxem.²⁵

Sembra derivare dall'*Eneide* anche il trasferimento e adattamento del tipico sogno premonitore,²⁶ che in Soumet è dei figli (II.2) e nel libretto è di Pollione (I.2), cui il proprio «rimorso estremo» presenta oniricamente l'«ira» vendicatrice di Norma, «atroce, orrenda», che lo spaventa («In rammentarlo io tremo») al pari di Enea, «subitis exteritus umbris», atterrito nel sonno dalle parole divine (*Æn.*, IV, 563-564):

illa dolos dirumque nefas in pectore versat,
 certa mori, variosque irarum concitat æstus.²⁷

Credo si possa individuare una memoria virgiliana anche nella trasformazione di «Les larmes d'Adalgise ont coulé vainement» di Soumet (IV.2), che diventa «Indarno parlò Adalgisa, e pianse» (II.6), Romani aggiungendo alle lacrime le parole; la situazione ricorda, infatti, l'inutile ambasciata della sorella di Didone, Anna (*Æn.*, IV, 437-439):

Talibus orabat, talisque miserrima fletus
 fertque refertque soror. Sed nullis ille movetur
 fletibus aut voces ullas tractabilis audit.²⁸

²⁵ Cfr. CARO, *Eneide*, IV, 896-902: «Ah, Giove, – disse – l dunque pur se n'andrà? Dunque son io l fatta d'un forestier ludibrio e scherno l nel regno mio? Né fia chi prenda l'armi? l né chi lui segua, né i suoi legni incenda? l Via tosto a le lor navi, a l'armi, al foco; l mano a le vele, a' remi; oltre, nel mare!»; 919-920: «occiso il padre, il figlio, il seme in tutto l di questa gente».

²⁶ Che Romani usa già, in forma molto simile, nella *Francesca da Rimini* (1823). Cfr. STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in *Felice Romani. Melodrammi cit.*, pp. 155-156.

²⁷ Cfr. CARO, *Eneide*, IV, 859-861: «Dido cose nefande ordisce ed osa l certa già di morire, e d'ira accesa l a dire imprese è vòlta».

²⁸ Cfr. *ivi*, 663-668: «Queste e tali altre cose ella piangendo l dicea con Anna, ed Anna al frigio duce l disse, ridisse, e riportò più volte l or da l'una or da l'altro, e tutte in vano; l che né pianti, né preci, né querele l punto lo muovon più».

E nel libro quarto dell'*Eneide* (vv. 513-514) c'è finanche la falce con cui si miete al lume della luna che Romani, certo coscientemente, preleva (1.3-4) da Chateaubriand:

falcibus et messæ ad lunam quæruntur aënis
pubentes herbæ.²⁹

Evidente, invece, è la derivazione da Virgilio di «Un nume, un fato di te più forte l ci vuole uniti in vita e in morte» (II.ultima). Lo spunto della morte condivisa è in Soumet (IV.5: «n'ai-je pas mérité l d'occuper aux enfers ma place à ton côté?»), ma l'idea della forza soprannaturale che impone all'amato tale condivisione deriva dallo struggente «Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebat» (*Æn.*, IV, 651), sebbene Didone rivolga queste parole alle spoglie di Enea, che è fuggito, mentre Norma può rivolgersi direttamente a Pollione, che è in sua mano, l'una pensando al volere divino mutato, l'altra a quello presente. Entrambe rispondono alle parole dell'amato. La regina replica a Enea che, pur amandola, aveva dichiarato di non aver scelta, di doverla abbandonare, di raggiungere l'Italia pressato da fato e divinità (ivi, 340-341 e 345-347):

Me si fata meis paterentur ducere vitam
auspiciis et sponte mea componere curas
[...]
Sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,
Italiam Lyciæ iussere capessere sortes;
hic amor, hæc patria est.³⁰

La druidessa replica al proconsole, che si era detto – novello Enea – ‘obbligato’ dal destino ad abbandonare Norma in Gallia, diretto a Roma (in Italia, dunque), proclamandolo ad Adalgisa (1.9):

È mio destino amarti...
Destin costei fuggir.

lo stesso destino – si badi – che gli aveva fatto incontrare la sacerdotessa:

Maledetto io fui quel giorno
che il destin t'offerse a me.

e che è tutt'uno coll'amore:

Questo amor che mi governa
è di te, di me maggiore...

²⁹ Anche in Chateaubriand, per inciso, c'è un ricordo della Didone virgiliana, proprio a proposito di Velleda: «Scorgeasi la dolorosa [Velleda] dietro un prunajo per metà sfronato, qual pingesi dal poeta l'ombra di Didone apparire di mezzo a un boschetto di mirti, siccome luna novella che levasi entro una nube» (*I martiri o Il trionfo della religion cristiana, del visconte di Chateaubriand*, traduzione di Gio. Batt. Orcesi, Napoli, R. Marotta e Vanspandoch, 1833, II, p. 89). La cosa non stupisce, dal momento che «Chateaubriand a sua volta lascia trasparire un ipotesto principale (*l'Eneide*, come tutti sanno)» (QUESTA, *I Romani sulla scena* cit., p. 207).

³⁰ Cfr. CARO, *Eneide*, IV, 503-505: «Se 'l mio destino l fosse che la mia vita e i miei pensieri l a mia voglia reggessi»; 510-513: «Ma ne l'Italia il mio fato mi chiama. l Italia Apollo in Delo, in Licia, ovunque l vado o mando a spiarne, mi promette. l Quest'è l'amor, quest'è la patria mia».

Sia Didone sia Norma, tragicamente vinte dal destino, decidono di morire sul rogo unite all'amato: la regina fa preparare il rogo («*pyram [...]* erige», *Æn.*, IV, 494-495) per spirare con ciò che di Enea le è rimasto (le armi, le spoglie, il letto), ossia coll'«*imago* | di quell'empio Troiano» (trad. Caro, 967-968): «*Dardaniique rogam capitis permittere flammæ*» (*Æn.*, IV, 640); Norma porta con sé, nel fuoco, Pollione («Sul rogo istesso che mi divora, | sotterra ancora sarò con te»³¹), riconquistandone il cuore. Romani fa in modo che sia proprio Norma a far ergere il rogo per la «spergiura sacerdotessa», dopo aver terrorizzato Pollione prevedendo per Adalgisa, «infedele | a' suoi voti», la condanna a perire «nelle fiamme»: «*Si, preparete il rogo*», «*Il rogo ergete*» (II.ultima), mentre in Soumet il «supplice» che la donna prospetta a Pollion per Adalgise è indefinito, ed è Orovèse, furente, che condanna la «*vierge infidèle*» a espiare il suo amore «*dans les feux du bûcher*», rogo in cui, rispondendo a Ségeste («*Qu'elle meure avec lui!*»), stabilisce che bruci anche Pollion: «*et qu'un même bûcher, sous leurs pieds s'allumant, | unisse dans ses feux l'impie et son amant*» (IV.5). Nel libretto, invece, il rogo è una precisa volontà di Norma, nuova Didone: *pyram erige* diventa *il rogo ergete*. Ed è un elemento che appare improvviso, fulminante, laddove in Soumet era balenato già dopo il confronto con Pollion (II.5)

Mourons... Et mes enfans, objets de tant de peines...
dans la Gaule, un bûcher, et dans Rome, des chaînes!
Voilà leur sort... Leur sort... Ah! moi... moi... quel dessein!!

e poi nel monologo del tentato infanticidio (III.2: «*le poignard nous sauve du bûcher*»), «supplice» degli «*enfans du sacrilège*» insieme colla madre sacrilega che Romani, sintetizzando al massimo pur di evitare un'anticipazione inopportuna,³² aveva reso vago, senza chiarirne causa e sostanza, fino all'opacità: «*Qui supplizio*» (II.1).

Le corrispondenze tra l'*Eneide* e il libretto sono chiarissime, ma sono evidenti anche le discrepanze. Nel finale di Romani il rogo è un fuoco d'amore che unisce due amanti riconciliati («*La più puro, là più santo | incomincia eterno amor*»), mentre Didone spira sola, tra le *exuviae* di Enea, su un rogo minaccioso. Il suicidio di Norma, il suo sacrificio, è l'azione determinante della tragedia, quella che converte il cuore di Pollione e consente il 'lieto' fine nella perfetta fusione di amore e morte, mentre l'analogo gesto dell'invendicata Didone è maledizione, separazione irrimediabile (*Æn.*, IV, 659-662):

³¹ Romani rielabora Soumet (IV.5): «*Le rejoins malgré lui dans un même supplice*».

³² Inopportuna perché avrebbe indebolita l'efficacia del rito virgiliano e non perché avrebbe coinvolti i figli (che saranno affidati a Oroveso e mandati con Clotilde a Roma) nel rito di espiazione, dal momento che di loro, che evidentemente non sarebbero sfuggiti alle fiamme, Norma parla al padre «piano» per non farsi udire dal coro (che difatti non comprende: «*Piange!... prega!... che mai spera?*»). Nella prima stesura del duetto Norma-Adalgisa (II.3), peraltro, Romani faceva dire alla sacerdotessa: «*A che serbarmi? | A turpe esiglio altrove?... o a rogo infame | qui, nel natal mio suolo, in mezzo ai miei?*» (cit. in ROCCATAGLIATI, *Felice Romani* cit., p. 104), correggendo virgilianamente (cfr. *Æn.*, IV, 534-547) il succitato passo di Soumet – spostato dopo il tentato infanticidio –, ma con approssimazione e scarsa incisività; mi pare evidente che la scena definitiva derivi anche da una progressiva focalizzazione della strategia intertestuale.



Pollione sorpreso nel recinto delle vergini e trascinato davanti a Norma (II.9), incisione del 1877 da un disegno di Albert Baur (1835-1906). I guerrieri in primo piano preparano il rogo.

Moriemur inultæ,
 sed moriamur – ait, – sic sic iuvat ire sub umbras;
 hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
 Dardanus et nostræ secum ferat omina mortis.³³

Il cuore del finale dell'opera è l'autoaccusa, presente in Soumet ma significativamente rielaborata da Romani, che ne amplifica il senso e la portata. In questo momento Norma è, più o meno, in un vicolo cieco: Pollione è condannato (dalla sua caparbia e dalla sua cecità amorosa, oltre che dall'orgoglio) e la druidessa può usare Adalgisa come strumento punitivo (II.9: «Nel suo cor ti vo' ferire»). Sta per farlo ma decide di immolarsi, novella Didone, e di evitare di accusare un'innocente. È, come per la regina virgiliana che chiede alle *exuviae* dell'amato di accogliere la sua anima e liberarla dalle pene, una fuga liberatoria nel fuoco della sua stessa passione. Ma c'è di più: Norma, dopo aver coinvolta ambiguamente Adalgisa, la esclude definitivamente, evitando non solo di accusare un'innocente ma soprattutto di «sanzionare irreversibilmente la [sua] unione» con Pollione, che avrebbe visti i due morire insieme; Norma rivendica, invece, il suo posto accanto all'amato, che è folgorato dal suo gesto («Mi manca il cor»): «E da quel momento Adalgisa è cancellata per Norma come per Pollione; e si celebra il più impreveduto dei trionfi d'amore».³⁴

Dando voce al «lampo improvviso [che] attraversa la coscienza di Norma ("Io, rea, l'innocente accusar del fallo mio?")»,³⁵ Romani ha forse in mente, tra l'altro, la tentennante Phèdre di Racine: «Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence!» (III.3),³⁶ dal momento che altri passi dell'esemplare tragedia francese sembrano echeggiare nel libretto. Si pensi a «Mes crimes désormais ont comblé la mesure» (IV.6), che ricorda «Si rea, l'oltre ogni umana idea» (II.ultima), ovvero a

Elle prend ses enfants et les baigne de pleurs;
 et soudain, renonçant à l'amour maternelle,
 sa main avec horreur les repousse loin d'elle. [*Phèdre*, v.5]

analogo al «rio contrasto» di Norma, che «imaginar non puossi» e che adatta il tormento amoroso catulliano correggendo un luogo di Euripide (I.7):

CLOTILDE

E qual ti turba
 strano timor, che i figli tuoi rigetti?

NORMA

Non so... diversi affetti
 strazian quest'alma. – Amo in un punto ed odio

³³ Cfr. CARO, *Eneide*, IV, 999-1005: «Adunque | morirò senza vendetta? Eh, che si muoia, | comunque sia. Così, così mi giova | girne tra l'ombre inferne: e poi ch'il crudo, | mentre meco era, il mio foco non vide, | veggalo di lontano, e 'l tristo augurio | de la mia morte almen seco ne porte».

³⁴ Cfr. PADUANO, *Norma* cit., pp. 176-177.

³⁵ Ivi, p. 176.

³⁶ La Norma di Soumet dice: «O ciel! que vais-je faire? | Par quel crime nouveau!...» (IV.5).

i figli miei... Soffro in vederli, e soffro
 s'io non li veggio. Non provato mai
 sento un diletto ed un dolore insieme
 d'esser lor madre.³⁷

Ma l'eventuale memoria di Racine è indubbiamente secondaria. È, invece, l'Arcadia di Tasso e Guarini, in aura virgiliana, a fornire a Romani la chiave di volta della corezione 'positiva' del mito di Didone. Il librettista, infatti, traduce tragicamente un tema tipico del dramma pastorale, quello dell'amore che vince, rivelando i reali sentimenti, mediante una prova estrema (la morte, sia pur solo supposta).³⁸ La sua immaginazione è alimentata da una conoscenza delle letterature antiche e di quella italiana pressoché sterminata. Leggendo il quarto atto di Soumet è certo balenato alla mente di Romani un ulteriore mito, quello di Coreso e Calliroe,³⁹ e con esso la sua ripresa, convenientemente variata da Guarini, nel *Pastor fido*,⁴⁰ ossia «la dolente istoria» del sacerdote Aminta e della ninfa Lucrezia (1.2). Questa «gran tempo» gradi (o simulò di gradire) «del giovane amoroso il puro affetto», salvo poi darsi «tutta al nuovo amor» per un «rustico pastorel», sprezzando e fuggendo il sacerdote che, distrutto dal dolore, pregò allora Diana di vendicarlo; la dea fece sì che Lucrezia le fosse «per man d'Aminta in sacrificio offerta»:

ai piè de l'amator tradito
 le tremanti ginocchia alfin piegando,
 dal giovane, crudel morte attendea.
 Strinse intrepido Aminta il sacro ferro
 e pareva ben che da l'accesa labbia
 spirasse ira e vendetta. Indi, a lei volto,
 disse con un sospir, nunzio di morte:
 – Da la miseria tua, Lucrezia, mira
 qual amante seguisti e qual lasciasti,

³⁷ Ricordano opportunamente EURIPIDE, *Medea*, 36 sia Paduano (cfr. *Norma* cit., p. 157: «Odia i suoi figli, e non prova gioia a vederli») sia Belloni (cfr. *Reminiscenze* cit., p. 47n), ma il verso euripideo descrive un solo sentimento. Romani, cui offrono spunto due versi di Soumet (1.4: «Joyeux quand je les voix, joyeux quand ils m'écourent, l mes fils ne savent pas les remords qu'ils me coûtent»), rende lo straziante conflitto interiore di Norma riecheggiando il celeberrimo carne 85 di Catullo: «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris? | Nescio, sed fieri sentio et excrucior».

³⁸ Il genere era ben noto all'autore della recentissima *Sonnambula* il quale, tra l'altro, nel 1839 dedicherà all'argomento una serie di articoli dal titolo *Poesia pastorale in Italia* (cfr. ROMANI, *Critica letteraria* cit., I, pp. 349-362).

³⁹ Ovviamente trattato nel *Dizionario d'ogni mitologia e antichità* cit., I, p. 355, s.v. *Calliroe*. Non sono mancate trasposizioni operistiche, tra cui la *Calliroe* di Giuseppe Farinelli su libretto di Gaetano Rossi (Venezia, 1807).

⁴⁰ Opera che, peraltro, non è tra quelle ammirate dal colto librettista. Cfr. FELICE ROMANI, *Francesco Bracciolini* [1842], in ID., *Critica letteraria* cit., II, p. 14: «Dopo l'*Aminta* era difficile assai tentare la zampogna di Teocrito e di Virgilio; e il Bracciolini compose l'*Amoroso Sdegno*, che male non resse al paragone, ed è favola bene ordita e di semplice stile più assai che non è il *Pastor Fido*, immaginato dal Guarini per essere contrapposto all'*Aminta*, ma scritto con pretensione, ravviluppato e contorto». Si veda anche ID., *Gian Domenico Peri* [1839], ivi, I, p. 346: «risuonava di plausi forse più sinceri di quelli di cui risuonavano le splendide loggie di Ferrara al *Pastor Fido* del Guarini».

miral da questo colpo -. E, così detto,
 ferì se stesso e nel sen proprio immerse
 tutto 'l ferro, ed esangue in braccio a lei,
 vittima e sacerdote in un, cadeo.
 A sì fero spettacolo e sì nuovo,
 instupidi la misera donzella
 tra viva e morta, e non ben certa ancora
 d'esser dal ferro o dal dolor trafitta.
 Ma, come prima ebbe la voce e 'l senso,
 disse piagnendo: - O fido, o forte Aminta,
 o troppo tardi conosciuto amante,
 che m'hai data, morendo, e vita e morte,
 se fu colpa il lasciarti, ecco l'ammendo
 con l'unir teco eternamente l'alma -.
 E, questo detto, il ferro stesso, ancora
 del caro sangue tiepido e vermiglio,
 tratto dal morto e tardi amato petto,
 il suo petto trafisse, e sopra Aminta,
 che morto ancor non era e senti forse
 quel colpo, in braccio si lasciò cadere.
 Tal fine ebber gli amanti; a tal miseria
 troppo amor e perfidia ambidue trasse.

Superfluo evidenziare le coincidenze (il sacerdote e la sacerdotessa che devono sacrificare la persona amata, per esempio) e le riprese quasi puntuali («il sacro ferro» impugnato, «mira l qual amante seguisti e qual lasciasti, l miral da questo colpo», «o troppo tardi conosciuto amante»). *Mutatis mutandis*, Romani fonde il tema del rogo virgiliano, solitario ma simbolicamente condiviso coll'amante, colla morte realmente condivisa ma non perfettamente simultanea degli amanti guariniani, creando un inedito equilibrio drammatico, intriso di temi pastorali virgiliani e tassiani, e forse traendo la richiesta di perdono dell'amante pentito dallo stesso Guarini (IV.9: «Ti disprezzai superbo: l ecco, piegando le ginocchia a terra, l riverente t'inchino; l e ti chieggio perdon, ma non già vita»).

Come l'Aminta di Guarini, già l'Aminta di Tasso ottiene - apparentemente tardi («O tardi saggia, e tardi l pietosa, quando ciò nulla rileva!») - l'amore dell'amata Silvia, creduta morta, col suo (fallito) suicidio (IV.1):

Misero Aminta!

Tu, in guisa d'ape che ferendo muore
 e ne le piaghe altrui lascia la vita,
 con la tua morte hai pur trafitto al fine
 quel duro cor [...]
 e l'amor suo col tuo morir comprasti.

Anche Norma compra l'amore di Pollione col suo morire. Il legame col testo tassiano è confermato dal riuso dell'*Aminta* nella versione definitiva del cantabile della celebre

cavatina della druidessa, «Casta diva, che inargenti» (I.4), che per di più si avvia con una *iunctura* non proprio rara – essendo un latinismo della più bell’acqua – ma significativamente presente anche nelle *Poesie campestri* di Pindemonte⁴¹ e nel XV degli arcadici *Nuovi idilli* di Gessner tradotti da Soave.⁴² Per i versi del cantabile si è parlato più volte di reminiscenze leopardiane, ma la luna di Romani non è leopardiana e neppure ossianica (cesarottiana), perché è un ‘travestimento’ dell’Aurora di Tasso. Importante indizio sono i versi delle «voci lontane» nella foresta sacra (I.2):

Sorta è la luna, o Druidi,
ite, profani, altrove.

Si tratta nuovamente di Virgilio: «Procul o procul este, profani» (*Æn.*, VI, 258). Con queste parole, «a l’apparir del primo sole» (trad. Caro, VI, 378), la Sibilla allontana i profani dal bosco sacro di Cuma. Ma si tratta anche di Tasso, che nell’*Aminta* ricorda «l’antro de l’Aurora», una sala del Castello Estense di Ferrara, sulla cui porta, non a caso, era il motto virgiliano: «*Lungi, ah lungi ite, profani*» (I.1). All’affresco che decorava la sala fa riferimento Tirsi (ivi, I.2), dicendo di aver vista

senza vel, senza nube, e quale e quanta
agl’immortali appar, vergine Aurora
sparger d’argento e d’or rugiade e raggi.

Romani impasta sapientemente le levissime suggestioni aurorali dell’adorato Tasso⁴³ colla sinistra atmosfera notturna di Chateaubriand, offrendo a Bellini una leggerezza ambigua, misteriosa.⁴⁴ A questo prodigio poetico segue una ripresa, più precisa, delle parole della veggente virgiliana: «Procul o procul ite, profani | – conclamat vates – toque absistite luco» (*Æn.*, VI, 258-259), attribuite coerentemente alla «veggente Norma»: «e il sacro bosco | sia disgombro dai profani», ulteriore elemento sinistro, che ha il sapore della discesa agli inferi e accresce la terribilità di «queste sacre antiche piante», dell’«orrenda selva» in cui «è morte», foresta apertamente assimilata al *lucus* di Cuma e che, non a caso, desta in Pollione un senso d’orrore (I.2).⁴⁵

⁴¹ Cfr. PINDEMONTE, *La solitudine*, 70-72: «Sorrise allor sorriso tal, che al volto | senza tor maestà crebbe dolcezza, | la casta diva». In *Alla luna*, 2, Pindemonte chiama l’astro «verGINE diva».

⁴² Cfr. *Nuovi idilli di Gessner in versi italiani con una lettera del medesimo sul dipingere di paesetti. Traduzione del P. Francesco Soave C.R.S. Nuova edizione, coll’aggiunta degli Idilli dello stesso Traduttore*, Milano, Presso Gio. Pirotta, Stampatore-libraio, 1819, p. 65: «Vieni, o casta diva [Cinzia], | vieni, e allo scampo mio pronta soccorsi». Romani ricorda Gessner in *Poesia pastorale in Italia* cit., pp. 352-354.

⁴³ Cfr. ROMANI, *Poesia pastorale* cit., p. 352: «Il grande Torquato creò il dramma pastorale che gli antichi non ebbero, trattandolo con quella potenza d’ingegno e con quell’abbondanza di dottrina e di gusto che forse nessuno avrà mai».

⁴⁴ In cui risuona, peraltro, anche MANZONI, *La Pentecoste*, 137-138: «Tempra dei baldi giovani | il confiden-te ingegno». Per inciso, Romani, che non amava l’autore dei *Promessi sposi*, ne apprezzava tuttavia gli *Inni sacri* (cfr. FELICE ROMANI, *L’Inno sacro in Italia. Inni e poesie varie del P. Antonio Buonfiglio* [1844], in ID., *Critica letteraria* cit., II, p. 82).

⁴⁵ Non così in Soumet, in cui è il solo Flavius, contraddetto da Pollion, a vedere nella «forêt», popolata da «apparitions fantastiques», un pericoloso luogo di «mort» (I.1).



Monumento funebre di Bellini costruito al Père-Lachaise (1839). Incisione di Émile Lassalle (1813-1871).

Questo raffinato intreccio di epica e pastorale in tragedia ha il suo punto focale nella commossa risposta di Oroveso, che piange e perdona: «Ha vinto amore», che non è altro che il celeberrimo disperato verso 69 della decima egloga delle *Bucoliche*: «Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori», *topos* che – lo si è accennato – è fulcro sia dell'*Aminta* sia del *Pastor fido*.⁴⁶ Norma e Pollione, dunque, si avviano al supplizio sereni («Io son felice. | Contento/a il rogo ascenderò»), prevedendo una nuova vita insieme oltre la morte. Il capovolgimento dei due miti di Medea e Didone, attuato coll'innesto della tragica storia di Aminta e Lucrina («ecco l'ammendo | con l'unir teco eternamente l'alma») resa pienamente positiva mediante la totale intesa degli amanti, è dunque un 'correggere' il Virgilio epico col Virgilio pastorale: di fronte alla prospettiva di un radioso aldilà in cui vivere eternamente il proprio vittorioso amore, purificati dagli errori terreni, non si può non pensare, infatti, all'amaro incontro di Enea coll'ombra dell'«infelix Dido» nei campi del pianto, dove la regina suicida si è riunita al «coniunx [...] pristinus» Sicheo (*Æn.*, VI, 450-476). Vero è che Oroveso saluta la figlia dicendole: «Va', infelice!», ma si tratta di infelicità terrena, cui corrisponderà la felicità eterna di Norma col suo primo e unico *coniunx*.

Col rogo si riaccende nel cuore di Pollione «la prima fiamma», l'amore per Norma che il dio dei Galli aveva spento (I.2). Più precisamente, il proconsole, soffocato dalle costrizioni derivanti dal ruolo religioso dell'amante, aveva creduto di trovare nella vergine Adalgisa non una 'anti-Norma' ma una Norma 'corretta', una «ministra» ancora pura e priva di ruoli di responsabilità, da portar via dalla «sacra chiostra» senza particolari difficoltà giunto finalmente il sospirato momento del rientro a Roma (risuona il palindromo *Roma-Amor...*). Pollione s'invaghisce, difatti, di una giovane che gli è contesa dallo stesso dio che ha causata la crisi del sentimento per Norma, quasi rivivendo, nel medesimo luogo e negli stessi modi, l'avvio della relazione colla druidessa. Questa coincidenza è esaltata dal primo duetto fra Norma e Adalgisa (I.8), in cui Romani sviluppa genialmente una situazione appena abbozzata in Soumet, moltiplicando gli interventi della sacerdotessa:⁴⁷

(Oh! rimembranza! io fui
così rapita al sol mirarlo in volto.)
[...] (Io stessa... anch'io
arsi così: l'incanto suo fu il mio.)

⁴⁶ Lo notava anche De Sanctis (cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, introduzione di Cesare Milanese, Roma, Newton Compton, 1991, p. 429: «La conclusione [del *Pastor fido*] è: «*Omnia vincit amor*», riconciliato col destino e divenuto virtù, con tanto più sapore, con quanto più dolore»).

⁴⁷ La Norma francese si limita a un solo minimo *à part*: «Comme moi, comme moi», preceduto – prima che Adalgise le sveli il suo segreto – da un altro più generico: «Ah! malheureuse enfant! Dans mes jours d'innocence | je frémissais ainsi» (II.3). Romani, invece, inserisce diverse battute della protagonista, dapprima in forma regolare (nell'autografo si legge: «L'istesso incanto!... il mio delirio istesso!», «Ah! si fatal favella | seppe me pur bear!», «Ahi! fu sedotta anch'essa... | Chi non seduci, amor?») poi, su richiesta di Bellini, slogando le strofi coll'aggiunta di emistichi e versi «in rec.vo». Ringrazio Alessandro Roccatagliati per avermi fatto conoscere la pagina dell'autografo chiarendo la paternità delle grafie (pare tutto di mano di Romani eccetto un appunto a margine e alcuni segni, di mano belliniana) e perfezionando quanto da lui stesso indicato in *Felice Romani librettista* cit., p. 144.

[...] (Oh! cari accenti!
Così li proferia...
così trovava del mio cor la via.)

Norma, che ha amato e ama un solo uomo, riconosce non in sé ma in Adalgisa, suo 'doppio', «i segni de l'antica fiamma»⁴⁸ (*Æn.*, IV, 23: «Adgnosco veteris vestigia flammæ»), e soprattutto, ignara dell'identità del corteggiatore, riascolta incantata le stesse parole, i «cari accenti» con cui Pollione (eloquente come Giasone,⁴⁹ ma sincero) l'aveva conquistata: «haerent infixi pectore voltus | verbaque» (ivi, 4-5). Ovviamente Norma, che non è vedova, non ha il timore di Didone, e il suo riconoscimento dell'amore è sereno, ma Romani ha opportunamente attribuito lo sgomento della regina a Pollione, nel cui cuore è appunto «spenta | la prima fiamma»; ai suoi piedi, infatti, il romano vede «l'abisso aperto» in cui, arreso all'amore, egli stesso s'avventa, tanto che Flavio gli chiede: «Altra ameresti tu?», come se avesse in mente i versi virgiliani (*Æn.*, IV, 24-27):

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo.⁵⁰

Ma se Adalgisa è un'altra Norma, perché Pollione non porta a Roma la madre dei suoi figli? Il romano non è semplicemente accecato dall'infatuazione ma è esasperato dall'intollerabile peso di una relazione in salita, incrinata da difficoltà crescenti, complicata negativamente dall'elemento religioso e culturale, dalla diversità. Norma è straniera, è barbara, e occupa una posizione apicale nella società 'sbagliata'. È questo il suo peccato. Non ha commessi, infatti, i crimini indicibili di Medea e, come Didone nelle *Heroides* di Ovidio, potrebbe chiedere all'amato: «quod crimen dicis præter amasse meum?» (VII, 164).⁵¹ Nonostante sia venuta meno ai suoi voti e abbia tradita la patria per amore, è evidente che Norma, al contrario della candida e subalterna Adalgisa (che per il romano è fuori luogo in un tempio nel quale «appare | come raggio di stella in ciel turbato»), resta per Pollione invincibilmente legata alla sua società. Potrebbe sì sradicarla e portarla con sé a Roma, ma in cambio di una radicale conversione, una piena naturalizzazione latina che forse Norma – malgrado il tardivo slancio di I.4: «e vita nel tuo seno, | e patria, e cielo avrò» – non intende concedere: «Ciel più puro, e Dei migliori | t'offro in Roma», dice il proconsole alla ragazza (I.6), imponendo il proprio *pan-*

⁴⁸ Così CARO, *Eneide*, IV, 31, incastonando DANTE, *Pg*, XXX, 48.

⁴⁹ Cfr. almeno OVIDIO, *Heroides*, XII, 11-12: «cur mihi plus aequo flavi placuere capilli | et decor et linguae gratia ficta tuæ?»; DANTE, *If*, XVIII, 91-92: «Ivi con segni e con parole ornate | Isifile ingannò, la giovinetta».

⁵⁰ Cfr. CARO, *Eneide*, IV, 32-34: «Ma la terra m'ingoi, e 'l ciel mi fulmini | e ne l'abisso mi trabocchi in prima | ch'io ti violi mai, pudico amore».

⁵¹ Amore che non è colpa («Tu rendi a me la vita, | se non è colpa amor», le dice Adalgisa in I.8 ottenendo una silenziosa conferma), e difatti «la Norma di Romani [...] non condanna, a differenza di quella di Soumet, la propria esperienza» (PADUANO, *Norma* cit., p. 164).

theon e scacciando prepotentemente l'immagine del detestato barbaro Irminsul, «Iddio di sangue», «nemico al [suo] riposo» (I.2). Accecato dal peso del conflitto, Pollione trova dunque in Adalgisa una 'piccola Norma' priva di complicazioni, non un'alternativa⁵² ma una deviante sovrastruttura amorosa che il sacrificio della druidessa, facendo chiarezza nel cuore dello straniero, spazza via fulmineamente (II.ultima: «Col mio rimorso è amor rinato, l più disperato, furente egli è»).⁵³

Col sacrificio, autodenunciandosi e condannandosi alle fiamme, Norma, che può inferire «in tutti e in [sé]» (I.9), alza metaforicamente la sua mano su se stessa. Come la Didone di Ovidio, «consumpta rogis», «ipsa sua [...] concidit usa manu» (*Her.*, VII, 196). Romani ha di sicuro presente l'epistola didoniana, ma fa un uso diverso dell'immagine della mano della sacerdotessa, su cui insiste in modo significativo: la mano di Norma non solo impugna «l'aurea falce» ma leva il pugnale sia sui propri figli (II.1: «non vedran la mano | che li percuote») sia su Pollione, ed è soprattutto simbolo di potere, su Adalgisa (I.9: «Non è in mia man costei, | in mio poter non è?»; II.6: «Di mano uscirmi [...] | ella tramava») e sul proconsole (II.9: «In mia mano alfin tu sei»). La mano è elemento caratteristico della Medea di Euripide,⁵⁴ ma Romani lo rielabora basandosi sull'epistola di Medea dello stesso Ovidio, come rivela l'illuminante reminiscenza nel duetto Norma-Pollione. Quando la donna affronta il prigioniero si appropria infatti, capovolgendone la prospettiva («effice me meritis tempus in omne tuum!»: «e non più ti rivedrò»), del pensiero che Giasone manifesta alla principessa della Colchide (*Her.*, XII, 73-76):

ius tibi et arbitrium nostræ fortuna salutis
tradidit, inque tua est vitæque morsque manu.
perdere posse sat est, siquem iuuet ipsa potestas;
sed tibi servatus gloria maior ero.

Il testo di Romani, insomma, è impressionantemente permeato della memoria di *auctores* antichi e moderni.⁵⁵ Superato da tempo l'«iniziale accademismo classicizzante insoddisfatto» (*Medea in Corinto, L'ira d'Achille*)⁵⁶ ed entusiasmato da un soggetto puramente classico come quello della *pièce* di Soumet, lo smalzato e fecondo libretti-

⁵² Cfr. PADUANO, *Norma* cit., pp. 156-157: «Se mai la rivale ha avuto spazio e vitalità, questa è Adalgisa; non si può però tacere che la sua forza nasce dalla specularità nei confronti di Norma, cioè dal *non* essere alternativa».

⁵³ Senza che ciò, tra l'altro, faccia torto ad Adalgisa («Lo amai... quest'anima | sol l'amistade or sente», II.3), essendo la riunione di Norma e Pollione un suo desiderio («morirò perché ritorno | faccia il crudo ai figli e a te», I.9), confermato in II.3: «Del suo cor son io sicura... | Norma ancor vi regnerà».

⁵⁴ Cfr. STEWART FLORY, *Medea's Right Hand: Promises and Revenge*, «Transactions of the American Philological Association», 108, 1978, pp. 69-74.

⁵⁵ Questa, in *I Romani sulla scena* cit., fa riferimento anche a Corneille, Seneca e Tacito.

⁵⁶ Cfr. FRANCA CELLA, *Verso l'approdo romantico*, in *Storia dell'opera*, ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, III/2, p. 183. Ai due titoli di contenuto classico, rispettivamente del 1813 e del 1814, si aggiungono *Aureliano in Palmira* (1813) e *Danao* (1818); di un solo anno anteriore a *Norma* è invece *Annibale in Torino* per Luigi Ricci (1830), tratto dal libretto omonimo di Jacopo Durandi per Paisiello (1771).

sta ha unita la grande esperienza maturata in campo teatrale al suo amplissimo sapere classico e letterario, realizzando un prodotto di straordinaria complessità poetica (non riscontrabile, a quanto pare, negli altri libretti romaniani, sovente di soggetto non classico⁵⁷) ma drammaticamente limpido, lineare e coerente,⁵⁸ purificato da inutili complicazioni (anche ideologiche) al fine di esaltare la dimensione antica e mitica e l'intimismo della tragedia. Vengono meno, ad esempio, la chincaglieria fantastica e irrazionale e il tema cristiano (basti pensare a Clotilde «nourrice chrétienne») che appesantiscono il testo di Soumet, e il momento storico in cui si finge l'azione, indeterminato già nell'ipotesto, si fa, privo dell'elemento cristiano, ancor più indefinito, verosimilmente anteriore in quanto affatto pagano.

Coerente con questa visione è lo stile austero, alfieriano, schiettamente neoclassico dei versi, compatto ed estremamente fluido, una fluidità che è peraltro frutto di attento *labor limæ* e di dottrina (che non si limita, ovviamente, al logico uso di latinismi): quanto più i versi appaiono 'musicali', spontaneamente sonori, e scevri di artifici poetici,⁵⁹ più sono artefatti. Il classicista Romani, infatti, è un rigoroso maestro di forma (alla scuola dell'amato Virgilio⁶⁰), preoccupato «di rinnovare lo stile melodrammatico di volta in volta, sulle esigenze dell'argomento»,⁶¹ e nella classica *Norma*, trovandosi finalmente sul suo terreno e potendo dar libero sfogo al proprio gusto, raggiunge la massima perfezione formale, distillando raffinatezze marmoree, canoviane, espressive e sentimentali sì, ma classicamente, perché statuarie, quasi glaciali (come nell'emblematico «Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi | questi cari pargoletti», II.3), solenni sculture poetiche intonate al tema della tragedia, e peraltro – essendo il librettista «duttile e intuitivo delle possibilità e intenzioni altrui»⁶² – musicabilissime, pronte a sciogliersi e animarsi nel vivificante canto belliniano. L'accurata strategia stilistica di Romani crea una persistente tensione retorica, che rende estremamente coeso e organico il testo, anche mediante incisive ripetizioni e corrispondenze. Si pensi, ad esempio, al commento di Pollione: «Profferisti un nome | che il cor m'agghiaccia» (I.2), che diventa reticenza

⁵⁷ Se non segue (più o meno fedelmente) un solo ipotesto, di regola Romani intreccia in modo originale più fonti omogenee, variazioni (di preferenza drammatiche) dello stesso soggetto, come nei *Capuleti e Montecchi*, peraltro tra suggestioni tassiane (cfr. EMANUELE D'ANGELO, «I Capuleti e i Montecchi», un intreccio di drammi all'ombra di Tasso. Aggiunte alle fonti del libretto, «La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015, 2, pp. 43-57); invece in *Norma* – s'è visto – il poeta rielabora l'ipotesto, la tragedia di Soumet, dando corpo a una virtuosistica contaminazione di materiali eterogenei.

⁵⁸ Logica è anche «la curva dei comportamenti di Norma verso la rivale», come ha dimostrato Paduano (cfr. *Norma* cit., pp. 154 e 173-177).

⁵⁹ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Romani e Bellini. I fatti e i principi della collaborazione*, in Felice Romani. *Melodrammi* cit., pp. 102-103.

⁶⁰ Cfr. ROMANI, *Pensieri sullo stile* cit., p. 219: «O giovani, studiate Virgilio: studiatelo con amore di e notte, perché non avvi miglior maestro di stile; studiatelo finalmente perché senza pregio di stile nessun'opera è perfetta».

⁶¹ CELLA, *Verso l'approdo romantico* cit., p. 183. Lo stesso Romani, nei *Pensieri sullo stile* cit., p. 215, definisce lo stile «la maniera [...] di esprimere i propri pensieri [...] secondo il genio della lingua, e la natura del soggetto che si prende a trattare», nonché «secondo l'ingegno e il sentimento di colui che parla e che scrive».

⁶² CELLA, *Verso l'approdo romantico* cit., p. 186.

in Norma: «guidali a lui... che nominar non oso» (II.3), o all'insistenza, nelle prime scene, sull'orrore (I.1: «terribil Dio», «parlerà terribile», «tremendo eccheggerà»; I.2: «orrenda selva», «Atroce, orrenda», «fra noi terribile», «un sepolcrale orror», «una voce orribile»; I.3: «foriera d'orror»), ovvero al parallelismo tra «Svanir le voci – dell'orrenda selva | libero è il varco» di Pollione (I.2) e «Sgombra è la sacra selva, | compiuto il rito. Sospirar non vista | alfin poss'io» di Adalgisa (I.5).

È ovvio che nulla della complessa contaminazione di miti e generi letterari attuata da Romani, originale fusione resa armoniosa da abili scelte stilistiche e retoriche, si deve a Bellini. Accingendosi alla composizione, il maestro scrisse a Giuditta Pasta che il librettista, che definiva quello di Norma un «carattere enciclopedico» (ovverosia multiforme, come quello della stessa Pasta, ma anche sintesi di profonda erudizione), avrebbe impostate le situazioni dell'opera in modo che non avessero «alcuna reminiscenza con altri soggetti [operistici]», ritoccando e finanche cambiando «dei caratteri se la necessità lo richiederà per cavarne più effetto». ⁶³ È probabile che il letterato non abbia detto molto di più all'amico compositore circa la sua interpretazione del testo di Soumet e il senso e le radici della propria rielaborazione. La cultura del grande musicista catanese non era minimamente paragonabile a quella del poeta e la stretta cooperazione tra i due non riguardava affatto l'impianto puramente letterario e il sistema intertestuale del libretto: potevano collaborare ottimamente, insomma, senza che il letterato rivelasse e spiegasse il suo complicato reticolo erudito. Se è indubbio, infatti, che «Romani era pronto ad esaudire i desideri del compositore» e che «quando Bellini glielo chiedeva, modificava scene e versi», ⁶⁴ è pur vero che le richieste formali e le intuizioni drammaturgico-musicali dell'operista sono state gestite dal librettista coerentemente col proprio disegno, e lo dimostrano, massimamente, i versi definitivi della preghiera di Norma, chiesti dal musicista e per i quali – s'è visto – Romani riusa il Tasso dell'*Aminta* sviluppando la componente pastorale della propria riscrittura. Per non dire che è il poeta, a sua volta, a richiedere precise strutture musicali funzionali al suo concetto drammatico, come l'anticonvenzionale e intimistico finale primo – momento *clou* del dramma di Norma-Didone – «senza il concerto di pertichini, druidi, druidesse e altri cori da far chiasso»: «Tu avevi ragione», gli scrive Bellini, «ad essere ostinato che fosse così». ⁶⁵

Il libretto di quel sublime capolavoro del teatro musicale che è *Norma* è esso stesso un capolavoro. Lippmann ha elogiato la versificazione romaniana, che «può reggere anche solo all'ascolto senza intonazione, come puro prodotto poetico», aggiungendo che «non meno della versificazione bisognerà poi lodare la drammaturgia di Romani», dato che nei suoi libretti per Bellini, costruiti in modo esemplare, «nessuna scena ap-

⁶³ Cfr. Vincenzo Bellini a Giuditta Pasta, 1° settembre 1831, in CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario (1819-1835) con documenti inediti*, Acì Sant'Antonio, Editoriale Agorà, 2005, p. 191.

⁶⁴ FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in MARIA ROSARIA ADAMO - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 353.

⁶⁵ Cfr. LIPPMANN, *Romani e Bellini* cit., pp. 96-97.

pare fuori posto o troppo lunga» e «nessuna è puramente fine a se stessa». ⁶⁶ Ma quello di *Norma* è non soltanto un dramma per musica costruito e scritto ottimamente, ma anche un libretto letterariamente eccellente, capolavoro unico di un librettista scaltrito e dotto che in esso ha saputo riversare, in modo geniale, la sua vasta cultura classicista e la sua intelligenza poetica. La bontà di un libretto non si misura certamente dal grado di letterarietà e dalla complessità intertestuale, ma quando queste qualità si fondono linearmente colla funzionalità si raggiungono vette tali da far tollerare, in un periodo a dir poco ostile ai libretti, la presenza di una tragedia lirica in un'antologia di poeti contemporanei: *Norma* è il solo libretto ottocentesco accolto tra le odi di Parini, le tragedie di Manzoni, i canti di Leopardi e poesie scelte di Foscolo, Grossi, Pellico, Tommaseo e altri nel *Parnaso italiano* edito a Parigi nel 1843. ⁶⁷ Certo, questo non vuol dire che Romani fu un gran poeta *tout court*: nonostante la vasta dottrina e i buoni principi artistici, le sue poesie sono obiettivamente mediocri, calligrafiche, belle e fredde decorazioni che ai suoi tempi furono in genere sopravvalutate per poi cadere giustamente nel dimenticatoio. Ma il letterato, a onor del vero, aveva costruita la sua fama (di novello Metastasio) essenzialmente coi libretti: è fuor di dubbio, infatti, che la cura teatralmente maniacale dello stile e delle strutture da intonare e quella sua vincente immaginazione melodrammatica tormentata dall'anelito alla perfezione formale, virtù che non potevano renderlo un grande poeta, ne fecero un grande librettista, un professionista autentico, prolifico autore di poesia melodrammatica efficiente quanto degna d'elogio per il suo decoro letterario. E nell'eruditissima *Norma*, animato dai benefici fascino belliniani e dando segreto corpo ai suoi fantasmi letterari, Romani fu librettista grandissimo, sommo.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 106-108.

⁶⁷ Cfr. *Parnaso italiano. Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un Discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo, scritto da Cesare Cantù, e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna*, Parigi, Baudry Libreria Europea, 1843, pp. 842-855. Il libretto di Romani è seguito da alcune sue «rime scelte» (pp. 855-860). Il poeta non è tra quelli relegati nella sezione «Vari poeti moderni» ma è incluso in una sezione dedicata, oltre che a lui, a Baldacchini, Borghi, della Valle, Ricci, Tommaseo e Sestini. L'ampia silloge, ovviamente figlia del suo tempo, comprende solo altri due drammi per musica, ma settecenteschi e comici, *La grotta di Trofonio* e *Il re Teodoro a Venezia* di Casti.

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 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 ad 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.)



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

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 alcuni 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 por 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 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 impiastriamento 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)

NORMA

Libretto di Felice Romani

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Ritratto di Felice Romani (1788-1865). Litografia acquerellata.

Norma, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Ultimata in quattro mesi, dall'inizio di settembre alla fine di novembre del 1831, a partire da un recentissimo soggetto tragico di Alexandre Soumet allestito con successo al Théâtre de l'Odéon di Parigi il 6 aprile,¹ *Norma* debuttò al Teatro alla Scala il 26 dicembre inaugurando, come già occorso l'anno prima con la ripresa dei *Capuleti e Montecchi* (sette mesi dopo la *première* alla Fenice), la stagione di carnevale del prestigioso tempio musicale milanese. Nonostante le ottime aspettative destinate dalla fama del compositore, reduce dal trionfo della *Sonnambula* andata in scena nel capoluogo lombardo nel marzo precedente, e dalla presenza nel *cast* di un'autentica diva del belcanto quale Giuditta Pasta, il lavoro subì un inatteso «solenne fiasco» che gettò l'autore nello sconforto. Come cause del fallimento Bellini addusse motivazioni di carattere 'esterno' – la stanchezza degli interpreti, fiaccati da un mese di prove estenuanti, unita alla presenza di una *claque* avversa al soldo del rivale Pacini –, senza peraltro tacere l'inconsueta novità dell'impianto drammaturgico, poco indulgente nei confronti del gusto del pubblico. Già dalla seconda serata, comunque, le sorti dell'opera si risollevarono e nel corso della stagione *Norma* totalizzò ben trentaquattro repliche, conquistando nel breve volgere di un decennio tutte le principali piazze internazionali, portata alla ribalta dalle più celebrate primedonne – accanto alla Pasta, vanno menzionate almeno Giuditta Grisi, Maria Malibran, Jenny Lind e Giulia Grisi. Senza mai interrompersi per tutto l'Ottocento, la fortuna del capolavoro belliniano non ha conosciuto rovesci di sorta nemmeno nel secolo scorso, cogliendo anzi i suoi maggiori successi a partire dagli anni cinquanta in concomitanza con la cosiddetta *Belcanto-Renaissance*, quando il ruolo della protagonista – ampio favore gli tributò in particolare l'ineguagliata Maria Callas – fu ricondotto alle originali prerogative stilistiche dopo la traumatica parentesi verista.

Fonte della presente edizione è il libretto della *première* scaligera,² modernizzato nell'uso delle maiuscole, nella grafia e nella punteggiatura (ivi compresa l'eliminazione

¹ ALEXANDRE SOUMET, *Norma. Tragédie en cinq actes et en vers*, Paris, Barba, 1831. Ma sulle fonti si veda in particolare il saggio di EMANUELE D'ANGELO, «Ha vinto amore». *Norma: Medea-Didone in Arcadia*, in questo vol. alle pp. 47-68, che inquadra una situazione assai complessa di rapporti di derivazione.

² NORMA / *tragedia lirica / di Felice Romani / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro Alla Scala / il Carnevale dell'anno 1831-32 / Milano*, per G. Truffi e Comp. Sul maggior collaboratore di Bellini, principe dei letterati al servizio della musica, si legga il fondamentale contributo di ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

dei trattini con esclusiva funzione metrica), e corretto nei rarissimi refusi testuali. Parole e versi non intonati sono segnalati in grassetto e colore grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra³ sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.⁴

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 79
	<i>Scena VII</i>	p. 90
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 97
	<i>Scena IV</i>	p. 100
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 113
	<i>Le voci</i>	p. 115

³ Non essendo ancora disponibile un'autorevole edizione critica della partitura – se Ricordi ha ancora in cantiere il titolo dedicato all'opera nell'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» (con la curatela di Roger Parker e Mary Ann Smart), Bärenreiter ha per contro annunciato la pubblicazione nell'anno in corso di un volume curato da Maurizio Biondi e Riccardo Minasi quale primo numero di una nuova collana dal titolo «Masterpieces of Italian Opera» diretta da Philip Gossett –, il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sulla partitura d'orchestra edita dalla casa milanese nel 1915: VINCENZO BELLINI, *Norma. Tragedia lirica in due atti di Felice Romani*, Milano, Ricordi, [1915], n. ed. 1385; integrandola con l'autografo disponibile in facsimile e licenziato in occasione del centenario della morte del compositore: VINCENZO BELLINI, *Norma. Facsimile della partitura autografa*, 2 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.

⁴ Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante la numerazione dei pezzi (da noi aggiunta alla struttura della partitura a stampa, sulla base della tabella che si legge nel saggio di Alessandro Rocca-tagliati in questo volume, a p. 16), il numero di battute e il numero di pagina nella partitura Ricordi; le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori); la freccia indica modulazioni. Ogni brano è contraddistinto dalla denominazione dei 'numeri' presente nell'autografo corredata tra parentesi quadre dalle indicazioni reperibili nella partitura a stampa. La lettura risulterà significativa, poiché getta luce sulla concezione del compositore, teso a ideare strutture di un'ampiezza inusuale per la prassi del tempo, per assicurare all'azione uno sviluppo meno interrotto possibile.

NORMA

tragedia lirica
di Felice Romani

da rappresentarsi
nell'I. R. Teatro alla Scala
il carnevale dell'anno 1831-32.

La musica è del signor maestro Vincenzo Bellini.
Le scene sono nuove d'invenzione ed esecuzione del signor Alessandro Sanquirico,
membro dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano, e di altre d'Italia.

PERSONAGGI E ARTISTI

POLLIONE, <i>proconsole di Roma nelle Gallie</i>	[Tenore]	signor Donzelli
OROVESO, <i>capo dei druidi</i>	[Basso]	signor Negrini
NORMA, <i>druidezza, figlia di Oroveso</i>	[Soprano]	signora Pasta
ADALGISA, <i>giovine ministra del tempio d'Irminsul</i>	[Soprano]	signora Grisi Giulietta
CLOTILDE, <i>confidente di Norma</i>	[Soprano]	signora Sacchi
FLAVIO, <i>amico di Pollione</i>	[Tenore]	signor Lombardi
DUE FANCIULLI, <i>figli di Norma e di Pollione</i>	[comparse]	N. N.

Cori e comparse: druidi, bardi, eubagi, sacerdotesse, guerrieri e soldati galli.

La scena è nelle Gallie, nella foresta sacra e nel tempio d'Irminsul.

Maestro al Cembalo
Sig. LAVIGNA VINCENZO.

Primo Violino, Capo d'orchestra
Sig. ROLLA ALESSANDRO.

Altro primo Violino in sostituzione al sig. Rolla
Sig. CAVINATI GIOVANNI.

Primo Violino de' Secondi
Sig. GIACOMO BUCCINELLI.

Primo Violino per i Balli
Sig. PONTELIBERO FERDINANDO.

Altro primo Violino in sostituzione al Sig. Pontelibero
Sig. DE BAYLLOU FRANCESCO

Primo Violoncello al Cembalo
Sig. MERIGHI VINCENZO.

Altro primo Violoncello in sostituzione al sig. Merighi
Sig. GIACOMO GALLINOTTI.

Primo Contrabbasso al Cembalo
Sig. HURT FRANCESCO.

Altro primo Contrabbasso in sostituzione al sig. Hurt
Sig. RONCHETTI FABIANO

Prima Viola
Sig. MAJNO CARLO.

Primi Clarinetti a perfetta vicenda
Sig. TASSISTRO PIETRO Sig. CORRADO FELICE.
Sig. CAVALLINI ERNESTO.

Primi Oboe a perfetta vicenda
Sig. IVON CARLO Sig. DAELLI GIOVANNI.

Primo Fagotto Primo Flauto
Sig. CANTÙ ANTONIO Sig. RABONI GIUSEPPE.

Primo Corno da Caccia
Sig. BELLOLI AGOSTINO.

Prime Trombe
Sig. ARALDI GIUSEPPE Sig. VIGANÒ GIUSEPPE

Arpe a perfetta vicenda
Sig. REICHLIN GIUSEPPE Sig.^a ZANETTI ANTONIA

ATTO PRIMO

che serve d'altare. Colli in distanza sparsi di selve. È notte; lontani fuochi trapelano dai boschi.¹

SCENA PRIMA

Foresta sacra de' druidi; in mezzo, la quercia d'Irminsul, al piè della quale vedesi la pietra druidica

(Al suono di marcia religiosa difilano le schiere de' Galli, indi la processione de' druidi. Per ultimo OROVESO coi maggiori sacerdoti)

¹ Sinfonia. *Allegro maestoso e deciso* – e, sol-Sol.

Tra i più apprezzati brani orchestrali dell'intero repertorio operistico ottocentesco, densa com'è di valori drammatici e musicali, la sinfonia che introduce *Norma* sancisce il deciso affrancamento di Bellini dallo stile brioso e vivace dell'*ouverture* rossiniana. Aperta da una marziale introduzione accordale in Sol minore, satura di una severa solennità pienamente tragica, il brano espone quattro nuclei motivici destinati a riudirsi nel corso dell'opera. Essi vengono trattati quali tasselli contrastanti di un incisivo mosaico sonoro, provvisto di congrui rapporti tonali fra le varie sezioni, che anticipa mirabilmente il contenuto psicologico della vicenda (A, 21-34, sol – B, 35-49, sol – C, 49-71, Sol – A', 72-84, sol – C, 84-106, Sib – D, 107-118, → – B, 119-135, sol – E, 136-167, Sol – A', 168-181). A una melodia che scende poggiando su una sesta napoletana di sol, affidata al nervoso ribattuto di flauto e violini primi e viole,

ESEMPIO 1a (Sinfonia, bb. 21-24, pp. 4-5)

segue un tema ad essa strettamente apparentato, che si incarica di trasmettere con il suo incedere convulso e bruscamente marcato un sentimento gravido di inquietudine e tensione – sue varianti si udranno poi di continuo nel prosieguo, a evidenziare gli episodi emotivamente più intensi:

ESEMPIO 1b (bb. 35-38, pp. 7-8)

Il terzo motivo, la cui energica ritmica puntata è attutita dalla sonorità pastosa e carezzevole di legni e trombe sul pacato pizzicato degli archi, ha un carattere più quieto e disteso – Bellini se ne servirà più avanti nella vibrante cabaletta di *Norma* posta in chiusura al suo duetto con Pollione nel secondo atto (cfr. nota 40):

ESEMPIO 1c (bb. 49-53, pp. 10-11)

OROVESO

Ite sul colle, o druidi,²
 ite a spiar ne' cieli
 quando il suo disco argenteo
 la nuova luna sveli;

ed il primier sorriso
 del virginal suo viso
 tre volte annunzi il mistico
 bronzo sacerdotale!

segue nota 1

Il quarto e ultimo tema appare invece, inatteso e denso di suggestioni, dopo una breve ma vibrante sezione sezione di sviluppo (D) seguita dalla ripresa dell'es. 1b, e apre la penultima sezione in maggiore (E). Lo squarcio porta un grande contrasto, perché si sostanzia in eterei trilli dei violini primi che affiorano da un placido fondale orchestrale, intessuto dagli arpeggi impalpabili dell'arpa su statici accordi appena sussurrati dei fiati:

ESEMPIO 1d (bb. 136-140, p. 24)

Come nell'estatico coro che conclude il *Guillaume Tell* di Rossini, l'approdo alla tonalità maggiore dopo i contrasti precedenti emana un'aura di mite serenità pervasa da un sincero afflato di fascinazione mistico-contemplativa – la melodia verrà riecheggiata in corrispondenza della coppia di versi 'messianici', «A mirar il trionfo dei figli l viene il dio sovra un raggio di sol», con cui termina l'aggressivo coro di guerra nell'atto secondo (cfr. nota 36). Ma nella coda il dramma riguadagna il suo passo e s'impone coi mezzi della forma, grazie a una variante dell'es. 1a che contribuisce a restituire all'ascolto un brano originale e ricco d'implicazioni, molto distante dagli *standard* del tempo.

² Introduzione atto I [n. 1. Coro d'introduzione e cavatina. Oroveso]. *Andante grave* – c, Sol.

La tendenza a costruire vaste unità scenico-musicali saldate tra loro da ricorrenze tematiche e tonali è evidente fin dal numero d'apertura, collegato alla precedente sinfonia dalla tonalità d'impianto e segmento iniziale al con-

DRUIDI

Il sacro vischio a mietere
Norma verrà?

OROVESO

Sì, Norma.

DRUIDI

Dell'aura tua profetica,
terribil dio, l'informa:
sensi, o Irminsul, le ispira
d'odio ai Romani e d'ira,
sensi che questa infrangano
pace per noi mortal.

OROVESO

Si: parlerà terribile
da queste querce antiche,
sgombre farà le Gallie

dall'aquile nemiche,
e del suo scudo il suono,
pari al fragor del tuono,
nella città dei Cesari
tremendo eccheggerà.

OROVESO e DRUIDI

Luna, ti affretta sorgere!
Norma all'altar verrà.

(Si allontanano tutti e si perdono nella foresta: di quando in quando si odono ancora le loro voci risuonare in lontananza. Escono quindi da un lato Flavio e Pollione guardinghi e ravvolti nelle lor toghe)

segue nota 2

tempo di un ampio arco drammatico che comprende le prime quattro scene. Inusuali sono pure lo schema formale tripartito ABA e il lirismo puramente sinfonico dell'insieme, intriso di una suggestiva atmosfera lunare e misteriosa. L'esteso preludio orchestrale, imperniato su due spunti tematici – dapprima un lento incedere accordale reso ancora più austero dal colore scuro di viole e violoncelli divisi raddoppiati dai fagotti (da b. 3), quindi un'ariosa melodia data a flauto e clarinetto e ritmata debolmente da una banda di ottoni (da b. 28) –, evoca la quiete notturna della foresta sacra dove vengono celebrati i riti in onore del dio Irminsul. Una nuova esposizione del materiale sinfonico (da b. 45) sostiene il nobile declamato con cui il gran sacerdote Oroveso esorta i presenti ad attendere l'arrivo della figlia Norma e incornicia senza soluzione di continuità – Bellini ricicla, con molta perizia, la parte conclusiva del secondo motivo orchestrale adattandolo al mutato contesto ritmico – un vibrante coro di ribellione percorso da un turbine vorticoso di squilli e fragori eroici dove i Galli manifestano la loro volontà di sottrarsi al giogo oppressivo degli invasori romani (*Andante mosso*, da b. 79):

ESEMPIO 2 (n. 1, bb. 81-88, p. 46-48)

(con devota fierezza)

marcato

Tenori

Dell' au - ra tua pro - fe - ti - ca, ter - ri - bil Dio, l'in - for - ma:

Bassi

sen - si, o Ir - min - sul, le in - spi - ra d'o - dio ai Ro - ma - ni c - d'i - ra;

SCENA SECONDA

(POLLIONE e FLAVIO)

POLLIONE

Svanir le voci -¹ dell'orrenda selva³
libero è il varco.

FLAVIO

In quella selva è morte.

Norma tel disse.

POLLIONE

Profferisti un nome
che il cor m'agghiaccia.

FLAVIO

Oh! che di' tu? l'amante!...

la madre de' tuoi figli!...

POLLIONE

A me non puoi
far tu rampogna, ch'io mertar non senta;
ma nel mio core è spenta
la prima fiamma, e un dio la spense, un dio
nemico al mio riposo: ai piè mi veggo
l'abisso aperto, e in lui m'avvento io stesso.

FLAVIO

Altra ameresti tu?

POLLIONE

Parla somnesso.

Un'altra, sì... Adalgisa...

Tu la vedrai... fior d'innocenza e riso
di candore e di amor. Ministra al tempio
di questo iddio di sangue, ella vi appare
come raggio di stella in ciel turbato.

FLAVIO

Misero amico! E amato
sei tu del pari?

POLLIONE

Io n'ho fiducia.¹¹

FLAVIO

E l'ira

non temi tu di Norma?

POLLIONE

Atroce, orrenda,
me la presenta il mio rimorso estremo...
Un sogno...

FLAVIO

Ah! narra.

POLLIONE

In rammentarlo io tremo.

Meco all'altar di Venere⁴
era Adalgisa in Roma,
cinta di bende candide,
sparsa di fior la chioma.
Udia d'Imene i cantici,
vedea fumar gl'incensi,
eran rapiti i sensi
di voluttade e amor.
Quando fra noi terribile
viene a locarsi un'ombra:
l'ampio mantel druidico
come un vapor l'ingombra;
cade sull'ara il folgore,
d'un vel si copre il giorno,
muto si spande intorno
un sepolcrale orror.¹ «e».³ [n. 2.] Recitativo e cavatina Pollione. *Allegro agitato assai*-Recitativo-*Allegro assai* - e, do → Do. Allontanatasi la processione, il cauto ingresso in scena di Pollione è scortato da un fremente inciso ribattuto dei violini derivato dall'es. 1b. Con ansia tangibile - e sempre riverberata in orchestra dal periodico ripresentarsi della cellula appena udita sul flebile ribollire degli archi gravi - il proconsole romano confessa all'amico Flavio le sue pene d'amore, svelandogli che l'antica e segreta passione per Norma, da cui ha già avuto due figli, si è ormai raffreddata da tempo. Prontamente scoperto dal compagno nel suo tradimento con un repentino scarto enarmonico (b. 33), si vede quindi costretto ad ammettere di amare ora Adalgisa, giovane sacerdotessa del tempio di Irminsul, e di temere l'ira vendicativa dell'amante respinta.¹¹ «fidanza».⁴ *Moderato* - Do.

I presentimenti più terribili dell'uomo prendono infine corpo in una splendida cavatina narrativa, pregnante enunciazione di un incubo raccapricciante tradotto in musica con icastica aderenza. Un somnesso rinforzo di corni e legni punteggia l'intera sezione d'apertura, dove il tenore vagheggia estatico il coronamento del suo sogno d'amore al fianco di Adalgisa nel tempio di Venere a Roma:

Più l'adorata vergine
io non mi trovo accanto;
n'odo da lunge un gemito
misto de' figli al pianto...

Ed una voce orribile
eccheggia in fondo al tempio:
«Norma così fa scempio
di amante traditor.»

(Squilla il sacro bronzo)⁵

segue nota 4

ESEMPIO 3a (n. 2, bb. 60-63, p. 70)

Il sogno prende contorni frementi nella ripetizione del verso «Eran rapiti i sensi», dove una variante d'autore fa salire la voce del tenore fino al Do acuto. Ma subito la serenità scompare e il presagio si fa cupo: un contorto disegno cromatico degli archi gravi emerge improvviso dal lugubre tessuto orchestrale (da b. 79) a evocare l'oppressivo fantasma di Norma che aleggia sinistro sulla felicità della coppia.

ESEMPIO 3b (bb. 79-83, pp. 72-73)

Aspre modulazioni tingono di cupa apprensione anche la ripresa (da b. 99), interrotta bruscamente da analoghe figurazioni sinuose di violoncelli e contrabbassi (da b. 108) che precipitano il discorso verso la profetica sentenza conclusiva, declamata inflessibile sopra rabbriventi sonorità 'infernali' di gluckiana memoria: triadi di tromboni rinforzate dal sordo muggiare del timpano.

⁵ *Allegro marziale* – Mib.

Un triplice colpo di tam-tam salutato dagli squilli festosi di una banda di ottoni sul palco interrompe di netto la

FLAVIO

Odi?... I suoi riti a compiere
Norma dal tempio move.

VOCI LONTANE

Sorta è la luna, o druidi,
ite, profani, altrove.

FLAVIO

Vieni, fuggiam... sorprendere,^{III}
scoprire alcun ti può.

POLLIONE

Tramanti congiure i barbari...
ma io li preverrò...
Me protegge, me difende^{IV}
un poter maggior di loro.
È il pensier^{IV} di lei che adoro;
è l'amor che m'infiammò.

Di quel dio che a me contende
quella vergine celeste
arderò le rie foreste,
l'empio altare abatterò.

(Partono rapidamente)

SCENA TERZA

(Druidi dal fondo, sacerdotesse, guerrieri, bardi, eubagi, sacrificatori, e in mezzo a tutti OROVESO)

CORO GENERALE

Norma viene: le cinge la chioma⁷
la verbena ai misteri sacrata;
in sua man come luna falcata
l'aurea falce diffonde splendor.
Ella viene, e la stella di Roma
sbigottita si copre di un velo;
Irmisul corre i campi del cielo
qual cometa foriera d'orror.

segue nota 5

cavatina su un'irrisolta settima diminuita e immette direttamente nel tempo di mezzo, svolto su due piani sonori contrastanti. Da un lato l'approssimarsi del rito viene suggerito dagli echi lontani di una marcia altera che scorre la processione di druidi le cui invocazioni si odono da dietro le quinte:

ESEMPIO 3c (bb. 130-134, p. 78)

dall'altro i plastici e concitati gesti orchestrali (da b. 154) – in un primo momento un reiterato inciso scalare discendente, poi una collerica variazione dell'es. 1b data in consegna ai violini – palesano il gran turbamento dei due uomini in scena.

^{III} «FLAVIO | Vieni... | POLLIONE | Mi lascia... | FLAVIO | Ah! M'ascolta. POLLIONE | Barbari! | FLAVIO | Fuggiam... | POLLIONE | Io vi preverrò. | FLAVIO | Vieni... fuggiam...».

⁶ *Poco più sostenuto-Più vivo assai.*

Pressato dai preghi di Flavio, Pollione decide di abbandonare la selva per paura di essere scoperto, non prima però di aver ostentato fieri propositi bellicosi in una cabaletta dal piglio veemente, il cui spunto melodico riprende (amplificandolo) il tema della marcia dei druidi, sintomo eloquente del saldarsi dell'ardore passionale con gli obblighi militari e nuovo segno della strategia musicale messa da Bellini al servizio del dramma, precisa sin nel dettaglio.

^{IV} «poter».

⁷ [n. 3.] Coro. *Allegro assai* – e, Mi♭.

Non appena la coppia di Romani abbandona precipitosa la scena, un nutrito corteo di Galli, introdotto da accordi impresiositi da cromatismi inquieti e guidato da Oroveso viene scortato di nuovo dal motivo della banda (vedi es. 3c), realizzando una continuità nell'azione col numero precedente. I guerrieri occupano il palco per segnalare pomposamente l'arrivo di Norma. L'ammirata descrizione degli attributi religiosi della sacerdotessa – ver-

SCENA QUARTA

(NORMA in mezzo alle sue ministre. Ha sciolti i capelli, la fronte circondata di una corona di verbena, ed armata la mano d'una falce d'oro. Si colloca sulla pietra druidica e volge gli occhi d'intorno come ispirata. Tutti fanno silenzio)

NORMA

Sediziose voci,⁸
voci di guerra avvi chi alzar si attenda
presso all'ara del dio? V'ha chi presume
dettar responsi alla veggente Norma,
e di Roma affrettar il fato arcano?...
Ei non dipende da potere umano.

OROVESO

E fino a quando oppressi
ne vorrai tu? Contaminate assai
non fur le patrie selve e i templi aviti
dall'aquile latine? Omai di Brenno
oziosa non può starsi la spada.

UOMINI

Si brandisca una volta.

NORMA

E infranta cada.

Infranta, sì, se alcun di voi snudarla

anzi tempo pretende. Ancor non sono
della nostra vendetta i di maturi:
delle sicambre scuri
sono i pili romani ancor più forti.

UOMINI e OROVESO

E che ti annunzia il dio? Parla: quai sorti?

NORMA

Io nei volumi arcani
leggo del cielo: in pagine di morte
della superba Roma è scritto il nome...
Ella un giorno morrà; ma non per voi.
Morrà pei vizi suoi:
qual consunta morrà. L'ora aspettate,
l'ora fatal che compia il gran decreto.
Pace v'intimo... e il sacro vischio io mieto.
(*Falcia il vischio: le sacerdotesse lo raccolgono in canestri di vimini. Norma si avvanza e stende le braccia al cielo. La luna splende in tutta la sua luce. Tutte si prostrano*)

PREGHIERA

NORMA e MINISTRE

Casta diva, che inargenti⁹
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembante
senza nube e senza vel.

segue nota 7

bona tra i capelli e una falce d'oro in mano – si mescola nei versi e nel canto al malcelato desiderio di ribellione della folla, che la musica asseconda oscurando con malevoli cromatismi la sontuosa brillantezza del tessuto sinfonico. Evidenti sono inoltre i legami con l'introduzione della sinfonia nel violento preludio puntato a piena orchestra, ora però disteso su valori più lunghi e improntato a una dimensione di serena austerità.

⁸ [n. 4. Scena e cavatina. Norma]. *Largo maestoso* – c, Mi \flat → Re \flat → La.

Il veemente recitativo, di rara bellezza melodica, con il quale Norma si erge solitaria contro la rabbiosa impazienza del proprio popolo innesta, al contrario, un'irruente accensione drammatica. Feroci clangori di guerra, a malapena trattenuti, dell'assemblea irrequieta punteggiano la dura invettiva della sacerdotessa, che dall'alto delle sue prerogative religiose e facoltà divinatorie rimprovera ai Galli di voler prevaricare la volontà degli dei, ammonendoli dei rischi di una rivolta prematura. Quindi offre loro un beffardo vaticinio – Roma cadrà «ma non per voi. I Morrà pei vizi suoi» – avvolto in una spessa coltre sonora da cui fa capolino un inquietante inciso marziale di violoncelli e contrabbassi (*Allegro moderato* – si \flat →, da b. 38), prima che una serie di accordi a piena orchestra appiani lo scontro nel segno di una pace intimata a fatica. Bellini modula verso Re \flat arrestandosi sulla dominante. «La luna splende in tutta la sua luce», e il suo fascino stava proprio negli anni trenta abbagliando anche Giacomo Leopardi.

⁹ *Andante sostenuto assai* – $\frac{12}{8}$, Fa.

Smorzati gli animi della folla, Norma si appresta quindi al sacro rito sciogliendosi in un'ammaliante preghiera introdotta dal flauto che nella peculiare componente scenico-emotiva – un ipnotico inno lunare sullo sfondo di una misteriosa atmosfera notturna – rinvia agli albori del romanticismo nel melodramma italiano. Il crescendo prolungato che sostiene con graduale ispessimento della sonorità orchestrale l'ampia arcata melodica il cui *Höhepunkt* viene accuratamente ritardato recupera gli esiti straordinari di intensificazione espressiva già colti con *La sonnambula* (cfr. la cavatina conclusiva di Amina, «Ah, non credea mirarti»):

Tempra^v tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

TUTTI

A noi volgi il bel sembian-
te senza nube e senza vel.

NORMA

Fine al rito; e il sacro bosco¹⁰
sia disgombro dai profani.
Quando il nume irato e fosco
chiegga il sangue dei Romani,
dal druidico delubro
la mia voce tuonerà.

segue nota 00

ESEMPIO 4a (n. 4, bb. 70-84, p. 123-125)

Norma

Ca - - - sta Di - va, ca - sta Di - va, ___ che i - nar-
gen - ti que - - - ste sa - - cre, que - ste
sa - cre, que - ste - sa - cre an - ti - che pian - te, a noi vol - gi il - bel sem-
- bian - te, a ___ noi vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian - - -
- - - - te, il bel ___ sem - bian - te sen - za nu - be e sen - za vel.

Nuova è però la dimensione collettivo-sacrale della scena, con il coro che nella prima strofa riprende sottovoce la delicata invocazione del soprano per poi assurgere a protagonista nella seconda quando la sacerdotessa si limita a colorature di estatico rapimento che sublimano l'intrinseco lirismo della vocalità belliniana. Nell'auto-grafo l'aria è scritta un tono sopra – e integrata quindi, come pannello finale, nella sezione espositiva dell'opera, riferendosi al Sol della sezione conclusiva della sinfonia –, ma fu poi abbassata dal compositore perché considerata troppo acuta dalla primadonna (che invece del Sib₄ avrebbe dovuto spingersi fino al Do₅ del «bel sembian-te» lunare).

^v Aggiunta: «o diva, tempra».

¹⁰ *Allegro – c*, Mi_b.

Mentre la seconda ripresa dell'es. 3c sancisce la fine del rito, Norma congeda i presenti con accenti tonanti riflessi da una linea vocale tesa e spezzata che s'inerpica baldanzosa verso l'acuto quando la donna rassicura l'assemblea dei Galli che darà prontamente il segnale della rivolta al momento opportuno (*Allegro assai maestoso*, da b. 125, p. 132). Un nuovo robusto ispessimento orchestrale sorregge l'energica risposta corale per rinsaldare la ritrovata comunione d'intenti tra la sacerdotessa e la comunità, ma al pensiero che la prima vittima designata sarà il proconsole romano la sicurezza del soprano inizia a vacillare (*Poco più lento – re*, da b. 150, p. 136).

TUTTI

Tuoni; e alcun del popol empio
non isfugga al giusto scempio;
e primier da noi percosso
il proconsole cadrà.

NORMA

Si: cadrà... punirlo io posso...
(Ma punirlo il cor non sa.)
(Ah! bello a me ritorna¹¹
del fido amor primiero,
e contro il mondo intiero
difesa a te sarò.
Ah! bello a me ritorna
del raggio tuo sereno,
e vita nel tuo seno,
e patria e cielo avrò.)

CORO

Sei lento, sì, sei lento,
o giorno di vendetta;
ma irato il dio t'affretta
che il Tebro condannò.

(Norma parte e tutti la seguono in ordine)

SCENA QUINTA

ADALGISA (*sola*)

Sgombra è la sacra selva,¹²
compiuto il rito. Sospirar non vista
alfin poss'io, qui, dove a me s'offerse
la prima volta quel fatal Romano
che mi rende rubella al tempio, al dio...^{vi}
Fosse l'ultima almen! – Vano desio!

¹¹ *Allegro-Mosso* – c, Fa.

Ricavata dall'analogia aria di sortita della protagonista «Contenta appien quest'alma» dal primo atto di *Bianca e Fernando* (n. 7), la brillante cabaletta, pronunciata 'a parte' dal soprano, esprime infatti l'ebbrezza passionale di un'anima sensibile, amante senza condizioni. Tenere fioriture e sensuali cromatismi sul pulsare accelerato degli archi traducono vividamente il miraggio di un felice ricongiungimento con Pollione (uno slancio che spinge più volte in conclusione la voce del soprano fino al Do acuto):

ESEMPIO 4b (bb. 163-171, pp. 137-138)

mentre al coro, che si congeda su una coda orchestrale nella quale si ode nuovamente il tema della marcia, vero e proprio anello di congiunzione, formale e drammatico, di questa prima parte dell'atto (*Più mosso*, da b. 240, p. 150), non rimane che arrovellarsi addolorato sulla vendetta ancora lontana. A torto criticata per l'inverosimiglianza drammatica – Norma 'svela' la sua passione nascosta per un aborrito invasore straniero dinanzi a una platea di compatrioti bramosi di rivalsa, ma la convenzione vuole che il suo canto sia solo l'espressione del pensiero – la scena ha il pregio di sovrapporre fin dal principio la forza del sentimento ai rigidi doveri istituzionali della sacerdotessa, fondendo dimensione privata e pubblica in un ritratto a tutto tondo che enfatizza il tragico dissidio interiore in cui si agita l'eroina.

¹² Duetto fra Adalgisa e Pollione n. 4 [n. 5. Scena e duetto. Adalgisa e Pollione]. *Andante-Recitativo-Lento* – c, Sib.

Accompagnata da una placida introduzione orchestrale imperniata su una carezzevole melodia di flauto e clarinetto che si staglia lieve sul controcanto in semicrome staccate dei violini primi, Adalgisa resta sola in scena, nella prima sezione del numero (scena). Ammalata e poi sedotta da Pollione, la giovane è afflitta dal senso di colpa per avere tradito i propri voti; pure è segretamente speranzosa di incontrarlo e in un breve arioso (*Largo* – Reb, da b. 56) cadenzato da una morbida frase cantabile eseguita in raddoppio da violini e clarinetti invoca il soccorso degli dei.

^{vi} Aggiunta: «(Con forza appassionata)».

Irresistibil forza
 qui mi strascina... e di quel caro aspetto
 il cor si pasce... e di sua cara voce
 l'aura che spira mi ripete il suono.
(Corre a prostrarsi sulla pietra d'Irminsul)
 Deh! proteggimi, o dio: perduta io sono.

SCENA SESTA

(POLLIONE, FLAVIO e detta)

POLLIONE *(a Flavio)*
(Eccola – va? – mi lascia –¹³
ragion non odo.)
(Flavio parte)

ADALGISA *(veggendolo, sbigottita)*
 Oh! Pollion!^{vii}

POLLIONE
 Che veggo?

Piangevi tu?

ADALGISA
 Pregava. – Ah! t'allontana,
 pregar mi lascia.

POLLIONE
 Un dio tu preghi atroce,
 crudele, avverso al tuo desire e al mio.
 O mia diletta! il dio
 che invocar devi, è amor...

ADALGISA

Amor!! deh! taci...

ch'io più non t'oda.
(Si allontana da lui)

POLLIONE

E vuoi fuggirmi? e dove
 fuggir vuoi tu ch'io non ti segua?

ADALGISA

Al tempio,
 ai sacri altari ch'io sposar giurai.

POLLIONE

Gli altari!... e il nostro amor?...

ADALGISA

Io l'obbliai.

POLLIONE

Va', crudele; e al dio spietato¹⁴
 offri in dote il sangue mio.
 Tutto, ah! tutto ei sia versato,
 ma lasciarti non poss'io:
 sol promessa al dio tu fosti...
 ma il tuo cuore a me si diè...
 Ah! non sai quel che mi costi
 perch'io mai rinunzi a te.

ADALGISA

E^{viii} tu pure, ah! tu non sai
 quanto costi a me dolente!
 All'altare che oltraggiai
 lieta andava ed innocente...
 Il pensiero al ciel s'ergera,
 il mio dio vedeva in ciel...
 Or per me spergiura e rea
 cielo e dio ricopre un vel.

¹³ Recitativo-Andante-Allegro risoluto – → fa v

Il desiderio appena espresso si concretizza nell'arrivo istantaneo di Pollione, che con fare brusco, in una classica 'scena', le chiede di rinunciare alle sue divinità «spietate», senza curarsi affatto del tormento disperato della ragazza. Nonostante le prepotenti insistenze dell'uomo Adalgisa si mostra ben salda nell'opporgli la solennità del proprio giuramento,

^{vii} «Tu qui!».

¹⁴ Allegro moderato – fa- Lab.

ma quando il Romano ricorre alle maniere forti offrendosi come vittima sacrificale e rammentandole i diritti dell'amore un sentimento di oscura inquietudine invade gradualmente il cuore della donna. Modellate da vicino sull'es. 1b (con lievi varianti alternative previste nell'autografo), le agitate figurazioni dei violini primi che aprono il cantabile del duetto prefigurano – pur senza possederne l'impeto travolgente – il turbinoso accompagnamento dell'invettiva «Cortigiani, vil razza dannata» nel *Rigoletto* verdiano; la sezione al relativo maggiore (da b. 132, p. 171), derivata dall'arietta da camera «Vanne, o rosa fortunata», si distende, al contrario, come insinuante implorazione per culminare in una rumorosa perorazione a piena orchestra con chiara funzione persuasiva. Adalgisa segue la linea vocale del tenore, come conquistata dai suoi argomenti.

^{viii} «Ah!».

POLLIONE

Ciel più puro e dèi migliori¹⁵
t'offro in Roma, ov'io mi reco.

ADALGISA (*colpita*)

Parti forse!?

POLLIONE

Ai nuovi albori...

ADALGISA

Parti! Ed io?...

POLLIONE

Tu vieni meco.

De' tuoi riti è amor più santo...
a lui cedi, ah! cedi a me.

ADALGISA (*più commossa*)

Ah! non dirlo...

POLLIONE

Il dirò tanto
che ascoltato io sia da te.^{IX}

A DUE

POLLIONE (*con tutta la tenerezza*)Vieni in Roma, ah! vieni, o cara...¹⁶

dov'è amore, è gioia, è vita:
inebbriam nostr'alme a gara
x del contento a cui ne invita...

Voce in cor parlar non senti,
che promette eterno ben? –
Ah! da' fede ai dolci accenti...
sposo tuo mi stringi al sen.

ADALGISA

(Ciel! così parlar l'ascolto...
sempre, ovunque, al tempio istesso...
con quegli occhi, con quel volto
fin sull'ara il veggio impresso...
Ei trionfa del mio pianto,
del mio duol vittoria ottien...)

Ah!^{XI} mi toglì al dolce incanto,
o l'error perdona almen.)

¹⁵ Convinto ormai di aver penetrato le deboli difese dell'amante Pollione rinnova l'assalto invitandola a seguirlo a Roma in un rapido tempo di mezzo (da b. 194) che si sviluppa lungo un veemente crescendo sonoro concluso da una melliflua cadenza del proconsole sulla parola «abbandonarmi».

^{IX} Aggiunta: «ADALGISA | Deh! mi lascia! | POLLIONE | Ah! deh! cedi! Cedi a me! | ADALGISA | Ah! Non posso... mi proteggi, o giusto ciel! | POLLIONE | Abbandonarmi così potresti? Adalgisa! Adalgisa!».

¹⁶ *Più moderato assai-Più mosso-Allegro risoluto-1 tempo* – Lab.

Di squisito carattere lirico è infine la cabaletta finale, ennesima ma decisiva perorazione di Pollione da intonarsi *con tenerezza* e *con abbandono* su debolissimi pizzicati degli archi sugli accordi appena bisbigliati di clarinetti e fagotti:

ESEMPIO 5 (n. 5, bb. 225-229, p. 185)

Più moderato assai
(con tenerezza)

Pollione

VI. I
VI. II

Vle
Vlc.
Cb.

Cl.

Fag.

pp pizz.

appoggiate

Vic-ni in Ro-ma, ah! vie-ni, o ca-ra, do - v'è a - mor, dov'è a-mo-re e gio-ia e vi - ta:

Adalgisa si arrende alle testarde pressioni dell'uomo recuperandone la melodia in una breve sezione a voci alternate (da b. 282) prima che un'esuberante stretta *a due* (*Più vivo assai*, da b. 297, p. 193) suggelli l'accordo dei due amanti per fuggire insieme l'indomani.

^x Aggiunta: «(Con abbandono)».

^{xI} «Ciel!».

POLLIONE

Adalgisa!!

ADALGISA

Ah! mi risparmi
tua piet  maggior cordoglio.

POLLIONE

Adalgisa! e vuoi lasciarmi?...

ADALGISA

Nol poss'io... seguir ti voglio.

POLLIONE

Qui... domani, all'ora istessa...
verrai tu?

ADALGISA

Ne fo promessa.

POLLIONE

Giura.

ADALGISA

Giuro.

POLLIONE

Oh! mio contento!
Ti rammenta...

ADALGISA

Ah! mi rammento...

A DUE

ADALGISA

Al mio dio sar  spergiura,
ma fedele a te sar .

POLLIONE

L'amor tuo mi rassicura,
e il tuo dio sfidar sapr .
(Partono)

SCENA SETTIMA

*Abitazione di Norma.**(NORMA e CLOTILDE. Recano per mano due piccoli fanciulli)*

NORMA

Vanne, e li cela entrambi. – Oltre l'usato¹⁷
io tremo d'abbracciarli...

¹⁷ Scena e Terzetto finale [n.] 5. [n. 6. Scena. Norma e Clotilde]. *Allegro agitato-Meno-Allegro – e*, la → sib. Nonostante sia indicato nell'autografo come numero unico, il finale dell'atto primo si compone di tre diversi brani musicali inseriti in una compatta e assai vasta architettura drammatica incentrata sul terzetto di protagonisti. La mutazione che la introduce – dalla foresta sacra dei druidi allo spazio pi  ben angusto dell'abitazione di Norma – ha la funzione di incanalare la vicenda nella sua dimensione privata-affettiva e rivelare gli aspri conflitti interpersonali destinati ad affrettare la catastrofe. Nessi e reminiscenze tematiche fungono inoltre da 'collante' sonoro per saldare l'intero quadro attorno a una ben dosata continuit  temporale che scorre secondo una logica feroce e incalzante. La rovente temperatura emotiva che informa il momento cruciale dello sviluppo narrativo irrompe con forza fin dal burrascoso preludio orchestrale, mirabile pittura del cupo vortice di sentimenti che alberga nell'animo di Norma. Irrequiete progressioni degli archi basate sull'es. 1b proiettano bagliori sinistri sul tormento affannoso della donna, torturata all'idea che Pollione possa abbandonarla ora che   stato richiamato sulle sponde del Tevere. L'ossessiva apprensione per i figli, verso cui prova affetto materno ma anche odio inconfessato,   illustrata invece da un dolente inciso dell'oboe (*Meno*, da b. 26), sostenuto da una nuova variante dell'es. 1b affidato ai violini secondi e destinato a svolgere un ruolo importante nel recitativo seguente (*Assai pi  moderato*, da b. 42) e soprattutto pi  avanti, nel finale secondo:

ESEMPIO 6a (n. 6, bb. 26-30, pp. 201-202)

The image shows a musical score for two instruments: Violin I-II (VI. I-II) and Clarinet (Cl.). The top staff is for the Violin I-II, and the bottom staff is for the Clarinet. The music is in 2/4 time and features a melodic line with accents and dynamic markings like 'Meno', 'pp', and 'accentata la prima'. The score is for measures 26-30 of the opera.

CLOTILDE

E qual ti turba
strano timor, che i figli tuoi rigetti?

NORMA

Non so... diversi affetti
strazian quest'alma. – Amo in un punto ed odio
i figli miei... Soffro in vederli, e soffro
s'io non li veggo. Non provato mai
sento un diletto ed un dolore insieme
d'esser lor madre.

CLOTILDE

E madre sei?...

NORMA

Nol fossi!

CLOTILDE

Qual rio contrasto!!...

NORMA

Imaginar non puoi.

O mia Clotilde!... richiamato al Tebro
è Pollion.

CLOTILDE

E teco ei parte?

NORMA

Ei tace

il suo pensier. – Oh! s'ei fuggir tentasse...
e qui lasciarmi?... se obbliar potesse
questi suoi figli!...

CLOTILDE

E il credi tu?

NORMA

Non l'oso.

È troppo tormentoso,
troppo orrendo un tal dubbio. – Alcun s'avanza.
Va'... li cela.

(Clotilde parte coi fanciulli. Norma li abbraccia)

SCENA OTTAVA

(ADALGISA e NORMA)

NORMA

Adalgisa!

ADALGISA (*da lontano*)

(Alma, costanza.)¹⁸

NORMA

T'inoltra, o giovinetta,
t'inoltra. – E perché tremi? – Udii che grave
a me segreto palesar tu voglia.

ADALGISA

È ver. – Ma, deh! ti spoglia
della celeste austerità che splende
negli occhi tuoi... Dammi coraggio, ond'io
senza alcun velo ti palesi il core.
(*Si prostra. Norma la solleva*)

NORMA

Mi abbraccia e parla. – Che ti affligge?

ADALGISA (*dopo un momento d'esitazione*)

Amore...

Non t'irritar... lunga stagion pugnai
per soffocarlo... ogni mia forza ei vinse...
ogni rimorso. – Ah! tu non sai pur dianzi
qual giuramento io fea!... fuggir dal tempio...
tradir l'altare a cui son io legata,
abbandonar la patria...

NORMA

Ahi! sventurata!

del tuo primier mattino
già turbato è il sereno?... E come, e quando
nacque tal fiamma in te?

ADALGISA

Da un solo sguardo,

da un sol sospiro, nella sacra selva,
a piè dell'ara ov'io pregava il dio.
Tremai... sul labbro mio
si arrestò la preghiera: e tutta assorta
in quel leggiadro aspetto, un altro cielo
mirar credetti, un altro cielo in lui.

¹⁸ [n. 7. Duetto. Norma e Adalgisa] *Andante sostenuto* – Sib.

La comparsa di Adalgisa, annunciata da un nuovo ribollire spasmodico in orchestra che si stempera in una rasserenata successione accordale quando Norma riconosce la giovane dopo aver affidato in tutta fretta i figli alla confidente Clotilde, innesca un'estesa sezione di recitativo. Timorose sottolineature degli archi punteggiano la reticente confessione della giovane, che confida alla protagonista di aver infranto con il suo amore i voti sacerdotali, mentre un fugace ribattuto di biscrome basta, quale fremito d'ansia, a minare la serenità di Norma.

NORMA
(Oh! rimembranza! io fui¹⁹
così rapita al sol mirarlo in volto.)

ADALGISA
Ma non mi ascolti tu?
NORMA

Segui... t'ascolto.

¹⁹ *Moderato assai* – fa.

Disteso con raccolto lirismo su un incedere melodico titubante che privilegia brevi frasi dai contorni ritmici ben rifiniti – metafora quanto mai pregnante dell'indole delicata e sensibile di Adalgisa –, il duetto inizia con una sezione cantabile che combina magistralmente contenuti narrativi ed emotivi:

ESEMPIO 6b (n. 7, bb. 155-164, pp. 213-214)

Adalgisa

So - la, fur-ti - va al tem - pio io _l'a-spet-tai so - ven - te;

VI. I

Vlc. solo arco

VI. II

Vlc.

Ch.

piz.

Norma

(lo stessa arsi co - si.)

ed o-gnidi - più fer - vi - da - creb - be la fiam - ma ar - den - te. Vie - ni, ei di

Cl.

Cor. III-IV pp

Cor. III

Mentre la fanciulla racconta l'incontro fatale, pur senza rivelare l'identità dell'amato, Norma rivive infatti l'analoga situazione attraverso il filtro della memoria condividendone i sentimenti espressi e movimentando l'esposizione di Adalgisa con una serie di 'a parte' distribuiti in maniera irregolare e via via più pressante. L'anticipazione del tema al flauto mentre Norma inizia ad essere sopraffatta dai ricordi prima ancora che la vergine attacchi il cantabile, il morbido accompagnamento in terzine dei violini e l'insistita alternanza minore-maggiore scoprono poi precise affinità timbrico-stilistiche con la preghiera di sortita intonata da Norma (cfr. nota 9) a caricare ulteriormente lo straziante ricordo di una seduzione ai piedi dell'altare di presentimenti arcani e terribili.

ADALGISA

Sola, furtiva, al tempio
io l'aspettai sovente;
ed ogni dì più fervida
crebbe la fiamma ardente.

NORMA

(Io stessa... anch'io

arsì così: l'incanto suo fu il mio.)

ADALGISA

Vieni, ei dicea, concedi
ch'io mi ti prostri ai piedi,
lascia che l'aura io spiri^{xii}
de' dolci tuoi sospiri,
del tuo bel crin le anella
dammi poter baciare.

NORMA

(Oh! cari accenti!

Così li proferia...

così trovava del mio cor la via.)

ADALGISA

Dolci qual arpa armonica
m'eran le sue parole;
negli occhi suoi sorridere
vedea più bello un sole.
Io fui perduta, e il sono;
d'uopo ho del tuo perdono.^{xiii}

Deh! tu mi reggi e guida,
me rassicura, o sgrida,
salvami da me stessa,
salvami dal mio cor.

NORMA

Ah! tergi il pianto:

alma non trovi di pietade avara,
te ancor non lega eterno nodo all'ara.

A DUE

NORMA

Ah! sì, fa' core, abbracciamci.²⁰
Perdono e ti compiangio.
Dai voti tuoi ti libero,
i tuoi legami io frango.
Al caro oggetto unita
vivrai felice ancor.

ADALGISA

Ripeti, o ciel, ripetimi
sì lusinghieri accenti:
per te, per te, s'acquetano
i lunghi miei tormenti.
Tu rendi a me la vita,
se non è colpa amor.

NORMA

Ma di?... l'amato giovane²¹
quale fra noi si noma?

^{xii} Aggiunta: «NORMA | (Io fui così sedotta!)».

^{xiii} Aggiunta: «NORMA | Avrò pietade!».

²⁰ *Più animato* – Do.

La comunione spirituale tra le due donne è infine rinsaldata in un'energica cabaletta, costruita senza alcuna transizione quale naturale prosecuzione ed espansione del cantabile. Intenerita dal racconto di Adalgisa e animata dalla fascinazione onirica della beatitudine amorosa, Norma scioglie dai voti la compagna, liberandola all'amore, invasa da una strana esaltazione che si sfoga in una scala cromatica discendente dal Do₅. Entrambe intonano a turno una medesima linea melodica ricca di estatiche colorature per poi riunire le loro voci per terze in una cadenza fiorita che simboleggia la reciproca vicinanza e simpatia, al culmine della quale Norma sale nuovamente al Do acuto.

²¹ [n. 8. Scena e terzetto – Finale I]. *Andante* – c, Do → Sib.

A turbare l'idillio, già incrinato dalla fatale ammissione di Adalgisa dei natali tiberini dell'amante in un frenetico recitativo tutto pervaso da un'isterica variante dell'es. 1b che collega l'inizio del terzetto alla cabaletta precedente, è l'incauto ingresso di Pollione. L'effetto è dirompente: dopo un attimo di sgomento generale, dilatato in orchestra da un torvo disegno che fa capolino quattro volte agli archi gravi (da b. 31, p. 230), è Norma, vittima dell'amara scoperta, ad avviare il brano d'insieme scagliandosi *a tutta forza* contro il proconsole con un arioso impavido (da b. 40, «Oh non tremare, o perfido»), le cui vigorose colorature e i frequenti salti vocali, veri e propri balzi da un capo all'altro della tessitura su due ottave piene (Do₃-Do₅), riverberano una furia controllata a stento, e un temperamento incandescente. Di fronte alle accuse travolgenti di Norma e ai timidi preghi di Adalgisa, Pollione non reagisce (*Più moderato*, da b. 64), lasciando di nuovo alla sacerdotessa il compito di mettere in guardia la giovane dall'infedeltà dell'uomo e costringerla a confrontarsi con il suo perverso carnefice.

ADALGISA
Culla ei non ebbe in Gallia...
Roma gli è patria...

NORMA
Roma!
Ed è? prosegui...

SCENA NONA
(POLLIONE e dette)

ADALGISA
Il mira.

NORMA
Ei! Pollion!...

ADALGISA
Qual ira?

NORMA
Costui, costui dicesti?...
Ben io compresi?

ADALGISA
Ah! sì.
POLLIONE (*inoltrandosi ad Adalgisa*)
Misera te! che festi?

ADALGISA^{XIV}
Io!...

NORMA (*a Pollione*)
Tremi tu? per chi?

(*Alcuni momenti di silenzio. Pollione è confuso, Adalgisa tremante e Norma fremente*)

Oh non tremare, o perfido,
no, non tremar per lei...
essa non è colpevole,
il malfattor tu sei...
Trema per te, fellone...
pei figli tuoi... per me...

ADALGISA
Che ascolto?... Ah! Pollione!
taci! t'arretti!... ahimè!
(*Si copre il volto colle mani. Norma l'afferra per un braccio e la costringe a mirar Pollione. Egli la segue*)

A TRE
NORMA
Oh! di qual sei tu vittima²²
crudo e funesto inganno!
Pria che costui conoscere
t'era il morir men danno.

^{XIV} Aggiunta: «(smarrita)».

²² *Andante* – $\frac{9}{8}$, Sib.

Affidato alle tre voci a canone e chiuso da una coda cadenzale – durante le prime repliche Bellini tagliò poi l'entrata di Adalgisa –, il cantabile cristallizza la situazione di confusione collettiva imbrigliando la flessuosa melodia vocale nella pastosa sonorità dei clarinetti, rinforzati nell'accompagnamento dagli accordi di corni e fagotti:

ESEMPIO 6c (n. 8, bb. 72-75, p. 234)

Fonte d'eterne lagrime
l'empio a te pure aperse...
d'orribil vel coperse
l'aurora de' tuoi dì.^{xv}

ADALGISA

Oh! qual traspare^{xvi} orribile
dal tuo parlar mistero!
Trema il mio cor di chiedere,
trema d'udire il vero...
Tutta comprendo, o misera,
tutta la mia sventura...
essa non ha misura,
se m'ingannò così.

POLLIONE

Norma! de' tuoi rimproveri
segno non farmi adesso.
Deh! a questa afflitta vergine
sia respirar concesso...
Cupra a quell'alma ingenua,
cupra nostr'onte un velo...
giudichi solo il cielo
qual più di noi falli.

NORMA

Perfido!

POLLIONE

Or basti.
(*Per allontanarsi*)

NORMA

Fermati.²³
E a me sottrarti sperì?

POLLIONE

M'udrai fra poco.

NORMA

È inutile;
leggo ne' tuoi pensieri.
Ma di': puoi tu nutrire
speme qual nutri ardire?
Non è in mia man costei,
in mio poter non è?

POLLIONE

Cielo!... e infierire in lei
potresti?

NORMA

In tutti e in me.

POLLIONE

No, nol farai.

NORMA

Vietarmelo
credi, o fellow?...

POLLIONE

Io l'oso.

(Afferra Adalgisa)

Vieni...

ADALGISA (*dividendosi da lui*)

Mi lascia, scostati...
tu sei di Norma sposo.^{xvii}

POLLIONE

Qual io mi fossi obblo...
(*Con tutto il fuoco*)
l'amante tuo son io.
È mio destino amarti...
destin costei fuggir.^{xviii}

NORMA (*reprimendo il furore*)

Ebben: lo compi... e parti.
(*Ad Adalgisa*)

Seguilo.

^{xv} «dischiuse; | come il mio cor deluse | l'empio il tuo cor tradi».

^{xvi} «mistero».

²³ *Allegro risoluto – c*, Mib → sol.

Sconvolta dalla rivelazione del rapporto coniugale che unisce Norma e Pollione, Adalgisa recupera finalmente coraggio e accusa il Romano di averla ingannata su un impetuoso crescendo orchestrale. A nulla valgono i tentativi dell'uomo di serrarla a sé (*Più mosso – Mib*, da b. 139) su un'affettata linea vocale discendente cui il raddoppio di legni e violini primi dà ancora più carica persuasiva. La giovane si rifiuta di seguirlo scortata dalla voce lamentosa del clarinetto, mentre Norma congela il fedifrago su tremoli d'archi pronti a deflagrare (*Lento – → sol*, da b. 157).

^{xvii} «sposo tu sei infedele».

^{xviii} «lasciar».

ADALGISA

Ah! pria morir.^{xix}

A TRE

NORMA (*prorompendo*)

Vanne, sì: mi lascia, indegno,²⁴
figli obblia, promesse, onore...
Maledetto dal mio sdegno
non godrai d'un empio amore.
Te sull'onde, te sui venti
seguiran mie furie ardenti,
mia vendetta e notte e giorno
ruggirà d'intorno a te.

POLLIONE (*disperatamente*)

Fremi pure, e angoscia eterna
pur m'imprechi il tuo furore!
Questo amor che mi governa
è di te, di me maggiore...

Dio non v'ha che mali inventi
de' miei mali più cocenti...
Maledetto io fui quel giorno
che il destin t'offerse a me.^{xx}

ADALGISA (*supplichevole a Norma*)

Ah! non fia, non fia ch'io costi
al tuo cor si rio dolore...
Mari e monti sian frapposti
fra me sempre e il traditore...
Soffocar saprò i lamenti,
divorar i miei tormenti:
morirò perché ritorno
faccia il crudo ai figli e a te.

(*Squillano i sacri bronzi del tempio. Norma è chiamata ai riti. Ella respinge d'un braccio Pollione e gli accenna di uscire. Pollione si allontana furente*)

CALA IL SIPARIO

^{xix} «ADALGISA (*supplichevole*) | Ah! Pria spirar.».

²⁴ *Allegro agitato assai-Più mosso* – c, sol.

La selvaggia esplosione di collera della protagonista dà l'avvio alla stretta conclusiva, elaborata a partire da plumbei lacerti melodici in tonalità minore cui segue l'irrompere fragoroso di un secondo tema in maggiore dal tono fiero e aspro:

ESEMPIO 6d (bb. 189-199, pp. 249-250)

Norma

Te sul - l'on-de e te sui ven-ti se - gui - ran - no mie fu-rie ar - den - ti; mia ven-
det-ta e not-te e gior-no rug-gi - rà d'in-tor-no a te. rug-gi - rà d'in - tor - no a te.

Il successivo e tesissimo sviluppo delle due sezioni rispecchia mirabilmente la parossistica reazione di Norma alla notizia del tradimento dell'amante. La pronta ripetizione del segmento in minore (da b. 199), intonato da Pollione su una scansione ritmica implorante e contrappuntato alle suppliche di Adalgisa – ancora in posizione subalterna –, conduce dapprima alla ripresa dell'es. 6d cantato dalle tre voci all'unisono (da b. 217). Quindi la mortale opposizione tra sacerdotessa e proconsole prende forma nel disperato accavallamento delle rispettive enunciazioni, fino a culminare in una stretta assordante (*Più mosso*) che coinvolge anche un coro di druidi collocati fuori scena. Richiamata ai riti dallo squillo dei sacri bronzi del tempio, Norma rinnova le imprecazioni contro un furente Pollione, mentre Adalgisa conferma l'intenzione di rinunciare all'amore sovrapponendo la sua linea vocale a quella dell'eroina prima di una furente perorazione orchestrale conclusiva sull'es. 6d. La conclusione di quest'atto è all'insegna dei drammi individuali (e non di una collettività, come di prassi allora), che creano una miscela travolgente come mai s'era udito sino a quel momento sui palcoscenici dell'opera.

^{xx} «m'offerse a te».

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Interno dell'abitazione di Norma. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figli di Norma sono addormentati.²⁵

NORMA (con una lampa e un pugnale alla mano. Siede e posa la lampa sopra una tavola. È pallida, contraffatta, ecc.)

Dormono entrambi... non vedran la mano che li percuote. – Non pentirti, o core; viver non ponno... Qui supplizio, e in Roma obbrobrio avrian, peggior supplizio assai... schiavi d'una matrigna. – Ah! no: giammai.

(Sorge ^{xxi})

Muoiano, sì.

(Fa un passo e si ferma)

Non posso

avvicinarmi: un gel mi prende, e in fronte mi si solleva il crin. – I figli uccido!...

(Intenerendosi)

²⁵ Introduzione dell'atto 2° n. 6. Scena e Duetto [n. 9. Introduzione]. *Allegro assai moderato* – c, re.

Riassunta nel decorso narrativo in una stringente unità di tempo e di luogo – quest'ultima sdoppiata in un periodico alternarsi di ambienti esterni, la sacra selva druidica, e interni, la dimora di Norma –, l'assoluta simmetria architettonica dell'opera si compendia nell'atto secondo con una nuova coppia di pannelli contrastanti – un quadro intimista cui segue un *tableau* d'impianto collettivo – e ordinati secondo una perfetta struttura a chiasmo. Senza alcuna digressione il dramma riparte da dove si era interrotto. Al colmo della disperazione per l'oltraggio subito, Norma è tentata da un folle gesto di vendetta – l'uccisione nel sonno dei due figli avuti da Polione – e in un monologo sconvolgente che ne ingigantisce la statura tragica espone la sua martoriata sensibilità. L'atmosfera patetica che permea la scena è rappresa principalmente nel denso sostegno orchestrale, impreziosito da una sequenza di segnali timbrici di plastica pregnanza: un livido arpeggio di fagotti, violoncelli e contrabbassi che pare affiorare dai più oscuri abissi della coscienza (da b. 5) – Verdi se ne ricorderà per l'ingresso furtivo di Otello nella stanza da letto della moglie –, un inciso cromatico singhiozzante dei violini primi (da b. 21) che pare precorrere la disperata fragilità di Violetta Valéry e un'afflitta melodia del violoncello (da b. 26) che trasuda scoramento e spossatezza – l'*incipit* sarà citato da Chopin nel settimo studio dell'op. 25:

ESEMPIO 7 (n. 9, bb. 26-41, p. 266-267)

con dolore

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Viola (Vcllo). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff is for the Violin (Vc.) and the second for the Viola (Vcllo). The music is marked 'con dolore' and 'arco'. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like '>' and '<'. The overall mood is one of intense emotion and suffering.

Alla voce è invece riservato uno scabro declamato di vibrante intensità espressiva rinvigorito dalle cellule motiviche appena presentate nel preludio e ora inserite nel loro contesto semantico. Scortata da un gelido segnale dei corni sul debole tremolo di timpani e violoncelli (da b. 43), Norma fa il suo ingresso armata di pugnale in uno stato di alterazione mentale accentuato dai sussulti insistenti che scuotono il tessuto orchestrale. Al pensiero dell'umiliante futuro di sofferenze che i figli patiranno a Roma come «schiavi di una matrigna» e desiderosa di punire lo spergiuro nei suoi affetti più cari, la novella Medea si ritrova per due volte sul punto di colpire, ma è infine vinta dal sentimento materno – e il canto si espande prontamente in un arioso commosso plasmato sull'es. 7 (da b. 89) – prima di stringerli in un abbraccio, mentre un esagitato sincopato di violini e clarinetti riflette il suo pianto convulso (*Allegro agitato*, da b. 125). Maturata la terrificante decisione di suicidarsi dopo un attimo di cupa meditazione (da b. 133), richiama infine Clotilde pregandola di far venire Adalgisa.

^{xxi} Aggiunta: «risoluta».

Teneri figli... in questo sen concetti,
da questo sen nutriti... essi, pur dianzi
delizia mia... ne' miei rimorsi istessi
raggio di speme... essi nel cui sorriso
il perdono del ciel mirar credei!...

Io,^{xxii} io li svenerò?... di che son rei?
(*Silenzio^{xxiii}*)

Di Pollion son figli:
ecco il delitto. Essi per me son morti;
moian per lui. N'abbia rimorso il crudo,
n'abbia rimorso, anche all'amante in braccio,
e non sia pena che la sua somigli.

Feriam...

(*S'incammina verso il letto; alza il pugnale; essa dà
un grido inorridita: i figli si svegliano*)

Ah! no... son figli miei!... miei figli!

(*Li abbraccia e piange*)

Clotilde!

SCENA SECONDA

(*CLOTILDE e detta*)

NORMA

Corri... vola...

Adalgisa a me guida.

CLOTILDE

Ella qui presso

solitaria si aggira, e prega e plora.

NORMA

Va'. –

(*Clotilde parte*)

Si emendi il mio fallo... e poi... si mora.

SCENA TERZA

(*ADALGISA e NORMA*)

ADALGISA

Me chiami, o Norma!... Qual ti copre il volto²⁶
tristo pallor?

NORMA

Pallor di morte. – Io tutta
l'onta mia ti rivelo. A me prostrata
eri tu dianzi... a te mi prostro adesso,
e questi figli... e sai di chi son figli...
nelle tue braccia io pongo.

ADALGISA

O sventurati,

o innocenti fanciulli!

NORMA

Ah! sì... li piangi...

Se tu sapessi!... ma infernal segreto
ti si nasconda. Una preghiera sola
odi, e l'adempì, se pietà pur merta
il presente mio duolo... e il duol futuro.

ADALGISA

Tutto, tutto io prometto.

NORMA

Il giura.

ADALGISA

Il giuro.

NORMA

Odi. – Purgar quest'aura
contaminata dalla mia presenza
ho risoluto, né trar meco io posso
questi infelici... a te gli affido...

ADALGISA

Oh cielo!

A me gli affidi?

NORMA

Nel romano campo
guidali a lui... che nominar non oso.

ADALGISA

Oh! che mai chiedi?

NORMA

Sposo
ti sia men crudo. – Io gli perdono, e moro.

ADALGISA

Sposo!... Ah! non mai...

^{xxii} «Ed».

^{xxiii} «pausa».

²⁶ [n. 10. Scena e Duetto]. *Largo* – Sib.

Annunciata da sommessi interventi degli archi che prendono poi vigore in una sequela di tremori e atterrite sferzate accordali, la giovane apprende con orrore la risoluta volontà di Norma di rinunciare alla vita: a lei, quale nuova sposa di Pollione, saranno affidati i due «infelici» perché li conduca nell'accampamento romano.

NORMA

Pei figli suoi t'imploro.

Deh! con te, con te li prendi...²⁷
 li sostieni, li difendi...
 Non ti chiedo onori e fasci:
 a' tuoi figli ei fian serbati;
 prego sol che i miei non lasci
 schiavi, abbiatti, abbandonati...
 Basti a te che disprezzata,
 che tradita io fui per te.^{xxiv}

ADALGISA

Norma! ah! Norma, ancora amata,
 madre ancor sarai per me.
 Tienti i figli. Non fia mai
 ch'io mi tolga a queste arene.

NORMA

Tu giurasti...

ADALGISA

Sì, giurai...

ma il tuo bene, il sol tuo bene.
 Vado al campo, ed all'ingrato
 tutti io reco i tuoi lamenti:
 la pietà che mi hai destato
 parlerà sublimi accenti...
 Spera, spera... amor, natura
 ridestarsi in lui vedrai...
 Del suo cor son io sicura...
 Norma ancor vi regnerà.

NORMA

Ch'io lo preghi?... Ah! no: giammai.
 Più non t'odo – parti... va'.^{xxv}

A DUE

ADALGISA

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi²⁸
 questi cari pargoletti.

²⁷ *Allegro moderato* – Do.

Nel suo struggente lirismo il tempo d'attacco del secondo duetto femminile – per il motivo iniziale Bellini si servi, adattandola in profondità, della lirica giovanile «Almen se non poss'io» – corrisponde alla preghiera della protagonista che, con una linea melodica d'intensa cantabilità con sfumature eroiche, implora la compagna di prendersi cura dei suoi figli quando lei non ci sarà più:

ESEMPIO 8a (n. 10, bb. 41-45, p. 278)

Norma 

Deh! con te, con te li pren - di, li so - stie - ni, li di - fen - di,

Di fronte alla richiesta di Norma, Adalgisa esprime il suo turbamento passando a La minore. Poi però, riscuotendosi, rifiuta recisamente di fare quel che Norma le chiede, la esorta a vivere e a tenersi i figli e, riprendendo il tema in Do maggiore appena intonato dalla sacerdotessa, promette di recarsi lei stessa da Pollione per scongiurarlo di tornare al suo primo amore, salendo in cadenza fino al Do acuto.

^{xxiv} Aggiunta: «Adalgisa, deh! Ti mova tanto strazio del mio cor».^{xxv} Aggiunta: «ADALGISA | Ah! no, giammai, no, ah no.».²⁸ *Andante-Un poco meno* – Fa.

I rispettivi stati d'animo e intendimenti – alle suppliche di Adalgisa che le chiede di abbandonare i propositi di morte per pietà verso i figli, Norma si oppone riluttante con fatale disillusione – sono quindi fissati in un commovente cantabile, fra i momenti più intensi di tutta l'opera, costruito a partire da una graduale accelerazione ritmica nel rinforzo orchestrale dove le voci si alternano fino a congiungersi in un quieto intarsio di fioriture per terze:

ESEMPIO 8b (n. 10, bb. 121-129, p. 288)

Adalgisa 

Mi-ra, o Nor - ma, a' tuoi gi - noc - chi que - sti ca - ri - tuoi par-go - let - ti. Ah! pie -

ta - de di lor ti toe - chi, se non ha - i non hai di te pie - tà.

Ah! pietà di lor ti tocchi,
se non hai di te pietà.

NORMA

Ah! perché la mia costanza
vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, più speranza
presso a morte un cor non ha.

ADALGISA

Cedi... deh! cedi.

NORMA

Ah! lasciami. —²⁹

Ei t'ama.

ADALGISA

E già sen pente.

NORMA

E tu?...

ADALGISA

Lo amai... quest'anima
sol l'amistade or sente.

NORMA

O giovinetta!... E vuoi?...

ADALGISA

Renderti i dritti tuoi,
o teco al cielo e agli uomini
giuro celarmi ognor.

NORMA

Hai vinto... hai vinto... abbracciami.
Trovo un'amica ancor.

A DUE

Sì, fino all'ore estreme³⁰
compagna tua m'avrai:
per ricovrarci insieme
ampia è la terra assai.
Teco del fato all'onte
ferma opporrò la fronte,
finché il mio core a battere
io senta sul tuo cor.

(Partono)

SCENA QUARTA

Luogo solitario presso il bosco dei druidi, cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra.

(Guerrieri galli)

CORO I

Non parti?

CORO II

Finora è al campo.³¹

Tutto il dice. I ferì carmi,
il fragor, il suon dell'armi,
delle insegne il ventilar.

TUTTI

Attendiam: un breve inciampo
non ci turbi, non ci arresti;
e in silenzio il cor si appresti
la grand'opra a consumar.

²⁹ *Allegro* – → Fa.

Invasa da sincera abnegazione, Adalgisa rassicura Norma che in lei l'«amistade» ha ormai superato l'amore in un brioso tempo di mezzo percorso da un magmatico ribollire orchestrale. Commossa da tanta dedizione, la sacerdotessa la stringe riconoscente e, su una cadenza perfetta degli archi che asseconda con squisita delicatezza l'appassionata dichiarazione, sente di aver ritrovato un'amica. (*Lento-Allegro*, da b. 174, p. 295).

³⁰ *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Fa.

La brillante cabaletta che conclude il duetto, ravvivata ritmicamente dalle palpitazioni sincopate di corni e violini, ha la funzione di rinsaldare la ritrovata identità d'intenti. Rotta soltanto da fuggevoli momenti imitativi (in canone all'unisono), la perfetta omoritmia per terze delle voci suggella definitivamente la solidarietà femminile, sentimento reso ancora più esplicito dal compositore dai suadenti raddoppi dei clarinetti che arricchiscono l'ultimo verso.

³¹ Coro e scena [n. 11. Coro e Sortita Orovoso]. *Allegro maestoso* – c, fa-Fa.

La voce dell'imminente rientro a Roma di Pollione si è nel frattempo sparsa tra i guerrieri galli che, radunatisi nelle vicinanze della sacra selva, aspettano trepidanti la partenza del detestato nemico. Il tema del coro (da b. 15), affidato a una sommessa melodia marziale dei legni distesa su un ricco tappeto di terzine in arpeggi pizzicati dei violini, ha echi beethoveniani – si confronti col celeberrimo primo tempo della sonata op. 27 n. 2 – e nelle insistite note ribattute sovrapposte a un mobilissimo fondale armonico assurge a suggestiva metafora sonora di un'attesa snervante eppur operosa:

SCENA QUINTA

(OROVESO e detti)

OROVESO

Guerrieri! a voi venire³²
credea foriero d'avvenir migliore.
Il generoso ardore,
l'ira che in sen vi bolle
io credea secundar; ma il dio non volle.

CORO

Come? E le nostre selve
l'abborrito proconsole non lascia?
Non riede al Tebro?

OROVESO

Un più temuto e fiero

latino condottiero
a Pollion succede, e di novelle
possenti legioni
afforza il campo che ne tien prigion.

CORO

E Norma il sa? di pace
è consigliera ancor?

OROVESO

Invan di Norma

la mente investigai: sembra che il nume
più non favelli a lei, che oblio la prenda
dell'universo.

CORO

E che far pensi?

OROVESO

Al fato

piegar la fronte, separarci, e nullo
lasciar sospetto del fallito intento.

CORO

E finger sempre?

OROVESO

Amara^{xxvi} legge! il sento.

OROVESO

Ah! del Tebro al giogo indegno³³
fremo io pure, e all'armi anelo;
ma nemico è sempre il cielo,
ma consiglio è il simular.
Divoriamo in cor lo sdegno,
tal che Roma estinto il creda:
di verrà che desto ei rieda
più tremendo a divampar.

segue nota 31

ESEMPIO 9 (n. 11, bb. 15-19, p. 310)

³² Recitativo-Andante-Allegro – →

A soffocare le speranze di rivolta interviene di nuovo Orovoso con ragguagli frustranti espressi in un recitativo dialogico intessuto di tremoli ribollenti degli archi alternati a potenti risposte corali: i vaticini di Norma tardano nell'annunciare la guerra e i Romani si apprestano a rimpiazzare l'attuale governatore con un altro più feroce e punitivo, ragion per cui conviene dissimulare la propria brama bellicosa.

^{xxvi} «Cruda».³³ Andante sostenuto – Fa.

L'appello alla calma e alla pazienza sfocia quindi in un nobile cantabile del basso, nel quale la piena condivisione emotiva tra il capo dei druidi e il suo popolo contro l'infamia dell'oppressione romana è suggerita dagli espliciti richiami timbrico-motivici al coro in apertura di scena – ora resi però più aggressivi grazie all'apporto dei corni e alla ruvida alternanza di dinamiche contrastanti.

CORO

Sì fingiam, se il finger giovì;
 ma il furore in sen si covì.
 Guai per Roma allor che il segno
 dia dell'armi il sacro altar!

(Partono)

SCENA SESTA

*Tempio d'Irminsul. Ara da un lato.**(NORMA, indi CLOTILDE)*

NORMA

Ei tornerà... Sì, mia fidanzza è posta³⁴
 in Adalgisa: ei tornerà pentito,
 supplichevole, amante. Oh! a tal pensiero
 sparisce il nuvol nero
 che mi premea la fronte, e il sol m'arride
 come del primo amore ai dì felici.

(Esce Clotilde)

Clotilde!

CLOTILDE

O Norma!... Uopo è d'ardir.

NORMA

Che dici?

CLOTILDE

Lassa!

NORMA

Favella.

CLOTILDE

Indarno

parlò Adalgisa, e pianse.

NORMA

Ed io fidarmi

di lei dovea? Di mano uscirmi, e bella
 del suo dolore presentarsi all'empio
 ella tramava.

CLOTILDE

Ella ritorna al tempio.

Triste, dolente implora
 di profferir suoi voti.

NORMA

Ed egli?

CLOTILDE

Ed egli

rapirla giura anco all'altar del nume.

NORMA

Troppo il fellon presume.

Lo previen mia vendetta – e qui di sangue...
 sangue romano... scorreran torrenti.

*(Si appressa all'ara e batte tre volte lo scudo d'Irminsul)*CORO *(di dentro)*

Squilla il bronzo del dio!

CLOTILDE

Cielo! Che tenti?

³⁴ Finale dell'atto 2° [n. 12. Recitativo e coro]. *Andante maestoso* – c, Do.

Nell'attesa che Adalgisa ritorni vittoriosa dalla sua missione, Norma attende trepidante sue notizie, sperando nel ritorno di Pollione. Dal breve preludio in apertura di scena – il brano dà l'avvio al complesso finale dell'atto secondo, tutto un numero nell'autografo che occupa i ff. da 47 a 103 – traspare l'atteggiamento fiducioso della donna, anche se gli striscianti cromatismi che si insinuano passeggeri nelle maglie del tessuto orchestrale a turbare i vocalizzi del soprano proiettano un velo d'infausta avvisaglia, che si traduce in messaggio anticipatore dell'identità amore-morte dominante questo finale. La protagonista sale nuovamente due volte al Do acuto prima pensando al ritorno dell'amore e poi al sangue del traditore: è il preludio al gesto lungamente atteso dai suoi. Quando Clotilde le riporta il fallimento della giovane, la protagonista inizia a dubitare persino della buona fede di Adalgisa, ma saputo che essa domanda di riprendere i suoi voti sacerdotali nonostante la ferma volontà di Pollione di rapirla dinanzi all'altare, rivolge la sua ira contro di lui e, invasa da cupa bramosia di vendetta, decide di esercitare le sue prerogative sacrali finora accantonate percuotendo lo scudo di Irminsul su una selvaggia progressione cromatica quale segnale di adunata generale (*Presto*, da b. 58).

SCENA SETTIMA

(Accorrono da varie parti OROVESO, i druidi, i bardì e le ministre. A poco a poco il tempio si riempie d'armati. NORMA si colloca sull'altare)

OROVESO

Norma! che fu? Percosso³⁵
lo scudo d'Irmìnsul, quali alla terra
decreti intima?

NORMA

Guerra,
strage, sterminio.

OROVESO e CORO

E a noi pur dianzi pace
s'impona per tuo labbro!

NORMA

Ed ira adesso,
armi, furore e morti.
Il canticò di guerra alzate, o forti.

INNO GUERRIERO

I

Guerra, guerra! Le galliche selve³⁶
quante han querce producon guerrier.
Quai sui greggi fameliche belve
sui Romani van essi a cader.

II

Sangue, sangue! Le galliche scuri
fino al tronco bagnate ne son.
Sovra i flutti del Ligeri impuri
ei gorgoglia con funebre suon.

³⁵ *Allegro marcato, secco* –Do → la.

Richiamati dal triplice colpo di tam-tam e da fanfare squillanti di trombe da guerra poste sul palco, i Galli irrompono sul palco come un mare in tempesta, smaniosi di realizzare i piani di ribellione così a lungo repressi. In un clima reso incandescente dal brutale parossismo orchestrale che sostiene i tonanti interventi omoritmici del coro i presenti manifestano dapprima il loro stupore di fronte alle veementi incitazioni della sacerdotessa che, se prima imponeva la pace, ora li aizza su tremoli gonfi di collera a insorgere contro Roma,

³⁶ *Allegro feroce* – $\frac{2}{4}$, la.

quindi si uniscono a lei e al padre in un sanguinario inno di guerra che nella scoperta aggressività sonora, segnata da aspre dissonanze, dalla ritmica martellante e dallo studiato 'primitivismo' armonico (mescolato con bell'effetto alla cultura classicista di Romani: il Ligeri è il fiume Loira, profanato dai Romani), ben esprime l'incrollabile spirito di rivalsa di una nazione barbara soggiogata – nel gennaio 1859, tre mesi prima dello scoppio della seconda guerra d'indipendenza, il brano fornì lo spunto per una plateale attestazione di patriottismo risorgimentale quando il pubblico milanese della Scala si appropriò del coro, intonandolo tra plausi ed ovazioni di fronte a stupefatti ufficiali austriaci:

ESEMPIO 10a (n. 12, bb. 131-138, pp. 349-350)

(con ferocia marcata)

Norma
ff Guer - ra, guer - ra!

Oroveso
Guer - ra, guer - ra! Le gal - li - che sel - ve quan - te han quer - cie pro - du - con guer - rier;

Tenori
ff Guer - ra, guer - ra! Le gal - li - che sel - ve quan - te han quer - cie pro - du - con guer - rier;

Bassi

Soltanto negli ultimi due decasillabi, l'impeto guerriero s'acquieta, con squisito effetto drammatico, in un cenno riferito al rasserenante ultimo tema della sinfonia (cfr. es. 1d) per legare musicalmente il forte afflato spirituale

III

Strage, strage, sterminio, vendetta!
 già comincia, si compie, si affretta.
 Come biade da falci mietute
 son di Roma le schiere cadute.
 Tronchi i vanni, recisi gli artigli,
 abbattuta ecco l'aquila al suol.
 A mirar il trionfo dei figli
 viene il dio sovra un raggio di sol.

OROVESO

Né compi il rito, o Norma?³⁷

Né la vittima accenni?

NORMA

Ella fia pronta.

Non mai l'altar tremendo
 di vittime mancò. – Ma qual tumulto!

SCENA OTTAVA

(CLOTILDE, frettolosa, e detti)

CLOTILDE

Al nostro tempo insulto
 fece un Romano: nella sacra chiostra
 delle vergini alunne egli fu colto.

TUTTI

Un Romano?

NORMA

(Che ascolto?)

Se mai foss'egli?

TUTTI

A noi vien tratto.

NORMA

(È desso.)

SCENA NONA

(POLLIONE fra soldati, e detti)

OROVESO

È Pollion!

NORMA

(Son vendicata adesso.)

OROVESO

Sacrilego nemico, e chi ti spinse
 a violar queste temute soglie,
 a sfidar l'ira d'Irminsul?

POLLIONE

Ferisci,

ma non interrogarmi.

NORMA *(svelandosi)*

Io ferir deggio.

Scostatevi.

POLLIONE

Chi veggio?

Norma!

NORMA

Sì. Norma.

TUTTI

Il sacro ferro impugna,
 vendica il tempio e il dio.

segue nota 36

evocato dal testo alla speranza di una palingenesi politica. L'episodio, che compare nell'autografo (ff. 62-63), e allude al *Tell*, manca nella partitura a stampa Ricordi.

³⁷ [n. 13. Scena e Duetto. Norma e Pollione]. Recitativo-*Allegro*-Recitativo – e, →

Nel momento in cui Orovoso domanda il nome della vittima sacrificale Clotilde entra affannata per avvertire che un Romano ha appena profanato il tempio ed è stato sorpreso nel recinto delle vergini. Mentre Pollione viene condotto sul proscenio scortato da un lieve e scandito incedere orchestrale (*Allegro assai moderato*, da b. 16, p. 363), Norma pregusta la vendetta in una serie di impazienti 'a parte'. Il pretesto propizio sembra offrirlo lo stesso Romano, che si sottrae sprezzante agli interrogativi di Orovoso pretendendo la morte. Ma quando la sacerdotessa si prepara a uccidere l'uomo con il pugnale sacro del dio, dopo essersi fatta riconoscere declamando in maniera memorabile il suo nome («Sì, Norma», cadenza perfetta a Si minore, *Sostenuto*), viene colta dall'esitazione tra lo stupore generale. Giustificandosi con la necessità di interrogare il prigioniero e scoprire l'identità della complice sedotta, la donna fa infine allontanare tutti mentre la coppia di incisi strumentali che si affaccia in chiusura di scena – una variante dell'es. 1b ai violini primi sul tremolo irrequieto degli archi e tenui bicordi dei corni – diviene efficace metafora timbrica dell'agitazione che pervade l'eroina.

NORMA (*prende il pugnale dalle mani d'Oroveso*)
Sì, feriamo.
(*Si arresta*)

Ah!

TUTTI

Tu tremi?

NORMA

(Ah! non poss'io.)

OROVESO

Che fia? Perché t'arresti?

NORMA

(Poss'io sentir pietà!)

CORO

Ferisci.

NORMA

Io deggio
interrogarlo... investigar qual sia
l'insidiata o complice ministra
che il profan persuase a fallo estremo.
Ite per poco.

OROVESO e CORO

(Che far pensa?)

POLLIONE

(Io tremo.)

(*Oroveso e il coro si ritirano. Il tempio rimane sgombro*)

SCENA DECIMA

(NORMA e POLLIONE)

NORMA

In mia mano alfin tu sei:³⁸
niun potria spezzar tuoi nodi.
Io lo posso.

POLLIONE

Tu nol dei.

NORMA

Io lo voglio.

POLLIONE

Come!

NORMA

M'odi.

Pel tuo dio, pe' figli tuoi...
giurar dei che d'ora in poi...
Adalgisa fuggirai...
all'altar non la torrai...
e la vita ti perdono...
e non più ti rivedrò.
Giura.

POLLIONE

No: sì vil non sono.

³⁸ *Allegro moderato* – Fa.

Il confronto tra Norma e Pollione, introdotto da un tema di severa solennità presentato da clarinetto e violini primi, principia con una sezione cantabile in forma dialogica nella quale la tensione latente della situazione è suggerita dalla frammentazione della linea melodica, affidata in alternanza ai due personaggi che si scambiano piccole frasi o semplici lacerti con nobile declamato. Consia di averlo finalmente in pugno, la protagonista impone all'uomo di rinunciare ad Adalgisa e di andarsene in cambio della vita, valendosi di una melodie più celebri di tutto il melodramma italiano:

ESEMPIO 10b (n. 13, bb. 95-103, pp. 371-372)

Norma

In mia man — al-fin tu se - i; niun po - tria spez - zar — tuoi no - di. Io lo

Pollione Norma Pollione Norma

pos - so. Tu nol de - i. Io lo vo - glio. E co - me? M'o - di.

ma soltanto la minaccia di uccidere i bambini – e il ricordo dell'abortito infanticidio è rivissuto dal soprano attraverso un'opportuna modulazione in Re minore (da b. 123, p. 373), richiamo tonale al disperato monologo in apertura d'atto (cfr. nota 25) – riesce a scalfire la sicumera del borioso proconsole.

NORMA^{xxvii}

Giura, giura.

POLLIONE

Ah! pria morirò.

NORMA

Non sai tu che il mio furore
passa il tuo?

POLLIONE

Ch'ei piombi attendo.

NORMA

Non sai tu che ai figli in core
questo ferro...

POLLIONE

Oh dio! che intendo?

NORMA^{xxviii}Sì, sovr'essi alzai la punta...
vedi... vedi... a che son giunta!...
Non ferii, ma tosto... adesso
consumar poss'io l'eccesso...
un istante... e d'esser madre
mi poss'io dimenticar.

POLLIONE

Ah! crudele, in sen del padre³⁹
il pugnol tu dei vibrar.
A me il porgi.

NORMA

A te!

POLLIONE

Che spento

cada io solo!

NORMA

Solo!... Tutti.

I Romani a cento a cento
fian mietuti, fian distrutti...
e Adalgisa...

POLLIONE

Ahimè!

NORMA

Infedele

a' suoi voti...

POLLIONE

Ebben, crudele?

NORMA

Adalgisa fia punita;
nelle fiamme perirà.

POLLIONE

Oh! ti prendi la mia vita,
ma di lei, di lei pietà.

A DUE

NORMA

Preghi alfine? indegno! è tardi.
Nel suo cor ti vo' ferire.
Già mi pasco ne' tuoi sguardi⁴⁰
del tuo duol, del suo morire.
Posso alfine, e voglio farti
infelice al par di me.^{xxvii} Aggiunta «(con furore represso)».^{xxviii} Aggiunta «(con pianto lacerante)».³⁹ Più mosso – fa → Lab.

L'ardente reazione di Pollione, che su un'impetuosa ripresa dell'es. 1b (da b. 138, p. 374) si dice disposto a sacrificarsi pur di difendere la prole, inaugura il veemente tempo di mezzo, impostato su un'efficace contrapposizione musicale della coppia di antagonisti. Se il montante furore del soprano, ansiosa di sterminare tutte le legioni romane e di condannare al rogo la sacrilega sacerdotessa, si riflette in un idioma vocale fiorito e proiettato baldanzoso verso l'acuto sopra un impaziente ritmo anapestico in orchestra (da b. 146, p. 376) – si osservi inoltre il madrigalismo sonoro per dipingere le fiamme destinate a consumare Adalgisa –, le suppliche del tenore di risparmiare l'amante sono riverberate dall'incedere dimesso ed esitante della voce avvolta dalle figurazioni singhiozzanti dei violini (da b. 159, pp. 377-378).

⁴⁰ Più animato-Più vivo – Lab.

Saldata sapientemente alla sezione precedente con i primi due versi integrati nella coda del tempo di mezzo e l'agogica accelerata con dosata gradualità, la cabaletta recupera il luminoso secondo tema della sinfonia (es. 1c) per rivestire l'instinguibile sete di vendetta della protagonista di un'energia trascinate, cui Pollione è costretto a soccombere. In coda, sempre senza soluzione di continuità, un serrato e drammatico scambio di battute tra Pollione, pronto al suicidio, e Norma, che senza concedergli il pugnale richiama tutti al suo cospetto, prepara

POLLIONE

Ah! t'appaghi il mio terrore;
 al tuo piè son io piangente...
 in me sfoga il tuo furore,
 ma risparmia un'innocente:
 basti, ah! basti a vendicarti
 ch'io mi sveni innanzi a te.

POLLIONE

Dammi quel ferro.

NORMA

Sorgi:

scostati.

POLLIONE

Il ferro, il ferro!

NORMA

Olà, ministri,

sacerdoti, accorrete.

SCENA ULTIMA

(Ritornano OROVESO, i druidi, i bardi e i guerrieri)

NORMA

All'ira vostra⁴¹

nuova vittima io svelo. Una spergiuara

⁴¹ [n. 14. Scena ultima ed aria finale]. Recitativo-*Allegro*-c, →

la scena finale, che si configura come un concertato assai atipico, fluido nell'inesorabile sviluppo drammatico e incentrato in larga misura sulla figura della primadonna. Preceduta da un marziale richiamo di ottoni e legni che mediante inattesa modulazione enarmonica immettono nel brano – nella sua marcata ritmica puntata il segnale pare un'emanazione degli accordi iniziali della sinfonia – Norma annuncia di aver scoperto la ministra spergiuara e di volerla immolare al sacrificio. Quando però i presenti le intimano furiosi e a più riprese di svelarne l'identità (*Allegro sostenuto*, da b. 14, p. 394) una lacerante concatenazione di accordi dissonanti sopra tremoli d'archi conduce alla sconvolgente autodenuncia dell'eroina, che accusa se stessa dell'orrenda colpa, mentre la pausa generale coronata in orchestra illustra quanto mai plasticamente l'immediato ammutolire degli astanti (*Sostenuto*):

ESEMPIO 10c (n. 14, bb. 20-27, pp. 394-395)

The musical score for Example 10c is presented in common time (C). It features a dynamic shift from *Norma* to *Sostenuto*. The vocal parts include Pollione, Oroveso, Tenors, and Basses. The orchestra includes Violins I and II, Viola, Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score shows a complex harmonic structure with dissonant chords and tremolos in the strings.

sacerdotessa i sacri voti infranse,
tradi la patria, il dio degli avi offese.

TUTTI
Oh! delitto! oh! furor! Ne sia^{xxix} palese.

NORMA
Sì, preparate il rogo.

POLLIONE
Oh! ancor ti prego...

Norma, pietà.

TUTTI
Ne svela il nome.^{xxx}

NORMA
(Io, rea,
l'innocente accusar del fallo mio?)

TUTTI
Parla: chi è dessa?

POLLIONE
Ah! non lo dir.

NORMA
Son io.

TUTTI
Tu! Norma!

NORMA
Io stessa: il rogo ergete.

CORO
(D'orrore io gelo.)

POLLIONE
(Mi manca il cor.)

TUTTI
Tu delinquente!

POLLIONE
Non le credete.

NORMA
Norma non mente.

OROVESO
Oh! mio rossor!

NORMA
Qual cor tradisti, qual cor perdesti^{42 xxxi}
quest'ora orrenda ti manifesti.
Da me fuggire tentasti invano;
crudel Romano, tu sei con me.
Un nume, un fato di te più forte
ci vuole uniti in vita e in morte.
Sul rogo istesso che mi divora
sotterra ancora sarò con te.

^{xxix} «La fa».

^{xxx} «TUTTI | La svela. | NORMA | Udite.».

^{xxx1} Aggiunta, nella ripresa («*Sempre con voce soffocata*»).

⁴² *Andante sostenuto* – Sol.

L'enorme tensione accumulata, rinforzata oltretutto da un nuovo e lacinante percorso armonico sul quale la sacerdotessa ordina che sia eretta per lei la pira funeraria tra lo sbigottimento dei Galli, si scioglie quindi in un insolito largo concertato. Articolato alla stregua di una marcia funebre scandita da un ossessivo e sordo brontolio del timpano, il pezzo prende le mosse come un cantabile solistico intonato da Norma su un tema di ampie proporzioni permeato da un solenne ritmo puntato:

ESEMPIO 10d (n. 14, bb. 46-50, pp. 396-397)

Norma
Qual cor tra - di - si, qual cor per - de - sti que - st' o - ra or -
appena appoggiare

VI. I-II

Timp. *pp*

Vlc. Cb. *pizz.*

POLLIONE

Ah! troppo tardi t'ho conosciuta...
 sublime donna, io t'ho perduta...
 col mio rimorso è amor rinato,
 più disperato, furente egli è.
 Moriamo insieme, ah! sì, moriamo;
 l'estremo accento sarà ch'io t'amo.
 Ma tu morendo non m'abborrire,^{xxxii}
 pria di morire perdona a me.

OROVESO e CORO

Oh! in te ritorna, ci rassicura;
 canuto padre te ne scongiura:
 di' che deliri, di' che tu menti,
 che stolti accenti uscir da te.
 Il dio severo che qui t'intende
 se stassi muto, se il tuon sospende,
 indizio è questo, indizio espresso
 che tanto eccesso punir non de'.

OROVESO

Norma!... deh! Norma! scolpati...⁴³
 Taci?... ne ascolti appena?

NORMA (*scuotendosi con grido*^{xxxiii})
 Cielo! e i miei figli?

POLLIONE

Ahi! miseri!

NORMA (*volgendosi a Pollione*)
 I nostri figli?

POLLIONE

Oh! pena!^{xxxiv}

CORO

Norma, sei rea?

NORMA (*disperatamente*)

Sì, rea,
 oltre ogni umana idea.

segue nota 42

La melodia è quindi ripresa integralmente (con inserti *soffocati* del soprano) da Pollione che, annientato dal rimorso, sente rinascere l'amore primiero per la compagna tradita, prima che la coppia si unisca in un 'duetto' a voci alterne che procede per lacerti tematici – seducente metafora sonora della sublimazione della passione attraverso la morte –, mentre Orovoso insieme al coro commenta attonito sul delicato raddoppio dei legni.

^{xxxii} Aggiunta, nella ripresa («*Accostandosi a Norma*»).

⁴³ *Allegro moderato* – Do → mi.

Incalzata dai roboanti interrogativi dei presenti, la sacerdotessa mantiene dapprima un recalcitrante riserbo, scuotendosi solo al pensiero dell'oscuro destino che attende i figli – e in orchestra si riode il motivo implorante presentato in 1.7 (cfr. es. 6a; *Meno assai*), con effetto centuplicato. Infine ribadisce la sua colpevolezza su una nuova cadenza perfetta in Do maggiore (*Più mosso*), rivelando poi sommessamente allo sconvolto genitore di esser madre su un flebile inciso discendente affidato a turno a violini e legni che cerca di scalfire il doloroso contegno di Orovoso (*Più moderato*).

^{xxxiii} Aggiunta «*fra sé; si troverà vicina a Pollione che solo sentirà le sue parole*».

^{xxxiv} «(come colpita da un'idea Norma s'incammina verso il padre. Pollione in tutta questa scena osserverà con agitazione i movimenti di Norma e di Orovoso)».

OROVESO e CORO

Empia!⁴⁴NORMA^{xxxv}

Tu m'odi.

OROVESO

Scostati.

NORMA

Deh! m'odi!

OROVESO

Oh! mio dolor!

NORMA (*piano ad Oroveso*)

Son madre...

OROVESO

Madre!!!

NORMA

Acquetati,

Clotilde ha i figli miei...

Tu li raccogli... e ai barbari

l'invola insieme con lei...

OROVESO

Giammai... giammai... va', lasciami.

NORMA (*s'inginocchia*)

Ah! padre!... un prego ancor.

Deh! non volerli vittime

del mio fatale errore...

Deh! non troncar sul fiore

quell'innocente età.

Grazia per lor non credere

vita così concessa:

dono crudele è dessa,

vita di duol sarà.

Pensa che son tuo sangue...

del sangue tuo pietà.^{xxxvi}Padre! tu piangi!⁴⁵

OROVESO

Oppresso è il core.

NORMA

Piangi e perdona.

⁴⁴ Più moderato – mi.

Nella stretta la straziante implorazione che Norma rivolge al padre perché si prenda cura dei nipoti rinfocola con effetto travolgente la tensione emotiva del quadro. Il patetico arioso intonato dal soprano è fissato nella reiterazione ai violini di un'avvolgente figurazione in terzine che, potenziata dai cupi lamenti del corno, sembra sovrapporsi alla voce sussurrata della sacerdotessa, e sta anch'esso fra i vertici della drammaturgia musicale:

ESEMPIO 10e (n. 14, bb. 147-150, p. 415)

(sempre piano ad Oroveso)

(aspirato) (aspirato)

Norma

Deh! non voler - li vit - ti - me del mio fa - ta - le er - ro - re...

assai piano

VI. I-II

Cor. I

(a guisa di lamento)

Vlc.

Cb.

ppp

pizz.

Quando però la donna si inerpica di slancio, con più intensa enfasi melodica, fino a un accorato Si_4 , facendo leva sul legame di sangue che unisce il capo dei druidi ai nipotini sventurati, Oroveso si abbandona alla commo- zione, sciogliendosi in un pianto liberatorio che spalanca

^{xxxv} Aggiunta: «(ad Oroveso; a stento, trascinandolo in disparte)».^{xxxvi} Aggiunta «POLLIONE | Commosso è già, sì è già».⁴⁵ una sezione collettiva in tonalità maggiore (da b. 165, p. 417), la cui gravidanza musicale produce un effetto catartico indimenticabile con mezzi minimi, ma che descrivono in modo straordinario il pianto e l'emozione

OROVESO

Ha vinto amore.

NORMA

Ah! tu perdoni. Quel pianto il dice.

POLLIONE e NORMA

Io più non chiedo. Io son felice.

Content^a_o il rogo ascenderò.

OROVESO

Ah! consolarmene mai non potrò.

CORO

Piange!... prega!... che mai spera?

Qui respinta è la preghiera.

Le si spogli il crin del serto:

sia coperto di squallor.

(I druidi coprono d'un velo nero la sacerdotessa)

Vanne al rogo; ed il tuo scempio

purghi l'ara e lavi il tempio.

Maledetta all'ultim'ora!

Maledetta estinta ancor!

OROVESO

Va', infelice!

NORMA (*incamminandosi*^{xxxvii})

Padre!... addio.

POLLIONE

Il tuo rogo, o Norma, è il mio.

A TRE

NORMA e POLLIONE

Là più puro, là più santo

incomincia eterno amor.

OROVESO

Sgorga alfin, prorompi, o pianto;

sei permesso a un genitor.

CALA IL SIPARIO

segue nota 45

che pervade la scena e prevalgono anche sulla ribadita contrarietà del popolo e dei druidi. Scandito da un maestoso e ieratico ritmo puntato, il crescendo finale suggella la definitiva riunione degli amanti nella morte – Pollione, rapito dalla sublime generosità di Norma decide di immolarsi al suo fianco, senza attendere la propria sentenza di morte – e si sviluppa in progressione lungo un'ampia frase ad arco orchestrale ripetuta due volte che culmina faticosamente dopo sinuose volute cromatiche nel sospirato *Höhepunkt*. Il rito sacrificale, suggellato con icasticità verdiana dai tremendi anatemi dei Galli (*Allegro agitato assai* – mi, da b. 193, p. 425), acquista in tal modo corporeità scenica in un estatico *Liebestod* totalizzante che ha la funzione di sublimare i sentimenti del terzetto di protagonisti – l'abnegazione totale di Norma, il pentimento *in extremis* di Pollione, il perdono pietoso di Oroveso.

^{xxxvii} Aggiunta «*si volge ancora una volta*».

GRAN TEATRO LA FENICE
Oggi Domenica 30. Dicembre 1852.
 SI RAPPRESENTA IL MELODRAMMA SERIO
N O R M A
 Parole di FELICE ROMANI.
 Musica del Maestro BELLINI.

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
POLLIONE, procuratore di Roma nelle Gallie	per l'impedimento del Sig. Curioni oggi per compiacenza del Sig. DEL SERE ANNA	CLOTILDE, moglie di Norma	TONELLI MARIETTA
OBVOSO, Capo de' Druidi	CRESPI FEDERICO	ELVIO, zio di Pollione	GIACOMINI ALESSANDRA
NORMA, Druidessa	RASPA GIUDITTA	RAE FANCIULLI figli di Norma e Pollione	» »
ADALGISA, giovane romana del Tempio d'Isidoro	SACCHI MARIETTA		

Druidi — Druidi — Druidi — Sacerdoti — Druidi — Druidi

CON IL BALLO SERIO
GUGLIELMO TELL
 Composto, e diretto dal Coreografo Sig. ANTONIO CORTESI.

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
IL PRINCEPO GSELER	ANTONIO CORTESI	WALTER, suo figlio	AMALIA LONELLI
GUGLIELMO TELL	ANTONIO CORTESI, capo lo- cuzionario del primo Ballo (che per la parte del Coreografo)	HECITAL, padre di Elvigo	GIFFINI GIUSEPPE
EDWICO, sua moglie	DE' ERASMI TERESA	ERSTA, sua consorte	OLIVIERO BALDANZI
Danzighe — Faggi — Cavalieri — Dama — Passeri — Arroganti — Sarsi		ROSCOFI, sempre di Gisele	FRATELLI GIUSEPPE

Nel quarto Atto: **PASSO a TRE** del Sig. Fissorelli Giuseppe colle Signore Castelli Emilia, e Grisi Carlotta.
PASSO a DUE del Sig. Casari Giovanni colla Signora Sichea Lucretia.

Prezzo del Viglietto d'ingresso Aust. L. 250
 dello Scanno ada e Sax Fila, esclusa la prima per Signori Ufficiali » 200

Li Scanni saranno vendibili sotto la Direzione Vecchie rimpetto al Caffè della Fenice Risorta

Si alzerà la Tela alle ore otto precise

Dal Cantone del Gran Teatro tradotto
 Venezia 30 Dicembre 1852.

TIP. CASALI.

La locandina della recita del 30 dicembre 1832 di *Norma* al Teatro La Fenice, nella quale si legge: «per indisposizione del Sig. Curioni agirà per compiacenza la Sig. Del Sere Anna». Archivio storico del Teatro La Fenice. Ammalatosi il tenore Alberico Curioni, nelle recite del 30 dicembre e del 1° gennaio il ruolo di Pollione fu sostenuto *en travesti* dal soprano Anna Del Serre, l'interprete di Adalgisa. Il ruolo di Adalgisa fu affidato a Marietta Sacchi, interprete del ruolo di Clotilde, e quello di Clotilde a Teresa Tonelli.

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
2 fagotti	cimbasso
arpa	timpani
violini I	piatti
violini II	gran cassa
viole	tam-tam
violoncelli	
contrabbassi	banda sul palco

Sollecitato con insistenza dall'amico intimo Francesco Florimo a rimetter mano all'orchestrazione di *Norma* per adattarla al più sofisticato gusto francese in vista di un'eventuale ripresa parigina del lavoro dopo l'accoglienza trionfale riservata nel 1835 ai *Puritani*, Bellini rispose stizzito con parole che attestano senza dubbio di smentita la ponderata cura nell'ideazione unitaria di strumentazione e inventiva vocale:

E tu ritorni sempre con la *Norma*! Ti ho replicato molte volte che non ho alcuna intenzione di farla dare qui. Se non dovrà servire per Parigi, sarà inutile fatica, e poi tu credi che io potrò usare la maniera di instrumentare dei *Puritani*? T'inganni: in qualche parte potrà essere, ma generalmente mi sarà impossibile per la natura piana e corsiva delle cantilene, che non ammettono altra natura d'instrumentazione: e ciò l'ho ben riflettuto.

L'invito giungeva dopo gli esiti superbi e innovativi colti nell'ultimo capolavoro in termini di espressività e accuratezza orchestrale, conseguenza diretta del fervido contatto con il *milieu* artistico francese, al cui confronto la scarna ed esibita essenzialità dell'apporto strumentale in *Norma* pareva ancora relegare l'orchestra al ruolo di semplice sostegno delle voci. Da qui le 'necessarie' riorchestrazioni dell'opera succedutesi dopo la morte prematura dell'autore – tra i tanti se ne occupò anche Wagner, che diresse il prediletto lavoro di Bellini a Magdeburgo già nel 1835 e a Riga due anni dopo, spingendosi a elaborare un'aria per Orovoso (mai adoperata) durante il travagliato soggiorno parigino; e persino nella partitura edita da casa Ricordi nel 1915 correzioni e rima-

neggiamenti hanno stravolto l'integrità dell'autografo – a dispetto del calibrato alleggerimento del fondale orchestrale per dar maggior risalto alla dimensione intima e psicologica della tragedia.

Se quindi, per proporzioni e varietà timbrica, la compagine strumentale poco si discosta dal tipico organico impiegato nel melodramma italiano di primo Ottocento – negli ottoni si segnala solamente la presenza di un quarto strumento di registro grave, il «cimbasso» –, l'appropriatezza e lo sfruttamento a fini drammatici del colore orchestrale segnano un deciso passo in avanti rispetto alle opere precedenti. Con notevole parsimonia la pienezza del *tutti* è utilizzata quale mezzo privilegiato di amplificazione emotiva nei momenti narrativamente più pregnanti – valga su tutti l'esteso finale dell'atto secondo nel quale la tensione drammatica è insistentemente rilanciata mediante la sapiente gestione delle dinamiche orchestrali tra bruschi cambi d'intensità e graduali ispessimenti a terrazze delle masse sonore. Per contro, il deciso alleggerimento dello spessore strumentale ha lo scopo non solo di evidenziare, come di consueto in Bellini, l'intrinseco lirismo della linea vocale, ma anche di esaltare le recondite possibilità espressive del timbro puro. Se nella cavatina di sortita di Norma è il suono etereo del flauto a immergere la preghiera notturna della sacerdotessa in un clima di incantata contemplazione, nell'arioso della protagonista posto in apertura all'atto secondo la mesta inflessione del violoncello si incarica di trasmettere il torturante sentimento di una madre che sta per sacrificare i suoi figli sull'altare di un amore tradito. Uno smorzato quanto opprimente rullo di timpano basta a donare una funerea compostezza al concertato conclusivo in cui la coppia di amanti celebra in punto di morte l'unione ritrovata, mentre la vellutata sonorità del clarinetto serve a delineare al contempo l'impacciata ritrosia di Adalgisa e il fascino persuasivo esibito senza ritegno dal tracotante Pollione.

Nuova è inoltre la cura peculiarissima nel definire l'evolversi dei laceranti conflitti interpersonali e interiori dei protagonisti servendosi d'impasti timbrici persistenti con chiara funzione drammatica. L'atmosfera di torva inquietudine che aleggia minacciosa sulla vicenda si sostanzia, ad esempio, nei nervosi incisi ribattuti dei violini che a più riprese squarciano spasmodici il tenue tessuto orchestrale agendo alla stregua di motivi ricorrenti. Agli ottoni, il cui peso specifico è sensibilmente irrobustito dal frequente ricorso a una banda sul palco – e quando, nel marziale 'inno di guerra' che inaugura il finale secondo, le due compagini vengono sovrapposte si toccano livelli inauditi di violenza sonora –, è demandata l'illustrazione dell'ambientazione bellica, qui però inserita in un contesto di ritualità sacrale da una scrittura densa dall'incedere pacato e solenne. Se la leggiadra melodiosità dell'arpa si ode soltanto nell'estatica sezione corale che esprime in chiave mistica l'altera aspirazione libertaria del popolo gallico, grande risalto viene invece dato alla versatilità espressiva del corno, sapientemente valorizzata pur con interventi leggeri e mai ostentati in una molteplicità di situazioni: metafora della tronfia sicumera sfoggiata da Pollione nella sua cavatina di sortita, indizio rabbrivente dello straziante dissidio interiore che invade Norma non appena entra nella stanza dei figli per pugarli nel sonno, eco lamentoso alle accorate implorazioni della protagonista che affida poi i pargoli alle amorevoli cure di Adalgisa e del padre.

Le voci

The image shows six staves of musical notation, each representing a character. From top to bottom: Pollione (treble clef, 8), Oroveso (bass clef), Norma (treble clef, 8), Adalgisa (treble clef, 8), Clotilde (treble clef, 8), and Flavio (treble clef, 8). Each staff contains a short melodic phrase consisting of a quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the final note.

Pur nel rispetto delle consuetudini dell'epoca, che prevedevano una predisposizione delle parti vocali tale da sfruttare al meglio le doti interpretative dei cantanti a disposizione, il *cast* previsto in *Norma* risentì in maniera preponderante delle circostanze del tutto stupefacenti che influenzarono la genesi creativa dell'opera. La compagnia di canto scritturata per la stagione scaligera comprendeva infatti tre dei maggiori artisti del momento con il soprano Giulia Grisi, dotata di voce chiara e agile pur nel timbro pieno e robusto – Bellini la sceglierà poi per creare l'improvvisabile ruolo di Elvira nei *Puritani* – e il tenore Domenico Donzelli, che eccelleva con la sua voce scura e il fraseggio vibrante nelle parti di forza, a fare da comprimari alla primadonna Giuditta Pasta, *star* celebratissima per la prodigiosa versatilità espressiva. Sulla base del suo straordinario talento vocale, contraddistinto da una perfetta emissione nel canto d'agilità, del suo vigoroso temperamento drammatico, e delle sue virtù recitative da antica *tragédienne* il compositore optò per un soggetto di potente efficacia teatrale plasmando le strutture melodrammatiche dell'opera per esaltare al massimo l'eccezionalità dell'interprete.

Sul personaggio di Norma, affidato a un soprano drammatico di coloratura in possesso di grande agilità e *pathos*

declamatorio, è di conseguenza imperniata l'intera tragedia che senza digressioni ne segue da vicino la tormentata evoluzione narrativa. Nella statura eroica e la complessa psicologia – alla smania di vendetta e annientamento che domina il suo prototipo operistico, la selvaggia Médée di Cherubini, la sacerdotessa gallica contrappone un insanabile conflitto di passioni che di volta in volta la restituisce nelle vesti di ieratica profetessa e tenera amante, fredda calcolatrice e impulsiva ribelle, angosciata genitrice e fiera martire – la protagonista sovrasta nettamente gli altri personaggi imponendosi come insuperata incarnazione di una temperie espressiva romantica allora ancora agli albori nel panorama musicale italiano. Riflesso della ricchezza di sentimenti e sfumature

emotive di una donna che combina fascinosamente algido candore e fascino ardente è il peculiarissimo idioma vocale affidato al ruolo, che alterna vette di puro lirismo e impalpabile virtuosismo – basti citare la celestiale preghiera notturna intonata al pallido chiarore lunare – ad abissi di violenta ed esasperata intensità drammatica, come nel cupo monologo che apre l'atto secondo, nel quale la voce insiste sul registro centrale in un continuo trascolorare di accensioni rabbiose e slanci malinconici.

Pur senza possederne il magnetico carisma e le screziature caratteriali, il personaggio di Adalgisa condivide con Norma tanto l'estensione vocale (meno però orientata verso il grave, anche se negli a due canta, come da prassi, una terza sotto la prima donna) che la vigoria espressiva. Inteso da Bellini quale soprano lirico dal timbro nitido e angelicato in grado di sostenere tessiture assai acute, il ruolo è rimasto a lungo appannaggio del registro più scuro di mezzosoprano – onorando con ciò l'inveterata tradizione di dare a mezzosoprani le parti concepite originariamente per secondo soprano –, prima di essere doverosamente riaffidato a soprani d'agilità di stampo belcantistico soltanto in anni recenti. Riccamente fiorita e distesa su un lirismo delicato e composto, la parte della giovane sacerdotessa è improntata a un volume più chiaro e morbido rispetto a quello della protagonista, da cui deve essere opportunamente diversificata soprattutto nelle ricorrenti sezioni 'a due' per lasciarne emergere la timida dipendenza nei confronti della più matura e volitiva compagna.

Come Adalgisa anche le due voci maschili principali – sia Flavio che Clotilde, dati in consegna rispettivamente a un tenore e a un soprano, svolgono nel loro ruolo di confidenti semplice funzione di comprimari – sono atteggiate a una sostanziale passività.

Nella sua tersa vocalità di tenore lirico di forza, analogo (pur con tessitura ben più grave, dovuta alle qualità del primo interprete, Domenico Donzelli) al prototipo idealizzato dell'eroe romantico inaugurato da Gualtiero nel *Pirata* (parte concepita per la voce acutissima di Giovanbattista Rubini), Pollione incarna il seduttore passionale e spergiuro, cui però l'autore regala alcune pagine di impetuosa e sincera dolcezza sentimentale – in particolare nel duetto finale con Norma – che richiedono notevole duttilità di fraseggio, mentre nel finale ultimo il tenore riacquista la sua dignità in un canto che postula atteggiamenti diversi, che vanno dalla fierezza («No, sì vil non sono») al lirismo patetico, quando si preoccupa per la sorte dei figli e viene riconquistato all'amore per la sua compagna.

Oroveso per contro, affidato a un basso cantante con frequenti incursioni nel suo registro più acuto, è l'espressione della rigida e inflessibile autorità paterna, ammansita da una scrittura grave e maestosa che ne esalta la piena nobiltà dei sentimenti. Il basso si scioglie nel finale, e sul suo atteggiamento di padre dolente Bellini costruisce uno dei momenti più alti dell'opera, e di tutto il genere patetico.

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 scaglierò 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 ardentato 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 intensificare 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».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

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 annuncia 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 indirizzato 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 fuggerà 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 propria 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. Pollione 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'ufficio 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 «spergitura 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 Orovese 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 Orovese, les Gaulois entonnent un chœur 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-



Giuditta Pasta, prima interprete di *Norma*, in un'incisione conservata al Museo Belliniano di Catania.

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 cessé d'exprimer son amour passionné pour Adalgise. Norma arrive, annoncée par un chœur; 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 forêt 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 vœux 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 chœur 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, repent, mais Clotilde lui apprend que, même si Adalgise est retournée au temple et a reprononcé ses vœux 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 chœur 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 lightning 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 pro-

consul 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.



Giulia Grisi (1811-1869), prima interprete di Adalgisa nel 1831, passò con grande successo al ruolo di Norma, che debuttò all'Her Majesty's Theatre di Londra nel 1843.

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 auflehn 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 Priestergeübde 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 Kindern zurückkehre.

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 gnädig 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.



Maria Callas ventiseienne, interprete di *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, gennaio 1950. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Seppur esauritasi nel brevissimo volgere di un decennio, la parabola creativa di Bellini entusias mò fin da subito le platee italiane ed europee come un evento culturale di estrema importanza, ancora prima che la morte prematura del compositore siciliano lo elevasse direttamente al rango di astro operistico tramontato troppo presto. Tra le caratteristiche più singolari della sua personalità artistica spiccano senza alcun dubbio la sfrenata ambizione, atteggiamento che lo spinse a pianificare l'intera carriera futando con autentico spirito imprenditoriale i guadagni che un sistema produttivo basato sulla ripetizione di pochi titoli di sicuro successo poteva offrirgli, e l'assoluta fiducia nella propria originalità di compositore. Da qui la decisione ponderata di comporre poco, accompagnata da una notevole abilità nel trattare con gli impresari teatrali – i suoi compensi furono fin dall'inizio ben più elevati dei suoi colleghi, anche quando già affermati –, accanto all'ostinata ricerca di uno stile pienamente personale che rifuggisse dal genio dominante di Rossini attraverso la costante attenzione alle modalità declamatorie del testo e il conseguente ricorso al canto fiorito solo quando dettato dalla situazione drammatica. Ulteriore prova della straordinarietà della figura di Bellini nel panorama musicale del primo Ottocento è infine rappresentata dal fatto che il compositore siciliano si guadagnò da vivere unicamente con le proprie commissioni, senza mai svolgere alcuna attività in istituzioni pubbliche o di corte e a dispetto del suo ritmo di lavoro lento e meditato, cogliendo fin dagli esordi un immediato successo di critica e pubblico che gli permise di conquistare gradualmente le principali piazze europee partendo dal Sud (Sicilia, Napoli, Milano, Venezia, Londra e infine Parigi).

Già a partire dai due trionfi milanesi del *Pirata* e della *Straniera* i caratteri peculiari dell'arte di Bellini vennero innalzati a simboli di una nuova cantabilità, lontana dal puro belcantismo rossiniano perché dotata di un'intrinseca tensione drammatica di stampo romantico. E mentre in Italia la critica si arrovellò per almeno un decennio sull'accesa diatriba tra i sostenitori dei due compositori,¹ in Francia e soprattutto in Germania – si legga a tal proposito il saggio accurato di

¹ LIBORIO MUSUMECI, *Parallelo dei due maestri Bellini e Rossini*, Palermo, tip. reale di guerra, 1832; STEFANO MIRA E SIRIGNANO (Marchese di San Giacinto), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo*, Bologna, tip. della Volpe, 1834; rist. in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Carlida Steffan, Pordenone, Studio Tesi, 1992, 1995², pp. 195-208 – il testo del marchese fu tradotto in francese da un certo Cavaliere di Ferrer (*Rossini et Bellini. Réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme. Revue, reimprimée à Bologne et traduite en français par M. le chevalier de Ferrer*, Paris, Éverat, 1836) e poi ripubblicato in Italia con il titolo *Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere dei due maestri. Corno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull'entità musicale dei maestri italiani dei nostri giorni*, Faenza, Montanari e Marabini, 1843; CARLO RITORNI, *Anmaestramenti alla composizione di ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, pp. 61-75. Per una disamina riassuntiva dei prin-

Werner Friedrich Kummel² che raccoglie tutte le recensioni dedicate al musicista catanese licenziate dal più influente periodico musicale dell'epoca, il settimanale «Allgemeine musikalische Zeitung» – l'attenzione si concentrò invece sulla natura squisitamente poetica della melodia di Bellini. Tra i molti colleghi che ne ammirarono la sensibilità artistica profonda e sincera basti citare Berlioz, autore tra l'altro di un commosso necrologio pubblicato sulle colonne del «Journal des débats»,³ e Wagner, insospettabile ammiratore dell'autore italiano per tutta la vita anche perché a lui debitore nella propria concezione della «unendliche Melodie». ⁴ Al tempo stesso la straordinaria parabola esistenziale del musicista catanese attirò ben presto la curiosità di numerosi biografi, anche se di frequente improvvisati e privi di ogni testimonianza documentaria,⁵ così come la fantasia del grande poeta romantico Heinrich Heine che nel primo racconto delle proprie *Florentinische Nächte* ne tracciò il ritratto di un gracile dandy *ante litteram*.⁶

A dispetto dell'enorme popolarità conquistata sin dall'inizio dalle opere di Bellini, anche grazie alle straordinarie doti interpretative dei loro principali interpreti – da Giuditta Pasta a Giovanni Rubini, da Henriette Méric-Lalande a Giulia Grisi fino a Maria Malibran, Luigi Lablache e tanti altri –, la critica tardò molto nel considerare il musicista come un serio oggetto di studio: dalla metà dell'Ottocento fino ai primi anni del secolo successivo poco si scrisse e spesso di scar-

cipali termini del contendere si veda PAOLO FABBRI, *Bellini e Rossini a paragone*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, a cura di Irene Alm, Alyson McLamore e Colleen Reardon, Stuyvesant, Pendragon, 1996, pp. 283-296.

² WERNER FRIEDRICH KÜMMELE, *Vincenzo Bellini nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia (1827-1836)*, «Nuova rivista musicale italiana», VII/2, 1973, pp. 185-205.

³ HECTOR BERLIOZ, *Notes nécrologiques*, «Journal des débats», 16 luglio 1836; rist. in ID., *Les musiciens et la musique*, introduction par André Hallays, Paris, Lévy, 1903, pp. 167-179. Sulla reazione del mondo culturale francese alla morte improvvisa del compositore si vedano inoltre i contributi di PIERRE BRUNEL, *La mort de Bellini. Réactions littéraires et musicales*; e GIOVANNI GUANTI, *De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini e in una recensione wagneriana del 1837*, in *Vincenzo Bellini et la France / Vincenzo Bellini e la Francia. Histoire, création, et réception de l'oeuvre / Storia, creazione e ricezione dell'opera. Actes du Colloque international / Atti del Convegno Internazionale (Paris, 5-7 novembre 2001)*, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla e Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2008, pp. 505-551.

⁴ RICHARD WAGNER, *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit*, «Der Zuschauer», 19 dicembre 1837; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text + Kritik, 1985, pp. 5-11 («Musik-Konzepte», 46). Tra gli altri contributi sui rapporti tra il genio tedesco e il compositore siciliano citiamo: FRIEDRICH LIPPMANN, *Ein neu entdecktes Autograph Richard Wagners. Rezension der Königsberger «Norma»-Aufführung von 1837*, in *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972*, a cura di Heinrich Hüschen, Köln, Volk, 1973, pp. 373-379; e LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, a cura di Sebastian Werr e Daniel Brandeburg, Münster, Lit, 2004, pp. 170-176. Nel novero delle altre personalità tedesche di spicco nel mondo musicale che rimasero stregate dal melodismo belliniano ricordiamo inoltre: JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Bellini*, in ID., *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig, Baumgärtner, 1855, pp. 262-280; rist. in *Vincenzo Bellini*, cit., pp. 47-63; e FRANZ LISZT, *Bellinis «Montecchi e Capuleti»*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Lina Ramann, 6 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881-1899, III/1 (*Dramaturgische Blätter*), pp. 85-98.

⁵ PIETRO BELTRAME, *Cav. Vincenzo Bellini*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tiplado*, 10 voll., Venezia, tip. Alvisopoli, tip. Cecchini, II, 1835, pp. 451-461; rist. ID., *Biografia di Vincenzo Bellini*, Venezia, tip. Alvisopoli, 1836; FILIPPO MARIA GERARDI, *Biografia di Vincenzo Bellini*, Roma, Salviucci, 1835; JOHANN GEORG BÜRKL, *Biographie von Vincenz Bellini*, Zürich, Orell und Füssli, 1841; FILIPPO CICONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

⁶ HEINRICH HEINE, *Florentinische Nächte*, in ID., *Der Salon*, 4 voll., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1833-1840, III, 1837, pp. 1-70.

sa qualità.⁷ Nel 1876 il trasferimento delle spoglie del compositore da Parigi a Catania incoraggiò la pubblicazione di molti scritti (soprattutto siciliani), ma il valore generale fu viziato dal tono quasi sempre agiografico dei contributi. Tra le poche rilevanti eccezioni occorre menzionare la monografia di Arthur Pougin,⁸ che costituì il primo approccio biografico di un certo rigore metodologico, seguita una quindicina di anni dopo dalla fondamentale raccolta di lettere curata dall'amico e compagno di studi Francesco Florimo,⁹ allora bibliotecario del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella. Anche nel primo centenario dalla nascita il livello dei contributi commemorativi fu davvero insignificante; solo il ponderoso volume collettivo *Omaggio a Bellini*,¹⁰ promosso dal Circolo Bellini di Catania, si sforzò di gettare nuova luce su aspetti ancora poco conosciuti dell'attività del compositore – valido ancora oggi è in particolare l'esteso saggio bibliografico di Orazio Viola –, mentre sul mercato europeo comparvero i titoli di Paul Voss e William A. C. Lloyd.¹¹

Un deciso cambio di tendenza avvenne finalmente nel 1915, quando sulle colonne della rivista di cultura e politica «La voce» comparve un saggio a firma di Ildebrando Pizzetti;¹² seppur muovendo da un'ottica totalmente incompatibile con la poetica del melodramma romantico – il musicista siciliano era trattato alla stregua di un puro melodista dalla vena elegiaca –, il critico fu uno dei primi a studiare analiticamente l'assoluta specificità della melodia belliniana, stimolando la ripresa di un interesse generale che si concretò nella pubblicazione di numerosi contributi negli anni seguenti.¹³ Esattamente due decenni dopo, in concomitanza con il centenario della morte, fu

⁷ Tra i pochi titoli degni di menzione ricordiamo: ANTONINO AMORE, *Brevi cenni critici*, Catania, Giannotta, 1877; ID., *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, ivi, 1892; ID., *Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche*, ivi, 1894 (include lettere indirizzate al compositore); rist. Catania, Centro studi Confronto, 2003; ID., *Belliniana (errori e smentite)*, ivi, 1902; FERDINAND HILLER, *Vincenzo Bellini*, in ID., *Künstlerleben*, Köln, Dumont-Schauberg, 1880, pp. 144-159; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, cit., pp. 95-108; MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882; ID., *Belliniana. Nuove note*, Milano, Ricordi, 1885; ID., *La «Norma» di Bellini e la Velleda di Chateaubriand*, «Nuova Antologia», XXXIX/3, 1892, pp. 624-652; *Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, tip. Tocco, 1886; rist. a cura di Dario Miozzi, [Catania], D. Sanfilippo, 2001.

⁸ ARTHUR POUGIN, *Bellini. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868.

⁹ *Vincenzo Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbèra, 1882; rist. 1976; ID., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1882, III, pp. 175-197; rist. Sala Bolognese, Forni, 2002 («Bibliotheca musica Bononiensis», III/9). Preziose testimonianze dirette sulla collaborazione tra Bellini e il suo poeta più fidato, Felice Romani, possono essere trovate in EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher, 1882, pp. 127-192 (l'autrice era la moglie del celebre librettista).

¹⁰ *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, a cura di Giuseppe Giuliano, Catania, Circolo Bellini, 1901 (contiene ORAZIO VIOLA, *Saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini*, pp. 336-384), 1923²; rist. Lucca, LIM, 2006.

¹¹ PAUL VOSS, *Vincenzo Bellini*, Leipzig, Reclam, 1901; WILLIAM A. C. LLOYD, *Vincenzo Bellini. A Memoir*, London, Sisley, 1909.

¹² ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/17, 1915, pp. 1070-1085, 1121-1157; rist. in ID., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 33-112; e in ID., *La musica italiana dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Palatine, 1947, pp. 149-228.

¹³ CAMILLE BELLAIGUE, *Hommage à Bellini*, in ID., *Echos de France et d'Italie*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1919, pp. 267-288; HENRI DE SAUSSINE, *L'harmonie bellinienne*, «Rivista musicale italiana», XXVII/3, 1920, pp. 477-482; ADELMO DAMERINI, *Vincenzo Bellini. «Norma». Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923; ANTONIO ANIANTE (Antonio Rapisarda), *Vita di Bellini*, Torino, Gobetti, 1925; rist. Firenze, Passigli, 1986; CECIL WILLIAM TURPIE GRAY, *Vincenzo Bellini (1802-1835)*, «Music & Letters», VII/1, 1926, pp. 49-62; rist. in ID., *Contingencies and Others Essays*, London, Oxford University Press, 1947, pp. 105-120.

ancora una volta il compositore parmense a curare una corposa monografia che diede nuova linfa allo sviluppo della ricerca su Bellini,¹⁴ accompagnata dal prezioso volume redatto a quattro mani da Andrea Della Corte e Guido Pannain.¹⁵ Accanto poi alla grande messe di titoli dal carattere prevalentemente celebrativo¹⁶ – e nel novero occorre menzionare la pubblicazione dei primi cataloghi iconografici¹⁷ –, la dettagliata biografia di Maria Luisa Cambi¹⁸ si pose come sicura fonte documentaria, mentre i due interventi di Casella e Stravinskij (il primo apparso sul settimanale «Quadrivio», il secondo esposto durante il ciclo di sei lezioni di poetica musicale che il compositore russo tenne all'Università di Harvard nel semestre 1939-1940) rappresentarono acute disamine dello stile del musicista siciliano.¹⁹

Con l'edizione a partire dagli anni quaranta di gran parte del lascito epistolare del compositore gli studi belliniani entrarono infine nella loro fase di piena maturità. Una prima imponente raccolta di lettere fu edita nel 1943 e arricchita nel decennio successivo dall'ampia monografia di Francesco Pastura, derivata anch'essa dal materiale documentario già edito in piccola parte una ventina di anni prima dal musicologo catanese.²⁰ La maggioranza dei contributi pubblicati fino agli anni ottanta continuò ad essere di natura pressoché esclusivamente bio-

¹⁴ *Vincenzo Bellini. Le sue opere, la sua fama*, a cura di Ildebrando Pizzetti, Milano, Treves, 1936 (contiene MARIA LUISA CAMBI, *La fanciullezza e l'adolescenza*, pp. 11-38; GIANANDREA GAVAZZENI, *Spiriti e forme della lirica belliniana*, pp. 81-131; EDWARD J. DENT, *Bellini in Inghilterra*, pp. 163-190; JEAN CHANTAVOINE, *Bellini a Parigi*, pp. 191-214; ADELMO DAMERINI, *Bellini e la critica del suo tempo*, pp. 215-250).

¹⁵ ANDREA DELLA CORTE e GUIDO PANNAIN, *Vincenzo Bellini. Il carattere morale, i caratteri artistici*, Torino, Paravia, 1935 (contiene ANDREA DELLA CORTE, *L'animo*, pp. 3-28; ID., *La formazione*, pp. 29-48; ID., *Il canto e i cantanti*, pp. 49-64; GUIDO PANNAIN, *Saggio critico*, pp. 77-123).

¹⁶ *A Vincenzo Bellini*, «Bollettino dei musicisti. Mensile del sindacato nazionale fascista musicisti», II/III, 1934 (contiene LUIGI RONGA, *Note sulla storia della critica belliniana*, pp. 70-74; rist. in ID., *Arte e gusto nella musica. Dall'Ars Nova a Debussy*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 244-257; LUIGI TONELLI, *I libretti di Bellini*, pp. 75-82); GUGLIELMO POLICASTRO, *Vincenzo Bellini (1801-1819)*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935 (saggio biografico sul periodo catanese); GIUSEPPE TITO DE ANGELIS, *Vincenzo Bellini. La vita, l'uomo, l'artista*, Milano, Ancora, 1935; DOMENICO DE PAOLI, *Bellini, musicien dramatique*, «Revue musicale», CLVI, 1935, pp. 52-62; ALFRED EINSTEIN, *Vincenzo Bellini*, «Music & Letters», XVI/4, 1935, pp. 325-332; OTTAVIO TIBY, *Vincenzo Bellini*, Torino, Arione, 1938.

¹⁷ *Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico*, a cura di Benedetto Condorelli, Catania, Comune di Catania, 1935; GIORGIO FED. WINTERNITZ, *Cimeli belliniani della R[eal] Accademia Filarmonica di Bologna*, «Rivista musicale italiana», XI, 1936, pp. 104-118.

¹⁸ MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. La vita*, Milano, Mondadori, 1934, 1938².

¹⁹ ALFREDO CASELLA, *Belliniana*, «Quadrivio», III/32, 1935, p. 3 (rist. ampl. in ID., *Vincenzo Bellini visto da Casella*, «Musica d'oggi», XVII/7, 1935, p. 272); IGOR STRAVINSKIJ, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942; trad. it. di Lino Curci, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954, rist. 1995, pp. 37-38 (nuova trad. it. di Mirella Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1984, rist. 1995).

²⁰ *Bellini. Epistolario*, a cura di Maria Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943; *Le lettere di Bellini (1819-1835)*, prima edizione integrale raccolta, ordinata ed annotata da Francesco Pastura, Catania, Totalità, 1935; FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959 («Biblioteca di cultura musicale», 7). Altro materiale epistolare è stato poi edito in più occasioni nei due decenni successivi: FRANK WALKER, *Amore e amori nelle lettere di Giuditta, Bellini e Florimo*, «La Scala», CXXII, 1959, pp. 13-23; versione ingl. *Giuditta Turina and Bellini* «Music & Letters», XI/1, 1959, pp. 19-34; ID., *Lettere disperse e inedite di Vincenzo Bellini*, «Rivista del comune di Catania», VIII/4, 1960, pp. 3-15; DORA MUSTO, *Vincenzo Bellini in due autografi inediti dell'Archivio di Stato di Napoli*, «Rassegna degli Archivi di Stato di Napoli», XXI/3, 1961, pp. 351-360; MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. Un pacchetto di autografi*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 53-90; FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana. Nuovi documenti*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-318 («Saggi», 575).

grafica,²¹ ma furono studi dal taglio più specifico a colmare le molte lacune nella comprensione del genio drammatico e musicale belliniano. Da un lato l'esteso volume di Mario Rinaldi così come il minuzioso saggio di Franca Cella approfondirono l'indagine sulla poliedrica figura del genovese Felice Romani, che scrisse i libretti di ben sette delle dieci opere di Bellini, derivando spesso la trama da fonti francesi coeve.²² Dall'altro gli studi di Pierluigi Petrobelli²³ e la fondamentale monografia sulla costruzione melodica belliniana licenziata da Friedrich Lippmann contribuirono in modo determinante a far superare la tradizionale visione del musicista come semplice melodista di talento per interpretare la presunta povertà armonica e strumentale della sua musica come scelta deliberata allo scopo di valorizzare le peculiarità timbriche e drammatiche della voce umana.²⁴ In qualità di direttore dal 1964 al 1996 della Musikabteilung del Deutsches Historisches Institut di Roma e come instancabile curatore, a partire dal 1966, della rivista «Analecta musicologica», il musicologo tedesco²⁵ può ben a ragione essere considerato il principale artefice della moderna *Bellini Renaissance*, favorita inoltre dalla comparsa sui palcoscenici teatrali di una generazione di soprani dalle eccezionali doti vocali (Caballé, Callas, Sutherland).

²¹ PIETRO CAVAZZUTI, *Bellini a Londra*, Firenze, Barbera, 1945; SALVATORE PUGLIATTI, *Chopin e Bellini*, Messina, Editrice Universitaria, 1952 («Biblioteca mediterranea», 4; contiene *Problemi della critica belliniana*, pp. 93-113; *Carattere dell'arte di Vincenzo Bellini*, pp. 115-130); FRANCO SCHLITZER, *Cimeli belliniani*. «La somnambulata», «Norma», «Quaderni dell'Accademia Chigiana», xxvi, 1952, pp. 61-88 (dello stesso autore *Vincenzo Bellini*, in Id., *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite*, Napoli, Fiorentino, 1954, pp. 15-22); GUIDO PANNAIN, *Vincenzo Bellini (1935)*, in Id., *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952, pp. 16-48; LESLIE ORREY, *Bellini*, London-New York, Dent, Farrar, Straus and Giroux, 1969; HERBERT WEINSTOCK, *Vincenzo Bellini. His Life and His Opera*, New York, Knopf, 1971; WERNER OEHLMANN, *Vincenzo Bellini*, Freiburg, Atlantis, 1974; PIERRE BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981; GIAMPIERO TINTORI, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983. Di taglio più specifico sono invece i saggi di AUSTIN CASWELL, *Mme. Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris (1820-1845)*, «Journal of the American Musicological Society», xxviii/3, 1975, pp. 459-492; ROSSANA DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, «Rivista italiana di musicologia», xi/2, 1976, pp. 230-312; GUIDO PADUANO, «Norma». *La crisi del modello deliberativo*, in Id., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 152-177 («Prisma», 40).

²² MARIO RINALDI, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Sanctis, 1965; FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, «Contributi dell'istituto di filologia moderna. Serie francese», v, 1968, pp. 449-573.

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *Note sulla poetica di Bellini. A proposito dei «Puritani»*, «Muzikološki Zbornik», viii, 1972, pp. 70-84; Id., *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei «Puritani»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 251-364. Entrambi i saggi sono stati ristampati in PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; versione it. *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 177-220.

²⁴ FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die italienische Oper seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau, 1969 («Analecta musicologica», 6); trad. it. di Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.

²⁵ Nel novero dei suoi numerosissimi contributi alla ricerca su Bellini ricordiamo: FRIEDRICH LIPPMANN, *Su «La straniera» di Bellini*, «Nuova rivista musicale italiana», v, 1971, pp. 505-605; Id., *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Graz, Böhlau, 1967, pp. 131-153 («Analecta musicologica», 4); Id., *Wagner und Italien*, in *Colloquium Verdi-Wagner (Rom 1969). Bericht*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 200-249 («Analecta musicologica», 11); Id., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1973, pp. 253-369 («Analecta musicologica», 12); Id., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick*

Due nuove ricorrenze celebrative – il 1985, centocinquantenario anniversario della morte, e il 2001, duecentesimo della nascita – hanno infine segnato la fase di più fervida attività musicologica su Bellini. Per il primo appuntamento un ruolo cospicuo fu svolto in particolare dai lavori di Enrico Salvatore Failla, conterraneo del musicista, che comprendono una messe abbondante di cataloghi, mostre e dibattiti su materiale musicale e testuale inedito.²⁶ Quindi, dopo che negli anni novanta le pubblicazioni sul compositore catanese hanno finalmente raggiunto una diffusione sovranazionale interessando soprattutto il mercato anglosassone – tra i titoli più significativi del decennio occorre segnalare almeno la dettagliata biografia di John Rosselli²⁷ e l'imprevedibile saggio su Felice Romani firmato da Alessandro Roccatagliati²⁸ –, l'anno iniziale del nuovo millennio ha senza dubbio rappresentato il momento culminante della ricerca belliniana moderna. Sebbene offuscate in larga misura dall'analoga ricorrenza verdiana, numerose sono state le tavole rotonde organizzate per celebrare l'illustre predecessore: dapprima un simposio senese dedicato ai problemi critico-testuali ed editoriali delle opere di Bellini,²⁹ quindi due altri

mus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Teil II, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1974, pp. 324-410 («Analecta musicologica», 14); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Teil III*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, a cura di Friedrich Lippmann, Volker Scherliess e Wolfgang Witzemann, Köln, Volk, 1975, pp. 298-333 («Analecta musicologica», 15); trad. it. rev. di Lorenzo Bianconi, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986 («Biblioteca. Strumenti linguistici», 15). Altri saggi belliniani apparsi sulla rivista comprendono: RODOLFO CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti. Parte II. Bellini e Donizetti*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VI*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1969, pp. 214-247 («Analecta musicologica», 7); DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *Colloquium «Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden» (Rom 1978)*, a cura di Friedrich Lippmann, Volk-Laaber, Laaber, 1982, pp. 128-191 («Analecta musicologica», 21).

²⁶ Tra le pubblicazioni edito o curate dallo studioso siciliano citiamo: *Atti del convegno internazionale di studi belliniani (Catania, 4-9 novembre 1985)*, a cura di Salvatore Enrico Failla e Roberto Alosi, Catania, Maimone, 1990; SALVATORE ENRICO FAILLA, *Bellini Vincenzo in Catania*, Catania, Maimone, 1985; *I teatri di Vincenzo Bellini*, a cura di Roberto Alajmo, Palermo, Novecento, 1986 (contiene ROBERTO ALAJMO, *Iconografia belliniana*, pp. 159-223); *Bellini. Mostra di oggetti e documenti provenienti da collezioni pubbliche e private italiane*, a cura di Caterina Andò, Domenico De Meo e Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1988; *Bellini 1989. Mostra di stampe, figurini e costumi per i personaggi belliniani. Catalogo*, a cura di Caterina Rita Andò e Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1989; *Vincenzo Bellini, Critica-Storia-Tradizione*, a cura di Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1991 (contiene MARIA ROSARIA ADAMO, *Aggiornamento alla «Bibliografia belliniana» di Orazio Viola*, pp. 82-105); EMANUELA ERSILIA ABBADESSA, MARIA ROSA DE LUCA e SALVATORE ENRICO FAILLA, *Minima belliniana. Tre saggi*, Acireale, Bonanno, 1996.

²⁷ JOHN ROSSELLI, *The Life of Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; trad. it. di Claudio Toscani, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, 2001² (dello stesso autore *Vita e morte di Bellini a Parigi*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 261-276). In lingua inglese segnaliamo inoltre: GARY TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera. An Essay in Their Affinities*, «19th Century Music», X/1, 1986, pp. 43-60; SIMON MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, New York-London, Garland, 1989; CHARLES OSBORNE, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Portland, Amadeus Press, 1994.

²⁸ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996. Molto utile è anche la raccolta di *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1994, 2001².

²⁹ *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000)*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004 («Chigiana», 45); l'importante volume contiene, tra l'altro, ALESSANDRO ROCCATAGLIATI e LUCA ZOPPELLI, *Testo, messinscena, tradizione. Le testimonianze*

convegni a Parigi³⁰ e a Catania,³¹ preceduti da un numero estivo speciale della rivista «The Opera Quarterly»³² e accompagnati da un gran numero di meritevoli imprese editoriali.³³ A coronamento dell'ingresso a pieno titolo di Bellini nel *pantheon* dell'opera lirica nazionale sono seguite infine in anni più recenti la nascita di una fondazione dedicata al compositore, denominata Centro di documentazione per gli studi belliniani e costituitasi come centro di ricerca dell'Ateneo catanese nel 2008 sulla scia di altre analoghe istituzioni italiane – Istituto Verdi a Parma e Istituto Rossini a Pesaro –, e la parallela costituzione di un Centro per la collezione di materiale bibliografico e documentario, che servirà di supporto all'edizione critica delle opere, già in corso,³⁴ e alla progettata edizione critica dell'epistolario belliniano completo.³⁵

Sintesi compiuta del genio drammatico di Bellini nella perfetta fusione di raffinatezza melodica e verità declamatoria, *Norma* occupa una posizione eminente nel catalogo del compositore catanese. Acclamata fin dai suoi esordi, nonostante la fredda accoglienza alla *première* scaligera, come quintessenza e frutto più maturo del melodramma post-rossiniano, l'opera coniuga mirabilmente archetipi classici e nuova sensibilità romantica in una partitura ispirata a un'austera e nobile semplicità. Se il soggetto tragico di ambientazione antica si riallaccia infatti al corposo filone operistico del classicismo post-gluckiano – quali illustri precedenti basti indicare, fra gli altri, *Médée* di Cherubini e *La vestale* di Spontini, già prese a modello da Felice Romani per due dei suoi libretti giovanili: *Medea in Corinto* per Mayr e *La sacerdotessa d'Irmisul* per Pacini –, l'enfasi preponderante posta sulla dimensione emotivo-passionale di una vicenda imperniata intorno a violenti conflitti interpersonali riverbera per contro il generale cambiamento di gusto nella con-

dei libretti, pp. 271-290; EMANUELE SENICI, *Per una biografia musicale di Amina*, pp. 297-314; «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini». *Criteri editoriali*, con una premessa di Fabrizio Della Seta, pp. 381-414.

³⁰ Vincenzo Bellini et la France cit.

³¹ Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. *Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004; contiene FIAMMA NICOLÒDI, *Appunti sull'epistolario di Bellini*, pp. 1-25; LUCA ZOPPELLI, *Il personaggio belliniano: poetica del 'drame' e poetica tragica*, pp. 131-148; FERNANDO GIOVIALE, *Idilli imperfetti. La linea drammaturgica «Sonnambula»-«Puritani»*, pp. 185-197; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Sul cantiere dell'edizione critica della «Sonnambula»*, II, pp. 411-429; FEDERICA RIVA, *I documenti belliniani in Italia*, pp. 487-519; EMANUELE SENICI, *Amina e il C.A.I. Vedute alpinistiche ottocentesche*, pp. 569-579.

³² «The Opera Quarterly», XVII/3, 2001 (contiene ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *Bellini and Meyerbeer*, pp. 361-379; E. THOMAS GLASOW, *Théophile Gautier on Bellini. Notice sur «Norma»*, pp. 423-434).

³³ Vincenzo Bellini (1801-2001). *Con un'appendice di Francesco Pastura*, a cura di Roberto Carnevale, Lucca, LIM, 2001 («Quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», 3); *A Vincenzo Bellini nel bicentenario della nascita l'Archivio di Stato della sua Città natale offre. Catalogo della mostra documentaria*, Catania, Archivio di Stato, 2001; *Vincenzo Bellini. La vita, le opere, l'eredità*, a cura di Giorgio Taborelli, Acireale, Banca popolare Santa Venera, 2001.

³⁴ Edita dal 1999 da Casa Ricordi con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania, l'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini prevede la pubblicazione di sedici volumi complessivi, di cui cinque sono già stati dati alle stampe: *I Capuleti e i Montecchi*, a cura di Claudio Toscani (2003); *Musiche strumentali*, a cura di Andrea Chegai (2006), *La sonnambula*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli (2009), *Musica vocale da camera* a cura di Carlida Steffan (2012), *I Puritani* a cura di Fabrizio Della Seta (2013). La partitura di *Norma* è stata affidata alla cura di Roger Parker e Mary Ann Smart.

³⁵ Tra gli ultimi titoli dedicati al compositore siciliano apparsi sul mercato editoriale ricordiamo: STEPHEN ACE WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Guide to Research*, New York, Routledge, 2002; FIORELLA LATTANZI DARÒ, *Vita breve di Vincenzo Bellini, malinconica musa del lirismo ottocentesco europeo*, Milano, Nuovi Autori, 2005; FRANCO LA MAGNA, «Vi ravviso, o luoghi ameni». *Vincenzo Bellini nel cinema e nella televisione*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2007; EDOARDO RESCIGNO, *Dizionario belliniano*, Palermo, Epos, 2009; AGAPITO BUCCI, *Bellini. Romanzo di una vita breve*, Varese, Zecchini, 2011.



Il tenore Domenico Donzelli (1790-1873), primo interprete del ruolo di Pollione nel 1831 al Teatro alla Scala, e il basso-baritone Vincenzo Negrini (1804-1840), primo interprete del ruolo di Oroveso.

cezione del sentimento. Sublime incarnazione del lacerante dissidio tra i severi doveri della ritualità pubblica e le esigenze riposte degli affetti privati è la protagonista eponima, la cui inaudita ed «enciclopedica» ricchezza di sfumature psicologiche e prerogative drammatiche determina non soltanto il più variegato utilizzo di mezzi vocali, ma anche l'adozione di un'assai ampia libertà formale lontana dalle convenzioni coeve.

A dispetto del fascino immortale emanato dal capolavoro belliniano, la bibliografia su *Norma* è curiosamente piuttosto scarsa e insieme assai diversificata nel tempo nel privilegiare specifici filoni d'indagine. Il fiorire di recensioni, testimonianze, memorie e disamine ottocentesche ben testimonia la repentina risonanza europea dell'opera, lodata indistintamente (nella musica e nel libretto) per la vigorosa concezione classicista dalla statura tragica.³⁶ Entusiastici apprezzamenti

³⁶ NICODEMO RICOBI [DOMENICO BIORCI], «Norma». *Opera nuova del maestro Vincenzo Bellini messa in scena il 26 p.p. dicembre nell'I. R. Teatro alla Scala. Alcuni cenni critico-drammatico-letterarij*, Milano, Silvestri, 1832; CARLO RITORNI, *Ammaestramenti* cit., pp. 159-168; THÉOPHILE GAUTIER, *Notices sur «Norma», drame lyrique en deux actes de Romani, musique de Bellini*, in Id., *Les beautés de l'Opéra, ou Chefs d'œuvres lyriques*, Paris, Soulié, 1845; rist. in Id., *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, pp. 151-168; trad. ingl. in E. THOMAS GLASOW, *Théophile Gautier on Bellini. «Notices sur «Norma»*», «Opera Quarterly», xviii/3,

delle squisite doti drammatiche svelate dalla musa di Bellini permeano del pari gli encomiastici interventi licenziati in Italia nella prima metà del Novecento attorno alla ricorrenza del centenario dalla morte,³⁷ culminati nella pubblicazione in facsimile – con prefazione di Ottorino Respighi – della partitura autografa di *Norma* conservata presso la biblioteca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma.³⁸ Esito concreto del paziente lavoro di individuazione e catalogazione del variegato materiale musicale autografo, che comprende inoltre un'ampia mole di schizzi preparatori suddivisi tra il Museo belliniano di Catania e la Public Library di New York (Fondo Toscanini), è stata a partire dagli anni settanta l'opera indispensabile di collazione delle fonti, inaugurata da Raffaello Monterosso³⁹ e tuttora in attesa di approdare alla definitiva edizione critica. In parallelo la seducente varietà di matrici e influenze che caratterizza il soggetto ha incoraggiato una pluralità di letture che hanno palesato tanto gli evidenti aspetti romantici⁴⁰ (con risvolti risorgimentali)⁴¹ della vicenda quanto la complessa genealogia letteraria dell'eroina – essenziale, oltre che ricco di osservazioni critiche penetranti, è a tal proposito il profilo tracciato da Guido Paduano.⁴² Contraltare alla ragguardevole presenza di volumi monografici⁴³ è infine la fresca disponi-

2001, pp. 423-434; WALTER SCHENKMAN, *Liszt's Reminiscences of Bellini's «Norma»*, «American Liszt Society Journal», IX/1, 1981, pp. 55-64; JOHN DEATHRIDGE, *Reminiscences of «Norma»*, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, a cura di Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Leopold Silke e Norbert Miller, Laaber, Laaber, 1988, pp. 223-227; per il benevolo giudizio di Wagner cfr. nota 4.

³⁷ ADELMO DAMERINI, *Vincenzo Bellini. «Norma»*. Guida attraverso il dramma e la musica, Milano, Bottega di Poesia, 1923; OTELLO ANDOLFI, *«Norma» di Vincenzo Bellini*, Roma, Formiggini, 1929; ALBERTO CAMUTTI, *La musica teatrale a Roma cent'anni fa («Norma» di Bellini)*, Roma, Manuzio, 1934; DOMENICO DE PAOLI, *En relisant «Norma». Bellini, musicien dramatique*, «La revue musicale», CVI, 1935, pp. 52-62; FABIO FANO, *«Norma» nella storia del melodramma italiano*, «Rassegna musicale», VIII/5-6, 1935, pp. 315-326; GUIDO PANNAIN, *La «Norma»*, «Revue musicale», CLVI, 1935, pp. 44-51; ID., *«Norma». Cento anni*, in ID., *Ottocento musicale italiano. Saggi e note*, Milano, Curci, 1952, pp. 49-51.

³⁸ VINCENZO BELLINI, *«Norma». Facsimile della partitura autografa*, 2 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.

³⁹ RAFFAELLO MONTEROSSO, *Per un'edizione di «Norma»*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 415-510; CHARLES S. BRAUNER, *Textual Problems in Bellini's «Norma» and «Beatrice di Tenda»*, «Journal of the American Musicological Society», XXIX/1, 1976, pp. 99-118; JOHN ARDOIN, *Three Facsimiles*, «Opera Quarterly», III/4, 1985-1986, pp. 38-47; PHILIP GOSSETT, *Introduction* in VINCENZO BELLINI, *«Norma». Tragedia lirica in Two Acts. Libretto by Felice Romani. A Facsimile Edition of the Original Autograph Manuscript and the Surviving Sketches*, 2 voll., a cura di Philip Gossett, New York, Garland, 1983, I, XIX-XXI («Early Romantic Opera», 4).

⁴⁰ JACQUES JOLY, *«Oltre ogni umana idea». Le mythe, la tragédie, l'opéra dans la «Norma» de Bellini*, in *Nos ancêtres les Gaulois. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (23-25 juin 1980)*, organisé par le Centre des recherches révolutionnaires et romantiques de Clermont-Ferrand, a cura di Paul Viallaneix e Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1982, pp. 165-176 («Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II», nouvelle série, 13); GABRIELE ERASMI, *«Norma» ed «Aida». Momenti estremi della concezione romantica*, «Studi verdiani», V, 1989, pp. 85-108; MARA LACCHÈ, *«Norma», ou la fascination pour l'univers mystérieux des Druides. La renaissance des légendes gauloises dans l'imaginaire créatif en France au début du XIXe siècle*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., pp. 681-716.

⁴¹ HERBERT ROSENDORFER, *Belcanto-Zeitalter und Risorgimento. Vincenzo Bellini und seine Oper «Norma»*, in *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper* 1985, a cura di Hans-Peter Krellman, München, Gesellschaft zum Förderung der Münchner Opernfestspiele, 1985, pp. 55-63.

⁴² GUIDO PADUANO, *«Norma»*. *La crisi del modello deliberativo* cit.

⁴³ *«Norma». Melodramma in due atti di Felice Romani*, a cura di Carlo Parmentola, Torino, Unione tipografico editrice torinese, 1974 («Opera. Collana di guide musicali», 5); «L'Avant-scène Opéra», n. 29, 1980 –

bilità di contributi dal taglio più specifico che hanno vagliato aspetti fondamentali del titolo belliniano rimasti ancora nell'ombra: dalla discendenza musicale studiata da Anno Mungen⁴⁴ alle preziose note sugli allestimenti redatte da Maria Rosaria Adamo,⁴⁵ dalle scrupolose disamine del libretto condotte da Maurizio Melai e Gloria Staffieri⁴⁶ al fondamentale studio firmato da Susan Rutherford sulla gestualità drammatica così tipica dell'arte di Giuditta Pasta, prima interprete della protagonista,⁴⁷ dal puntuale saggio di Paolo Cecchi dedicato ai diversi livelli intertestuali del testo di Romani⁴⁸ alla diligente analisi formale e stilistica sviluppata da William Rothstein⁴⁹ a partire da spunti già intuiti da Friedrich Lippmann.⁵⁰

contiene: JACQUES GHEUSI, *La création de Norma*, pp. 5-7; GÉRARD MANNONI, *Une héroïne romantique*, pp. 8-11; CATHERINE CLÉMENT, *Norma, Médée, Sophonisbe. De la séduction à la résistance*, pp. 12-15; FRIEDRICH LIPPMANN, *Notes sur la structure musicale*, pp. 82-84; RODOLFO CELLETTI, *Le style vocal*, pp. 85-88; GIORGIO GUALERZI, *Norma et ses voix*, pp. 89-93; SERGIO SEGALINI, *Le rôle des rôles (Pasta-Lehmann-Ponselle-Callas)*, pp. 94-97; ALAIN MÉROT, «Norma» à la scène au XIX^{me} siècle. *Quelques images-clefs du romantisme*, pp. 98-101 –; la ristampa più recente, n. 236, 2007, accanto alla ristampa dei saggi di Rodolfo Celletti e Friedrich Lippmann propone: ÉTIENNE BARILIER, *Les larmes de Chopin*, pp. 67-69; EMMANUEL REIBEL, *Norma, la lune et le feu*, pp. 70-72; ANDRÉ TUBEUF, *Forcément few s'ils doivent être happy*, pp. 73-76; *Atti del Simposio belliniano celebrato in occasione del 150° anniversario della prima esecuzione della «Norma» (Catania, 1 dicembre 1981)*, Catania, 1981; DAVID KIMBELL, *Vincenzo Bellini. «Norma»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 («Cambridge Opera Handbooks»).

⁴⁴ ANNO MUGEN, *Bellini and the Influence of Early French Grand Opera*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., 27-43 – l'autore opera un fruttuoso confronto con *La vestale* di Spontini.

⁴⁵ MARIA ROSARIA ADAMO, «Norma», in *I teatri di Vincenzo Bellini* cit., pp. 113-127.

⁴⁶ MAURIZIO MELAI, *Due versioni di «Norma» a confronto. Dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani*, in *Testo e commento. Seconda Giornata di studi della Scuola di dottorato in letterature e filologie moderne (Pisa, 19-20 gennaio 2009)*, a cura di Federica Accorsi e Chiara Tognarelli, Ghezano, Felici, 2011, pp. 33-58 («Quaderni del Dottorato in letterature e filologie moderne», 2); GLORIA STAFFIERI, *Scrivere e riscrivere «Norma». Dalla pièce di Soumet al libretto di Romani*, in *Vincenzo Bellini, «Norma»*, programma di sala, Teatro Lirico di Cagliari, 2014, pp. 19-37.

⁴⁷ SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni». *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX/2, 2007, pp. 107-138.

⁴⁸ PAOLO CECCHI, *Temi letterari e individuazione melodrammatica in «Norma» di Vincenzo Bellini*, «Ricerca», IX, 1997, pp. 121-153.

⁴⁹ WILLIAM ROTHSTEIN, *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LXVI/2, 2012, pp. 225-283.

⁵⁰ FRIEDRICH LIPPMANN, «Casta diva». *La preghiera nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento*, «Ricerca», II, 1990, pp. 173-209; ID., *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis* cit. (cfr. nota 25); ID., *Lo stile belliniano in «Norma»*, in *Opera e libretto*, 2 voll., a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 211-234.

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 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.

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

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]*, Milano, Ricordi, © 1995, 2001².

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 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 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 sacrificio 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

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*.

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



Sopra: Gino Penno e Maria Callas provano *Norma* con Antonino Votto. Sotto: *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, 1950. Regia di Augusto Cardì, scene della ditta Sormani. In scena: Maria Callas (Norma). Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Sopra: Bozzetto (II.4) di Mischa Scandella per *Norma* al Teatro La Fenice, Venezia, 1964. Sotto: *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, 1964. Regia di Carlo Maestrini, bozzetti di Mischa Scandella. In scena: Ivo Vinco (Oroveso), Mirto Picchi (Pollione), Lucille Udovich (Norma). Archivio Storico del Teatro La Fenice.

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

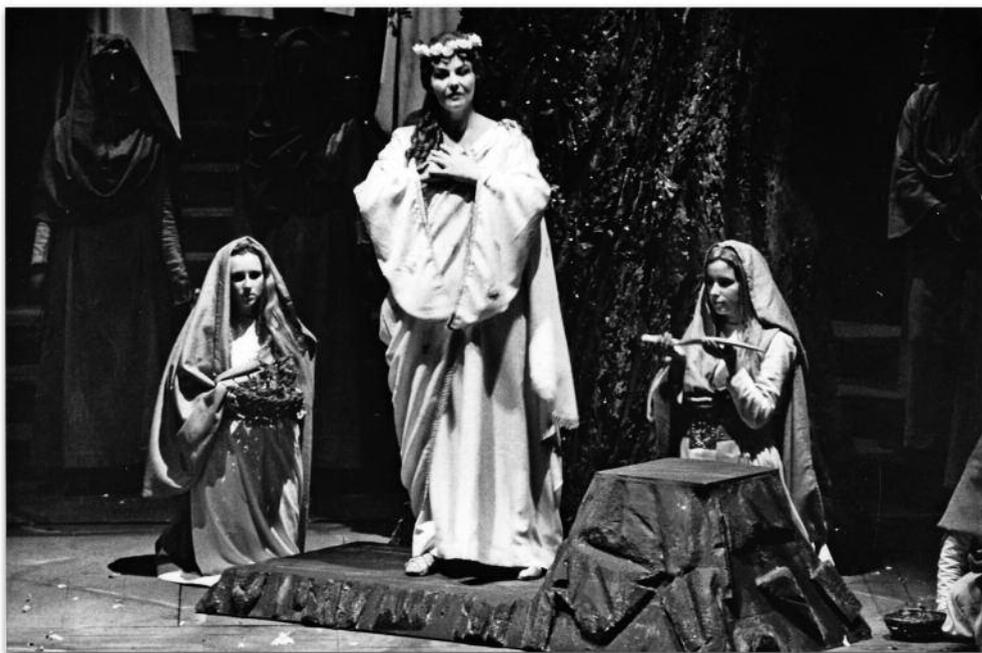
La *Norma* del maestro Bellini è una cosa tutto scientifica e profonda; una di quelle musiche che vanno sentite più sere per essere giudicate: il pubblico non ne dimostrò gran piacere che al solo coro dell'introduzione che fu seguito da una tempesta di applausi. Ma se il pubblico non si dichiarò ancora 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 censore bisogna aspettare un paio di settimane, quando le sorti dello spettacolo saranno intera-

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 Industry 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).

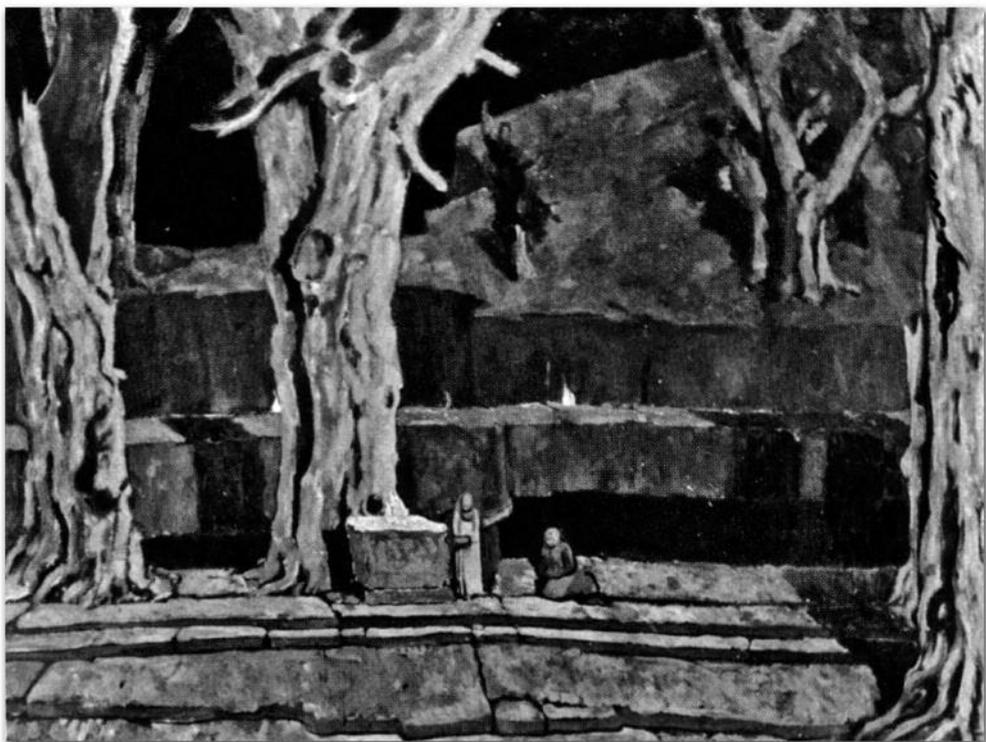
⁷ «Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 dicembre 1832.



Norma al Teatro La Fenice di Venezia, 1964. Regia di Carlo Maestrini bozzetti di Mischa Scandella. In scena (sopra): Lucille Udovich (Norma); sotto: Ivo Vinco (Oroveso). Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Norma al Teatro La Fenice di Venezia, 1966. Regia di Alberto Fassini, bozzetti di Felice Casorati, figurini di Anna Anni. In scena: Mario Del Monaco (Pollione), Fiorenza Cossotto (Adalgisa). Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Bozzetto di Felice Casorati (1883-1963), per la rappresentazione di *Norma* al Teatro La Fenice di Venezia, 1966 (atto 1).

mente 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 pregi 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 pregi 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 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 ispirata.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 di Venezia, 1966. Regia di Alberto Fassini, bozzetti di Felice Casorati, figurini di Anna Anni. In scena: Elinor Ross (Norma), Fiorenza Cossotto (Adalgisa). Archivio Storico del Teatro La Fenice.

Norma al Teatro La Fenice

Tragedia lirica in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini; ordine dei personaggi: 1. Pollione 2. Orovoso 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; 1 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 – 1 vl. dir.: Gaetano Mares; m° del coro e al cembalo: Luigi Carcano; pittore di scene: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti.



Norma al Teatro La Fenice di Venezia, 1966. Regia di Alberto Fassini, bozzetti di Felice Casorati, figurini di Anna Anni. In scena: Mario Del Monaco (Pollione), Elinor Ross (Norma). Archivio Storico del Teatro La Fenice.

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 – 1 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 – 1 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 Siroombo (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 Vannucci 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.



Norma al Teatro La Fenice di Venezia, 1972. Regia di di Alberto Fassini, bozzetti di Felice Casorati, figurini di Anna Anni. In scena: Cristina Deutekom (Norma). Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Norma al Teatro La Fenice di Venezia, 1993; regia di Ugo Tessitore, nuovo impianto scenico a cura di Lauro Crisman (dall'allestimento originale di Alessandro Sanquirico), costumi di Giusi Giustino. In scena (sopra) Luciana D'Intino (Adalgisa) e Monica Pick-Hieronimi (Norma, anche sotto, al centro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

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 Cardì; 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.

Biografie

GAETANO D'ESPINOSA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato nel 1978 a Palermo, si è diplomato in violino perfezionandosi in seguito con Salvatore Accardo all'Accademia Walter Stauffer di Cremona. Dal 2001 al 2008 è stato Konzertmeister della Staatskapelle di Dresda, con cui ha anche eseguito, in veste di solista, il suo Concerto per violino e orchestra d'archi sotto la direzione di Christian Arming. A questo periodo risalgono anche il suo debutto come direttore alla Konzerthaus di Berlino e l'incontro determinante con Fabio Luisi, che lo invita come assistente a Vienna e più tardi al Pacific Music Festival di Sapporo. Nel maggio 2010 debutta alla Semperoper di Dresda con *La traviata*, e dirige inoltre la Philharmonia di Praga, la Filarmonica di Pozna, le Orchestre da camera di Dresda e Berlino, la Brandenburgisches Staatsorchester, la Thüringen-Philharmonie e la Kremerata Baltica. Lavora poi, tra gli altri, con ensemble quali Kammerorchester Berlin, Bamberger Symphoniker, Opéra de Lyon, Orchestre National d'Île-de-France, Opéra de Limoges, Graz Oper, Sinfonieorchester Basel, Orchestra di Santa Cecilia, Orchestra Verdi di Milano, Orchestra del San Carlo di Napoli, Orchestra del Massimo di Palermo, Orchestra della Fenice, Maggio Musicale Fiorentino, NHK Symphony Orchestra di Tokyo, Gunma Symphony Orchestra, Osaka Japan Century Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony. Nella stagione 2011-2012 dirige all'Opera di Graz *Otello* e *Maria Stuarda* e concerti a Praga, Trieste, Venezia, Genova, Pozna, oltre a una nuova produzione del *Trittico* pucciniano a Lione. Nell'estate 2013 esegue *Cavalleria rusticana* alle Terme di Caracalla dopo essere stato protagonista di un tour in Giappone che lo ha visto alla guida della NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Nel 2015 esegue *Rigoletto* all'Opera di Roma e *La traviata* a Venezia. È direttore principale ospite dell'Orchestra Verdi di Milano.

KARA WALKER

Regia, scene e costumi. Vive e lavora a New York, ed è nota per la sua esplorazione di temi quali razza, genere, sessualità e violenza. Nata a Stockton in California nel 1969, a partire dall'età di tredici anni è cresciuta in Georgia. Ha studiato all'Atlanta College of Art e alla Rhode Island School of Design. Ha ottenuto prestigiosi riconoscimenti, in particolare il MacArthur Foundation Achievement Award nel 1997 e la Eileen Harris Norton Fellowship nel 2008. Nel 2012 è divenuta membro dell'American Academy of Arts and Letters. Le sue opere sono conservate in numerosi 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*, è stata organizzata dal Walker Art Center di Minneapolis nel febbraio 2007, ed esposta poi all'ARC del Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, al Whitney Museum of American Art di New York, all'Hammer Museum di Los Angeles e al Museum of Modern Art di Fort Worth. Sue recenti monografiche sono state presentate all'Art

Institute di Chicago, al Camden Arts Centre di Londra e al Metropolitan Arts Center di Belfast. Nella primavera del 2014 ha realizzato il suo primo progetto pubblico a grande scala, una 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*, che è stata presentata nell'ex zuccherificio della Domino Sugar Refinery a Brooklyn. Commissionato e presentato da Creative Time, il progetto – una gigantesca scultura ricoperta di zucchero in forma di sfinge – si è imposto come una riflessione e una presa di posizione sulla tormentata storia dell'industria dello zucchero, fatta di schiavitù, sfruttamento e colonialismo.

GREGORY KUNDE

Tenore, interprete del ruolo di Pollione. Apprezzato interprete del repertorio belcantistico, è apparso in tutti i maggiori teatri internazionali (Scala, Santa Cecilia, Opera di Roma, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opernhaus di Zurigo, Champs-Élysées e Châtelet di Parigi, Metropolitan di New York) collaborando regolarmente con direttori quali Abbado, Bonyngé, Chailly, Chung, Gardiner, Mehta, Muti, Nagano, Plasson, Prêtre, Zedda. Ha cantato in opere di Gluck (*Alceste* ad Atene e Copenaghen), Mozart (*Idomeneo* a Bruxelles, *La clemenza di Tito* a Napoli e Aix-en-Provence), Rossini (*La donna del lago* a Edimburgo, Ginevra e Vienna, *Ermione*, *Otello* e *Zelmira* a Pesaro, *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Otello* a Bruxelles, *Guillaume Tell* a La Coruña), Bellini (*Norma* a Santa Cecilia, *I puritani* al Metropolitan), Donizetti (*Lucrezia Borgia* a Las Palmas, *Maria Stuarda* a Baltimora, *Poliuto*, *Gemma di Vergy* e *Maria di Rohan*), Verdi (*I vespri siciliani* a Torino e, in francese, a Napoli, *Un ballo in maschera* a Torino, *Messa da Requiem* a Lima e Palermo, *La forza del destino* a Valencia, *Il trovatore* a Venezia, *Luisa Miller* a Liegi), Busoni (*Doktor Faust* a Zurigo), Meyerbeer (*Les Huguenots* a Strasburgo, *L'Africaine* a Venezia), Berlioz (*Les Troyens* a Parigi, *Benvenuto Cellini* con la LSO, *La Damnation de Faust* con le orchestre di San Francisco, Dallas, Philadelphia, Chicago, Toronto, con la BBC Philharmonic e al Concertgebouw), Mahler (*Das Lied von der Erde* alla Carnegie Hall). Recentemente ha interpretato *Otello* di Verdi alla Fenice (Premio Abbiati 2012) ripreso poi a Osaka, Tokyo, Valencia e al Palazzo Ducale di Venezia; *Il pirata* di Bellini a Barcellona; *Les Vêpres siciliennes* a Bilbao (dove torna anche per *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*); *Aida* a São Paulo; *Peter Grimes* diretto da Pappano a Santa Cecilia; *Un ballo in maschera* al Comunale di Bologna; *Roberto Devereux* al Teatro Real di Madrid.

DMITRY BELOSELSKIY

Basso, interprete del ruolo di Oroveso. Nato a Pavlohrad in Ucraina, si è diplomato all'Accademia di Musica Gnesin di Mosca e durante questo periodo è stato invitato come solista nel Coro Accademico da Camera di Mosca. Gli impegni più recenti includono *Aida* ed *Ernani* al Metropolitan, *Aida* all'Arena di Verona, *Nabucco* e *Simon Boccanegra* a Tokyo con la direzione di Riccardo Muti, *Eugenij Onegin* al San Carlo di Napoli, Don Carlo al Bol'šoj di Mosca e al Comunale di Firenze, *Nabucco* alla Scala, al Comunale di Bologna, alla Staatsoper di Vienna e al Festival di Orange, *Nabucco* e *Messa da Requiem* al Festival di Salisburgo, *Macbeth* a Chicago, *Norma* a Washington, *Attila* a Vienna, *Iolanta* e *Francesca da Rimini* al Theater an der Wien, *Il principe Igor* all'Opernhaus di Zurigo, *Medea* a Valencia con la direzione di Zubin Mehta, *Boris Godunov* al Teatro Bol'šoj di Mosca, *Requiem* di Verdi in Israele, *Il trovatore* a Toronto, *Simon Boccanegra* all'Opera di Roma diretto ancora da Muti. Nel 2011 ha fatto il suo debutto italiano come Zaccaria in *Nabucco* e come Federico Barbarossa nella *Battaglia di Legnano* all'Opera di

Roma. Al Festival di Salisburgo è stato Banco in *Macbeth* con la direzione di Muti e la regia di Peter Stein. Ha collaborato inoltre con direttori quali Luisotti, Spivakov, Bashmet, Fedoseyev, Koenig, Marin, Sanderling, Pletnev.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Norma. Allieva di Aldo Protti e Leone Magiera, vincitrice nel 1992 a Filadelfia della Luciano Pavarotti Competition, debutta diciannovenne come protagonista in *Alice* di Testoni al Teatro Massimo di Palermo. Dopo le prime scritture in ambito barocco, ottiene notorietà internazionale con i ruoli mozartiani: Elettra e Ilia, Susanna e la Contessa, Donna Elvira e Donna Anna (con Claudio Abbado e Peter Brook), Fiordiligi, Vitellia, Pamina. I debutti verdiani (*Falstaff*, *Otello*, *Messa da Requiem*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*) le aprono nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, avvicinandosi a quelli donizettiani (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*) e belliniani (Adalgisa e Norma in *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*), senza tralasciare il repertorio tardoromantico (*La bohème*, *Tosca*, *Carmen*, *Faust*). È stata inoltre Cleopatra in *Giulio Cesare* di Händel, Malwina in *Der Vampyr* di Marschner e Anne in *The Rake's Progress* di Stravinskij (a Palermo). Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Napoli, Bari, Macerata) e internazionali (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid, Mosca, Tokyo, Los Angeles) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Abbado, Gatti, Tate, Harding, Plasson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con *Simon Boccanegra* a Parma, *Turandot* e *Maometto II* a Roma, *La clemenza di Tito* a Venezia, *Eugenij Onegin* a Napoli. Ancora a Venezia è Anne Trulove nel *Rake's Progress* di Stravinskij. Recentemente veste i panni di Donna Elvira e Donna Anna in *Don Giovanni* a Torino e a Tokyo e ritorna al Regio di Torino come Contessa d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro*. Nel marzo 2015 è Alceste alla Fenice.

MARIA BILLERI

Soprano, interprete del ruolo di Norma. Nata a Pisa, si diploma in canto al Conservatorio Girolamo Frescobaldi di Ferrara; contemporaneamente si dedica allo studio del pianoforte. Ha conseguito il diploma di laurea di secondo livello in Discipline musicali (canto, indirizzo lirico-teatrale) presso l'Istituto Musicale Pietro Mascagni di Livorno. È vincitrice di numerosi concorsi, quali Càscinalirica e Voci Mascagnane, Prima Scrittura, Vincenzo Bellini, As.Li.Co., Luciano Pavarotti International Voice Competition. Ha debuttato a ventidue anni in *Macbeth* (Dama) a Jesi; successivamente ha cantato nella *Bohème* (Mimi) a Bergamo, Cremona, Brescia e Como; *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (Virtù) al Comunale di Firenze; *Simon Boccanegra* (Amelia) al Regio di Torino, Pisa, Como, Rovigo, Ravenna e Trento; *Norma* (Adalgisa) a Pisa, Como, Lucca, Siena; *Don Carlos* (Elisabetta) a Praga; *Assassino nella cattedrale* di Pizzetti (prima corifea) al Regio di Torino; *I masnadieri* (Amalia) a Vienna; *Tosca* a Mantova e a Cagliari; *Il trovatore* (Leonora) a Pisa; *Cavalleria rusticana* (Santuzza) a Mantova e Novara; *Medea* di Cherubini nei teatri del circuito lombardo; *Nabucco* (Abigaille) all'Arena di Verona, al Festival di Avenches, al Massimo di Palermo e al Comunale di Bologna; *Aida* al Municipal di São Paulo; *Maria de Rudenz* al Festival Donizetti di Bergamo. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Bartoletti, Ranzani, Latham-Koenig, Oren, Neschling, Allemandi, Morandi, Andretta, Desderi, Balderi, Carminati, Pinzauti, Maschio, Rustioni, Vedernikov, Kovatchev, Pirolli, Alapont, Mariotti, Delman, Severini, Nazareth, Shipway, Callegari, Rovaris, Casoni e con registi come De Tommasi, Bondy, Bussotti, Plaza, Cox, Gandini, Scaglione, Pontiggia, De Bosio.

VERONICA SIMEONI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Adalgisa. Nata a Roma, dopo aver completato gli studi classici si è diplomata in canto presso il Conservatorio di Adria perfezionandosi quindi con Raina Kabaivanska all'Accademia Chigiana di Siena e all'Università di Stato di Sofia. Vincitrice di importanti concorsi internazionali, dopo il debutto nel 2005 come Cuniza in *Oberto conte di San Bonifacio* di Verdi in tournée in Giappone con lo Sperimentale di Spoleto, ha cantato in importanti teatri italiani (Scala, Venezia, Bologna, Torino, Pesaro, Trieste, Spoleto, Macerata, Modena, Parma) e internazionali (Zurigo, Norimberga, Cardiff, Bordeaux, Valencia, Città del Messico), collaborando tra gli altri con direttori quali Chailly, Temirkanov, Maazel, Gergiev, Luisi, Gatti. Il repertorio eseguito comprende lavori di Rossini (Hedwige in *Guillaume Tell*), Bellini (Isoletta nella *Straniera*, Adalgisa in *Norma*), Donizetti (Elisabetta in *Maria Stuarda*, Sara in *Roberto Devereux*, Zayda in *Dom Sébastien*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Azucena nel *Trovatore*), Berlioz (Didon nei *Troyens*), Offenbach (Giuletta nei *Contes d'Hoffmann*), Bizet (Carmen), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Massenet (Charlotte in *Werther*), Strauss (*Il borghese gentiluomo*), Stravinskij (Jocasta in *Oedipus Rex*), e, in ambito sacro e sinfonico, di Beethoven, Rossini, Verdi, Berlioz, Wagner, Mahler, Maderna (prima assoluta del *Requiem* alla Fenice). Tra le apparizioni più recenti si citano *Roberto Devereux* e *La straniera* all'Opera di Zurigo, *Nabucco* alla Scala, *Maria Stuarda* a Bilbao, *Guillaume Tell* al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Carmen*, *L'Africaine* e *Il trovatore* alla Fenice, *Werther* a Roma, *Anna Bolena* a Zurigo.

ROXANA CONSTANTINESCU

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Adalgisa. Rumena, vincitrice di numerosi premi in competizioni internazionali quali Tito Schipa (Italia), Concours de Chant di Verviers (Belgio), Helga und Paul Hohnen (Germania), deve il lancio internazionale alla vittoria nel Concorso di Musica ARD a Monaco di Baviera. Subito entra a far parte dell'ensemble della Staatsoper di Vienna, dove rimane dal 2007 al 2010. Fra i debutti sul palcoscenico viennese si ricordano i ruoli di Rosina, Cherubino, Zerlina, Donna Elvira, Nicklausse, Siébel, Stéphano e Lola, sotto la direzione di maestri quali Seiji Ozawa, Marco Armiliato, Kirill Petrenko, Paolo Carignani, Bertrand de Billy, Asher Fisch e Franz Welser-Möst. Dal 2010 è ospite di numerosi teatri e debutta tra gli altri alla Los Angeles Opera nelle vesti di Zerlina e Despina, alla Deutsche Oper Berlin e New National Theatre Tokyo come Rosina, alla Minnesota Opera nel ruolo eponimo nella *Cenerentola* di Rossini e in quello di Charlotte in *Werther*, al Théâtre du Capitole di Tolosa nei panni di Fatime e Dorabella. Fra gli impegni più recenti si ricordano il ritorno alla Deutsche Oper nei panni di Rosina, il debutto all'Opera di Roma, diretta da Riccardo Muti, e la prima apparizione con la Los Angeles Philharmonic in *Così fan tutte*, diretta da Gustavo Dudamel. La stagione 2014-2015 si apre con *Siroe* di Hasse all'Opéra Royal de Versailles, Budapest e Vienna e prosegue con *Norma* all'Opernhaus di Zurigo diretta da Fabio Luisi e con *Nabucco* a Tel Aviv diretta da Daniel Oren.

ANNA BORDIGNON

Soprano, interprete del ruolo di Clotilde. Nata a Marostica, diplomata e specializzata in canto presso il Conservatorio di Vicenza, ha frequentato l'Universität Mozarteum di Salisburgo e ha studiato con insegnanti di chiara fama. Vincitrice di concorsi internazionali, ha ottenuto una borsa di studio come finalista al Concorso Toti Dal Monte di Treviso. Si è esibita in vari teatri italiani (Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Filarmonico di Verona, Comunale di Vicenza, Opera Bassano Festival, Marghera Opera Festival) in lavori di Mozart (Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*), Rossini (Rosina e Berta nel *Barbiere di*

Siviglia), Donizetti (Adina e Giannetta nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*, Nannetta in *Falstaff*), Puccini (Musetta nella *Bohème*), Lehár (Sylviane nella *Vedova allegra*), Kálmán (Contessina Stasi nella *Principessa della Czárdás*), Valtinoni (Pinocchio in *Pinocchio*), collaborando con direttori quali Spierer, Pál, Franklin, Rustioni, Pirolli, Rigon, e registi quali Presotto, Tasnádi, Crivelli, Guadagnino, Tiezzi, Morassi. Recentemente è stata impegnata in una tournée in Germania ed Austria come Gilda in *Rigoletto*. Nel 2014 è stata Giannetta nell'*Elisir d'amore* a Busseto e Annina nella *Traviata* a Trieste.

EMANUELE GIANNINO

Tenore, interprete del ruolo di Flavio. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vincitore dei concorsi Belli 1987 e Toti Dal Monte 1992, dopo il debutto a Spoleto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula*, si è esibito nei maggiori teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Lirico di Cagliari, Fenice di Venezia) e internazionali (Opernhaus di Zurigo, La Monnaie di Bruxelles, Liceu di Barcellona, Bilbao, Opéra di Parigi, Capitole di Tolosa, Nantes, Angers, Semperoper di Dresda, Toronto). Ha interpretato lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Duni, Mozart (Basilio nelle *Nozze di Figaro*, Monostatos nella *Zauberflöte*), Cimarosa, Rossini (*Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *Sigismondo*, Lindoro nell'*Italiana in Algeri*), Bellini (Elvino nella *Sonnambula*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (Malcom in *Macbeth*, Roderigo in *Otello*, *Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo, Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Enescu (*Oedipe*). Nel 2014 è Trin nella *Fanciulla del West* all'Opéra di Parigi e ancora Basilio a Digione. Nel febbraio del 2015 incarna Malcom in *Macbeth* a Pisa.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin
*direttore musicale di palcoscenico e
coordinatore dei complessi artistici*
Roberta Ferrari ◊
maestro di sala

Alberto Boischio ◊
altro maestro di sala
Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Maria Cristina Vavolo ◊
altro maestro di palcoscenico
Roberta Paoletti ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
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
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Riccardo Alfarè ◊

Viole

Alfredo Zamarra •
Federico Carraro • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Enrico Ferri ◊

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Anna Maria Barbaglia • ◊
Roberto Fardin

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabio Codeluppi • ◊
Fabiano Maniero
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Basso tuba

Alessandro Ballarin
Alberto Azzolini ◊
Daniele Spano ◊

Timpani

Dimitri Fiorin •
Antonio Ceravolo • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Cristiano Torresan ◊

Arpa

Alessia Luise • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
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
Claudia Clarich
Marta Codognola
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessandra Vavasori ◇
Alessia Franco ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇
Eugenio Masino ◇

Bassi

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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Lucio Gaiani
responsabile ufficio gestione del personale

Alessandro Fantini
controllo di gestione e coordinatore attività metropolitana

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fabrizio Penzo
Lorenza Vianello

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni
Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Elisabetta Gardin ◊
Andrea Pitteri ◊
Pietro Tessarin ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pellicioli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Lorenza Bortoluzzi
Dino Calzavara
Anna Trabuio
Nicolò De Fanti ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Andrea Baldresca ◊
Marco Giacometti ◊

ARCHIVIO STORICO

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Marina Dorigo

Franco Rossi
consulente scientifico

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Tiziana Paggiaro

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanon
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Luca Giordano ◇	Vittorio Garbin Romeo Gava		Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Dario Piovan Paola Ganeo ◇		Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Roberto Nardo Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin	Luca Seno				
Michele Gasparini	Teodoro Valle				
Roberto Mazzon	Giancarlo Vianello				
Carlo Melchiori	Massimo Vianello				
Francesco Nascimben	Roberto Vianello				
Francesco Padovan	Alessandro Diomede ◇				
Giovanni Pancino	Michele Voltan ◇				
Claudio Rosan					
Stefano Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Andrea Zane					
Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Franco Contini ◇					
Filippo Maria Corradi ◇					
Alberto Deppieri ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Stefano Neri ◇					
Paolo Scarabel ◇					
Giacomo Tagliapietra ◇					
Agnese Taverna ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre
2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**
versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola
Maria Boccanegra Maria Agresta
Jacopo Fiesco Giacomo Prestia
Gabriele Adorno Francesco Meli
Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre
5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry / Ekaterina Bakanova / Jessica Nuccio / Elena Monti
Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi / Francesco Demuro / Matteo Lippi
/ Piero Pretti / Shalva Mukeria
Giorgio Germont Marco Caria / Luca Salsi / Simone Piazzola / Dimitri
Platanias / Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

100ª replica dell'allestimento che il 22 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio
2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela
Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco
Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di
Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

Bruschino padre Filippo Fontana

Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore

Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

nell'ambito del progetto Atelier della Fenice
al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Mihaela Marcu

Nemorino Giorgio Misseri

Belcore Alessandro Luongo

Il dottor Dulcamara Carlo Lepore

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale Roberto Scandiuizzi

Il dottor Malatesta Davide Luciano

Ernesto Alessandro Scotto Di Luzio

Norina Barbara Bargnesi

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber / Stefano Rabaglia

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice

25 / 28 / 30 agosto

1 / 3 / 10 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 1 / 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

Admeto Marlin Miller

Evandro Giorgio Misseri

Ismene Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Marcello Rosiello / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

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

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Carmela Remigio / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni / Roxana Constantinescu

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Francesco Pasqualetti

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice produzione Atelier della Fenice al Teatro

Malibrán

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Vagaus Paola Gardina

Holofernes Teresa Iervolino

Abra Giulia Semenzato

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Tommaso Lagattolla**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett - John Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Hamburg Ballett - John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett nei quarant'anni della prima assoluta amburghese e della prima italiana in Piazza San Marco nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 4 / 13 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro Malibrán

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Janek Leonardo Cortellazzi

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

Coro del Teatro La Fenice

La voce umana

(La voix humaine)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Una donna Ángeles Blancas Gulín

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Sarastro Goran Jurić

Tamino Antonio Poli

Pamina Ekaterina Sadovnikova

Papageno Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

Idomeneo

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Idomeneo Brenden Gunnell

Idamante Monica Bacelli

Illia Ekaterina Sadovnikova

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Alessandro Talevi**

scene **Justin Arienti**

costumi **Manuel Pedretti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 novembre 2015

29 gennaio

5 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 / 12 febbraio

8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio

5 giugno

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29

settembre

2 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni (*gennaio-febbraio*)

Nello Santi (*aprile*)

Myung-Whun Chung (*6-17*

settembre)

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

Stiffelio

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Stiffelio Stefano Secco

Lina Julianna Di Giacomo

Stankar Dimitri Platanias

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Johannes Weigand**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

Estonian National Ballet

La Bayadère

coreografia di **Thomas Edur da**

Marius Petipa

musica di **Ludwig Minkus**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Estonian National Ballet

scene e costumi **Peter Docherty**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Risto Joost**

allestimento Estonian National Ballet

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro Malibran

23 / 26 / 31 gennaio
2 / 4 febbraio 2016

Dittico

Il segreto di Susanna

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Agenzia matrimoniale

musica di **Roberto Hazon**

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola
di scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice
nel 10° anniversario della morte di Roberto
Hazon
progetto «Atelier della Fenice al Teatro
Malibran»

Teatro Malibran

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

musica di **Hervé**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Mélusine Chantal Santon

Angélique Lara Neumann

Totoche Ingrid Perruche

Roland Rémy Mathieu

Merlin Arnaud Marzorati

Médor Manuel Nuñez-Camelino

maestro concertatore e direttore

Christophe Grapperon

regia, scene e costumi **Pierre-André**

Weitz

Compagnie Les Brigands

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane
Centre de Musique Romantique Française

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

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

6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

La Favorite

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Léonor de Guzman Veronica Simeoni

Fernand John Osborn

Alphonse XI Vito Priante

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia **Rosetta Cucchi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Claudia Pernigotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio
1 giugno 2016

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio

3 / 4 giugno 2016

L'amico Fritz

musica di **Pietro Mascagni**

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Simona Marchini**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

(Ascesa e caduta della città
di Mahagonny)

musica di **Kurt Weill**

libretto di **Bertolt Brecht**

direttore **John Axelrod**

regia **Graham Vick**

scene e costumi **Stuart Nunn**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con il Teatro dell'Opera di Roma

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 agosto

7 / 16 / 24 / 28 settembre

1 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio Fercioni**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 / 28 agosto

4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

regia, scene e costumi **Kara Walker**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro La Fenice

21 / 22 / 27 / 30 settembre 2016

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibràn»

Teatro Malibràn

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

Il medico dei pazzi

musica di **Giorgio Battistelli**

prima rappresentazione italiana

direttore **Marco Angius**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič

Overture festiva in la maggiore op. 96

Concerto per violino e orchestra n. 1
in la minore op. 77

violino Anna Tifu

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli

Canzon per sonar a otto, primi toni

Alessandro Grandi

Messa concertata seconda a otto voci
prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti
per la Messa del Santo Natale
prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo

Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli

Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy

Salmo 42 per soprano, coro e orchestra
op. 42

soprano Monica Bacelli

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Alexandre Bloch

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin, suite per
orchestra

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto

*progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla
Fenice»*

Teatro La Fenice

27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Pēteris Vasks

Cantabile per archi

Francis Poulenc

Concerto per due pianoforti e orchestra
in re minore FP 61

pianoforti

Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro Malibrán

6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail KV 384:
Overture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Samuel Barber

Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij

Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro Malibran

13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gardella

vincitore del Premio Una vita nella musica
Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Benjamin Britten

Quatre chansons françaises
per soprano e orchestra

soprano Anna Maria Sarra

Edward Elgar

Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92
Oxford

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič

*Concerto per pianoforte, orchestra
d'archi e tromba in do minore op. 35*

pianoforte Alexander Gadjev
vincitore del Premio Venezia 2013

tromba Piergiuseppe Doldi

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Igor Stravinskij

Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin

Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern

Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez

Livre pour cordes

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista

Mario Brunello

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra
in do maggiore Hob. VIIb: 1

Orazio Sciortino

*Veglia. Cima Quattro, il 23 dicembre
1915*

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta*

Nino Rota

Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Stanislav Kochanovsky

Pětr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino Vadim Gluzman

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano

Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Alessandro De Marchi

Filippo Perocco

Vestita di sole, segno grande nel cielo
per coro e orchestra d'archi

*commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta*

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera»,
mottetto per soprano, archi e continuo
in mi maggiore RV 630

soprano Giulia Semenzato

Concerto per archi e continuo
in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra
in re maggiore RV 589

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africane*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste*, 3, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlo Vitali, Giovanni Morelli, Elena Tonolo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *Norma*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Emanuele d'Angelo, Kara Walker, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Ricucci

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

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

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di maggio 2015

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

ENGEL & VÖLKERS



Competenza • Esclusività • Passione

State pensando di vendere o affittare una proprietà o cercate casa a Venezia?

Engel & Völkers, società leader con più di 600 uffici in tutto il mondo, specializzata sin dal 1977 nell'intermediazione di immobili di prestigio, da oggi è a vostra disposizione per offrirvi qualità, competenza e servizi esclusivi. Vi aspettiamo!

Are you thinking about selling a property or are you looking for a house in Venice? Engel & Völkers, a leading company with more than 600 Shops worldwide and specialized since 1977 in the sale of luxury real estate, is now at your total disposal to offer quality, expertise and exclusive services. We are looking forward to seeing you!

Engel & Völkers Venezia
Campo Santa Margherita, 3002 • Venezia
Telephone +39 041 2675222 • Venezia@engelvoelkers.com
www.engelvoelkers.com/venezia



ENGEL & VÖLKERS[®]



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia