



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché **la nostra energia è la tua energia**.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

bluenergy.online



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



**NUOVO REGOLAMENTO
FRINGE BENEFIT 2025**
Tassazione agevolata al 10%



Evolvere è un lungo viaggio.

Nuova gamma Audi A6 e-tron 100% elettrica.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

La nuova generazione della mobilità continua a prendere forma con **Audi A6 Avant e-tron performance** e **Audi A6 Sportback e-tron performance**: grazie alla migliore aerodinamica di sempre, sono progettate per guidarti verso la prossima destinazione con un'eccezionale autonomia **fino a 750 km** e una potenza di ricarica di **270 kW**. L'avanguardia è racchiusa, inoltre, negli interni tecnologicamente avanzati, dotati di palcoscenico digitale, e in dettagli come gli specchietti esterni virtuali e il tetto panoramico in vetro a trasparenza dinamica.

Scopri una mobilità elettrica in grado di superare anche l'immaginazione, nel nostro Showroom e su **motorclass.it**
This is Audi

Audi A6 Avant e-tron. Consumo ciclo di prova combinato (WLTP): 14,4 - 17,5 kWh/100 km;
autonomia ciclo di prova combinato (WLTP): 519 - 720 km; emissioni CO₂ ciclo di prova combinato: 0 g/km.

I valori indicativi relativi al consumo di energia e alle emissioni di CO₂ sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/ECObonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito aud.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it



FeST



Maria Callas
MARIA CALLAS
at
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events

Corporate conventions

Gala dinners

Customised services



Visit the **Theatre**

Audio guide tours

Guided tours

Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
 San Marco, 4387
 30124 Venezia
 Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



INIZIA LO SPETTACOLO

Belcanto di Bellussi, il Prosecco DOCG ufficiale del Teatro La Fenice, è una celebrazione dell'opera e del suo fascino. Vi invitiamo a inaugurare la stagione lirica 2024-2025 con un brindisi, per condividere insieme a noi un'emozione unica.



shop online at
BELLUSSI.COM





WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des carmélites

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00

Tosca

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025
*trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



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 $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00

GASTON FOURNIER FACIO

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00

DA DEFINIRE

Dialogues des carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00

MICHELE GIRARDI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Gaetano Donizetti in un'incisione pubblicata in *Dodici principali artisti della Stagione di Carnevale e Quadragesima 1837-1838*, Venezia, s.n. s.a., Biblioteca Nazionale Marciana.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

ANNA BOLENA

Teatro La Fenice

venerdì 28 marzo 2025 ore 19.00 turno A

domenica 30 marzo 2025 ore 15.30 turno B

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00 turno D

in diretta 

venerdì 4 aprile 2025 ore 19.00 turno E

domenica 6 aprile 2025 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Incisione tratta dall'*Almanacco del Teatro Carcano*, Filippo Galli (Enrico VIII), Giovanni Battista Rubini (Percy), Giuditta Pasta (Anna Bolena). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

La locandina	17
<i>Anna Bolena</i> in breve	19
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
<i>Anna Bolena</i> in short	22
Argomento	25
Synopsis	29
Argument	33
Handlung	37
Il libretto	41
Una sfida alla Scala	65
<i>di Paolo Fabbri</i>	
Guida all'ascolto	79
<i>di Paolo Fabbri</i>	
Pier Luigi Pizzi: «Un'opera nera dove regna lo scontento»	84
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Pier Luigi Pizzi: "A black opera where discontent reigns"	88
Renato Balsadonna: «Innovazione orchestrale alla ricerca dei sentimenti»	92
Renato Balsadonna: "Orchestral innovation in search of feelings"	98
<i>Anna Bolena</i> alla Fenice	105
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
L'arte tra voce e scena di Giuditta Pasta	115
<i>di Leonardo Mello</i>	
CURIOSITÀ	
La prima <i>Anna Bolena</i> alla Fenice in tempi moderni	118
Biografie	119
DINTORNI	
Michele Girardi è festeggiato con due libri alle Sale Apollinee	123
L'uomo vitruviano di Leonardo e altri capolavori esposti alle Gallerie dell'Accademia nell'ambito della mostra <i>Corpi moderni</i>	125
Nicola Colabianchi è il nuovo sovrintendente della Fenice	128



Felice Romani (1788-1865) in una stampa dedicata a Giuditta Pasta.

ANNA BOLENA

tragedia lirica in due atti

libretto di **Felice Romani**

da Enrico VIII, ossia Anna Bolena *di* Ippolito Pindemonte
e Henri VIII *di* Marie-Joseph Chénier

musica di **Gaetano Donizetti**

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro Carcano, 26 dicembre 1830
edizione critica di Paolo Fabbri - Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Enrico VIII, re d'Inghilterra</i>	Alex Esposito
<i>Anna Bolena, moglie di Enrico VIII</i>	Lidia Fridman
<i>Giovanna Seymour, damigella di Anna</i>	Carmela Remigio
<i>Lord Rochefort, fratello di Anna</i>	William Corrà
<i>Lord Riccardo Percy</i>	Enea Scala
<i>Smeton, paggio e musico della regina</i>	Manuela Custer
<i>Signor Hervey, ufficiale del re</i>	Luigi Morassi

maestro concertatore e direttore

Renato Balsadonna

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

light designer Oscar Frosio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

mimi

Elvira Elisa Ambruoso, Matteo Bruno, Simon Carbone,
Giacomo Decol, Maria Diletta Della Martira, Maria Novella Della Martira,
Giampaolo Gobbi, Giovanni Imbroglia, Filippo Lanzi, Giulia Mangiarotti,
Samuel Moretti, Tomaso Santinon

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia e movimenti coreografici Marco Berriel; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Lorena Marin; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala Alberto Boischio; primo maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro di palcoscenico Maria Cristina Vavolo; maestro alle luci Laura Colonello; altro maestro del coro Chiara Casarotto; direttore musicale di palcoscenico Andrea Chinaglia; scenografie Santinelli srl Pesaro; costumi Fondazione Teatro alla Scala; trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

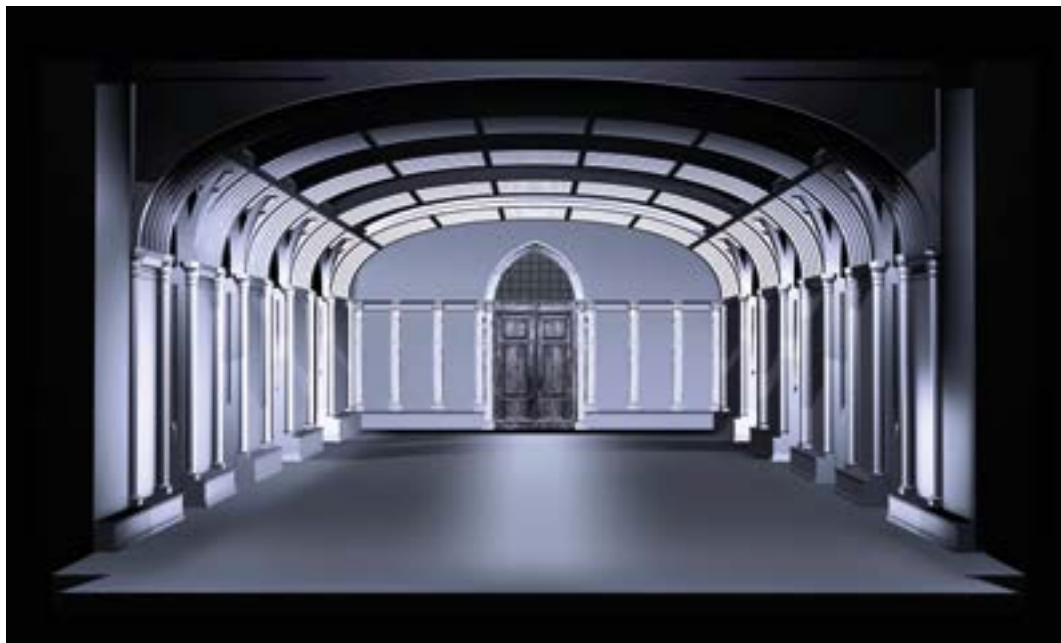
Anna Bolena in breve

a cura di *Leonardo Mello*

Gaetano Donizetti (1797-1848) cominciò a occuparsi di *Anna Bolena* nel settembre 1830. Il contratto con gli impresari del Teatro Carcano venne firmato in agosto, e il musicista poco dopo giunse a Milano da Napoli, dove risiedeva. Nel capoluogo lombardo, ma quella volta per la Scala, aveva già lavorato otto anni prima, debuttando il 26 ottobre 1822 con l'opera semiseria *Chiara e Serafina* (cui seguiranno poi altre opere sempre per lo stesso teatro). In quell'occasione si era avviata la collaborazione con Felice Romani (1788-1865), celebre e prolifico librettista che lavorò, nel corso della sua lunga carriera artistica, con i più importanti compositori dell'epoca, tra i quali, oltre al Bergamasco, si ricordano almeno Vincenzo Bellini (per il quale compose il testo di sette delle sue dieci opere), Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Saverio Mercadante, Johann Simon Mayr e anche Giuseppe Verdi nell'unica occasione di *Un giorno di regno* (1840).

Al momento della firma, nulla era ancora stato deciso sul soggetto dell'opera, che avrebbe dovuto aprire la nuova stagione del Carcano il successivo dicembre (stagione che si concluderà il 6 marzo 1831 con *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, su libretto ancora di Romani). Presto però l'attenzione di poeta e compositore si rivolse alla triste parabola esistenziale di Anna Bolena, regina d'Inghilterra e seconda moglie di Enrico VIII Tudor, che per sposarla arriva a far annullare il suo primo matrimonio con Caterina d'Aragona. Di questa storia si era occupato Marie-Joseph de Chénier (1764-1811) nella tragedia in classici alessandrini *Henri VIII* (1791), tradotta in endecasillabi sciolti dal drammaturgo italiano Giovanni Pindemonte (1751-1812) con il titolo di *Enrico VIII, ossia Anna Bolena*. Tuttavia questi due testi non sembrano essere la fonte principale da cui Romani attinge per comporre il suo libretto. Più importanza invece ricopre la tragedia in endecasillabi sciolti *Anna Bolena*, composta nel 1811 dal veneziano Alessandro Pepoli (1757-1796), dal quale sono tratti alcuni snodi della riduzione per musica.

La trama è incentrata sulla progressiva caduta della Bolena, cui il sovrano preferisce la dama di compagnia Giovanna Seymour, per portare la quale all'altare non esita ad accusare la consorte di tradimento, condannandola infine a morte. La stessa sorte subiscono altre figure centrali nel *plot* come il fratello di Anna, Rochefort, Percy, il primo amore della regina caduta in disgrazia, e il paggio e musico Smeton, di lei innamorato. Di ambientazione scura e tenebrosa, il libretto mette in evidenza i sospetti e gli intrighi della corte di Enrico VIII, vera anima nera che non si ferma davanti a nulla pur di soddisfare i suoi desideri. Ma



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, marzo 2025. Direttore Renato Balsadonna.

emergono anche le diverse personalità delle due donne protagoniste: la prima, Anna, è dipinta nella sua composta regalità, e nella dignità che accompagna anche gli ultimi momenti della sua vita; la seconda, Giovanna, è invece caratterizzata dal rimorso per il tradimento ordito contro la sua regina e allo stesso tempo dalla volontà incrollabile di amare Enrico e di divenire regina a sua volta. Saranno questi i tratti dominanti della musica donizettiana.

La formazione classica di Romani, e la sua propensione all'ideale tragico (esaltato in precedenza ad esempio in *Giulietta e Romeo* di Vaccai e in *Zaira* di Bellini, e dopo la *Bolena* anche nella celebre *Norma*), lo conducono quasi naturalmente verso la materia prescelta, che il poeta tratta con stile elevato e forti accenti drammatici. Ma nel suo testo, contrariamente alle pratiche correnti in quegli anni, i recitativi in versi sciolti, che tendenzialmente venivano ridotti e sacrificati a favore dei 'numeri', sono più bilanciati rispetto alle parti liriche.

Donizetti assecondò di buon grado, nella sua partitura, la propensione al tragico del suo librettista, tanto che Giuseppe Mazzini, nel suo trattato *Filosofia della musica* (1831), gli riconobbe di «aver toccato il sublime tragico nell'*Anna Bolena*», parlando dell'opera come di «tal cosa che s'accosta all'epopea musicale». E «dell'epopea – scrive Paolo Fabbri nel saggio pubblicato in queste pagine, dove sono evidenziate le 'novità' presentate dalla musica – la partitura di Donizetti ha anche il respiro: ritmo drammatico ampio, e un 'far grande' che nell'opera italiana degli anni Venti era incarnato da *Semiramide* di Rossini (1823), *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer (1824), *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini (1825). Entro questo qua-

dro, però, Donizetti fa spesso precipitare determinati momenti dell'azione in modo ben più serrato rispetto a quanto preparatogli da Romani. Lo tradiscono certe giunture – piccole e grandi – più strettamente interconnesse, gli sveltimenti, le ricalibrature degli equilibri architettonici tradizionali (cioè rossiniani)». Per queste caratteristiche *Anna Bolena* è considerata da molti la prima opera della maturità del Bergamasco, il primo tassello di uno stile del tutto personale che lo differenzia dalla tradizione a lui appena precedente, e che fiorirà in tutto il suo splendore nelle composizioni a venire.

La *prèmère* della *Bolena* ebbe luogo al Carcano il 26 dicembre 1830, e come si accennava inaugurò la stagione del teatro. Il riscontro del pubblico fu positivo soprattutto grazie al *cast* stellare di interpreti: vesti i panni di Anna Bolena una *star* incontrastata dell'epoca, Giuditta Pasta, vera e propria diva acclamata in patria e all'estero, che pochi mesi dopo sarà Adina nella *Sonnambula* e alla quale il Carcano aveva dedicato l'intera stagione precedente. Ma anche la compagine maschile non fu da meno: il ruolo di Enrico VIII venne interpretato da Filippo Galli, basso dalla lunga e fortunata carriera, soprattutto in ruoli rossiniani, e Percy da un tenore popolarissimo al tempo come Giovanni Battista Rubini, prediletto da Vincenzo Bellini. La compagnia comprendeva anche Elisa Orlandi (Giovanna Seymour), Lorenzo Biondi (Rochefort), Enrichetta Laroche (Smeton) e Antonio Crippa (Hervey). Lo spettacolo fu inoltre impreziosito dalle scene di Alessandro Sanquirico, altra figura rilevante del teatro d'opera del primo Ottocento. Il successo si fece più consistente, coinvolgendo anche la musica e l'autore, già a partire dalla seconda rappresentazione. Il compositore sostò a Milano più del consueto, perché il Carcano aveva previsto che i diversi titoli in cartellone si avvicendassero all'interno della stagione (l'ultima replica di *Anna Bolena* andò in scena il 25 marzo 1831). Questo gli permise, verso la fine di gennaio, di apporre alcune modifiche migliorative alla musica.

Nei decenni successivi, nonostante l'esito ottenuto, l'opera cadde un po' nell'oblio, e l'ultima riproposizione ottocentesca di cui si ha notizia è quella del 1877 alla Scala. Nel Ventesimo secolo riacquistò però splendore, soprattutto grazie all'edizione memorabile realizzata alla Scala nel 1957, con la direzione di Gianandrea Gavazzeni, la regia di Luchino Visconti e Maria Callas e Giulietta Simionato rispettivamente nei panni di Anna Bolena e Giovanna Seymour. Da allora a interpretare la sfortunata regina inglese furono molti altri 'mostri sacri', tra cui Leyla Gencer, Joan Sutherland e Montserrat Caballé. Ma la fortuna dello spettacolo scaligero, di grande energia e potenza ma anche piuttosto libero nei tagli alla lunga partitura, può forse rappresentare anche il punto di partenza di una rinnovata attenzione e di un nuovo interesse critico nei confronti del Bergamasco, che nel corso di circa settant'anni ha permesso, grazie agli studi musicologici e alle edizioni critiche – oltre che, ovviamente, ai tanti titoli in cartellone – di possedere conoscenze molto più approfondite e scientifiche sull'opera di questo grande musicista.

Anna Bolena in short

Gaetano Donizetti began working on *Anna Bolena* in September 1830. The contract with the Teatro Carcano entrepreneurs was signed in August, and the composer arrived in Milan shortly after, coming from Naples where he resided. It was not the first time he had worked in the Lombard capital: Eight years earlier he had been at La Scala where he debuted on 26 October 1822 with the opera semiseria *Chiara e Serafina*. It was on that occasion that he began his collaboration with Felice Romani (1788-1865), a famous and prolific librettist who worked during his lengthy artistic career with the most important composers of the time, including, not only Donizetti, but also Vincenzo Bellini (for whom he wrote the librettos for seven of his ten operas), Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Saverio Mercadante, Johann Simon Mayr and also Giuseppe Verdi on the only occasion of *Un giorno di regno* (1840).

When the contract was signed, nothing had actually been decided regarding the subject of the opera, which was meant to open the new season at the Carcano the following December (a season that was to end on 6 March 1831 with *La sonnambula* by Vincenzo Bellini, with a libretto by Romani). Very soon, however, the attention of the poet and composer turned to the sad existential parable of Anne Boleyn, Queen of England and second wife of the Tudor Henry VIII, who, in order to marry her, managed to have his first marriage with Catherine of Aragon annulled. Marie-Joseph de Chénier (1764-1811) had used this story in his tragedy in classical Alexandrines *Henri VIII* (1791), translated into loose hendecasyllables by the Italian playwright Giovanni Pindemonte (1751-1812) with the title of *Enrico VIII, ossia Anna Bolena*. However, these two texts do not seem to be the primary source that Romani drew on for his libretto. What does appear to have played a greater role is the tragedy in loose hendecasyllables, *Anna Bolena*, composed in 1811 by the Venetian Alessandro Pepoli (1757-1796), from which some turning points were taken for the adaptation to music.

The plot focuses on the progressive fall of Anne Boleyn, and the sovereign's preference for her lady-in-waiting, Jane Seymour; in his desire to marry her as soon as possible, he has no hesitation accusing his spouse of treason and finally sentencing her to death. The same fate befalls other central figures in the plot such as Anne's brother, Rochefort, Percy, the disgraced Queen's first love, and the page and musician Smeton, who is in love with her. With its dark and gloomy setting, the libretto highlights the suspicions and intrigues of



La sala del Teatro Carcano in un'incisione riferita alla Stagione di Carnevale 1852-1853.

the court of Henry VIII, a truly dark soul who would stop at nothing to satisfy his desires. However, the different personalities of the two protagonists also emerge: The first, Anne, is portrayed in her composed regality, and in the dignity that also accompanies the last moments of her life; the second, Jane, is instead characterised by remorse for the treachery wrought against her Queen and at the same time by her unwavering desire to love Henry and to become queen in turn. It is these themes that are to be the dominant features of Donizetti's music.

Romani's classical training, and his propensity for the tragic ideal (exalted previously for example in *Giulietta and Romeo* by Vaccai and in *Zaira* by Bellini, and after *Boleyn* also in the famous *Norma*), led him almost naturally towards the chosen subject, which the poet treats with high style and strong dramatic emphasis. Nevertheless, contrary to current practices in those years, in his text the recitatives in loose verses, which tended to be reduced and sacrificed in favour of 'numbers', are more balanced than the lyric parts.

In his score Donizetti willingly endorsed his librettist's tragic propensity, so much so that in his treatise *Filosofia della musica* (1831), Giuseppe Mazzini acknowledged that he "touched the tragic sublime in *Anna Bolena*", speaking of the opera as "something that approaches a musical epic". And "of the epic – writes Paolo Fabbri in the essay published here, highlighting the 'novelties' the music presents – Donizetti's score is also broad in

scope: a wide dramatic rhythm, and a 'far grande' that in the Italian opera of the 1920s was embodied by Rossini's *Semiramide* (1823), Meyerbeer's *Il crociato in Egitto* (1824), and Pacini's *Il ultimo giorno di Pompei* (1825). Within this framework, however, Donizetti often precipitates certain moments of action at a much faster pace than Romani foresaw. He is betrayed by certain links – both small and large – that are more closely interconnected, acceleration and simplifications, recalibrations of the traditional (i.e. Rossinian) architectural balances". It is thanks to these characteristics that *Anna Bolena* is considered by many to be Donizetti's first mature work, the first piece of a completely personal style that differentiates him from the tradition that went before, and that would flourish in all its splendour in the compositions to come.

The premiere of *Boleyn* took place at Teatro Carcano on December 26, 1830, and as mentioned earlier, inaugurated the season. The audience's response was positive above all thanks to the outstanding cast: in the role of Anna Boleyn, an undisputed *star* of the time, Giuditta Pasta, a real diva acclaimed both at home and abroad, who a few months later was to be Adina in *Sonnambula* and to whom Carcano had dedicated the entire previous season. But the male cast was just as formidable: the role of Henry VIII was played by Filippo Galli, a bass with a long and successful career, especially in Rossini roles, while Percy was played by a very popular tenor at the time, Giovanni Battista Rubini, a favourite of Vincenzo Bellini. The company also included Elisa Orlandi (Jane Seymour), Lorenzo Biondi (Rochefort), Enrichetta Laroche (Smeton) and Antonio Crippa (Hervey). The production was embellished further by Alessandro Sanquirico's stage design, another major figure in the world of opera in the early nineteenth century. After the second performance its success was already growing, regarding both the music and the composer. The composer remained in Milan longer than usual, because Teatro Carcano had foreseen that the different titles on the bill would alternate in the season (the last repeat performance of *Anna Bolena* was staged on 25 March 1831). Towards the end of January this allowed him to make some improvements to the music.

Despite its success, in the decades that followed the work fell somewhat into oblivion, and the last known nineteenth-century revival is that of 1877 at La Scala. In the twentieth century, however, it regained its former splendour, especially thanks to the memorable production staged at La Scala in 1957, under the direction of Gianandrea Gavazzeni, directed by Luchino Visconti and with Maria Callas and Giulietta Simionato as Anne Boleyn and Jane Seymour respectively. Since then, many other 'giants' have played the unfortunate English queen, including Leyla Gencer, Joan Sutherland and Montserrat Caballé. However, with its boundless energy and strength, but also the liberal cuts to the lengthy score, the success of the Scala production also marked the beginning of renewed attention and a new critical interest in Donizetti; it is this interest that over the course of about seventy years has allowed us, thanks to musicology studies and critical editions – as well as, of course, to the many titles on the billboard – to have much more in-depth and scientific knowledge of the work by this great musician.

Argomento

ATTO PRIMO

Il castello di Windsor. È tarda notte negli appartamenti della regina, e il re non è ancora apparso. I cortigiani, sospettosi che il sovrano stia rivolgendo le sue attenzioni altrove, esprimono le loro ansie per il futuro di Anna. Entra Giovanna Seymour, damigella di corte, convocata dalla regina. Si trova a disagio, in quanto è proprio a lei che sono rivolti gli affetti di Enrico. Giunge anche la regina la quale, preoccupata del silenzio generale con cui viene accolta, chiede al suo paggio Smeton di eseguire una canzone per sollevare gli animi. La sua canzone è intensa e piena di emozione, poiché egli ama segretamente la regina. La rassicura che la sua bellezza è pari sia nel dolore che nella gioia. Malauguratamente la canzone prosegue paragonandola a una «vergine che il primo amor sospira» e richiama alla mente di Anna il suo amore per Riccardo Percy: la regina allora lo interrompe poiché riconosce, tra sé e sé, che le ceneri del suo primo affetto sono tutt'altro che sepolte.

Anna si ritira con le sue damigelle, mentre Giovanna ritorna nei suoi appartamenti. Da una parte si rassicura che il segreto della sua relazione con Enrico sia ancora inviolato, dall'altra si sente profondamente turbata dal fatto di non essere in grado di porre rimedio al danno che ha causato. Si sente bussare: da un uscio segreto entra il re. Giovanna lo supplica di smettere di incontrarla in modo clandestino; Enrico le dà ragione, e dichiara di desiderare che il loro amore venga finalmente reso pubblico. Giovanna insiste, sostenendo che l'unico modo per salvarsi è rendere noto il loro amore con un matrimonio. Enrico le promette nozze, trono e scettro. La damigella gli chiede come tutto questo possa avvenire; la risposta del re è enigmatica e reticente.

Il parco del castello di Windsor. È l'alba. Lord Rochefort, fratello di Anna, si stupisce di incontrare il vecchio amico Percy, che gli spiega d'esser tornato dall'esilio per ordine dello stesso sovrano. Quando Rochefort gli confida che Anna non gode più delle attenzioni del re, Percy gli esprime quanto sia doloroso l'esilio, un dolore pari alla morte. Si radunano drappelli di cacciatori, paggi e nobili per la caccia del re. Quando compare Enrico, Anna si fa avanti e implora di poter rientrare nelle grazie del marito. Il monarca le rivolge parole rassicuranti ma al tempo stesso minacciose, dicendole che pur avendola trascurata, il suo sguardo rimane sempre vigile su di lei. Appena scorge Percy, intenzionalmente rinnega di aver ordinato il suo rientro in patria, sostenendo che è stata Anna, convinta dell'innocenza



Hans Holbein (1497 ca.-1543), ritratto di Enrico VIII.

favore del re, trova invece un Percy privo di qualsiasi sentimento di rabbia, che le dichiara di amarla più che mai. Tentando invano di frenare la sua crescente passione, Anna gli ricorda che è la moglie del sovrano e lo esorta a lasciare l'Inghilterra immediatamente. Mai più, gli dice, dovranno incontrarsi. Disperato, Percy estrae la spada per trafiggersi. Seguendo la scena di nascosto, Smeton fraintende le intenzioni di Percy, e credendo che egli stia per uccidere la regina, si fa avanti con la spada sguainata per difenderla. Anna sviene e riappare Rochefort per avvertirli dell'arrivo del re. La situazione è naturalmente a pieno favore di Enrico il quale, in presenza dei cortigiani che accorrono, ne deduce che

di Percy, a esortarne il perdono. L'esule cade ai piedi della regina e le bacia la mano, mettendola in imbarazzo e rischiando di comprometterla con le sue eccessive premure, proprio come aveva previsto Enrico nel suo piano. Rochefort cerca di trattenere Percy, mentre il re ordina a Hervey, uno dei suoi ufficiali, di stare all'erta per qualsiasi evenienza che possa incriminare Anna. Partendo per una battuta di caccia, egli intima a Percy di rimanere a corte.

Smeton si intromette nei locali della regina. Inva-ghito dalla sua bellezza, vuole rimettere al suo posto un ritratto in miniatura di lei, che aveva rubato per poterne ammirare la bellezza. Ma il giovane indugia troppo contemplando il ritratto, e l'avvicinarsi di passi lo costringe a nascondersi dietro una tenda. Giungono Anna e Rochefort: quest'ultimo riesce a convincere la sorella a concedere udienza a Percy. La regina, che pensava che questi le volesse rinfacciare l'offesa di avergli voltato le spalle a

i due uomini con le spade sfoderate siano ambedue innamorati della regina e che stiano lottando per gelosia. Smeton nega l'accusa, ma sfortunatamente lascia cadere il ritratto di Anna – indizio evidente, questo, secondo Enrico, dei favori concessi dalla medesima al suo paggio. Riprendendosi, Anna protesta la propria innocenza, ma il monarca comanda che venga messa agli arresti, suggerendole di risparmiare le sue difese per il consiglio dei giudici. Con orrore la regina si rende conto che il suo destino è segnato, e insieme a Percy, Smeton e Rochefort viene condotta nelle carceri.

ATTO SECONDO

Un'anticamera delle celle di Anna nella torre di Londra. Le damigelle di Anna, mentre osservano che i cortigiani, e perfino la stessa Giovanna, si sono distaccati dalla regina, dichiarano la propria irremovibile fedeltà. Quando le raggiunge Anna, entra Hervey con l'incarico di accompagnare le ancelle dinnanzi al Consiglio dei Pari. Esse partono, in lacrime. Rimasta sola, Anna prega. Entra Giovanna, la quale cerca di convincere la padrona a dichiararsi colpevole, pensando che questo possa essere l'unico mezzo per salvarle la vita. Anna rifiuta l'infamante proposta e maledice Enrico con la sua nuova amante. Giovanna allora scoppia in un pianto che ha il sapore di una confessione, e disperata chiede il perdono della regina. Intuendo la sincerità del suo dolore e del suo rimpianto, Anna la solleva da terra e dichiara che l'unico colpevole è lui, il monarca. Giovanna rimane ancora più turbata dal perdono di Anna ed esce in stato d'estrema afflizione.

Un vestibolo all'esterno della Camera del Consiglio, in cui è in corso il processo sulla colpevolezza di Anna. I cortigiani si interrogano a vicenda circa lo svolgimento del processo. Uscendo dalla Camera, Hervey annuncia che Smeton ha confessato tutto e che qualsiasi speranza di assoluzione per Anna è ormai svanita. Esce dalla sala del processo anche il re e si percepisce dal suo scambio di parole con Hervey che il ragazzo è stato ingannato: egli ha infatti 'parlato', convinto in questo modo di salvare la regina. Entrano Anna e Percy, sotto scorta. Enrico fa per partire ma sua moglie gli s'avvicina, bloccandolo; lo supplica per l'ultima volta di risparmiarle l'onta d'un giudizio pubblico. Il monarca ribadisce le accuse di tradimento sul conto di Anna e Percy e dichiara che tutt'e due devono morire. A questo punto Percy compie un ultimo, disperato tentativo di salvare la sua amata: dichiara che prima ancora che diventasse moglie di Enrico, Anna era legalmente sposata a lui. Vedendo che Anna tace, senza confermare o ricusare, Enrico preannuncia che quest'ennesimo tradimento ricadrà sulle loro teste. Le guardie riconducono Anna e Percy alle celle mentre Enrico si domanda se siano vere le rivendicazioni di Percy. Compare Giovanna, sempre in preda al rimorso, e implora di non essere lei la causa della morte di Anna. Prima che il re possa darle una risposta, si conclude la seduta del Consiglio e i cortigiani si riuniscono per ascoltare l'annuncio di Hervey: Anna e tutti gli imputati sono stati condannati a morte. I cortigiani sollecitano la clemenza del re ma questi, nonostante le suppliche di Giovanna, prende tempo dicendo che esaminerà le loro richieste.

Sempre sotto guardia, Percy e Rochefort s'incontrano in un vestibolo della torre di Londra. Percy si duole di essere la causa della morte di Rochefort; questi risponde però che merita tale fine, poiché è stato proprio lui a incoraggiare l'ascesa al trono di Anna. Hervey comunica loro che il re ha deciso di graziarli, ma visto che la condanna della regina rimane valida, Percy si dichiara disposto a morire con lei. Esorta l'amico ad accettare la revoca della condanna, ma invano: anche per Rochefort è preferibile la morte. Mentre i due amici ritornano alle celle, le damigelle esprimono la loro partecipazione alla sofferenza di Anna. Quando compare la prigioniera, la sua mente vaga di pensiero in pensiero. È convinta che sia la mattina del giorno delle sue nozze con Enrico e ha paura che Percy venga a rinfacciarle il tradimento. Eppure quando immagina di vederselo davanti, lui rimane sorridente. La sua fantasia la riporta allora al «Dolce castel natio» dove è cresciuta e dove per la prima volta incontrò e s'innamorò di Percy. Un rullio di tamburi spegne la sua visione, riportandola alla realtà del presente. Saluta Percy e Rochefort che vengono condotti dalle loro celle, ma vedono Smeton che si dichiara certo d'essere lui l'unico ad averla tradita. Anna ricade nel delirio. Immagina che l'arpa del ragazzo sia scordata e che nel suo malinconico suono echeggi il gemito del proprio cuore ferito, che pronuncia un'ultima preghiera al cielo. I suoni festivi che celebrano le nozze di Enrico e di Giovanna la riportano nuovamente nel presente. Subito Anna maledice la coppia rea; ma poi si frena, affermando che se deve morire, morirà col perdono sulle labbra. Il crescente dolore le fa perdere i sensi, proprio nel momento in cui si presentano i soldati per scortare i condannati al patibolo.

Synopsis

ACT ONE

Windsor Castle. It's late at night in the Queen's apartments, and the King still hasn't arrived. Suspicious that the King's attention is turning elsewhere, the courtiers voice their worries regarding Anne's future. Summoned by the Queen, the court maid Jane Seymour enters. She is uncomfortable as she is the one who has been the object of Henry's affections. The Queen also arrives and, worried by the general silence with which she is received, asks her page Smeaton to sing a song to lift her spirits. His song is intense and full of emotion, as he is secretly in love with the Queen. He reassures her that her beauty is equal in both pain and joy. Unfortunately, the song continues by comparing her to a "virgin that first love sighs" reminding Anne of her love for Richard Percy: the Queen then interrupts the singer because she realises that the embers of her first love are still burning.

Anne retires with her ladies-in-waiting, while Jane returns to her apartments. On the one hand, she reassures herself that the secret of her relationship with Henry is still safe, on the other she feels deeply disturbed by the fact that she is not able to remedy the damage she has caused. Someone knocks at the door and the King enters through a secret door. Jane begs him to stop meeting her clandestinely; Henry agrees with her and declares that he finally wants to make their love public. Jane continues, arguing that the only way to save themselves is to make their love known with a marriage. Henry promises her a wedding, throne and sceptre. When the lady-in-waiting asks him how that might be possible, the King's response is enigmatic and reticent.

Windsor Castle Park. It is dawn. Lord Rochefort, Anne's brother, is surprised to meet his old friend Percy, who explains that he has returned from exile by order of the sovereign himself. When Rochefort confides to him that Anne no longer enjoys the King's attentions, Percy tells him how painful exile is, a pain equal to death. Groups of hunters, pages and noble men gather for the King's hunt. When Henry appears, Anne comes forward and begs to be able to return to her husband's graces. The monarch's words to her are both reassuring and threatening: He says that although he has neglected her, he is always watching her. As soon as he sees Percy, he deliberately denies having ordered his return home, claiming that it was Anne, convinced of Percy's innocence, who urged his forgiveness. The exile falls at the Queen's feet and kisses her hand, embarrassing her and risking compromising



Ritratto di Anna Bolena, 1584 ca., Londra National Portrait Gallery.

her with his excessive attention, as Henry had predicted in his plan. Rochefort tries to hold Percy back, while the King orders Hervey, one of his officers, to keep his eyes open for anything that may incriminate Anne. Before leaving for a hunting trip, he tells Percy he is to stay at court.

Smeton enters the Queen's rooms. Fascinated by her beauty, he wants to replace a miniature portrait of her, which he had stolen so he could admire her beauty. But the young man lingers too long contemplating the portrait, and when he hears steps approaching, he is forced to hide behind a curtain. Anne and Rochefort arrive: the latter manages to convince his sister to grant Percy an audience. Expecting him to reproach her for having turned her back on him in favour of the King, instead the Queen finds a Percy who is devoid of any feelings of anger, who declares that he loves her more than ever. Attempting in vain to curb his growing passion, Anne reminds him that she is

the wife of the sovereign and urges him to leave England immediately. Never again, she tells him, are they to meet. In desperation Percy draws his sword to kill himself. Watching the scene secretly, Smeton misunderstands Percy's intentions, and in the belief that he is about to kill the Queen, he steps forward with his sword drawn to defend her. Anne faints and Rochefort reappears to warn them of the King's arrival. The situation is obviously completely in Henry's favour and, in the presence of the courtiers who rush to intervene, he deduces that the two men with drawn swords are both in love with the Queen and that they are fighting out of jealousy. Smeton denies the accusation but unfortunately drops the portrait

of Anne – clear evidence for Henry of the favours his spouse granted the page. When she comes to, Anne protests her innocence, but the monarch commands that she be placed under arrest, suggesting that she spare her defence for the advice for the judges' council. To her horror, the Queen realises that her fate is sealed, and along with Percy, Smeton, and Rochefort she is taken to the prisons.

ACT TWO

An antechamber of Anne's chambers in the Tower of London. While observing that the courtiers and even Jane herself, have stayed away from the Queen, Anne's ladies-in waiting declare their unwavering loyalty. When Anne joins them, Hervey enters with the task of accompanying the ladies before the Council of Peers. They withdraw in tears. Left alone, Anne prays. Jane enters and tries to convince her mistress to plead guilty, in the belief that this may be the only way to save her life. Anne rejects the infamous proposal and curses Henry and his new lover. At this Jane burst into tears, as if it were a confession, and desperately asks for the Queen's forgiveness. Sensing the sincerity of her pain and regret, Anne makes her get up off the ground and declares that he the King, is the only culprit. Jane is even more upset by Anne's forgiveness and leaves in a state of extreme distress.

A vestibule outside the Council Chamber, where Anne's trial is underway. The courtiers question each other about how the trial is going. Upon leaving the Chamber, Hervey announces that Smeton has confessed everything and that any hope of absolution for Anne has now vanished. The King also leaves the court room, and one perceives from the words he exchanges with Hervey that the boy was deceived. In fact, he 'spoke', convinced in that way he was saving the Queen. Anne and Percy enter under escort. Henry is about to leave but his wife approaches him, blocking him; She makes one final plea asking to be saved from the disgrace of public judgement. The King repeats the accusations of treason against Anne and Percy and declares that they must both die. At this point Percy makes one last, desperate attempt to save his beloved: He declares that before she even became Henry's wife, Anne was legally married to him. Seeing that Anne remains silent, and neither confirms nor denies it, Henry announces that this umpteenth betrayal will fall on their heads. The guards take Anne and Percy back to the cells while Henry wonders if Percy's claims are true. Jane appears, still overcome with remorse, begging she is not to be the cause of Anne's death. Before the King can give her an answer, the Council is concluded, and the courtiers gather to hear Hervey's announcement: Anne and all defendants have been sentenced to death. The courtiers urge the King for clemency but despite Jane's pleas, the monarch stalls by saying that he will examine their requests.

Under the watchful eyes of guards, Percy and Rochefort meet in a room in the Tower of London. Percy regrets he is the cause of Rochefort's death; the latter, however, replies that he deserves it since he was the one who encouraged Anne's ascension to the throne. Hervey informs them that the King has decided to pardon them, but since the Queen's sentence remains unchanged, Percy declares he wishes to die with her. He urges

his friend to accept the repeal of the sentence, but in vain: Rochefort also prefers death. While the two friends return to their cells, the ladies-in-waiting commiserate with Anne's suffering. When the prisoner appears, it is clear her mind is wandering. She is convinced that it is the morning of her wedding to Henry, and she is afraid that Percy will come to reproach her for her betrayal. Yet when she imagines him before her, he is smiling. Her imagination then takes her back to the "Dolce castel natio" where she grew up and where for the first time she met and fell in love with Percy. A roll of drums puts an end to her vision, bringing her back to the reality of the present. She greets Percy and Rochefort as they are taken from their cells, but they see Smeton who declares he is sure that he is the only one who has betrayed her. Anne relapses into her delirium. She imagines that the boy's harp is out-of-tune and that in its melancholy sound echoes the lamentations of his broken heart, which utters a last prayer to heaven. The festive sounds celebrating the wedding of Henry and Jane bring her back to the present. Anne immediately curses the guilty couple; but then she stops, saying that if she must die, she will die with forgiveness on her lips. Her increasing pain makes her lose consciousness, just as the soldiers appear to escort the condemned woman to the gallows.

Argument

PREMIER ACTE

Château de Windsor. Il est tard dans la nuit et le roi n'a pas encore fait son apparition dans les appartements de la reine. Les courtisans, soupçonnant que l'intérêt du roi se porte ailleurs, expriment des doutes sur l'avenir de la reine Anne. Jeanne Seymour, dame de compagnie, fait son entrée car la reine l'a convoquée. Elle est mal à l'aise, car c'est elle qui a attiré l'attention du roi. La reine arrive à son tour : préoccupée du silence général qui l'accueille, elle demande à son page Smeton de chanter une chanson pour égayer les personnes présentes. Cette chanson intense est pleine d'émotion, car le jeune page aime la reine en secret. Il la rassure sur sa beauté, inchangée que ce soit dans la douleur ou dans la joie. La chanson continue pour la comparer maladroitement à une «vierge qui soupire après son premier amour» et ceci rappelle à Anne l'amour qu'elle éprouvait pour Richard Percy. Alors la reine l'interrompt, car elle sent au fond d'elle-même que les cendres de son premier amour sont loin d'être éteintes.

Anne se retire avec les dames de sa suite, tandis que Jeanne retourne dans ses appartements. D'une part, elle est rassurée de savoir que sa relation avec Henri est encore un secret, mais par ailleurs elle se sent profondément troublée du fait de ne pas être en mesure de remédier aux dommages qu'elle a provoqués. On entend frapper à la porte : le roi entre par une porte dérobée. Jeanne le supplie de ne plus la rencontrer clandestinement ; Henri reconnaît qu'elle a raison et déclare vouloir que leur amour soit enfin rendu public. Jeanne insiste, en soutenant que la seule manière de se sauver est de rendre leur amour officiel par un mariage. Henri lui promet des noces, le trône et le sceptre. La jeune femme lui demande comme tout ceci peut être possible; le roi donne une réponse énigmatique avec une certaine réticence.

Parc du château de Windsor à l'aube. Lord Rochefort, le frère d'Anne, s'étonne d'y rencontrer son vieil ami Percy, qui lui explique qu'il est revenu de son exil sur ordre du souverain. Quand Rochefort lui confie qu'Anne n'a plus les faveurs du roi, Percy lui exprime toute la douleur de l'exil, qu'il compare d'une certaine façon à la mort. Des escouades de chasseurs, de pages et de nobles se réunissent pour la chasse du roi. Quand Henri fait son apparition, Anne se présente et implore la possibilité de jouir à nouveau des grâces de son mari. Le monarque lui adresse des paroles rassurantes - quoique menaçantes en même temps



Hans Holbein (1497 ca.-1543), ritratto di Jane Seymour. Kunsthistorische Museum, Vienna.

- en l'assurant qu'il a continué à veiller sur elle tout en l'ayant négligée. Dès qu'il aperçoit Percy, il fait exprès de nier avoir ordonné son retour, soutenant que c'est Anne, convaincue de l'innocence de Percy, qui en a demandé la grâce. L'exilé tombe aux pieds de la reine et lui baise la main, la mettant ainsi dans l'embarras et risquant de la compromettre dans sa hâte excessive, exactement comme l'avait prévu Henri dans son plan. Rochefort essaie de retenir Percy, tandis que le roi ordonne à Hervey, l'un de ses officiers, de veiller sur tout ce qui pourrait incriminer Anne. En partant pour sa partie de chasse, il intime à Percy de rester à la cour.

Smeton s'introduit dans les appartements de la reine. Charmé par sa beauté, il veut remettre à sa place un portrait en miniature qui la représente et qu'il avait dérobé pour pouvoir l'admirer. Mais le jeune hésite trop longtemps dans sa contemplation du portrait et au bruit de pas qui se

rapprochent, il est obligé de se cacher derrière une tenture. Anne et Rochefort arrivent : ce dernier réussit à convaincre sa sœur d'accorder une audience à Percy. La reine qui pensait que celui-ci voulait lui reprocher l'offense qu'elle lui avait faite en préférant le roi, trouve par contre Percy n'éprouvant aucun sentiment de colère : il déclare l'aimer plus que jamais. Tentant en vain de freiner sa passion croissante, Anne lui rappelle qu'elle est la femme du souverain et l'exhorte à quitter l'Angleterre immédiatement. Elle lui dit qu'ils ne devront plus jamais se rencontrer. Désespéré, Percy extrait son épée pour se tuer. De sa cachette, Smeton se méprend sur les intentions de Percy : croyant qu'il veut tuer la reine, il se présente

l'épée dégainée pour la défendre. Anne s'évanouit et Rochefort réapparaît pour les avertir de l'arrivée du roi. La situation se présente nettement en faveur d'Henri : en présence des courtisans qui accourent, il en déduit que les deux hommes munis d'épées sont tous deux amoureux de la reine et qu'ils sont en train de se battre par jalousie. Smeton nie l'accusation, mais laisse tomber le portrait d'Anne malencontreusement. Ceci est interprété comme un indice évident, du point de vue d'Henri, dénotant les faveurs qu'accorde la reine à son page. En se reprenant, Anne proteste de son innocence, mais le monarque ordonne qu'elle soit mise aux arrêts et lui suggère de garder ses arguments pour le conseil des juges. Avec horreur, la reine se rend compte que son destin est tout tracé lorsqu'elle est mise en prison avec Percy, Smeton et Rochefort.

DEUXIÈME ACTE

Antichambre dans les cellules d'Anne de la tour de Londres. Les dames de compagnie d'Anne, remarquent que les courtisans – tout comme Jeanne – ont abandonné la reine et déclarent leur fidélité à toute épreuve. Quand Anne les rejoint, Hervey entre pour accompagner les dames de compagnie devant le Conseil des Pairs. Elles partent en larmes. Restée seule, Anne se met à prier. Jeanne fait son entrée et cherche à convaincre la reine qu'elle doit se déclarer coupable, estimant que ce serait un moyen de lui sauver la vie. Anne refuse cette proposition infamante et maudit Henri avec sa nouvelle maîtresse. Alors Jeanne se met à pleurer, ce qui équivaut à un aveu, et demande pardon à la reine. Devinant la sincérité de sa douleur et de ses regrets, Anne la remet sur pieds et déclare que seul le monarque est coupable. Jeanne reste encore plus troublée du pardon d'Anne et sort dans un état d'extrême affliction.

Vestibule à l'extérieur du Chambre du Conseil où est en cours le procès pour déterminer si Anne est coupable. Les courtisans s'interrogent les uns les autres sur le déroulement du procès. En sortant de la Chambre, Hervey annonce que Smeton a tout avoué et que tout espoir d'absolution pour Anne s'est désormais vain. Le roi aussi sort de la salle du procès et il devient évident en entendant les commentaires qu'il échange avec Hervey que le jeune homme a été dupé : il a en effet 'parlé', convaincu de pouvoir ainsi sauver la reine. Anne et Percy entrent, sous escorte. Henri essaie de partir, mais sa femme le bloque au passage. Elle le supplie pour la dernière fois de lui épargner la honte d'un jugement public. Le monarque confirme les accusations de trahison sur le compte d'Anne et de Percy et déclare qu'ils doivent mourir tous les deux. Percy fait alors une dernière tentative désespérée pour sauver sa bien-aimée : il déclare qu'avant de devenir la femme d'Henri, Anne l'avait déjà épousé légalement. En constatant qu'Anne se tait, sans confirmer ni nier, Henri annonce que cette énième trahison retombera sur leurs têtes. Les gardes reconduisent Anne et Percy dans leurs cellules, tandis qu'Henri s'interroge sur la véracité des affirmations de Percy. Jeanne fait son apparition, toujours en proie au remords, et implore de ne pas être la cause de la mort d'Anne. Avant que le roi ne puisse lui donner

une réponse, la séance du Conseil se termine et les courtisans se réunissent pour écouter l'annonce d'Hervey: Anne et tous les accusés ont été condamnés à la peine capitale. Les courtisans sollicitent la clémence du roi mais, malgré les supplications de Jeanne, celui-ci se libère pour gagner du temps, en disant qu'il examinera leurs demandes.

Encore prisonniers, Percy et Rochefort se rencontrent dans un vestibule de la tour de Londres. Percy regrette d'être la cause de la mort de Rochefort ; celui-ci répond qu'il mérite cette fin, car c'est lui qui a encouragé Anne à épouser le roi. Hervey leur communique que le roi a décidé de les gracier. Comme la reine reste condamnée à mort, Percy se déclare disposé à mourir avec elle. Il exhorte son ami à accepter la révocation de la condamnation, mais en vain : Rochefort aussi préfère la mort. Alors que les deux amis reviennent dans leurs cellules, les dames de compagnie expriment leur participation à la souffrance d'Anne. Quand la prisonnière arrive, son esprit troublé passe d'une pensée à l'autre. Elle est convaincue que c'est le jour de ses noces avec Henri et elle a peur que Percy ne vienne lui reprocher sa trahison. Pourtant, quand elle imagine se trouver devant lui, elle constate qu'il reste souriant. Alors son imagination la reporte au «gentil château natal» où elle a grandi et où elle tomba amoureuse de Percy à leur première rencontre. Un roulis de tambours chasse sa vision pour la ramener à la réalité présente. Elle salue Percy et Rochefort qui sont reconduits dans leurs cellules et voient Smeton qui se déclare certain d'être le seul à l'avoir trahie. Anne retombe dans son délire. Elle imagine que la harpe du jeune homme a besoin d'être accordée et que le son mélancolique de l'instrument reproduit le gémissement de son propre cœur blessé, envoyant une dernière prière vers le ciel. Les sons de la fête servant à célébrer les noces d'Henri et de Jeanne la rappellent à la réalité. Sur le moment, Anne maudit ce mauvais couple ; puis elle se reprend, pour affirmer que si elle doit mourir, elle mourra le pardon sur les lèvres. La douleur croissante lui fait perdre les sens, alors que se présentent les soldats pour escorter les condamnés à l'échafaud.

Handlung

ERSTER AKT

Auf Schloss Windsor in den Wohnräumen der Königin. Es ist später Abend, der König ist noch nicht erschienen. Die Höflinge ahnen, dass der König anderweitig interessiert ist und sorgen sich um Annas Zukunft. Giovanna Seymour tritt auf, eine Hofdame, welche die Königin rufen ließ. Sie fühlt sich nicht wohl, denn Enrico hat sich ihr zugewandt. Als die Königin kommt und bemerkt, mit welcher beängstigender Stille sie empfangen wird, bittet sie ihren Pagen Smeton um ein Lied. Es soll die Gemüter aufheitern. Sein Gesang ist innig und voller Leidenschaft, denn er ist heimlich in die Königin verliebt. Er versichert, dass ihre Schönheit im Schmerz wie im Glück gleich aufwiegt. Als Anna im Lied verglichen wird mit einer «Jungfrau, die seufzend zum ersten Mal liebt» wird sie unglücklicherweise an ihre erste Liebe für Riccardo Percy erinnert. Sie unterbricht den Gesang, denn die Königin muss erkennen, dass die Flamme ihrer ersten Liebe noch nicht erloschen ist.

Anna zieht sich mit ihren Hofdamen zurück, während Giovanna in ihre Wohnräume zurückkehrt. Sie ist hin- und hergerissen, denn auch wenn das Geheimnis ihrer Beziehung zur Enrico noch geschützt ist, so weiß sie doch um den Schaden, den sie angerichtet hat und den sie nicht abwenden kann. Es klopft und aus einer versteckten Türe erscheint der König. Giovanna fleht ihn an, sie nicht mehr heimlich zu treffen. Enrico stimmt seiner Geliebten zu. Der König will ihre Liebe endlich öffentlich machen und Giovanna drängt darauf, dass der einzige Ausweg aus ihrer Situation eine Heirat ist. Enrico verspricht ihr die Hochzeit, den Thron und das Zepter. Die Hofdame fragt, wie er dies erfüllen kann. Die Antwort des Königs ist rätselhaft, er weicht Giovanna aus.

Im Park von Schloss Windsor im Morgengrauen. Lord Rochefort, Annas Bruder, ist verwundert darüber, seinen alten Freund Percy zu treffen. Dieser erklärt, dass er auf Befehl des Königs aus dem Exil zurückgekehrt ist. Als Rochefort ihm anvertraut, dass Anna nicht mehr die Aufmerksamkeit des Königs genießt, erzählt ihm Percy, dass das Exil schmerzvoll ist, so schmerzvoll wie der Tod. Zur Jagd des Königs versammeln sich Jäger, Pagen und Edelleute. Als Enrico erscheint, tritt Anna hervor und fleht ihn an, sich wieder ihr zuzuwenden. Der Monarch richtet aufmunternde doch zugleich drohende Worte an sie: auch wenn er Anna vernachlässigen sollte, so ist doch sein aufmerksamer Blick auf sie gerichtet. Als er Percy erblickt, leugnet er absichtlich, ihn zurückbeordert zu haben und behauptet,



Édouard Cibot (1799-1877), Anna Bolena nella Torre di Londra, Musée Rolin Autun (Francia).

Anna habe an seine Unschuld glaubend die Begnadigung veranlasst. Der Exilant wirft sich der Königin zu Füßen und küsst ihre Hand. Damit stellt er sie bloß, denn genau wie Enrico es geplant hatte, riskiert Percy mit seiner übertriebenen Fürsorge Anna zu kompromittieren. Rochefort versucht, Percy zurückzuhalten und befiehlt Hervey, einem seiner Offiziere, darüber zu wachen, ob Anna etwas angelastet werden kann. Als er zu einem Jagdausflug aufbricht, weist er Percy an, am Hof zu bleiben.

Smeton verschafft sich Zugang zu den Privaträumen der Königin. Fasziniert von ihrer Schönheit, will er ein Miniaturporträt von ihr zurücklegen, das er entwendet hatte, um in Ruhe ihre Schönheit zu betrachten. Doch der junge Mann verweilt zu lange und das Herannahen von Schritten zwingt ihn, sich hinter einem Vorhang zu verstecken. Anna und Rochefort treten ein. Letzterem gelingt es, seine Schwester davon zu überzeugen, Percy eine Au-

dienz zu gewähren. Die Königin ist überzeugt, dass Percy erzürnt ist, weil sie sich zugunsten des Königs von ihm abgewendet hatte. Doch Percy erklärt, dass er sie immer noch liebt. Anna versucht vergeblich, Percys wachsende Leidenschaft zu zügeln und erinnert ihn daran, dass sie die Frau des Königs ist. Schließlich fordert sie ihn auf, England sofort zu verlassen. Sie dürfen sich nie wieder begegnen. In seiner Verzweiflung zückt Percy sein Schwert, um sich umzubringen. Smeton, der das Geschehen von seinem Versteck aus verfolgt, missversteht die Situation und denkt, dass Percy die Königin umbringen will. Daher tritt er mit erhobenem Schwert hervor. Anna fällt in Ohnmacht und Rochefort erscheint, um den König anzukündigen. Die

Situation spielt Enrico durchaus in die Hände. Als er die beiden Höflinge mit den gezückten Schwertern sieht, geht er davon aus, dass sie beide in die Königin verliebt sind und aus Eifersucht um sie kämpfen. Smeton leugnet die Anklage, doch dann lässt er Annas Porträt fallen. Enrico deutet dies als eindeutiges Indiz für Annas Zuwendung zu ihrem Pagen. Als Anna zu sich kommt, wehrt sie sich gegen die Vorwürfe, doch der Monarch fordert ihre Festnahme. Ihre Verteidigung, so Enrico, soll sie vor Gericht vorbringen. Die Königin muss erkennen, dass ihr Schicksal besiegelt ist. Sie wird zusammen mit Percy, Smeton und Rochefort abgeführt.

ZWEITER AKT

Eine Vorhalle von Annas Zellen in der Festung des Tower von London. Annas Hofdamen erklären ihre unerschütterliche Loyalität gegenüber der Königin, obwohl sich die Höflinge und sogar Giovanna selbst von ihr distanzieren haben. Als Anna hinzukommt, tritt Hervey mit dem Auftrag ein, die Dienerinnen vor das *House of Peers*, das Herrenhaus, zu führen. Sie verlassen sie unter Tränen. Als Anna alleine zurückbleibt, betet sie. Giovanna tritt auf und will die Königin überzeugen, sich schuldig zu bekennen. Dies sei die einzige Möglichkeit, ihr Leben zu retten. Anna weist diesen ehrlosen Vorschlag zurück und verflucht Enrico und seine neue Geliebte. Da bricht Giovanna in Tränen aus, gesteht ihr alles und bittet sie herzerreißend um Vergebung. Anna spürt ihre Aufrichtigkeit und erklärt, dass der König der einzige Schuldige ist. Diese Vergebung der Königin stürzt Giovanna in noch größere Verzweiflung. Außer sich verlässt sie die Halle.

Ein Vorraum des Ratssaals, in welcher der Prozess gegen Anna abgehalten wird. Die Höflinge tauschen sich zum Fortgang der Verhandlung aus. Hervey tritt aus dem Saal und verkündet, dass Smeton alles gestanden hat. Jede Hoffnung auf einen Freispruch für Anna ist dahin. Der König verlässt nun den Verhandlungssaal und aus seinem Gespräch mit Hervey geht hervor, dass der Page getäuscht wurde. Smeton hat tatsächlich „gestanden“, allerdings in der Überzeugung, mit einem Schuldeingeständnis die Königin retten zu können. Unter Bewachung erscheinen Anna und Percy, als Enrico gerade gehen will. Doch die Königin tritt an ihn heran und hält ihn auf. Anna bittet ihn ein letztes Mal, ihr die Schande eines öffentlichen Prozesses zu ersparen. Der Monarch wiederholt die Anschuldigungen des Verrats gegen Anna und Percy und erklärt, dass sie beide mit dem Tod bezahlen werden. An diesem Punkt unternimmt Percy einen letzten verzweiferten Versuch, seine Geliebte zu retten und erklärt, dass Anna schon vor ihrer Heirat mit Enrico rechtmäßig mit ihm verheiratet war. Da Anna schweigt, ohne die Aussage zu bestätigen oder zu widerrufen, prophezeit Enrico, dass ihnen dieser neuerliche Verrat auf ihre Köpfe fallen wird. Die Wachen führen Anna und Percy zurück in die Zellen, während Enrico sich fragt, ob Percys Behauptungen wahr sind. Giovanna tritt auf, sie ist noch immer erschüttert und fleht, nicht die Ursache für Annas Tod zu sein zu müssen. Bevor der König ihr eine Antwort geben kann, endet die Ratssitzung und die Höflinge versammeln sich, um Herveys Mitteilung zu hören: Anna und alle Angeklagten wurden zum Tode verurteilt. Die Höflinge erbitten beim König Gnade, und auch Giovanna fleht ihn an. Der König wird die Bitten prüfen.

Percy und Rochefort treffen sich unter Bewachung in einem Vestibül im Tower von London. Percy bedauert es, für Rocheforts Tod verantwortlich zu sein. Sein Freund gesteht jedoch, ein tragisches Ende verdient zu haben, weil er Annas Thronbesteigung vorangetrieben hat. Hervey verkündet, dass der König beide begnadigt. Doch Percy ist bereit, mit der Königin zu sterben und drängt nun seinen Freund, die Aufhebung von dessen Verurteilung zu akzeptieren. Doch diese Bemühungen sind vergeblich, denn auch Rochefort zieht den Tod vor. Als die beiden Freunde in ihre Zellen zurückkehren, bekunden die Hofdamen ihr Mitgefühl für Annas Leiden. Als die Gefangene erscheint, schweifen ihre Gedanken umher. Sie glaubt, es sei der Morgen ihrer Hochzeit mit Enrico und fürchtet, Percy könne sie an ihren Verrat erinnern. Doch als sie glaubt, ihn vor sich zu sehen, lächelt er sie an. Im Geist ist sie zurück in dem „süßen Schloss“, in dem sie aufgewachsen ist. Hier ist sie Percy zum ersten Mal begegnet und hier hat sie sich in ihn verliebt. Ein Trommelwirbel reißt sie aus ihren Gedanken und führt sie in die Gegenwart zurück. Sie grüßt Percy und Rochefort, die aus ihren Zellen geführt werden, doch sie sehen Smeton, der ihnen gegenüber überzeugt ist, der Einzige zu sein, der die Königin verraten hat. Anna fällt in ein Delirium. Sie stellt sich vor, dass die Harfe des Jünglings verstimmt ist und dass in dem melancholischen Klang das Wehklagen ihres eigenen verwundeten Herzens widerhallt, das ein letztes Gebet zum Himmel spricht. Da rufen sie die festlichen Klänge zur Hochzeit von Enrico und Giovanna jäh in die Realität zurück. Sie möchte das schuldbelastete Paar verfluchen, doch dann besinnt sie sich. Anna wird mit Vergebung auf den Lippen sterben. In immer größerem Schmerz verliert sie das Bewusstsein, als die Soldaten kommen, um die Verurteilten zum Henker zu geleiten.

Anna Bolena

tragedia lirica in due atti

libretto di Felice Romani

musica di Gaetano Donizetti

Personaggi

Enrico VIII, re d'Inghilterra basso

Anna Bolena, sua moglie soprano

Giovanna Seymour, damigella di Anna mezzosoprano

Lord Rochefort, fratello di Anna basso

Lord Riccardo Percy tenore

Smeton, paggio e musico della regina contralto

Signor Hervey, ufficiale del re tenore

Coro di cortigiani, uffiziali, lordi, cacciatori e soldati.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*Sala nel castello di Windsor negli appartamenti della regina. Il luogo è illuminato.
Vanno e vengono da ogni parte numerose persone: chi passeggiando discorre: chi si trattiene sedendo ecc.*

CORO DI CAVALIERI
(sempre sottovoce)

I Né venne il re?

II Silenzio.
Ancor non venne?

I Ed ella?

II Ne geme il cor, ma simula.

I Tramonta omai sua stella.

TUTTI D'Enrico il cor volubile
arde d'un altro amor.

I Tutto lo dice.

II Il torbido
aspetto del sovrano...

I Il parlar tronco...

II Il subito
irne da lei lontano...

TUTTI Un acquietarsi insolito

del suo geloso umor.
Oh! Come ratto il folgore
sul capo suo discese!
Come giustizia vendica
l'espulsa aragonese!
Forse è serbata, ah! misera,
ad onta e duol maggior.

SCENA SECONDA

Giovanna Seymour e detti.

GIOVANNA
Ella di me, sollecita
più dell'usato,, ha chiesto.
Ella... perché?... qual palpito!
Qual dubbio in me si è desto!
Innanzi alla mia vittima
perde ogni ardire il cor.
Sorda al rimorso rendimi,
o in me ti estingui, amor.

SCENA TERZA

Anna comparisce dal fondo seguitata dalle sue dame, da paggi e da scudieri. Tutti le dan luogo, e rispettosamente le fanno corona. Smeton è nel corteggio. Silenzio.

ANNA
Sì taciturna e mesta
mai non vidi assemblea...
(a Seymour)

Tu stessa un tempo
lieta cotanto, richiamar non sai
sul tuo labro un sorriso!

GIOVANNA
E chi potria
seren mostrarsi quando afflitta ei vede
la sua regina?

ANNA
Afflitta, è ver son io...
né so perché... Smania inquieta, ignota,
a me la pace da più giorni invola.

SMETON
(Misera!)

GIOVANNA
(Io tremo ad ogni sua parola.)

ANNA
Smeton dov'è?

SMETON
Regina!

ANNA
A me t'appressa. Non vuoi tu per poco
de' tuoi concetti rallegrar mia corte,
finché sia giunto il re?

GIOVANNA
(Mio cor, respira.)

ANNA
Loco, o Ledi, prendete.

SMETON
(Oh! amor, mi inspira.)

Siedono tutte. I cortigiani son collocati qua e là a vari gruppi. Un'arpa è recata a Smeton. Egli preludia un momento, indi canta la seguente romanza:

SMETON
Deh! non voler costringere
a finta gioia il viso:
bella è la tua mestizia
siccome il tuo sorriso.
Cinta di nubi ancora
bella è così l'aurora,
la luna malinconica
bella è nel suo pallor.

Anna diviene più pensosa. Smeton prosegue con voce più animata.

SMETON
Chi pensierosa e tacita
starti così ti mira,
ti crede ingenua vergine
che il primo amor sospira:

ed obliato il serto
ond'è il tuo crin coperto,
teco sospira, e sembragli
esser quel primo amor.

ANNA
(*sorge commossa*)
Cessa... deh! cessa...

SMETON
Regina! oh ciel!

CORO
(Ella è turbata, oppressa.)

ANNA
(Come, innocente giovine,
come m'ha scosso il core!
Son calde ancor le ceneri
del mio primiero amore!
Ah! non avessi il petto
aperto ad altro affetto
io non sarei sì misera,
nel vano mio splendor.)

(*Agli astanti*)
Ma poche omai rimangono
ore di notte, io credo.

CORO
L'alba è vicina a sorgere...

ANNA
Signori, io vi congedo.
È vana speme attendere,
che omai più giunga il re.
Andiam, Seymour.

Si appoggia a lei.

GIOVANNA
Che v'agita?

ANNA
Legger potessi in me!

Non v'ha sguardo a cui sia dato
penetrar nel mesto core:

mi condanna il crudo fato
non intesa a sospirar.

Ah! se mai di regio soglio
ti seduce lo splendore,
ti rammenta il mio cordoglio,
non lasciarti lusingar.

GIOVANNA

(Alzar gli occhi in lei non oso.
Non ardisco favellar.)

CORO

(Qualche istante di riposo
possa il sonno a lei recar.)

*Anna parte accompagnata da Seymour e dalle ancelle.
L'adunanza si scioglie a poco a poco. La scena si sgom-
bra, e non rimane dei lumi che una gran lampada, la
quale rischiara la sala.*

SCENA QUARTA

*Giovanna ritorna dagli appartamenti della regina.
Essa è agitata.*

GIOVANNA

Oh! qual parlar fu il suo!
Come il cuor mi colpì! Tradita forse,
scoperta io mi sarei? Sul mio sembiante
avria letto il misfatto? Ah, no; mi strinse
teneramente al petto;
riposa ignara che il serpente ha stretto.
Potessi almen ritrarre
da questo abisso il piede; e far che il tempo
corso non fosse. Ah! la mia sorte è fissa,
fissa nel cielo come il di supremo.
(È battuto ad una porta segreta)
Ecco... ecco il re...

Va ad aprire.

SCENA QUINTA

Enrico, e detta.

ENRICO

Tremate voi?...

GIOVANNA

Sì, tremo.

ENRICO

Che fa colei?

GIOVANNA

Riposa...

ENRICO

Non io.

GIOVANNA

Riposo io forse? Ultimo sia
questo colloquio nostro... ultimo, o sire;
ve ne scongiuro...

ENRICO

E tal sarà. Vederci
alla faccia del sole omai dobbiamo
la terra e il cielo han da saper ch'io v'amo.

GIOVANNA

Giammai, giammai... Sotterra
vorrei celar la mia vergogna.

ENRICO

È gloria
l'amor d'Enrico... Ed era tal per Anna
agli occhi pur dell'Inghilterra intera.

GIOVANNA

Dopo l'imene ei l'era...
dopo l'imene solo.

ENRICO

E in questa guisa
m'ama Seymour?

GIOVANNA

E il re così pur m'ama?

ENRICO

Ingrata, e che bramate?

GIOVANNA

Amore, e fama.

ENRICO

Fama! Sì: l'avrete, e tale
che nel mondo egual non fia:
tutta in voi la luce mia,
solo in voi si spanderà.
Non avrà Seymour rivale,
come il sol rival non ha.

GIOVANNA

La mia fama è a piè dell'ara:
onta altrove è a me serbata:
e quell'ara è a me vietata,
lo sa il cielo, il re lo sa.
Ah! s'è ver che al re son cara,
l'onor mio pur caro avrà.

ENRICO

(risentito)

Sì... v'intendo.

GIOVANNA

Oh cielo! E tanto
è in voi sdegno?

ENRICO

È sdegno e duolo.

GIOVANNA

Sire!...

ENRICO

Amate il re soltanto.

GIOVANNA

Io?...

ENRICO

Vi preme il trono solo.

ENRICO

Anna pur amor m'offria,
vagheggiando il soglio inglese...
Ella pure il serto ambia
dell'altera aragonese...
L'ebbe alfin, ma l'ebbe appena,
che sul crin le vacillò.
Per suo danno per sua pena,
d'altra donna il cor tentò.

GIOVANNA

Ah! non io, non io v'offria
questo core a torto offeso...
Il mio re me lo rapia;
dal mio re mi venga reso.
Più infelice di Bolena,
più da piangere sarò.
Di un ripudio avrò la pena,
né un marito offeso avrò.

Giovanna s'allontana piangendo.

ENRICO

Tu mi lasci?

GIOVANNA

Il deggio.

ENRICO

Arresta.

GIOVANNA

Io nol posso.

ENRICO

Arresta: il voglio.
Già l'altar per te si appresta:
avrà sposo e scettro e soglio.

GIOVANNA

Cielo? ed Anna?

ENRICO

Io l'odio...

GIOVANNA

Ah! Sire...

ENRICO

Giunto è il giorno di punire.

GIOVANNA

Ah! qual colpa?

ENRICO

La più nera.
Diemmi un cor che suo non era...
m'ingannò pria d'esser moglie;
moglie ancora m'ingannò.

GIOVANNA

E i suoi nodi?

ENRICO

Il re li scioglie.

GIOVANNA

Con qual mezzo?

ENRICO

Io sol lo so.

GIOVANNA

Ah! qual sia cercar non oso...
 Nol consente il core oppresso...
 Ma sperar mi sia concesso
 che non fia di crudeltà.
 Non mi costi un regio sposo
 più rimorsi, per pietà!

ENRICO

Rassicura il cor dubbioso,
 nel tuo re la mente acquieta...
 ch'ei ti vegga omai più lieta
 dell'amor che sua ti fa.
 La tua pace, il tuo riposo
 pieno io voglio, e tal sarà.

*Enrico parte dalla porta segreta. Giovanna s'inoltra
 negli appartamenti.*

SCENA SESTA

*Parco nel castello di Windsor. È giorno.
 Percy e Rochefort da varie parti.*

ROCHEFORT

(incontrandosi)

Chi veggo?... In Inghilterra!

(Si abbracciano)

Tu, mio Percy!

PERCY

Mi vi richiama, amico,
 d'Enrico un cenno... E al suo passaggio offrirmi,
 quando alla caccia ei mova, è mio consiglio.
 Dopo sì lungo esiglio

respirar l'aura antica e il ciel natio,
 ad ogni core è dolce, amaro al mio.

ROCHEFORT

Caro Percy! mutato
 il duol non t'ha così, che a ravvisarti
 pronto io non fossi.

PERCY

Non è duolo il mio
 che in fronte appaia: radunato è tutto
 nel cor profondo. Io non ardisco, o amico,
 della tua suora avventurar inchiesta...

ROCHEFORT

Ella è regina... Ogni sua gioia è questa.

PERCY

E il ver parlò la fama?...
 Ella è infelice?... Il re mutato?...

ROCHEFORT

E dura
 ancor contento mai?

PERCY

Ben dici... ei vive
 privo di speme come vive il mio.

ROCHEFORT

Sommesso parla.

PERCY

E che temer degg'io?

Da quel dì che, lei perduta,
 disperato in bando andai,
 da quel dì che il mar passai,
 la mia morte comincio.

Ogni luce a me fu muta.
 Dai viventi mi divisi:
 ogni terra ov'io m'assisi
 la mia tomba mi sembrò.

ROCHEFORT

E venisti a far peggiore
 il tuo stato a lei vicino?

PERCY

Senza mente, senza core,
cieco io seguo il mio destino.
Pur talvolta, in duol sì fiero,
Mi sorride nel pensiero
la certezza che fortuna
i miei mali vendicò.

Odonsi suoni di caccia.

ROCHEFORT

Già la caccia si raduna...
Taci: alcuno udir ti può.

SCENA SETTIMA

Escono da varie parti drappelli di cacciatori: tutto è movimento in fondo alla scena: accorrono paggi, scudieri, e genti armate di picche, ecc. ecc.

CORO

Olà! veloci accorran
i paggi, gli scudieri...
I veltri si dispongono
s'insellino i destrieri...
Più che giammai sollecito
esce stamane il re.

PERCY

Ed Anna anch'ella!...

ROCHEFORT

Acquetati.
Forse con lui non è.

PERCY

Ah! così ne' dì ridenti
del primier felice amore,
palpitar sentiva il core
nel doverla riveder.
Di que' dolci e bei momenti,
ciel pietoso, un sol mi rendi;
poi la vita a me riprendi,
perch'io mora di piacer.

CORO

Si appressa il re: schieratevi...
Al re si renda onor.

SCENA OTTAVA

Tutti gli astanti si dispongono in due file. Rochefort trae seco in disparte Percy. Entra Enrico, e passa in mezzo alle file. In questo mentre gli si presenta Anna in mezzo alle sue damigelle. Percy a poco a poco si colloca in modo da esser veduto da Enrico.
Hervey e guardie.

ENRICO

Desta sì tosto, e toltà
oggi al riposo?

ANNA

In me potea più forte
che il desio del riposo
quel di vedervi. Omai più di son corsi
ch'io non godea del mio signor l'aspetto.

ENRICO

Molte mi stanno in petto
e gravi cure... Pur mia mente ognora
a voi fu volta: né un momento solo
da voi ritrassi il mio vegliante sguardo.
Voi qua, Percy!

ANNA

(Ciel! chi vegg'io... Ricardo!)

ENRICO

Appressatevi.

PERCY

(Io tremo.)

ENRICO

Pronto ben foste...

PERCY

Un solo istante, o sire,
che indugiato io mi fossi a far palese
il grato animo mio, saria sembrato
errore ad altri, a me sembrò delitto.
La man che me proscritto
alla patria ridona e al tetto antico,
devoto io bacio...

ENRICO

Non la man d'Enrico.
Dell'innocenza vostra,
già da gran tempo sicurtà mi diede
chi, nudrito con voi, con voi cresciuto,
conosce della vostra alma il candore.
Anna alfin...

PERCY

Anna!

ANNA

(Non tradirmi, o core!)

PERCY

Voi, regina!... E fia pur vero
che di me pensier vi prese?

ANNA

Innocente... il regno intero
vi credette... e vi difese...

ENRICO

E innocente io vi credei,
perché tal sembraste a lei...
Tutto il regno, a me il credete,
v'era invan mallevalor.

PERCY

Ah, regina!

Si prostra ai suoi piedi, e le bacia la mano.

ANNA

Oh Dio! Sorgete.

ROCHEFORT

(Ei si perde!)

ENRICO

(con la massima indifferenza)
Hervey.

HERVEY

Signor.

*Percy si appressa a Rochefort. Enrico si trattiene dal
lato opposto con Hervey, Anna è nel mezzo, sforzan-
dosi di celare il suo turbamento.*

ANNA

(Io sentii sulla mia mano
la sua lacrima corrente...
della fiamma più cocente
si diffonde nel mio cor.)

PERCY

(a Rochefort)

(Ah! pensava a me lontano:
me ramingo non soffria:
ogni affanno il core oblia:
io rinasco, io spero ancor.)

ROCHEFORT

(a Percy)

(Ah! che fai? T'i frena insano:
Ogni sguardo è in te rivolto:
hai palese, hai scritto in volto
lo scompiglio del tuo cor.)

ENRICO

(a Hervey)

(A te aspetta il far che vano
non riesca il grande intento:
d'ogni passo, d'ogni accento
sii costante esplorator.)

HERVEY

(a Enrico)

(Non indarno, il mio sovrano,
in me fida il suo disegno:
io sarò, mia fé ne impegno,
de' suoi cenni esecutor.)

CORO

(Che mai fia? Sì mite e umano
oggi il re, sì lieto in viso?
Mentitore è il suo sorriso,
è foriero del furor.)

ENRICO

(a Percy colla massima bontà)

Or che reso ai patrii lidi,
e assoluto appien voi siete,
in mia corte, fra i più fidi,
spero ben che rimarrete.

PERCY

Mesto, o sire, per natura,
destinato a vita oscura...
mal saprei...

ENRICO

(interrompendolo)

No, no, lo bramo.

Rochefort, lo affido a te.

Per la caccia ormai partiamo...

(Con disinvoltura)

Anna, addio.

ANNA

(s'inchina)

(Son fuor di me.)

*I corni danno il segnale della caccia. Tutti si muovono e
si formano in varie schiere.*

TUTTI

Questo dì per noi/voi spuntato
con sì lieti e fausti auspici,
dai successi più felici
coronato splenderà.

PERCY E ANNA

(Ah! per me non sia turbato
quando in ciel tramonerà.)

ENRICO

(Altra preda amico fato
ne' miei lacci guiderà.)

*Anna parte colle damigelle. Enrico con tutto il segui-
to dei cacciatori. Rochefort trae seco Percy da un'altra
parte.*

SCENA NONA

*Gabinetto nel castello che mette all'interno delle stanze
di Anna.
Smeton solo.*

SMETON

È sgombro il loco... Ai loro uffici intente
stansi altrove le ancelle... E dove alcuna

me qui vedesse, ella pur sa che in quelle
più recondite stanze, anco talvolta
ai privati concetti Anna m'invita.

(Si cava dal seno un ritratto)

Questa da me rapita

cara immagine sua, ripor degg'io
pria che si scopra l'ardimento mio.

Un bacio ancora, un bacio,
adorate sembianze... Addio, beltade
che sul mio cor posavi,
e col mio core palpitare sembravi.

Ah! pareva che per incanto
rispondessi al mio soffrir;

Che ogni stilla del mio pianto
risvegliasse un tuo sospir.

A tal vista il core audace,
pien di speme e di desir,
ti scopria l'ardor vorace
che non oso altrui scoprir.

(Va per entrar nell'appartamento)

Odo romor... Si appressa
a queste stanze alcun... troppo indugiai...

Si cela dietro una cortina.

SCENA DECIMA

Anna e Rochefort.

ANNA

Cessa... tropp'oltre vai...
troppo insisti, o fratello...

ROCHEFORT

Un sol momento
ti piaccia udirlo: alcun periglio, il credi,
correre non puoi... bensì lo corri, e grave,
se fai col tuo rigore
che il duol soverchi ogni ragion in lui.

ANNA

Lassa! e cagion del suo ritorno io fui!
Ebben... mel guida, e veglia
attento sì che a noi non giunga alcuno
che a me fedel non sia.

ROCHEFORT
Riposa in me.

Parte.

SCENA UNDICESIMA

Anna, e Smeton nascosto.

SMETON
(*affacciandosi guardingo*)
(Né uscir poss'io?... Che fia!)

ANNA
Debole io fui... dovea
ferma negar... Non mai vederlo... Ahi! vano
di mia ragion consiglio;
non ne ascolta la voce il cor codardo.

SCENA DODICESIMA

Percy e Anna.

ANNA
Eccolo!... io tremo!... io gelo!...

PERCY
Anna!...

ANNA
Ricardo!
Sien brevi i detti nostri,
cauti, sommessi. A rinfacciarmi forse
vieni la fé tradita? Ammenda, il vedi,
ampia ammenda ne feci: ambiziosa,
un serto io volli, e un serto ebb'io di spine.

PERCY
Io ti veggo infelice, e l'ira ha fine.
La fronte mia solcata
vedi dal duolo; io tel perdono: io sento
che, a te vicino, de' passati affanni
potrei scordarmi, come, giunto a riva,
il naufragio nocchiero i flutti obblia.
Ogni tempesta mia
in te s'acquieta, e vien da te mia luce...

ANNA
Misero! e quale speme or ti seduce?
Non sai che moglie io sono?...
Che son regina?...

PERCY
Oh! non lo dir. Nol debbo,
nol so saper. Anna per me tu sei,
Anna soltanto. Ed io non son l'istesso
Ricardo tuo?... quel che t'amò cotanto...
quel che ad amare t'insegnò primiero?...
E non t'aborre il re?...

ANNA
M'aborre, è vero.

PERCY
S'ei t'aborre, io t'amo ancora,
qual t'amava in basso stato:
meco obblia di sposo ingrato
il disprezzo ed il rigor.
Un'amante che t'adora
non posporre a rio signor.

ANNA
Ah! non sai che i miei legami,
come sacri, orrendi sono...
che con me s'asside in trono
il sospetto ed il terror!...
Ah! mai più, s'è ver che m'ami,
non parlar con me d'amor.

PERCY
Ah! crudele!

ANNA
Forsennato!
Fuggi, va... ten fo preghiera.

PERCY
No, giammai...

ANNA
Ne oppone il fato
invincibile barriera.

PERCY
Io la sprezzo.

ANNA

In Inghilterra
non ti trovi il nuovo albor.

PERCY

Ah! cadavere sotterra
ei mi trovi... e teco ancor.

ANNA

Per pietà del mio spavento,
dell'orrore in cui mi vedi,
cedi ai prieghi, al pianto cedi,
ci divida e terra e mar.
Cerca altrove un cor contento,
cui non sia delitto amar.

PERCY

Al tuo piè trafitto e spento
io cadrò, se tu lo chiedi;
ma ch'io resti mi concedi
solamente a sospirar.
Presso a te mi fia contento
il soffrire ed il penar.

ANNA

(risoluta)

Parti, il voglio. Alcun potria
ascoltarti in queste mura.

PERCY

Partirò... ma dimmi pria,
ti vedrò?... Prometti... Giura.

ANNA

No. Mai più.

PERCY

Mai più! Sia questa
mia risposta al tuo giurar.

Snuda la spada per trafiggersi.

ANNA

(gettando un grido)

Ah! che fai! Spietato!

SCENA TREDICESIMA

Smeton e detti

SMETON

Arresta!

ANNA

Giusto ciel!

PERCY

Non ti appressar.

Vogliono scagliarsi uno contro l'altro.

ANNA

Deh! fermate... io son perduta:
giunge alcuno... io più non reggo.

Si abbandona sovra una sedia.

SCENA QUATTORDICESIMA

Rochefort, accorrendo spaventato, e detti.

ROCHEFORT

Ah! sorella...

SMETON

Ella è svenuta.

ROCHEFORT

Giunge il re.

PERCY E SMETON

Il re!

SCENA QUINDICESIMA

Enrico, Hervé e detti.

ENRICO

Che veggo?

Destre armate in queste porte!
In mia reggia nudi acciar!
Olà, guardie.

SCENA SEDICESIMA

Alla voce del re accorrono i cortigiani, le dame, i paggi e i soldati. Indi Giovanna Seymour.

PERCY

Avversa sorte!

CORO

Che mai fu?

SMETON E ROCHEFORT

Che dir? che far?

Un momento di silenzio.

ENRICO

Tace ognuno, è ognun tremante!
Qual misfatto or qui s'ordìa?
Io vi leggo nel sembiante
che compiuta è l'onta mia:
testimonio è il regno intero
che costei tradiva il re.

SMETON

Sire... ah! Sire... non è vero.
Io lo giuro al vostro piè.

ENRICO

Tanto ardisci. Al tradimento
già si esperto, o giovinetto?

SMETON

Uccidetemi s'io mento:
nudo, inerme io v'offro il petto.

Gli cade il ritratto di Anna.

ENRICO

Qual monile?

SMETON

Oh ciel!

ENRICO

Che vedo!
Al mio sguardo appena il credo!
Del suo nero tradimento
ecco il vero accusator.

PERCY E ANNA

Oh! angoscia!

SMETON E ROCHEFORT

Oh! mio spavento!

ANNA

Ove son! O mio signor!
*(Rinviene. Si avvicina ad Enrico: egli è fremente.
Tacciono tutti, abbassano gli occhi)*

In quegli sguardi impresso
il tuo sospetto io vedo;
ma per pietà lo chiedo,
non condannarmi, o re.
Lascia che il core oppresso
torni per poco in sé.

ENRICO

Del tuo nefando eccesso
vedi in mia man la prova.
Il lacrimar non giova;
fuggi lontan da me.
Poter morire adesso,
meglio sarà per te.

PERCY

(Cielo! un rivale in esso,
un mio rival felice!
E me l'ingannatrice
volea bandir da sé?
Tutta ti sfoga adesso,
ira del fato, in me.)

GIOVANNA

(All'infelice appresso
poss'io trovarmi, o cielo!
Preso d'orror, di gelo,
come il mio cor non è?
Spense il mio nero eccesso
ogni virtude in me.)

SMETON E ROCHEFORT

(Ah! l'ho perduta io stesso,
colma ho la sua sventura!
Il giorno a me si oscura,
non mi sostiene il piè.
Poter morire adesso
meglio saria per me.)

ENRICO

In separato carcere
tutti costor sian tratti.

ANNA

Tutti!... deh! Sire...

ENRICO

Scostati!

ANNA

Un detto sol...

ENRICO

Ritratti!
Non io, sol denno i giudici
la tua discolpa udir.

ANNA

Giudici! ad Anna!!

PERCY, SMETON E ROCHEFORT

Ahi, misera!

GIOVANNA E CORO

(È scritto il suo morir!)

ANNA

(Ah! segnata è la mia sorte,
se mi accusa chi condanna.
Ah! di legge sì tiranna
al poter succumberò.
Ma scolpata dopo morte,
e assoluta un dì sarò.)

ENRICO

(Sì, segnata è la tua sorte,
se un sospetto aver poss'io.
Chi divide il soglio mio
macchia in terra aver non può.
Mi fia pena la tua morte,
ma la morte a te darò.)

PERCY, GIOVANNA, SMETON E ROCHEFORT

(Ah! segnata è la mia sorte;
a sfuggirla ogni opra è vana:
arte in terra, o forza umana,
mitigarla omai non può.

Nel mio core è già la morte,
e la morte ancor non ho.)

CORO

(Ah! di quanti avversa sorte
mali afflisse il soglio inglese,
un funesto in lui non scese
pari a quello che scoppiò.
Innocenza ha qui la morte
che il delitto macchinò.)

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Gabinetto che mette alle stanze ov'è custodita Anna.
Guardie alle porte.*

CORO DI DAMIGELLE

Oh! dove mai ne andarono
le turbe adulatrici,
che intorno a lei venivano
ne' giorni suoi felici!
Seymour, Seymour medesima,
da lei si allontanò.

Ma noi per sempre, o misera,
sempre con te saremo,
o il tuo trionfo apprestisi,
o il tuo disastro estremo.
Pochi il destin, ma teneri
cori per te lasciò.

Eccola... afflitta e pallida,
move a fatica il piede.

Esce Anna: tutte le vanno intorno. Ella siede.

SCENA SECONDA

Anna e dette, indi Hervey con soldati.

CORO

Regina!... rincoratevi:
nel ciel ponete fede.
Hanno confin le lagrime,
perir virtù non può.

ANNA

O miei fedeli, o sole
a me rimaste nella mia sventura
consolatrici, ogni speranza, è vero,
posta è nel cielo, in lui soltanto... In terra
non v'ha riparo per la mia ruina.

(Esce Hervey)

Che rechi, Hervey?

HERVEY

Regina!...

Duolmi l'amaro incarco a cui m'è legge
il Consiglio de' Pari.

ANNA

Ebben? Favella.

HERVEY

Ei queste ancelle appella
al suo cospetto.

CORO

Noi!!

ANNA

Nel suo proposto
è dunque fermo il re! Tanta al cor mio
ferita ei recherà?...

HERVEY

Che dir poss'io?

ANNA

Piegar la fronte è forza
al regale voler, qualunque ei sia.
Dell'innocenza mia
voi testimoni siate...
tenere amiche...

CORO

Oh! di funesto!

ANNA

(abbracciandole)

Andate.

Le ancelle partono con Hervey.

SCENA TERZA

Anna, indi Giovanna Seymour.

ANNA

(partite le ancelle, alza le mani al cielo, si prostra, e dice)

Dio, che mi vedi in core,
mi volgo a te... Se meritai quest'onta
giudica tu.

Siede e piange.

GIOVANNA

Piange l'afflitta... Ah! come
ne sosterrò lo sguardo?

ANNA

Ah! sì: gli affanni
dell'infelice aragonese inulti
esser non denno, e a me terribil pena
il tuo rigor destina...
Ma terribile è troppo...

GIOVANNA

(si appressa piangendo: si prostra a' suoi piedi, e le bacia la mano)

O mia regina!

ANNA

Seymour!... a me ritorni!...
Non mi obliasti tu?... Sorgi... Che veggo?
Impallidisci!... Tremi?... A me tu rechi
nuova sventura forse?

GIOVANNA

Orrenda... estrema...
gioia poss'io recarvi? Ah!... no... m'udite.
Tali son trame ordite,
che perduta voi siete. Ad ogni costo
vuol franti il re gli sciagurati nodi
che vi stringono a lui... La vita almeno...
se non il regio nome...
la vita almen, deh! voi salvate!

ANNA

E come?
Spiegati.

GIOVANNA

In dirlo io tremo...
Pur dirlo io deggio. Il confessarvi rea,
dal re vi scioglie e vi sottraggè a morte.

ANNA

Che dici tu?

GIOVANNA

La sorte
che vi persegue, altro non lascia a voi
mezzo di scampo.

ANNA

E consigliar mel puoi!!...
Tu, mia Seymour!!...

GIOVANNA

Deh! per pietà....

ANNA

Ch'io compri
coll'infamia la vita?

GIOVANNA

E infamia e morte
volete voi?... Regina!... oh ciel! cedete...
Ve ne consiglia il re... ve ne sconsiglia
la sciagurata che l'amor d'Enrico
ha destinata al trono.

ANNA

Oh! chi è costei?
La conosci? Favella. Ardire ell'ebbe
di consigliarmi una viltà?... Viltade
alla regina sua!... parla: chi è dessa?

GIOVANNA

(singhiozzando)
Un'infelice...

ANNA

E tal faccia me stessa.

Sul suo capo aggravi un Dio
il suo braccio punitore.

GIOVANNA

Deh! Mi ascolta.

ANNA

Al par del mio
sia straziato il vil suo cuore.

GIOVANNA

Ah! perdono!

ANNA

Sia di spine
la corona ambita al crine;
(crescendo con furore; Giovanna a poco a poco si smarrisce)

sul guancial del regio letto
sia la veglia ed il sospetto...
Fra lei sorga e il reo suo sposo
il mio spettro minaccioso...
E la scure a me concessa,
più crudel, le neghi il re.

GIOVANNA

Ria sentenza! io moro... ah! cessa!
Deh! pietà pietà... di me!

Prostrandosi e abbracciando le ginocchia d'Anna.

ANNA

Tu!... che ascolto?

GIOVANNA

Ah!... sì, prostrata
è al tuo piè la traditrice.

ANNA

Mia rivale!!

GIOVANNA

Ma straziata
dai rimorsi... ed infelice.

ANNA

Fuggi... fuggi...

GIOVANNA

Ah! no: perdono:
dal mio cor punita io sono...
(crescendo con passione. Anna a poco a poco s'intenerisce)
Inesperta... lusingata...
fui sedotta ed abbagliata...

Amo Enrico, e ne ho rossore...
Mio supplizio è questo amore...
Gemo e piango, e dal mio pianto
soffocato amor non è.

ANNA

Sorgi!... ah! sorgi... È reo soltanto
chi tal fiamma accese in te.

(L'alza, e l'abbraccia)

Va', infelice, e teco reca
il perdono di Bolena:
nel mio duol furente e cieca
t'imprecai terribil pena...
La tua grazia or chiedo a Dio,
e concessa a te sarà.

Ti rimanga in questo addio
l'amor mio, la mia pietà.

GIOVANNA

Ah! peggiore è il tuo perdono
dello sdegno ch'io temea,
punitor mi lasci un trono
del delitto ond'io son rea.
Là mi attende un grande Iddio
che per me perdon non ha.
Ah! primiero è questo addio
de' tormenti che mi dà.

Anna rientra nelle sue stanze. Giovanna parte afflittissima.

SCENA QUARTA

*Vestibolo che mette alla sala ov'è adunato il Consiglio.
Le porte sono chiuse, e tutti gl'ingressi son custoditi
dalle guardie.*

Coro di cortigiani, indi Hervey.

CORO I

Ebben? dinanzi ai giudici
quali dei rei fu tratto?

CORO II

Smeton.

CORO I

Ha forse il giovine
svelato alcun misfatto?...

CORO II

Ancor l'esame ignorasi:
chiuso tutt'ora egli è.

TUTTI

Ah! tolga il ciel che il debole
ed inesperto core
sedur si lasci o vincere
da speme o da timore;
tolga ch'ei mai dimentichi
che accusatore è il re.

Si aprono le porte, esce Hervey.

CORO

Ecco, ecco Hervey.

HERVEY

(ai soldati che partono)

Si guidino

Anna e Percy.

CORO

(circondandolo)

Che fia?

HERVEY

Smeton parlò.

CORO

L'improvviso

Anna accusata avria?

HERVEY

Colpa ei svelò che fremere,
ed arrossir ne fe'.
Ella è perduta.

CORO

Ahi! misera!

(Accusatore è il re.)

SCENA QUINTA

Enrico, Hervey, e coro.

HERVEY

Scostatevi... il re giunge...

(Il coro si ritira)

E dal consesso
chi vi allontana?

ENRICO

Inopportuna or fora
la mia presenza. Il primo colpo è sceso;
chi lo scagliò si asconda.

HERVEY

Oh! come al laccio
Smeton cadea!

ENRICO

Nel carcer suo ritorni
il giovin cieco, e a creder segua ancora,
finché sospesa è l'ora
della vendetta mia, d'aver salvata
d'Anna la vita. Ella si appressa...

HERVEY

E quinci
vien condotto Percy fra suoi custodi.

ENRICO

(per uscire)
Si eviti.

SCENA SESTA

*Anna e Percy da parte opposta in mezzo alle guardie.
Enrico ed Hervey.*

ANNA

(da lontano)

Arresta, Enrico!
(Enrico vuol partire. Anna, avvicinandosi con dignità)
Arresta... e mòdi.

ENRICO

Ti udrà il Consiglio.

ANNA

A' piedi tuoi mi prostro;
svenami tu, ma non espormi, o sire,
all'onta d'un giudizio: il regio nome
fa che in me si rispetti.

ENRICO

Hai rispettato,
il regio grado tu? Moglie d'Enrico
ad un Percy scendevi.

PERCY

(che si era fermato in disparte a queste parole s'avvanza)
E su di questo
dispregiato Percy non isdegnasti
farti rivale... e a lui l'amante hai tolta.

ENRICO

Fellone! e ardisci?...

PERCY

Il ver parlarti: ascolta.
Sarò fra poco innanzi
a tribunal più santo e più tremendo
che il tuo non sia. Giuro per quello... io giuro,
ch'ella non ti offendea... che me scacciava,
che all'audace mia speme ardea di sdegno...

ENRICO

Dell'amor suo più degno
un vil paggio rendeva... Egli il confessa...
e cento adduce testimonii...

ANNA

(con forza)

Cessa
a questa iniqua accusa
mia dignità riprendo, ed altamente
di Smeton seduttor te, sire, io grido.

ENRICO

Audace donna!!...

ANNA

Io sfido
tutta la potenza. Ella può darmi
morte, ma non infamia. È mio delitto
l'aver posposto al trono un nobil core
come il cor di Percy; l'aver creduta
felicità suprema
l'esser di un re consorte.

PERCY

Oh, gioia estrema!

No, così turpe affetto
tu non nudrivi... io ne son certo; e lieto
con tal certezza il mio destino attendo...
ma tu vivrai... sì, tu vivrai.

ENRICO

Che intendo!

Ambo morrete, o perfidi;
chi può sottrarvi a morte?

PERCY

Giustizia il può...

ANNA

Giustizia!!...
Muta è d'Enrico in corte.

ENRICO

Ella a tacersi apprese
quando sul trono inglese
ceder dovette il loco
una regina a te.

PERCY

Ma parlerà fra poco...
e tu l'ascolta, o re.
Se d'un tradito talamo
dessi vendetta al dritto,
soltanto il mio si vendichi...
esso nel cielo è scritto.
Sposi noi siamo.

ENRICO

Voi sposi!!...

ANNA

Ah! che di' tu?

ENRICO

Tant'osi?

PERCY

Riprendo i dritti miei:
ella sia resa a me.

ENRICO

E sposa sua tu sei!...

ANNA

(*titubante*)

Io...

PERCY

Puoi negarlo?...

ANNA

(Ahimè!...)

PERCY

Fin dall'età più tenera
tu fosti mia, lo sai:
tu mi lasciasti; io, misero,
anche infedel t'amai.
Quel che mi t'ha rapita,
ti toglie onore e vita...
Le braccia io t'apro, io voglio
renderti vita e onor.

ANNA

Ah, del tuo cuor magnanimo
qual prova a me tu dai!
Perisca il di che, perfida,
te pel crudel lasciasti!
M'ha della fè tradita
il giusto ciel punita...
io non trovai nel soglio
altro che affanno e orror.

ENRICO

(Chiaro è l'inganno, inutile,
chiara la trama assai...
Ma, coppia rea, non credere
ch'io ti smentisca mai...
Dall'arte tua scaltrita
tu rimarrai punita...
Più rio ne avrai cordoglio,
strazio ne avrai maggior.)

Al Consiglio sien tratti, o custodi.

ANNA

Anco insisti?

PERCY

Il Consiglio ne ascolti.

ENRICO

Va', confessa gli antichi tuoi nodi:
non temer ch'io li voglia disciolti.

ANNA

Ciel! Ti spiega... furore represso
più tremendo sul volto ti sta.

ENRICO

Coppia iniqua! L'inganno tuo stesso
sull'odiato tuo capo cadrà!

Salirà d'Inghilterra sul trono
altra donna più degna d'affetto:
abborrito, infamato, reietto
il tuo nome, il tuo sangue sarà.

ANNA E PERCY

Quanto, ah! quanto! è funesto il tuo dono
altra donna giammai non apprenda!
L'Inghilterra mai più non intenda
l'empio strazio che d'Anna si fa!

Anna e Percy partono fra soldati.

SCENA SETTIMA

Enrico, indi Giovanna Seymour.

ENRICO

Sposa a Percy pria che ad Enrico ell'era!
Sposa a Percy! Non mai: menzogna è questa
onde sottrarsi alla tremenda legge
che la condanna mia colpevol moglie.
E sia pur ver: la coglie
legge non men tremenda... e la sua figlia
ravvolge anch'essa nella sua ruina.

GIOVANNA

Sire...

ENRICO

Vieni, Seymour... tu sei regina.

GIOVANNA

Ah! Sire... il mio rimorso
mi guida al vostro piè.

Giovanna fa per prostrarsi: Enrico la solleva.

ENRICO

Rimorso!...

GIOVANNA

Amaro,
estremo, orrendo, Anna vid'io... l'intesi...
il suo pianto ho sul cor; di lei pietade,
in un dì me... del suo morir cagione
esser non vo', né posso... Ultimo addio
abbia il mio re.

ENRICO

Più che il tuo re, son io:
l'amante io son, l'amante
ch'ebbe i tuoi giuri, e che fra poco all'ara
altri ne avrà più sacri.

GIOVANNA

Ah! non gli avessi
mai proferiti que' funesti giuri,
che mi han perduta! aAd espiarli, o sire,
ne andrò in remoto asilo ove non giunga
vivente sguardo, ove de' miei sospiri
non oda il suono altri che il ciel...

ENRICO

Deliri?

E donde in te sì strano
proposto, o donna? E sperì tu, partendo,
Anna far salva? Io più l'abborro adesso,
l'abborro or più che sì t'affligge e turba,
che a spegner giunge il tuo medesimo amore.

GIOVANNA

Ah! non è spento... Ei mi consuma il core!

Per questa fiamma indomita
alla virtù preposta...
per quegli amari spasimi,
pel pianto che mi costa...
odi la mia preghiera...
Anna per me non pera...
innanzi al cielo e agli uomini
rea non mi far di più.

ENRICO

Stolta! son sai...

(si apron le porte delle sale)

Ma, frenati:
sciolto è il Consiglio.

GIOVANNA

Ah! mòdi...

ENRICO

(severamente: Seymour rimane afflittissima)
Frenati.

SCENA OTTAVA

Hervey con gli sceriffi che portano la sentenza del Consiglio: accorrono da tutte le parti i cortigiani e le dame.

HERVEY

I Pari unanimi
sciolsero i regi nodi...
Anna, infedel consorte,
è condannata a morte,
e seco ognun che complice
e istigator ne fu.

CORO

A voi, supremo giudice,
sommessa è la sentenza.
Unica speme ai miseri
è la real clemenza:
i re pietosi immagine
sono del ciel quaggiù.

ENRICO

Rifletterò: giustizia
prima è dei re virtù.

Prende la sentenza dalle mani degli sceriffi. Giovanna s'avvicina ad Enrico con dignità. Il coro si arresta in lontananza.

GIOVANNA

Ah! pensate che rivolti
terra e cielo han gli occhi in voi;
che ogni core ha i falli suoi
per dovere altrui mercé.
La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re.

ENRICO

Basta: uscite, e ancor raccolti
siano i Pari innanzi a me.

CORO

La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re.

Partono. Enrico entra nella sala del Consiglio.

SCENA NONA

Atrio nelle prigioni della Torre di Londra. Il fondo e le porte sono occupate da soldati. Percy scortato dalle guardie, indi Rochefort.

PERCY

Tu pur dannato a morte,
tu di niun fallo reo?

ROCHEFORT

Fallo mi è grave
l'esser d'Anna fratello.

PERCY

Oh! in qual ti trassi
tremendo abisso!

ROCHEFORT

Io meritai cadervi,
io che da cieca ambizion sospinto,
Anna sedussi ad aspirare al soglio.

PERCY

Oh! amico... al mio cordoglio
il tuo s'aggiunge. Ah! se sperarti salvo
potessi ancor, men dolorosa e amara
la morte mi faria questa speranza.

ROCHEFORT

Dividiamoci da forti... alcun s'avanza.

SCENA DECIMA

Hervey, e detti.

HERVEY

A voi di lieto evento
nunzio son io. Vita concede ad ambi
clemente il re.

PERCY

Vita a noi soli! ed Anna?...

HERVEY

La giusta sua condanna
subir dev'ella.

PERCY

E me sì vile ei tiene
che viver voglia, io reo, quando ella muore,
ella innocente! A lui ritorna, e digli
ch'io ricusai l'obbrobrioso dono.

HERVEY

Che ascolto?
(*A Rochefort*)

Voi?

ROCHEFORT

Pronto al supplizio io sono.

Si getta nelle braccia di Percy.

PERCY

Vivi tu, te ne scongiuro,
tu men tristo e men dolente;
cerca un suolo, in cui sicuro
abbia asilo un innocente:
cerca un lido in cui vietato
non ti sia per noi pregar.
Ah! qualcuno il nostro fato
resti in terra a lagrimar.

ROCHEFORT

Oh! Percy! di te men forte,
men costante non son io.

HERVEY

Risolvete.

ROCHEFORT

Udisti...

ROCHEFORT E HERVEY

Morte.

HERVEY

Sian divisi.

PERCY E ROCHEFORT

Amico!... addio.

PERCY

Nel veder la tua costanza
il mio cor si rasserenava:
non temea che la tua pena,
non soffria che il tuo soffrir.
L'ultim'ora che s'avanza
ambedue sfidar possiamo,
che nessun quaggiù lasciamo,
né timore, né desir.

Si danno un addio e partono fra soldati.

SCENA UNDICESIMA

*Escono le damigelle di Anna dalla prigione ov'essa è
rinchiusa.*

CORO (TUTTI)

Chi può vederla a ciglio asciutto,
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzare il cor?

CORO (A PARTI)

Or muta e immobile qual freddo sasso;
or lungo e rapido studiando il passo;
or trista or pallida com'ombra, in viso;
or componendosi ad un sorriso:
in tanti mutasi diversi aspetti,
quanti in lei sorgono pensieri e affetti
nel suo delirio, nel suo dolor.

CORO (TUTTI)

Chi può vederla a ciglio asciutto,
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzare il cor?

SCENA DODICESIMA

Anna dalla sua prigione.

Si presenta in abito negletto, e col capo scoperto: si avvanza lentamente, assorta in profondi pensieri. Silenzio universale. Le damigelle la circondano vivamente commosse. Ella le osserva attentamente; sembra rasserenarsi.

ANNA

Piangete voi? donde tal pianto?... È questo giorno di nozze. Il re mi aspetta... è acceso, infiorato l'altar. Datemi tosto il mio candido ammanto; il crin m'ornate del mio serto di rose... che Percy non lo sappia... il re l'impose.

CORO

Oh! memoria funesta!

ANNA

Oh! chi si duole?

Chi parlò di Percy?... Ch'io non lo vegga; ch'io m'asconda a' suoi sguardi. È vano. Ei viene... ei mi accusa... ei mi grida. Oh! mi perdona... Infelice son io. Togliammi a questa miseria estrema... Tu sorridi?... Oh gioia!... Non fia, non fia che qui deserta io moia!

Al dolce guidami
castel natio,
ai verdi platani,
al quieto rio
che i nostri mormora
sospiri ancor.

Colà, dimentico
de' corsi affanni,
un giorno rendimi
de' miei prim'anni,
un giorno solo
del nostro amor.

CORO

Chi può vederla a ciglio asciutto,
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzar il cor?

SCENA TREDICESIMA

Odesi suono di tamburi. Si presentano le guardie. Hervey e cortigiani. Anna si scuote.

ANNA

Qual mesto suon?... che vedo?...
Hervey! le guardie?...

Le osserva attentamente; rinviene dal suo delirio.

HERVEY

(alle guardie)

Ite, dal carcer loro

sian tratti i prigionieri.

ANNA

(atterrita)

Oh! in quale istante

del mio delirio mi riscuoti, o cielo!

A che mai mi riscuoti?...

SCENA QUATTORDICESIMA

Escono da varie prigioni, Rochefort, Percy, e poi ultimo Smeton.

ROCHEFORT E PERCY

Anna!

ANNA

Fratello!...

E tu, Percy!... per me, per me morite!

SMETON

Io solo, io vi perdei... me maledite...

Avanzandosi si prostra a' piedi d'Anna.

ANNA

Smeton!

Si ritira come sbigottita: e si copre il volto col manto.

PERCY

Iniquo!

SMETON

Ah! sì... lo son... ch'io scenda
con tal nome fra l'ombre. Io mi lasciai
dal re sedurre. Io v'accusai credendo
serbarvi in vita; ed a mentir mi spinse
un insano desire, una speranza
ch'io tenni in core un anno intier repressa.
Maleditemi voi.

ANNA

Smeton!... Ti appressa.
Sorgi, che fai? Ché l'arpa tua non tempri?
Chi ne spezzò le corde?

Smeton è sempre in ginocchio: ella lo alza.

ROCHEFORT

Anna!

PERCY

Che dici?

DONZELLA

Ritorna a vaneggiar.

ANNA

Un suon somnesso
tramandan esse come il gemer tronco
di un cor che mora... Egli è il mio cor ferito
che l'ultima preghiera al ciel sospira.
Udite tutti.

ROCHEFORT, PERCY E SMETON

Oh! rio martir!

CORO

Delira.

ANNA

Cielo, a' miei lunghi spasimi
concedi alfin riposo,
e questi estremi palpiti
sian di speranza almen.

TUTTI

L'estremo suo delirio
prolunga, o ciel pietoso;
fa che la sua bell'anima
di te si desti in sen.

*Silenzio. Odonsi colpi di cannone in lontano e suonar
di campane. Anna rinviene a poco a poco.*

ANNA

Chi mi sveglia? ove sono? che sento?
suon festivo? che fia? favellate.

CORO

Acclamata dal popolo contento
è regina...

ANNA

Tacete... cessate.
Manca, ah! manca a compire il delitto
d'Anna il sangue, e versato sarà.

Si abbandona fra le braccia delle damigelle.

TUTTI

Ciel! Risparmia al suo core trafitto
questo colpo a cui regger non sa.

ANNA

Coppia iniqua, l'estrema vendetta
non impreco in quest'ora tremenda;
nel sepolcro che aperto m'aspetta,
col perdon sul labbro si scenda,
ei m'acquisti clemenza e favore
al cospetto d'un dio di pietà.

Sviene.

TUTTI

Sventurata... Ella manca... Ella more!

*Si presentano gli sceriffi a prendere i prigionieri. Ro-
chefort, Smeton e Percy vanno loro incontro, e, addi-
tando Anna, esclamano:*

ROCHEFORT, SMETON E PERCY

Immolata una vittima è già!

Le parentesi quadre indicano le carti cantate insieme.



Gaetano Donizetti (1797-1848) ritratto a Vienna nel 1842.

Una sfida alla Scala

di Paolo Fabbri

È dell'estate 1830 la prima traccia che porta ad *Anna Bolena*. A un agente teatrale con ufficio a Milano, che a nome della Fenice di Venezia l'aveva interpellato per il carnevale 1831, Donizetti rispondeva di avere già un impegno col milanese Teatro Carcano: duplice, anzi, dovendo comporre l'opera inaugurale e curare la ripresa di un altro suo titolo.

Il Carcano era un teatro sorto a Milano nel 1802-13, negli orti del monastero di San Lazzaro venduti a Giuseppe Carcano dopo le nazionalizzazioni napoleoniche dei beni ecclesiastici. Il nuovo proprietario vi aveva fatto erigere una sala teatrale, con facciata e accesso dal Corso di Porta Romana: disposti a ferro di cavallo, c'erano 4 ordini con 27 palchi ciascuno (26 nel primo), più il loggione. Nel 1830 ne erano impresari il duca Pompeo Litta Visconti Arese e due «negozianti di seta e banca», Pietro Soresi e Giuseppe Marietti. Pur appartenendo a una casata illustre, il duca Litta viveva alquanto defilato nella Milano della Restaurazione: anzi, era perfino in sospetto di simpatie anti-austriache. Erano orientamenti politici condivisi anche dai suoi soci, facoltosi esponenti del ceto imprenditoriale e finanziario milanese. La gestione di appalti pubblici aveva arricchito la famiglia Soresi in epoca napoleonica, e ora Pietro – spesso in società con Marietti – si dedicava principalmente al commercio internazionale dei filati di seta, affiancandogli attività di natura bancaria. Da parte sua, Giuseppe Marietti era impegnato anche nel settore manifatturiero, e dal 1825 perfino in un campo d'azione allora pionieristico per l'ambiente italiano: quello delle assicurazioni (la compagnia da lui fondata è esistita fino a qualche anno fa, oggi assorbita da un'altra assai nota).

Che questi personaggi decidessero di occuparsi del Carcano non fu una curiosa parentesi nelle loro biografie. Per un verso o per l'altro, con l'ambiente teatrale tutti e tre intrattenevano rapporti intensi, e già nel 1829 Marietti aveva assunto l'impresa del Carcano per una stagione memorabile di cui era stata protagonista Giuditta Pasta. Dal 21 aprile al 31 luglio, per cinquanta sere la diva si era esibita in una caleidoscopica scelta dei titoli più celebrati del suo repertorio: *Semiramide*, *Tancredi* (replicato a Como il 2 agosto) e *Otello* di Rossini, *Medea in Corinto* di Mayr, e *Giulietta e Romeo* di Zingarelli.

Dato che col carnevale 1830 cessava l'appalto della Scala, fin lì in mano a Domenico Barbaia, Marietti si fece avanti per rilevarlo, in prudentiale società col solito Soresi, e col duca Litta: un «Triumvirat», come lo definiva il corrispondente milanese dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», in cui confluivano – sagacemente alleate – nobiltà e alta borghesia,



Il Teatro Carcano di Milano.

blasoni e finanza, degnazione aristocratica e ambizioni mecenatesche. Ancor prima che l'affidamento della Scala fosse assegnato, i tre si diedero da fare per accaparrarsi cantanti e compositori in esclusiva. Già nella primavera 1830 erano stati messi sotto contratto la Pasta e il celeberrimo tenore Giovanni Battista Rubini, nonché la giovane promessa Lina Roser: con loro era stato ingaggiato Vincenzo Bellini.

Quando però nel maggio 1830 l'appalto della Scala venne affidato a Giuseppe Crivelli, il «Triumvirat» pensò di rivolgersi altrove, concentrandosi appunto sul Carcano. Si profilava così un'inedita concomitanza che aveva tutto il sapore di una gara. La sfida era ancor più eccitante perché impari da più punti di vista. Da un lato un teatro «grande e magnifico» (la Scala), dall'altro una sala più piccola. Dal punto di vista economico, poi, era davvero il duello tra Davide e Golia: il Carcano non aveva dote alcuna, mentre la Scala e i suoi impresari potevano contare su di una cospicua sovvenzione governativa. Insomma, da una parte stava un atto di pubblica e ordinaria politica culturale, dall'altra un gesto straordinario – e irripetibile – di mecenatismo privato e di promozione sociale.

Il 17 luglio 1830 la «Gazzetta privilegiata di Milano» ospitava un comunicato stampa uscito evidentemente dagli uffici dell'impresa del Carcano, che dettagliava ulteriormente il quadro e faceva per la prima volta, ufficialmente, il nome di Donizetti: sua sarebbe stata una delle due novità della stagione (l'altra l'avrebbe fornita Bellini, appunto: sarà *La sonnambula*).

In realtà, a quell'epoca l'impegno era ancora in fase preliminare, perché soltanto il 7 agosto 1830, da Napoli, Donizetti comunicava al suo maestro Mayr a Bergamo: «Finalmente, soltanto 6. giorni fà, ho firmato la scrittura pel Carcano, con 650 collonati, viaggio, ed alloggio pagati, non ci è male». In lire austriache, il compenso finale ammonterà a 4.307. Tanto per avere un'idea delle proporzioni, del peso economico di autori e interpreti, e di cosa in concreto significasse quel «non ci è male», Bellini avrà il triplo, la Pasta e Ru-

bini circa 10 volte tanto, il basso Filippo Galli il quadruplo, la giovane Roser più del doppio; tra le 5.000 e 8.000 lire le altre prime parti, così come i primi ballerini; 14.800 il coreografo Luigi Henry, 12.094 lo scenografo Alessandro Sanquirico, 2.299 il poeta Felice Romani.

Fino a quel momento, di Donizetti alla Scala si erano viste: nell'autunno 1822, *Chiara e Serafina*; nelle stagioni estiva del 1826 e autunnale del 1828 *L'aio nell'imbarazzo*; nel carnevale 1828 *Il borgomastro di Saardam*, e nella primavera-estate 1828 *L'esule di Roma*. Gli esiti di tali spettacoli oscillavano tra il poco buono e il «mediocre». Migliore accoglienza avevano avuto di recente – nell'estate 1830 – *Olivo e Pasquale* e *La regina di Golconda* alla Canobbiana, l'altro teatro imperial-regio milanese. Rispetto a quello dell'astro Bellini, l'in-



Biglietto d'ingresso al Teatro Carcano per il 1831. Da Beniamino Gutierrez, *Il Teatro Carcano (1803-1914)*, Milano, Stabilimento Lito-Tipografico G. Abbiati, 1914.

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
(SECONDO ANCHE OTTAVINO)

2 OBOI
(SECONDO ANCHE
CORNO INGLESE)

2 CLARINETTI
2 FAGOTTI

4 CORNI
2 TROMBE
3 TROMBONI

PERCUSSIONI

ARPA

ARCHI

SUL PALCOSCENICO

FLAUTO
OTTAVINO
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI
2 CORNI
TROMBONE
PERCUSSIONI

gaggio di Donizetti era dunque molto più economico, ma anche un azzardo maggiore.

A metà settembre il cartellone del Carcano era stabilito, e annunciato dalla «Gazzetta privilegiata di Milano» del 22: 76 recite di 10 titoli diversi, dal 26 dicembre 1830 al 20 marzo 1831 (per carnevale e quaresima, dunque). Seguivano i dettagli sulle dimensioni del coro («N. 31 Coristi e N. 17 Coriste») e sulle compagnie di canto e di ballo: 7 primedonne (Pasta, Roser, Orlandi, Laroche, Martinet, Taccani, Eckerlin) e altrettante seconde, 4 tenori (in realtà 2 primi, Rubini e Valencia, e 4 secondi), 6 bassi (5 primi – Mariani, Frezzolini, Barroilhet, Galli, Schoberlechner – e 2 secondi, alla fine); accanto a loro, 12 primi ballerini, fra serî e comici. Uno spiegamento di forze vocali di questa rilevanza eccedeva quello che la Scala stava preparando, in linea coi propri *standard*. Per il carnevale 1831 avrebbe infatti proposto 6 titoli interpretati da 4 primedonne, 2 tenori e 5 bassi. All'incirca, com'era avvenuto per i due anni precedenti: 7 titoli per 4 primedonne, 1 tenore e 3 bassi nel 1830; 5 titoli per 6 primedonne, 3 tenori e 3 bassi nel 1829.

Tutto ciò era legato alla diversa impostazione che il «Triumvirat» intendeva imprimere alla stagione del Carcano. Quella dell'estate 1829 era stata concepita come un singolarissimo cartellone monografico imperniato su di un'interprete d'eccezione. Il carnevale 1831 puntava invece sulla varietà e l'avvicendamento dei titoli, sia nuovi, sia del «così detto *Repertorio*», senza dipendere totalmente dall'accoglienza del pubblico. Mentre di solito l'auspicato successo di un'opera veniva infatti sfruttato con una serie immediata di repliche da prolungarsi finché il

pubblico non si fosse stancato, stavolta si pensava a una programmazione cadenzata in anticipo, più ricca e variata ma anche necessitante più artisti, per poter consentire produzioni diverse così ravvicinate.

Nel frattempo Donizetti si trovava già a Milano, al lavoro. Era partito da Napoli, dove abitava, verso il 20 settembre, e aveva fatto una breve sosta a Roma per accompagnare la moglie presso la famiglia d'origine, presso la quale resterà fino al ritorno del marito.

Sulla scelta del soggetto, sappiamo solo che all'atto della firma del contratto non si era ancora deciso nulla. A un certo punto ci si orientò sulla tragica fine della seconda moglie di Enrico VIII, portata in scena da Marie-Joseph de Chénier nel 1791 in *Henri VIII*, tragedia in classici alexandrini tradotta in non meno aulici endecasillabi sciolti dal marchese Giovanni Pindemonte (*Enrico VIII, ossia Anna Bolena*: 1816). Ma al di là della storia e dei suoi protagonisti, questi due lavori nulla di specifico hanno in comune col libretto di Romani. Su di esso, peso maggiore ebbe la tragedia in endecasillabi sciolti *Anna Bolena*, del conte Alessandro Pepoli (1788). Da qui provengono ad esempio le figure di Percy e di Rochefort (Rocester in Pepoli) che lo accoglie al suo inaspettato ritorno in Inghilterra (scena II 2 in Pepoli, I 6 in Romani). Tornarono utili a Romani anche il primo incontro di Anna con Percy (I 8: II 5 in Pepoli) e soprattutto il loro secondo colloquio (I 12: III 8 in Pepoli), senza dimenticare il *tête-à-tête* fra Enrico e Seymour (I 5: IV 8 in Pepoli).

Un ruolo potrebbe averlo giocato anche il dramma *Anne de Boulen* di Frédéric, *mélodrame* in prosa – in tre atti – tenuto a battesimo all'Ambigu-Comique di Parigi nel 1821. Assai libero rimaneggiamento della tragedia di Chénier, esso fu noto in Italia anche attraverso la traduzione fattane dall'attore Luigi Marchionni (*Anna Bolena*, dramma in prosa in tre atti). Sappiamo che dal 1825 Marchionni ebbe il suo stabile campo d'azione al Teatro dei Fiorentini, a Napoli. Non si può perciò escludere che Donizetti avesse assistito proprio a recite di questa traduzione, e segnalato soggetto e alcune situazioni a Romani: il sommerso dialogo tra due servi sui rapporti tra re e regina (I 1), nel libretto affidato invece ai cori d'inizio; l'incontro tra Anna ed Enrico in partenza per la caccia (I 8). Tutti ingredienti che confluirono nella sua rielaborazione della più regolare e a lui più consona tragedia di Pepoli.

LE VOCI

ENRICO VIII, *RE D'INGHILTERRA*
BASSO

ANNA BOLENA, *SUA MOGLIE*
SOPRANO

GIOVANNA SEYMOUR,
DAMIGELLA DI ANNA
MEZZOSOPRANO

LORD ROCHEFORT, *FRATELLO DI ANNA*
BASSO

LORD RICCARDO PERCY
TENORE

SMETON, *PAGGIO E MUSICO*
DELLA REGINA
CONTRALTO

SIGNOR HERVEY, *UFFIZIALE DEL RE*
TENORE

DUETTO
S'ei t'aborre io t'amo ancora
composto al Teatro di Apollo in Roma
 nel Carnevale del 1839-40 dai celebri
Sig.^{re} C. Ungher e Sig. D. Donzelli
NELL' OPERA ANNA BOLENA
del Sig. M. Donizelli

Pia. No. 2.58

Prop. degli Editori
N.

RICCARDO

Moderato

S'ei t'ab - bor - re, io t'a - mo an - co - ra, qual t'a - mo - va in lui, so
 sta, io, qual t'a - mo - va in lui - so sta, io, qual t'a - mo - va in t'a - mo an - co - ra,

ROMA presso Scip. De Renzi e C. Via del Corso N.° 459-460

Lot Martelli

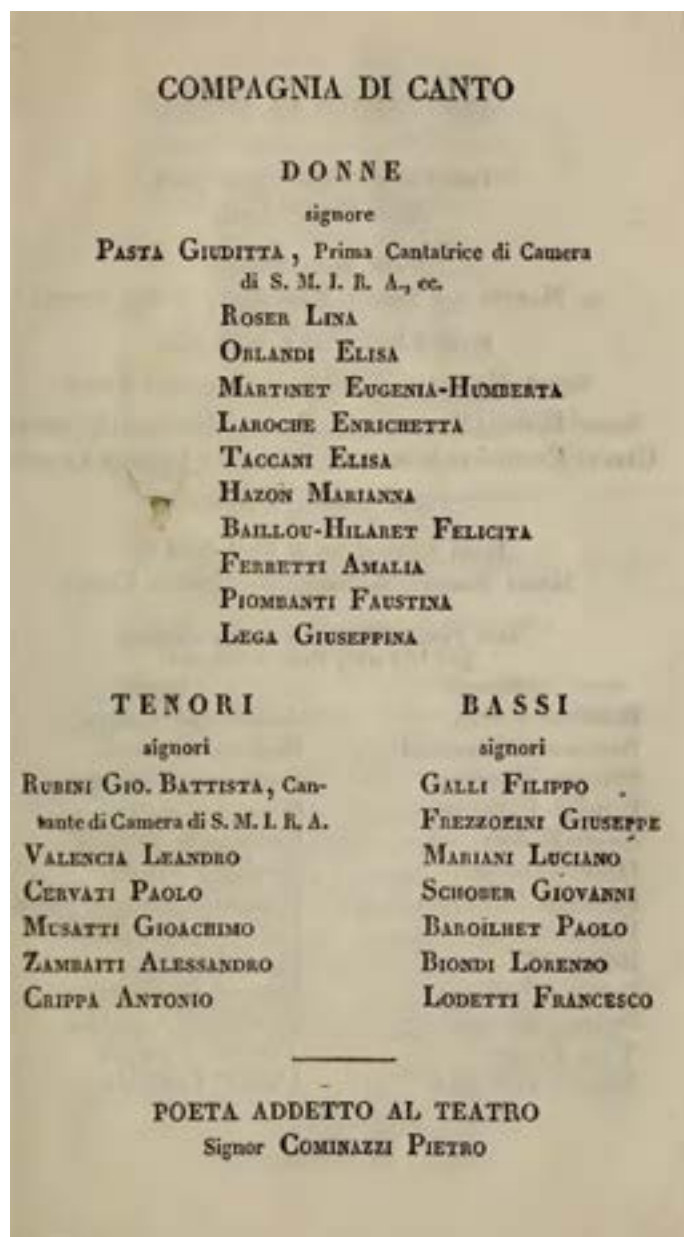
Due pagine della partitura di *Anna Bolena*: il duetto tra Anna e Percy «S'ei ti aborre, io t'amo ancora». Quest'edizione a stampa fu utilizzata per la rappresentazione dell'opera al Teatro di Apollo di Roma nella stagione di Carnevale 1839-1840, nella quale gli interpreti furono rispettivamente il soprano Caroline Ungher (1803-1877) e il tenore Domenico Donzelli (1790-1873).

1

Ma di spo, so in - gra - te il di - sprezzo ed il ri - gor. Un a - mante che l'a - do - ra non po - rre - rassi -

giur - na no no no An - na un a - man - te che l'a - do - ra non po - rre - rassi -

- gior. Sei l'a - bor - re le l'ame anco - ra, e un a - man - te che l'a - do - ra non po -



Una pagina del libretto di *Anna Bolena* con gli interpreti della prima rappresentazione assoluta al Teatro Carcano, 26 dicembre 1830.

Di formazione e d'in-
dole letterarie classiche, Ro-
mani in quegli anni coltivò
di frequente nei suoi libretti
proprio l'ideale tragico: nella
«tragedia per musica» *Giulietta e Romeo* (Vaccai, Milano
1825) e nelle «tragedie liriche»
Saul (Vaccai, Napoli 1829),
Zaira (Bellini, Parma 1829),
appunto *Anna Bolena*, *Norma*
(Bellini, Milano 1831), *I nor-*
manni a Parigi (Mercadante,
Torino 1832), *Ugo conte di Pa-*
rigi (Donizetti, Milano 1832),
Beatrice di Tenda (Bellini, Ve-
nezia 1833). Indipendente-
mente da soggetto ed epoca di
quei libretti (e dunque dal ge-
nere di scene e costumi), trat-
tamento e tono tendevano a
livelli di stile elevato, e a ritmi
drammatici ampi, cadenzati
largamente.

Quello di *Anna Bo-*
lena, ad esempio, bilancia le
zone in versi sciolti (per il re-
citativo) e quelle in versi liri-
ci (per i 'numeri') senza trop-
po sacrificare le prime. Così
facendo, Romani non asse-
condava certo le tendenze
contemporanee che sempre
di più riducevano il recitativo
all'essenziale, per lasciar spa-
zio alle pagine musicalmen-
te più elaborate (i 'numeri').
Così facendo, però, queste
ultime finivano per risultare

debolmente motivate («una successione d'effetti senza causa apparente», li aveva definiti Giuseppe Carpani nel 1822) e per privare la scrittura drammatica di quegli squarci di alta declamazione che avvicinavano per quanto possibile il teatro musicale a quello tragico.

Che lo stile di Romani risulti convenientemente elevato e teso, lo si coglie da grandi e piccoli tratti. Diffusa è l'aulicità del dire: e non si tratta solo della consueta 'poeticizzazione' terminologica per cui l'altare diventa «l'ara» e il matrimonio «imene». Titubando nel chiedere notizie di Anna, sorella di Rochefort, Percy ad esempio si contorce in un elaborato «Io non ardisco, o amico, / della tua suora avventurar inchiesta» (1, 6): e il 'tutto passa' con cui l'altro lo consola, non è meno paludato («E dura / ancor contento mai?»). Per evitare un facilismo melico che avrebbe ammorbido la severità dell'eloquio, spesso il ritmo fraseologico spezza i versi e ne scompagina i contorni inarcandoli l'uno nell'altro, o scandisce icastici motti in stile laconico. Un esempio del primo caso, da 1 3 (il segno / delimita i segmenti sintattici):

Tu stessa, un tempo
lieta cotanto / richiamar non sai
sul tuo labbro un sorriso! / e chi potria
seren mostrarsi / quando afflitta ei vede
la sua regina?

Quanto al secondo caso, di alfieriana brevità suonano certi scambi di battute, come nel recitativo prima del duetto Giovanna-Enrico nell'atto primo:

GIOVANNA	Ecco, ecco il re!
ENRICO	Tremate voi?..
GIOVANNA	Sì, tremo.
ENRICO	Che fa colei?
GIOVANNA	Riposa.
ENRICO	Non io.
GIOVANNA	Riposo io forse?

Esso poi culmina nell'acme drammatica del diverbio sticomitico (a verso per verso), o addirittura a colpi di mezzi versi, dopo il quale attacca subito il 'numero':

GIOVANNA	Dopo l'imene solo.
ENRICO	E in questa guisa m'ama Seymour?
GIOVANNA	E il re così pur m'ama?
ENRICO	Ingrata, e che bramate?
GIOVANNA	Amore, e fama.

Oltre a equilibrare il rapporto tra recitativi e 'numeri', Romani puntò anche ad armonizzare tensioni e distensioni drammatiche, per imprimere un ritmo largo e bilanciato alla condotta drammatica. Dopo il nodo del Quintetto con Coro, nell'atto 1, il filo della vicenda riparte da un altro personaggio (Smeton) e da una sua scena a solo, per poi ag-



Giuditta Pasta in *Anna Bolena*.

sapienza e sottigliezza drammatica la subdola macchinazione di Enrico inopinatamente agevolata dai gesti tanto generosi quanto maldestri di Rochefort, Percy e Smeton: segni di un Fato avverso, che faceva muovere la Tragedia in rovinoso soccorso al Dramma. Rispetto a tutto ciò, l'atto II è invece essenzialmente teatro di parola e di reazione psicologica ad azioni che si consumano altrove. E, difatti, scenograficamente è tutto ambientato nei locali di accesso ad altri spazi ben più significativi, dove accadono i fatti esteriori e dove la vicenda si compie: «Gabinetto che mette alle stanze ov'è custodita Anna» (1-3), «Vestibolo che mette alla sala ov'è adunato il Consiglio» (4-8), «Atrio nelle prigioni della Torre di Londra» (9-Ultima). Quei veri e propri stasimi corali dell'atto II finiscono per illuminare tragicamente, a ritroso, anche l'Introduzione dell'atto I, in cui il coro iniziale esordisce come una pàrodo dialogata, alla maniera di quelle delle *Coefore* o delle *Eumenidi* di Eschilo.

Una volta che Donizetti ebbe avuto il libretto, la gestazione di *Anna Bolena* entra nel cono d'ombra della mancanza di documenti. Unico punto fermo, una lettera di Soresi a Rubini, il 24 novembre, per sollecitarlo a essere 'su piazza': le parti di Galli e della Pasta erano terminate e già in prova (Galli era al lavoro da quasi due settimane, e la primadonna da qualche giorno), e il lavoro di strumentazione era in corso (tranne che per i pezzi di Ru-

gregarne via via altri fino al più intricato e drammatico viluppo del Finale I. L'atto II alterna le rivelazioni di Giovanna (II 3) e Percy (II 6) con cori e assoli che non soltanto adempiono agli obblighi delle 'convenienze' (i 'numeri' di spettanza dei primi cantanti), ma servono a differire il Finale rallentando il precipitare dell'azione verso la mortale catastrofe.

Proprio il coro, anzi, in quest'atto cadenza le stazioni della vicenda: commenta (1: «Oh dove mai ne andarono / le turbe adulatrici»), narra (4: «Ebben? dinanzi ai giudici / quale dei rei fu tratto?»; 11: «Chi può vederla a ciglio asciutto»), interviene (8: «A voi, supremo giudice, / sommessa è la sentenza»). L'atto I aveva concatenato situazioni varie sotto gli occhi dello spettatore, via via svelando con grande

bini, appunto). Le prove della nuova opera iniziarono verosimilmente il 6 dicembre, e il 24 ci fu quella generale. In prossimità del debutto, il 21 dicembre una preoccupata Virginia Vasselli Donizetti pregava suo suocero di raggiungere il marito, di stargli vicino in quei difficili frangenti, e di tenerla aggiornata.

La 'prima' si tenne la sera di domenica 26 dicembre 1830. Per ovviare alla scomodità della dislocazione decentrata del Carcano era stato predisposto addirittura un servizio di trasporto pubblico per coloro che non avevano carrozza privata. *Anna Bolena* fu presentata insieme con *La vedova nel giorno delle sue nozze* di Henry, «ballo grande, serio, appositamente composto». Interpreti dell'opera: Filippo Galli (Enrico VIII), Giuditta Pasta «prima



Filippo Galli, Enrico VIII in *Anna Bolena*. Milano, Collezione Cavallari.

cantatrice di camera di s. m. i. r. a.» (Anna Bolena), Elisa Orlandi (Giovanna Seymour), Lorenzo Biondi (Lord Rochefort), Giovanni Battista Rubini «cantante di camera di s. m. i. r. a.» (Lord Ricardo Percy), Enrichetta Laroche (Smeton), Antonio Crippa (Sir Hervey), Cori e Comparse. «Le scene sono nuove, d'invenzione e d'esecuzione del sig. Alessandro Sanquirico». L'esito della serata fu tutto sommato positivo: Rubini accese l'entusiasmo generale, la Pasta confermò le sue doti, e Galli ebbe applausi più che altro di stima, in omaggio al ricordo di ciò che era stato. La partitura di Donizetti fu ben accolta ma venne giudicata lavoro elaborato, bisognoso di riascolto per essere apprezzato davvero.

Il pubblico fu più caloroso alla seconda rappresentazione, il 27 dicembre, e poi alla terza (3 gennaio). Come si è detto, l'organizzazione di quella stagione prevedeva un avvicendamento di più titoli, per cui a quel punto *Anna Bolena* fu accantonata per un po': replicata una quarta volta il 7 gennaio, venne ripresa prima del 21 e poi agli inizi di febbraio, e un'ultima volta il 25 marzo (il 15 era andato in scena per una sola sera *Olivo e Pasquale*, l'opera non nuova che per contratto Donizetti doveva curare).

La singolarità di quella programmazione, con repliche così distanziate, aveva trattenuto Donizetti 'su piazza' oltre il tempo delle solite prime tre recite d'obbligo (l'ultima delle



Giovanni Battista Rubini, Percy in *Anna Bolena*, in un'incisione di Achille Devéria (1800-1857).

quali aveva infatti avuto luogo a più d'una settimana di distanza dal debutto). Perdi più, restare in zona permise al compositore di assolvere un impegno a Torino: scrivere una corposa cantata per un importante evento dinastico alla corte sabauda.

Il successo di *Anna Bolena* si era quindi andato irrobustendo sotto gli occhi stessi del suo autore, ancora a Milano. Ne erano un riflesso anche le riduzioni per canto e piano, o pianoforte solo, che prontamente l'editoria specializzata milanese iniziava a stampare e porre a disposizione degli appassionati. Per consolidare la crescente affermazione della sua nuova opera, fu forse attorno al 10 gennaio che Donizetti cominciò a pensare a qualche intervento per sveltire alcune sezioni e sostituire segmenti risultati poco efficaci, come la stretta del Terzetto n. 8 e l'in-

tero duetto interno al n. 5. Assorbito dalla cantata per i Savoia, non poté però realizzare gli interventi più consistenti prima del 25. Donizetti andò infatti di persona a Torino, a concertare e dirigere quel suo lavoro: il 23 gennaio per le prove, e il 24 gennaio per l'esecuzione. Compresi gli spostamenti, dovette quindi assentarsi da Milano all'incirca dal 22 al 26 gennaio, per poi partire alla volta di Roma e Napoli: già in tenuta da viaggio, il 31 gennaio passava infatti a congedarsi dagli amici conti Melzi. Tenendo conto dell'impegno torinese, in pratica Donizetti dovette dedicarsi ai ritocchi di *Anna Bolena* tra il 26 e il 30 gennaio, profittando anche della temporanea assenza dalla scena di Rubini, malato. Ai primi di febbraio 1831 l'opera venne ripresentata in veste parzialmente rinnovata (Donizetti era già partito), cioè con un nuovo duetto («Sì, son io che a te ritorno») e con altri 'accomodi': la stampa diede opportuno risalto al *restyling*.

Nell'intonare *Anna Bolena*, Donizetti non aveva certo disperso quell'aura tragica che era stata nelle intenzioni di Romani. Scrivendo a quest'ultimo nella primavera 1834, il soprano Virginia Blasis l'aveva pregato di farle «una parte nel genere della *Norma*, o dell'*Anna Bolena*, o del *Pirata*, non voglio una parte di ingenuità, perché il mio genere è

per il tragico», appunto. E commentando le limitate doti interpretative di Giulia Grisi, nel luglio 1835 il malevolo Bellini scriveva a Florimo: «l'ho vista nell'Anna Bolena, che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico». Giuseppe Mazzini, poi, nel suo saggio *Filosofia della musica* (1836) riconosceva a Donizetti il merito di «aver toccato il sublime tragico nell'Anna Bolena». Capacità di restituire «l'individualità de' caratteri» (specie nell'aggiramento dei parallelismi in duetti e concertati), un'orchestrazione «piena, continua, maestosamente solenne», e infine il Coro, presente e centrale come non mai nello snodo della vicenda, e non più semplice cornice ai protagonisti ma personaggio collettivo e d'ambiente: ecco le ragioni che spingevano Mazzini a definire *Anna Bolena* «tal cosa che s'accosta all'epopea musicale», una tragedia a base storica che rappresentava un punto fermo sulla via di quella riforma da lui auspicata, e che avrebbe dovuto fondarsi sullo «studio de' canti nazionali, delle storie patrie».

Dell'epopea, la partitura di Donizetti ha anche il respiro: ritmo drammatico ampio, e un 'far grande' che nell'opera italiana degli anni Venti era incarnato da *Semiramide* di Rossini (1823), *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer (1824), *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini (1825). Entro questo quadro, però, Donizetti fa spesso precipitare determinati momenti dell'azione in modo ben più serrato rispetto a quanto preparatogli da Romani. Lo tradiscono certe giunture – piccole e grandi – più strettamente interconnesse, gli sveltimenti, le ricalibrature degli equilibri architettonici tradizionali (cioè rossiniani). Un esempio significativo l'offre proprio il primo 'numero' dell'opera. Dopo una sinfonia neppure lei così rossiniana come potrebbe suonare a un primo ascolto – per scelte strutturali e melodiche – il sipario si alza su di un interno del castello reale di Windsor. A dispetto dell'andirivieni di cortigiani per la sala illuminata, l'atmosfera non è né brillante né festiva: «Sì taciturna e mesta / mai non vidi assemblea», commenterà Anna, ma già ce lo avevano detto l'attacco sommerso, i tremoli e il serpeggiare orchestrale che presto vira in minore il *mi* bemolle maggiore d'impianto. Quasi metà dei versi di Romani per il coro introduttivo caddero sotto la mannaia di Donizetti che, dopo averli intonati compiutamente, vi rinunciò per brevità, e fors'anche per poter inserire l'irruzione di Seymour, in un primo momento non prevista da Romani. Questi la strutturò come una strofetta di cantabile, anche se la materia poetica non era di quelle consuete per tali nicchie liriche: Donizetti ne accentuò il carattere instabile, conferendole andamenti poco più che recitativi e perdipiù in evoluzione, dato che sfociano in una frase larga e distesa, bloccata solo dalla muraglia di accordi a piena orchestra che annuncia l'ingresso di Anna. Nell'allusiva «romanza» di Smeton, poco dopo, Romani aveva sperimentato una disposizione che poi replicherà in *Norma* (duetto Norma-Adalgisa, nell'atto 1): sull'ultimo verso lirico del personaggio («esser quel primo amor») s'innesta una prosecuzione altrui («Cessa... deh cessa...») che doveva favorire la continuità, ma allo stesso tempo segnare la frattura emozionale, scompaginando i moduli metrici. Donizetti preferì una soluzione ben più incandescente: riprendendo il suo ultimo verso («Quel primo amor che...»), fece ripartire Smeton con una terza strofe che Anna, in un accesso irrefrenabile di commozione, soffoca sul nascere. Si riascolta – enarmonicamente – la medesima ombreggiatura in minore già sentita nel Coro: è l'avvio di uno slittamento verso un piano tonale parallelo (*sol* maggiore, mentre fin lì tutto si era svolto in *mi* bemolle maggiore/minore e *la*



Alessandro Sanquirico, *Atrio delle prigioni nella torre di Londra*. Litografia tratta dalla *Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico di Milano*, Ricordi (Milano, Museo Teatrale alla Scala, scen 1736).

bemolle maggiore, e Anna stessa tornerà al *mi* bemolle maggiore per la sua cabaletta) su cui si colloca un cantabile per di più anomalo, senza riprese interne.

Eccezionale per dimensioni e articolazioni, oltre che per intensità ed escursioni emotive, è la Gran Scena finale di delirio, che espande ed estremizza i recenti modelli belliniani di Imogene (*Il pirata*, 1827: ma si trattava di un pre-Finale) e di Alaide (*La straniera*, 1829). Coro introduttivo, scena di follia, cantabile, tempo di mezzo arricchito dalla preghiera, cabaletta di furore: una vera scena-madre per la protagonista, e una prova di forza compositiva per il Donizetti uomo di teatro, senza cali di tensione fosse pure per una singola battuta. Incastonata al suo interno, la celeberrima rimembranza di «Al dolce guidami / castel natio, / ai verdi platani, / al queto rio...». Le fioriture della melodia danno sinuosità e grazia a un'ossatura musicale altrimenti essenziale fino alla schematicità. Dilatando le sillabe, quei melismi diluiscono la sostanza semantica del verso, snervandolo e sublimandolo in fonemi quasi astratti, e finendo così col creare proprio *in articulo mortis* una parentesi incantata e sospesa nel flusso di una vicenda cupamente e implacabilmente in marcia verso la catastrofe. Pur con tutte le tragiche intenzioni di Romani, memorabili risultano alla fine proprio quei versi così brevi e semplici, in cui la protagonista riesce per un momento a sottrarsi al suo destino di sofferenza.

Come *Semiramide* per Rossini, *Anna Bolena* rappresenta il culmine di una fase della carriera di Donizetti: gli anni Trenta lo vedranno infatti perseguire ideali drammatici che in quella partitura risultavano momentanei, e che invece diverranno strutturali. Un canto del cigno, ma intermedio: prima di volare altrove.

Guida all'ascolto

di Paolo Fabbri

SINFONIA

L'opera si apre con un ampio brano strumentale da eseguirsi a sipario chiuso, com'era tradizione (anche se non mancavano casi – del Rossini napoletano, ad esempio – di brevi preludi per un inizio più *in medias res*). Gli archi irrompono a valanga, all'unisono, ad annunciare un *Larghetto* che accenna alla tonalità d'impianto (*re* maggiore) senza affermarla, come tipico di questi preamboli: il materiale motivico non è da meno, allo stato poco più che embrionale. Sarà il successivo *Allegro* a precisare la tonalità, e a presentare motivi compiuti, secondo uno schema che Rossini aveva canonizzato: due idee armonicamente correlate, ben distinte quanto a profilo melodico-ritmico e per timbro (archi *vs* fiati), separate da un fragoroso *Tutti* a piena orchestra. Si giunge poi a quel meccanismo d'incremento iterativo – *crescendo* – che di Rossini era diventato quasi una sigla. Lo schema consueto avrebbe richiesto, a questo punto, la ripresa integrale, riportata però alla sola tonalità d'impianto. Come in altri casi, Donizetti introduce invece qui una novità: il primo motivo viene – sì – riesposto, ma in altra tonalità, e modulante, per cui si può parlare di sviluppo, più che di vera ripresa.

ATTO PRIMO

N. I INTRODUZIONE

Al castello di Windsor l'atmosfera è nervosa e preoccupata: la Regina non gode più i favori del Re. I suoi cortigiani si bisbigliano frasi smozzicate, mentre i violini dipanano una sinistra melodia in tremolo che oscilla tra maggiore e minore, sul tappeto degli altri archi anch'essi in tremolo: qua e là si levano pessimistiche interiezioni. Chiamata dalla Regina, accorre agitata Seymour, dama di compagnia prediletta: il suo ansimare si espande presto in un arioso che si rivela un'accorata e tesa confessione di colpevolezza.

L'ingresso della Regina zittisce tutti. Dopo il suo recitativo ci si aspetterebbe una cavatina di sortita, ma è il paggio Smeton a sostituirla, invitato a cantare da Anna. La sua romanza strofica è talmente allusiva alla situazione dell'amata Regina, che quest'ultima non riesce a non troncare bruscamente il suo canto all'inizio della terza strofa: l'evocazione dello stato d'animo di lei provoca inarrestabile il suo subentrare, dando voce alle proprie angosce intime. Il *sol* maggiore di Anna (il cantabile «Come, innocente giovane») rappresenta uno scarto rispetto al *mi* bemolle maggiore di Smeton e dei cortigiani, cui si torna nel tempo di

mezzo e nella cabaletta («Non v'ha sguardo cui fia dato»), quando i pensieri interiori della Regina vengono messi da parte e lei riprende la sua maschera pubblica.

N. 2 SCENA E DUETTO

La scena si svuota al ritmo di un breve preludio strumentale, frammenti del quale risuonano al ritorno in scena di Seymour, sempre più agitata. La raggiunge segretamente Re Enrico, suo amante, e l'orchestra ritma sempre più spesso 'a tempo' il loro dialogo recitativo. L'enfasi che Giovanna pone alla richiesta di «fama», accanto a quella dell'«onore» (cioè una regolarizzazione del loro rapporto occulto), ne smaschera l'ambizione. Il 'tempo d'attacco' del duetto che segue («Fama! Sì: l'avrete, e tale») si struttura secondo una scansione allora molto in voga: un inizio tendenzialmente disarticolato dal punto di vista melodico, e assai flessibile quanto a ritmo; una prosecuzione in cui canto e orchestra regolarizzano i segmenti melodico-ritmici, e marciano coerenti e spediti («Tutta in voi la luce mia»). Venuto il suo turno, Seymour ripercorre questo schema: un analogo esordio flessibile («La mia fama è a' piè dell'ara»), un parallelo prosiegua 'a tempo' («e quell'ara è a me vietata»). Il consueto cuore 'cantabile' di un duetto (qui il *Larghetto* «Anna pure amor m'offria», con scivolamento a *do* maggiore: il resto è complessivamente in *re* maggiore) è sfruttato da Enrico per rievocare amaramente le ambizioni della Bolena. Al suo canto spezzato, Seymour opporrà invece un flusso melodico sempre più intenso («Ah! non io, non io v'offria»). Nel successivo 'tempo di mezzo' («Tu mi lasci?») un inciso ricorrente degli archi, modulando, lega il serrato dialogo tra i due: ma per la sua pretestuosa accusa ad Anna, Enrico recupera per un momento il piglio aggressivo del 'tempo d'attacco' («Diemmi un cor che suo non era»). Anche nella cabaletta, Seymour si differenzia: lei oppone una dolente resistenza («Ah! qual sia cercar non l'oso»), lui, suadente, finisce per irretirla in un duo per seste parallele.

N. 3 RECITATIVO E CAVATINA

Imbattendosi in Rochefort, Percy manifesta da subito la sua natura di perseguitato slanciandosi in ariosi pieni di *pathos* («Dopo sì lungo esilio», «ei vive / privo di speme come vive il mio») che accalorano il suo recitativo. Forse per conferirgli un carattere affine al Gualtiero del *Pirata* di Bellini (di cui Rubini era stato il primo interprete), nel 'cantabile' Donizetti intonò i versi di Romani come se fossero stati una romanza in due strofe: «Da quel di che, lei perduta» e «Pur talvolta, in duol sì fiero». Ma sopraggiungono i battitori che precedono il Re uscito a caccia: Percy è eccitato all'idea che Anna l'accompagni, e che presto possa rivederla (cabaletta «Ah! così ne' di ridenti»).

N. 4 SCENA E QUINTETTO

All'arrivo del Re col suo seguito, Percy e Rochefort si appartano. Anna arriva subito dopo, sulle tracce del marito che non vede da giorni. Enrico le si rivolge in tono cerimonioso: unico degli astanti, si esprime quasi solo in ariosi, in modi affettati. Veduto Percy, che vorrebbe ringraziarlo del perdono accordatogli, il Re lo indirizza piuttosto verso la Regina che – dice – ha interceduto per lui. In un rapido 'tempo d'attacco' («Voi, Regina!... E fia pur vero») s'incalzano diversi sentimenti: il giovanile entusiasmo di Percy, il disorientamento di Anna,

la doppiezza di Enrico che si finge magnanimo. Il successivo *Larghetto* concertato lega simultaneamente in un fascio polifonico la varietà delle posizioni: gli intimi sconvolgimenti di Anna turbata e di Percy esaltato, i sussurri trepidi del giustamente sospettoso Rochefort e le sotterranee trame bisbigliate da Enrico a Hervey. Ma il soggetto musicale di questo 'canone' a più voci se lo passano i due veri antagonisti: Anna (che lo ribadirà a piena orchestra nel cuore del brano) ed Enrico, mentre l'ingenuo Percy – l'unico a illudersi – v'inserisce una melodia propria. In uno sbrigativo 'tempo di mezzo', Enrico persiste nella sua simulata benevolenza nei confronti di Percy, in realtà continuando a tessere la rete in cui farlo cadere. I corni richiamano i cacciatori e la giornata pare di festa: stavolta (la 'stretta' «Questo di per noi spuntato») sono Percy ed Anna a condividere lo stesso soggetto 'canonico' (e gli auspici di una lieta conclusione), mentre il Re in sottofondo insinua che loro saranno le vere prede di quella caccia.

N. 5 SCENA E FINALE PRIMO

Un preludio orchestrale in cui oboe e clarinetto dialogano sulle increspature degli archi funge da 'colonna sonora' mentre lo spettatore contempla la scena vuota: si affollerà presto, progressivamente, in un *crescendo* di personaggi e situazioni, che dalla calma e dalle convenzionalità iniziali, porteranno all'apice della drammaticità. Giunge furtivo Smeton, col proposito di ricollocare un ritratto dell'amata Regina, da lui sottratto. Baciandolo un'ultima volta, si lascia andare a un arioso appassionato («Un bacio ancora, un bacio») che sfocia in un'aria che sa di minuetto, e che Donizetti riformula secondo gli schemi tradizionali di un pezzo con 'da capo': il paggio sta confessando un'infatuazione innocente. A sorpresa irrompono Anna e suo fratello Rochefort, annunciati da un *Agitato* dell'orchestra che, col suo motivo nervoso e incalzante, spazza via le buone maniere di Smeton, che si nasconde. Indotta dal fratello a ricevere Percy per un ultimo addio, Anna è combattuta. Il dialogo tra i due, melodicamente tornito e punteggiato da interventi orchestrali e slarghi ariosi, è un esempio della duttilità raggiunta da Donizetti nello stile declamato. Il confronto fra i due pare assumere le architetture consuete di un duetto: 'tempo d'attacco' con esordio flessibile («S'ei t'abborre, io t'amo ancora») e prosecuzione 'a tempo' («meco obblia di sposo ingrato»). Giunto il suo turno, Anna gli oppone un proprio andamento, più spezzato e integrato dall'orchestra, dolente (in minore): solo in seguito («che con me s'asside in trono») ribilancerà le attese riprendendo in parallelo quanto aveva fatto il suo interlocutore. Dopo il cantabile a due voci («Per pietà del mio spavento») la situazione precipita: Smeton interviene per bloccare i propositi suicidi di Percy, vanificando una possibile cabaletta e, così, lasciando monca la struttura attesa. In breve la scena si affolla. L'indignazione regale si manifesta nel canto volutamente impettito di Enrico, sui ritmi puntati dei violini (un tradizionale simbolo di sdegno). Quando l'ingenuo Smeton palesa involontariamente il ritratto della Regina che nasconde in petto, lo scarto armonico è improvviso: dal *re* maggiore di Enrico (la medesima tonalità già del suo duetto con Seymour) si smotta a *si* bemolle maggiore (la stessa della dichiarazione d'amore di Percy, cui Smeton aveva assistito). Invece della prevedibile sospensione statica collettiva, Donizetti dinamicizza il *Cantabile*: la toccante supplica di Anna («In quegli sguardi impresso»), rigettata da un furente Enrico (in minore),

è isolata e distinta dall'intreccio polifonico di tutti gli altri, che commentano ciascuno a sé. In un fulmineo 'tempo di mezzo' il Re ordina l'arresto dei colpevoli, e il processo per Anna che, rabbiosa per l'umiliazione, e poi disperata, trascina tutti in una 'stretta' a perdifiato.

ATTO SECONDO

N. 6 INTRODUZIONE

Oscillando tra *sol* maggiore e minore, le Damigelle commentano e consolano Anna agli arresti. Ma poi sono chiamate come testimoni al processo.

N. 7 SCENA E DUETTO

Rimasta sola, Anna si raccoglie in preghiera in un intenso arioso («Dio, che mi vedi in core») su cui s'inserisce in coda anche Seymour. Il loro dialogo, spesso franto e laconico, è un ulteriore esempio di alta declamazione espressiva. E il duetto vero e proprio («Sul suo capo aggravi un Dio») non ha per nulla i connotati consueti. Lo stile spezzato si prolunga anche nel 'tempo d'attacco', egemonizzato da Anna che procede per frammenti accumulando contro l'ignota rivale ira e maledizioni a catena, come invasata («come in visione» annota Donizetti: una didascalia assente in Romani). Oppressa dai sensi di colpa e sconvolta per quelle invettive, Seymour le fa capire di essere lei l'amante del Re (Romani glielo faceva invece dire esplicitamente a parole, mentre Donizetti preferì affidarsi alla muta mimica). Ora è Giovanna che conduce questa sezione (il *Larghetto* cantabile «Dal mio cor punita io sono»), da cui si passa quasi immediatamente a una 'stretta' («Va, infelice, e teco reca») priva dei soliti connotati di una cabaletta. Anna e Seymour hanno andamenti del tutto diversi tra loro, né c'è ripresa: anzi, le due voci introducono in coda nuovo materiale («Ah! mi attende un giusto Iddio»), imitandosi e appaiandosi per terze.

N. 8 CORO, SCENA E TERZETTO

Nell'atrio della sala del Consiglio, il dialogo corale dei Cortigiani funge da espediente ticoscopico per comunicare ciò che sta accadendo all'interno. L'incontro non voluto tra Enrico, che lascia l'assemblea, e i prigionieri Percy ed Anna condotti al giudizio, genera un lungo recitativo che, ancor più dei precedenti, è posto stilisticamente in tensione, ed elevato, grazie ai frequenti ariosi. Il patetico tentativo di Percy di salvare almeno Anna (il cantabile a tre voci «Fin dall'età più tenera») è incorniciato da vivaci confronti tra i personaggi condotti però sulla medesima idea orchestrale ricorrente – su più piani armonici – garantendo in tal modo coesione all'insieme. Enrico maramaldeggia dispotico («Salirà d'Inghilterra sul trono»), dominando la 'stretta': i due prigionieri gli si oppongono appaiati, inutilmente.

N. 9 SCENA E ARIA

Se il Re constata con soddisfazione che gli espedienti per salvare Anna in realtà la condannano irrimediabilmente, Seymour è divorata dai rimorsi e vorrebbe espiare ritirandosi per sempre in convento: tutti stati d'animo che, ancora una volta, hanno i loro esiti in un vivido recitativo. Il suo 'cantabile' «Per questa fiamma indomita» è un'appassionata arringa per la salvezza di Anna. Enrico non ha neppure bisogno di confutarla, perché giunge la notizia

che la sentenza è stata appena emessa: condanna a morte per tutti. Il Coro chiede sommesso la grazia, nei medesimi modi in cui le Damigelle, a inizio atto, avevano commentato la solitudine di Anna caduta in disgrazia. Anche Seymour chiede pietà (la cabaletta «Ah! pensate che rivolti»).

N. IO RECITATIVO E ARIA

Percy prigioniero che, come Rochefort, respinge la grazia in quanto non concessa anche ad Anna, è trattato da Donizetti senza particolari attenzioni: nessun preludio strumentale, un recitativo non certo all'altezza dei precedenti, un'aria ben scritta e in grado di valorizzare le grandissime doti del primo interprete, ma niente più che un 'numero' di convenzione.

N. II ULTIMA SCENA

Al contrario, per Anna il compositore riserbò una delle vette del suo teatro, nei modi della Gran Scena: Coro introduttivo, pateticissimo, che la compiangere, ormai delirante; Scena, intessuta di continue allucinazioni sonore («Piangete voi? donde tal pianto?»); il Cantabile con strumento concertante («Al dolce guidami»), una nenia rimembrante che è l'oasi di lucida nostalgia di una mente sconvolta; ancora una Scena, scandita dalla marcia al supplizio degli altri condannati, con Anna che alterna vaneggiamenti e sanità mentale; un più raccolto Cantabile con coro (la preghiera «Cielo, a' miei lunghi spasimi») sopraffatto dallo scampanio e dalle salve di cannone di un repentino 'tempo di mezzo' – il nuovo matrimonio di Enrico – che riportano purtroppo Anna alla ragione, giusto in tempo per la cabaletta conclusiva le cui parole evocano il «perdono», ma con una linea melodica e uno stile di canto 'di forza' che, al contrario, trasudano furore, minacce e sete di vendetta.

Pier Luigi Pizzi: «Un'opera nera dove regna lo scontento»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Pier Luigi Pizzi della sua Anna Bolena, uno dei rari titoli in cui non si è ancora cimentato nella sua lunga e fortunata carriera.

È vero, mai *Anna Bolena*, anche se di Donizetti ho messo in scena sia *Maria Stuarda* che *Roberto Devereux*. È un'opera che mi ha particolarmente colpito quando ho visto la famosa edizione del 1957 alla Scala, diretta da Gianandrea Gavazzeni con Maria Callas e Giulietta Simionato e la regia di Luchino Visconti, una scoperta emozionante, per me. Ci sono tornato alle repliche, sia perché mi era molto piaciuta la musica, sia perché si trattava di un grande spettacolo. Avevo apprezzato l'operazione di Gavazzeni, che aveva sensibilmente tagliato la partitura, e con ragione, secondo me. Anni dopo c'è stata una revisione critica del manoscritto, e adesso normalmente si rappresenta l'opera nella sua stesura integrale. Quando Fortunato Ortombina, che era sovrintendente e direttore artistico della Fenice, mi ha proposto questo progetto, si era raccomandato di attenersi a questa versione. Ho subito voluto incontrare il direttore d'orchestra, Renato Balsadonna – che avevo conosciuto al Covent Garden, dove era direttore del coro – per valutare con lui la versione curata da Paolo Fabbri, eseguita a Bergamo e poi a Piacenza. Ci siamo chiesti se proporre la partitura integrale fosse uno scrupolo nei confronti della critica e di eventuali puristi o se dovessimo, considerata la lunghezza, tener conto dell'accoglienza del pubblico, come aveva fatto Gavazzeni, esperto uomo di teatro. Si può trovare un felice compromesso. Ripetere una cabaletta senza variazioni, per esempio, o due volte un corposo concertato non ha molto senso, perché non aggiunge niente. Tanto più che la partitura è sterminata. E tra tutte le considerazioni di tipo tecnico, bisogna tener conto della tenuta di concentrazione del pubblico, per ottenere una resa totale. Nella sua versione Gavazzeni, tagliando alcuni episodi secondari, si era concentrato sulla coppia Callas-Simionato, e gli altri personaggi erano stati ridimensionati, come anche il coro. Il Maestro aveva un grande senso del teatro, che ho potuto apprezzare trovandomi in varie occasioni a lavorare con lui. Il problema della durata dello spettacolo si affaccia soprattutto in epoca attuale, perché il pubblico ne ha una diversa percezione. Da tempo cerco di abolire quanti più intervalli posso. In certi casi li elimino tutti. Mi accorgo che quando arriva l'intervallo molta gente non si muove dalla poltrona.



Pier Luigi Pizzi.

In una recente intervista aveva accennato a una sua predilezione, sviluppata nel tempo e progressivamente, per messinscène intime ed essenziali. Potrebbe aggiungere qualcosa a questo proposito?

È una 'regola' che si è formata in modo naturale: ho lavorato per sottrazione per dare maggior spazio alla psicologia dei personaggi, creando attorno un profondo clima drammatico. Sono stato per anni scenografo, anche se in modo propositivo sul piano della regia, davo molto risalto all'immagine in virtù della componente narcisistica che tutti abbiamo di suscitare stupore. Data la mia lunga carriera nel mestiere del teatro, ho avuto la possibilità di sperimentare tecniche nuove, in pittura, nell'architettura e nell'illuminazione. Mi sono tolto tanti capricci, ho realizzato tutti gli esperimenti che mi premeva di fare, nel bene e nel male. Tutto questo è servito a sentire la necessità di concentrarsi sul contenuto anche morale dell'opera stessa. Quindi una generale semplificazione a vantaggio degli affetti.

Come si concretizza tutto ciò nel caso di Anna Bolena?

Questo capolavoro di Donizetti appartiene al gruppo di opere che definirei 'di cantanti'. In esse tutto quello che succede è pretestuoso, ed è principalmente un'occasione per far esplodere il bel canto, dove l'ambientazione serve a orientare il pubblico perché sap-

pia dove ci troviamo e ai personaggi perché non siano lasciati nel vuoto. Una scenografia impattante, dopo la prima impressione, lo spettatore se la dimentica, e bada solo a quello che accade. Soprattutto in casi come questo è quindi importante trovare il giusto clima drammatico e poi lasciar agire gli interpreti. È un lavoro che si focalizza proprio sulla resa e sull'interpretazione dei cantanti e sulla creazione, da parte loro, di personaggi credibili. E anche affinché diventino in qualche modo universali e il pubblico possa riconoscersi in loro. Questa è una delle regole importanti del teatro: consegnare agli spettatori qualcosa che li tocchi direttamente e all'interno. Dico sempre che se si riesce a fare in modo che chi viene a teatro esca dalla sala con un'emozione, con un motivo di riflessione, allora è una partita vinta. Se no avrà assistito, nel migliore dei casi, a un bello spettacolo, si sarà magari divertito e dopo dieci minuti avrà dimenticato tutto. Voglio dare fiducia al pubblico, anche se ho sempre di più l'impressione di una diffusa indifferenza. Lo spettacolo sarà spoglio, asciutto, ma non minimalista. Oggi è questo l'obiettivo che mi interessa maggiormente, facendo questo mestiere. Per il resto, sulla chiave di lettura da dare all'opera c'è molto da discutere, perché, come ho detto tante volte, si arriva con un'idea, sulla quale si è costruito l'impianto generale, i costumi e il resto. Ma è attraverso il lavoro con i cantanti, via via che lo spettacolo prende forma, che si capisce in che direzione si deve andare. Se quello che si sta facendo è giusto, o se invece c'è bisogno di correggere il tiro.

Anna Bolena è un'opera cupa, addirittura tetra, si potrebbe dire. Che tipo di ambientazione ha scelto? Se non sbaglio lei ricorre con parsimonia alle cosiddette riletture contemporanee.

Per la verità mi è capitato di realizzare regie marcatamente contemporanee, laddove però il contesto me lo consentiva. Questa è un'opera basata su personaggi storici, che si chiamano Anna Bolena, Giovanna Seymour, Enrico VIII. Non si può ignorare tutto questo. Ora, non dico che sia proprio necessario rifarsi ai ritratti di Hans Holbein, il pittore di quella corte, ma il riferimento a un'epoca non si può evitare. Gli interpreti non possono venire in scena in mutande. E d'altra parte c'è ormai da tempo la smania di stravolgere la drammaturgia. Se un regista accetta un'opera, la deve mettere in scena com'è stata scritta, e com'è stata composta. Ci sono una partitura e un libretto da rispettare. Non dobbiamo proporre un'altra opera, come ci piacerebbe che fosse.

Potrebbe fornirci qualche dettaglio della scena e dei costumi?

Una grande struttura di legno ispirata a un'architettura tardogotica. Ed è proprio a partire dalle nervature dello stile gotico che ho ricavato una sorte di grande gabbia, che alla fine diventa addirittura carcere, ma in definitiva lo è già dall'inizio. Ho voluto in questo modo sottolineare quel senso claustrofobico e oppressivo, che caratterizza tutta la storia. Per quanto riguarda i costumi, ripeto che possono non essere storicisticamente Tudor, ma stilizzati in modo da percepire il senso di un'epoca.

Qual è, secondo lei, il tema portante di Anna Bolena? L'amore? Il potere?



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, marzo 2025. Direttore Renato Balsadonna.

Credo che riguardi il personaggio di Anna: ha fatto una scelta determinata e irreversibile, sacrificare l'amore per il potere. Voleva diventare regina d'Inghilterra e c'è riuscita. Ha così segnato la sua tragica sorte.

In questa folle corsa al potere ha rischiato di perdere perfino la figlia...

Ci sono tante leggende a tale proposito. Si dice che fosse un maschio tenuto nascosto in abito femminile per salvarlo da una congiura che condannava un successore di Enrico VIII. Come tale sarebbe diventato Elisabetta I. Tornando a Donizetti, i personaggi hanno tutti tragici destini. Nessuno si salva, a parte il re, tiranno cinico, sessualmente perverso e crudele. Percy ha perso l'amore di Anna e perderà anche la testa. Rochefort, il fratello di Anna, ha aiutato la sorella a compiere la sua ambiziosa scelta politica e ne paga la conseguenza con la sua testa. Smeton si illude di far breccia nel cuore della regina di cui è innamorato, però poi si perde, e giù la testa. Giovanna, ripercorre le orme di Anna, e avrà lo stesso tragico destino. Sono tutti personaggi negativi, senza alcuna logica o dirittura morale, che eviterebbero scelte disastrose, in una corte sinistra, dove regna una sorta di funesto malessere. Questi fallimenti, solitudini e incomprensioni permettono a ciascuno di noi di potersi riconoscere nei personaggi rendendo l'opera attuale.

Pier Luigi Pizzi: “A black opera where discontent reigns”

We are talking to Pier Luigi Pizzi about his Anna Bolena, one of the rare titles he has not yet tried his hand at during his long and successful career.

That's true, I have never staged Donizetti's *Anna Bolena*, although I staged both his *Maria Stuarda* and *Roberto Devereux*. It is a work that particularly struck me when I saw the famous 1957 production at La Scala, conducted by Gianandrea Gavazzeni with Maria Callas and Giulietta Simionato and directed by Luchino Visconti; it was an exciting discovery for me. I went back to the reruns, both because I really liked the music, and because it was a marvellous production. I thought Gavazzeni did a really good job, having cut the score considerably, and rightly so in my opinion. Years later, the score underwent a critical review, and now we normally stage the work in its entirety. When Fortunato Ortombina, who was superintendent and artistic director of La Fenice, proposed this project to me, he recommended that we follow this version. I immediately wanted to meet the conductor, Renato Balsadonna – whom I had met at Covent Garden, where he was choir director – to evaluate together the version edited by Paolo Fabbri, performed first in Bergamo and then in Piacenza. We wondered if proposing the full score was out of concern for the critics and any purists or if we should, considering the length, take into account the reaction of the public, as Gavazzeni, an expert in theatre, had done. There is always a suitable compromise. Repeating a cabaletta without variations, for example, or a compact concertato twice does not make much sense, because it adds nothing. Especially since the score is endless. And among all the technical considerations, if it is to be successful, we have to take into account the concentration of the audience. By cutting some secondary episodes, in his version Gavazzeni focused on the Callas-Simionato couple and downsized not only other characters but also the choir. The Maestro had a great sense of theatre, and I was able to appreciate this when I worked with him on various occasions. The problem of the duration of the performance is one that is particularly pertinent today because the audience has a different perception of it. For a long time, I have tried to eliminate as many intervals as I can. In some cases, I eliminate them all. I have seen that when it's time for the interval, many people do not even get up.

In a recent interview you mentioned your preference for intimate and essential scenes, a preference that developed over time and gradually. Could you tell us a little more about this?



Pier Luigi Pizzi.

It is a 'rule' that established itself naturally: I worked following the principle less is better, to give more space to the psychology of the characters, creating a deep dramatic atmosphere around them. I have been a set designer for years, although in a proactive way as regards direction, and I placed a lot of emphasis on the image by virtue of the narcissistic component that we all have of wanting to arouse amazement. Given my long career in theatre, I have had the opportunity to experiment with new techniques, in painting, architecture and lighting. I have indulged in many whims, and I have carried out all the experiments that I wanted to do, for better or for worse. All of this helped me feel the need to focus on the content, including the moral content of the opera itself. So a general simplification for the benefit of sentiments.

What does this all mean in the case of Anne Boleyn?

This masterpiece by Donizetti belongs to the group of operas that I would define as 'di cantanti', or revolving around the singers. Here everything that happens is spurious, and it is mainly an opportunity so bel canto can explode, where the setting serves to guide the audience so that they know where we are, and the characters so that they are not left in a void. After the initial impression, a viewer forgets any Impactful scenery and only looks

at what is happening. Especially in cases like this, it is therefore important to find the right dramatic climate and then let the interpreters act. It's a job that focuses on the performance and interpretation of singers and on creating credible characters. Characters that also somehow become universal and the audience can recognise themselves in them. This is one of the important rules of theatre: Give the audience something that touches them directly and within. I always say that if you are able to make the theatre goers leave the auditorium with an emotion, with a reason to reflect, then you've won. If not, at best you will have seen a good performance, you may have had fun and after ten minutes you will have forgotten everything. I want to place my trust in the audience, even though I am increasingly getting the impression there is widespread indifference. The show will be stark and sober, but not minimalist. Today this is the goal I am most interested in, doing this job. For the rest, there is a lot to be said about the interpretation of the opera, because, as I have said many times, you come up with an idea, and it is on that that the general layout, the costumes and the rest are constructed. But as the performance is gradually taking shape it is through the work with the singers that you understand in which direction you have to go. Whether what you are doing is right, or if you need to change direction.

Anna Boleyn is a sombre even gloomy opera, one could say. What type of setting did you choose? If I'm not mistaken, you use so-called contemporary rereadings sparingly.

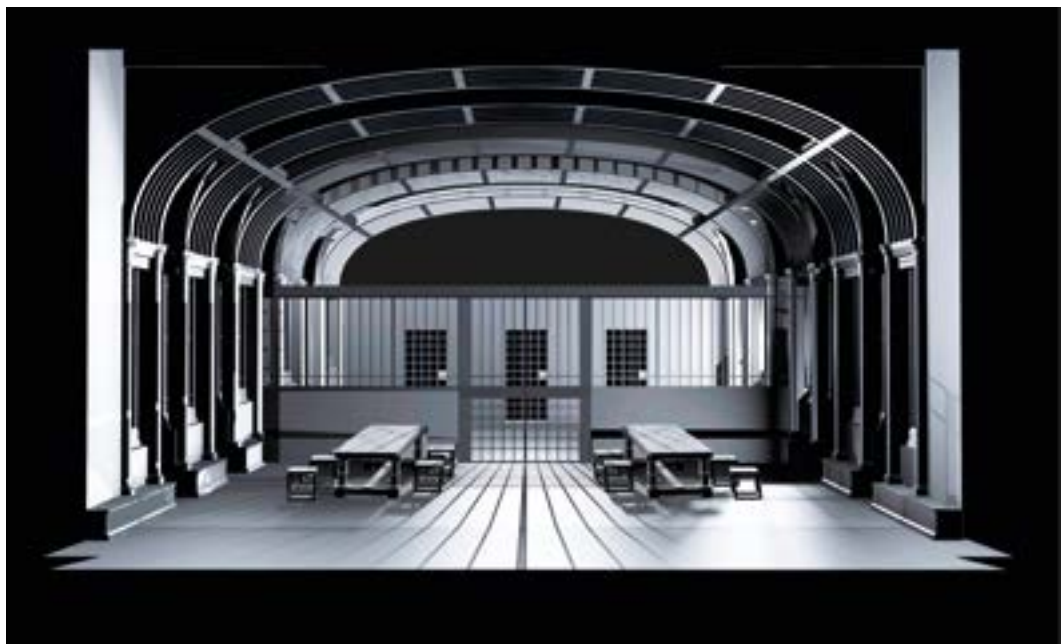
In truth, I have happened to make markedly contemporary films, where the context allowed me to do so. This is an opera that is based on historical characters, who are called Anne Bolena, Jane Seymour, and Henry VIII. That you can't ignore. Now, I am not saying that you absolutely have to refer to the portraits of Hans Holbein, the court painter, but the reference to the age can't be avoided. Interpreters can't come on stage in their underwear. And on the other hand, there has long been a desire to overturn dramaturgy. If a director accepts an opera, he or she has to stage it as it was written, as it was composed. There is a score and a libretto to respect. We can't offer another opera, as we would like it to be.

Could you give us some details of the scenes and costumes?

A large wooden structure inspired by late Gothic architecture. And it's precisely from the Gothic style ribs that I've created a sort of large cage, which even becomes a prison in the end, but ultimately it already is from the very beginning. In this way I wanted to emphasise that claustrophobic and oppressive sense that characterises the entire story. With regard to costumes, I repeat that they may not be historically Tudor but stylised so as to give the sense of an era.

What do you think is the main theme of Anna Bolena? Love? Power?

I think it concerns Anne's character: She made a specific and irreversible choice, to sacrifice love for power. She wanted to become Queen of England and she succeeded. This marked her tragic fate.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, marzo 2025. Direttore Renato Balsadonna.

In this mad rush to power she even risked losing her daughter.

There are countless legends about this. It is said that the baby was a male disguised in female clothes to save him from a conspiracy condemning a successor of Henry VIII, which Elizabeth I went on to become. Going back to Donizetti, all the characters have tragic fates. No one is saved, apart from the King, a cynical, sexually perverse and cruel tyrant. Percy has lost Anne's love and will also lose his head. Anna's brother Rochefort helped his sister make her ambitious political choice and pays for it with his head. Smeton believes he can find a way into the heart of the Queen he is in love with, but then he loses his way, and another head is lost. Jane follows Anna's footsteps and will suffer the same tragic fate. They are all negative characters, lacking in logic or moral rectitude and thus unable to avoid disastrous choices, in a sinister court, where a sort of ominous malaise reigns. These failures, loneliness and misunderstandings allow each of us to recognise ourselves in the characters, thus making the opera relevant today.

Renato Balsadonna: «Innovazione orchestrale alla ricerca dei sentimenti»

Maestro Balsadonna, Anna Bolena rappresenta, a dire di molti, il primo grande successo di Donizetti. Quali sono, secondo lei, gli elementi di scarto rispetto alla produzione precedente?

Direi che *Anna Bolena* dà inizio alla maturità artistica di Donizetti, in quanto il compositore cerca di affrancarsi dallo stile dominante in voga, quello di Rossini, ossia da una consuetudine che privilegiava il rispetto di certe convenzioni formali a discapito dell'espressione dei sentimenti, cifra che invece diverrà costitutiva del periodo romantico. Ci sono molti aspetti – i dettagli melodici, la ricerca della continuità, le proporzioni della forma e dell'equilibrio, e quindi anche della rottura di questo equilibrio, questioni legate alle cabalette – che determinano una rottura con la tradizione appena precedente, quella che lo stesso Donizetti aveva seguito con deferenza fino a quel periodo con tutte le opere composte per Napoli. Siamo sostanzialmente di fronte a un nuovo linguaggio, in cui lo stile maturo di Donizetti si manifesta chiaramente. Ciò è dovuto anche a una serie di circostanze storiche molto fortunate. La prima può essere considerata la collaborazione con Felice Romani, già avviata nel 1822 con *Chiara e Serafina* alla Scala; qualche anno dopo, per *Anna Bolena*, il poeta fornisce al musicista un libretto molto più articolato dal punto di vista drammatico, che il compositore accoglie con entusiasmo e fervore creativo. Con *Anna Bolena* il livello di drammaturgia musicale è pari a quello che incontreremo in *Norma*: cade la soluzione di continuità tra recitativo, arioso, momento lirico, che diventano tutt'uno, tanto che non si distingue quasi più dove comincino gli uni e finiscano gli altri. In questo senso l'incontro con Romani è stato fondamentale. La seconda circostanza straordinaria, vero e proprio catalizzatore creativo, è quella di avere una protagonista come Giuditta Pasta, l'interprete di Anna alle prime rappresentazioni. È noto, infatti, che Donizetti passò due settimane ospite a casa della Pasta sul lago di Como, dove, nel comporre, plasmò quel ruolo sulle sue impareggiabili qualità declamatorie di attrice-cantante dando vita, con ogni espressione vocale di ciascuna frase, alla complessità psicologica di Anna. L'energia creativa scaturita da questo incontro è più che mai viva nella forza comunicativa delle pagine che andremo a rappresentare. Il linguaggio musicale di Anna, pur mantenendo la nobiltà e la regalità della sua figura, si distingue per espressioni emotive, virtuosismi, colori e contrasti che il maestro non aveva ancora osato esprimere con questa ricchezza ed efficacia.

Lei ha citato Giuditta Pasta, che a breve distanza dal debutto di Anna Bolena, sempre all'attivissimo Teatro Carcano di Milano, sarà protagonista anche della Sonnambula di Vincenzo Bellini, ancora su libretto di Felice Romani. Quali differenze ravvisa, dal punto di vista musicale e in termini generali, tra queste due pietre miliari del belcanto?

Come Verdi avrebbe affermato anni più tardi, direi che c'è una distinzione di tinta e di ambientazione. *Anna Bolena* è un dramma storico: malgrado il libretto contenga delle licenze poetiche, resta un dramma storico. Dal colore orchestrale, dall'espressione dei cantanti si capisce che Donizetti vuole ricreare un ambiente chiuso, cupo, la corte di Enrico



Renato Balsadonna (© Neil Gillespie).

VIII, in cui si annidano sospetti e fobie, un ambiente gotico, in cui tutti sanno tutti di tutti, ma nessuno può parlare: si ascolta molto e si dice poco, è un regime poliziesco *ante litteram*. Questo grigiore, questa oppressione, sono molto forti sia nel testo di Romani che nell'orchestrazione di Donizetti. Per contrasto *La sonnambula*, che ho avuto la fortuna di dirigere, è un dramma idillico pastorale, che si svolge all'aria aperta, in un paesaggio svizzero idealizzato in cui assume un'importanza preminente anche il villaggio. C'è una levità, una freschezza, che definisce l'atmosfera con una trasparenza alpina. Anche Adina, malgrado le due opere siano state scritte per la stessa interprete, è un personaggio semplice: la sua linea melodica è molto più serena, distesa e piana, pur nella profondità. Manca l'austerità regale che ritroviamo in *Anna Bolena*. Dunque, pur essendo state

composte per la stessa stagione, le trovo due opere estremamente affascinanti proprio per il loro contrasto, contrassegnato da elementi coloristici opposti.

Nell'opera donizettiana ricoprono un'evidente centralità due donne, la protagonista, Anna Bolena, e Giovanna Seymour, che nella storia si sostituisce alla Bolena nei favori del re-despota Enrico VIII. Quali sono, dal punto di vista musicale e vocale, le caratteristiche di entrambe?

Giovanna è un personaggio che, fin dalle prime battute, si dimostra davvero combattuto, lacerato dal rimorso, scisso tra il sentimento di lealtà nei confronti della regina, di cui è la dama di compagnia, e l'amore per Enrico, ancora segreto e illegittimo, cui si accompagna il senso di colpa per il tradimento. Questo traspare chiaramente dallo stile utilizzato per lei da Donizetti. All'inizio è uno stile concitato, frammentato (la sua prima apparizione «Ella di me sollecita» somigliante a un *recto tono* alla Monteverdi, con ripetizioni sulla stessa nota), per poi passare a un momento lirico. Si coglie subito in Giovanna un animo turbato, l'angoscia del rimorso, termine che ritorna frequentemente nella sua parte. Giovanna rappresenta una figura complessa nella sua linea melodica, il suo canto riposa raramente su gradi tonali, sta sempre su gradi eccedenti o alterati. Il forte disagio, inoltre, si esplicita nei duetti con Enrico, quando cerca di ribellarsi a lui, e nell'acceso duetto/confronto con Anna. Mentre direi che in quest'ultima – ed è evidente anche nella scena della pazzia – traspare una compostezza regale. È sulla base di queste qualità che Donizetti elabora la sua linea vocale, nella quale si percepisce immediatamente la sua dignità, la sua nobiltà, riflesso di una forte calma interiore e di una straordinaria forza d'animo. Naturalmente soffre, perché è ripudiata e vive in un'amara solitudine interiore. È chiaro a tutti che Enrico non la ama più, ciò malgrado Anna non può, non vuole rendere pubblico il suo dolore. È consapevole di quanti stiano ad ascoltare. Nella cabaletta della terza scena dell'atto primo afferma: «Non v'ha sguardo a cui sia dato penetrar nel mesto core». Quindi è cosciente che tutti guardano, sentono e sanno. Nei momenti privati con Percy, la prima persona che ha amato, apre il suo cuore. Rivela il suo vero animo anche nel duetto con Giovanna, quando scopre che è proprio lei la nuova amante di Enrico. Tuttavia pubblicamente ha sempre un atteggiamento molto contenuto.

Perché, a suo parere, Anna Bolena, dopo un periodo di oblio, è divenuta nel Novecento un'opera-simbolo del canto femminile, a cominciare da Maria Callas?

Mi piace partire dalla memorabile edizione del '57 alla Scala, diretta da Gianandrea Gavazzeni con la regia di Luchino Visconti e con la coppia Callas-Simionato come protagoniste. Si può affermare che quello spettacolo abbia dato il via alla cosiddetta 'Donizetti Renaissance'. Tale rinascita ha tratto dall'oblio questo repertorio, e ha dato il via a una grande messe di studi sulle opere di Donizetti che lo hanno rivalutato dal punto di vista storico, analitico e musicologico. C'è stato un rinnovato interesse che ha portato a riscoprire questo autore anche dal punto di vista espressivo e drammaturgico, riabilitandolo da semplice epigono rossiniano. Si è finalmente riconosciuto a Donizetti il valore che

merita. Tutto ciò è avvenuto grazie alla preziosa compresenza degli studi di musicologia, delle nuove produzioni allestite e delle numerose rappresentazioni che ne sono seguite. Gavazzeni ha dato un fondamentale impulso in questo senso, prima con la Callas, più tardi con Leyla Gencer, a cui sono seguite altre leggendarie cantanti che hanno creato con il loro talento vocale e interpretativo uno stile molto più consapevole del belcanto. Ultimamente ho riascoltato la versione del '57, che ha un'intensa forza musicale e una strabiliante energia teatrale. È evidente però che da allora ci sono state delle acquisizioni rilevanti: grazie all'approfondito lavoro analitico svolto su queste partiture manoscritte ora è possibile capire meglio il processo creativo di Donizetti. Nel '57 sarebbe stato difficile intuire le novità che la partitura di *Anna Bolena* presenta. A quel tempo i tagli di tradizione venivano da una prassi operistica filtrata da un gusto e una mentalità verdiana, romantica e verista. Per me, il grande successo di cui le opere di Donizetti hanno goduto in questi ultimi decenni è dovuto a una maggiore comprensione del suo linguaggio musicale davvero unico.



Anna Bolena alla Scala, 1957. Nella foto: Piero Clabassi (Lord Rochefort), Maria Callas (Anna Bolena), Giulietta Simionato (Giovanna Seymour) e il direttore Gianandrea Gavazzeni.

Che versione sarà allora quella che vedremo alla Fenice? Avete previsto dei tagli?

Per quanto riguarda la questione dei tagli ci sono diversi aspetti da considerare. *Anna Bolena* non compare alla Fenice dal 1857: perciò è un immenso privilegio e una considerevole responsabilità riproporla per la prima volta in tempi moderni e quindi cercheremo di rappresentarla il più possibile nella sua integrità. Riprendendo quanto accennavo sopra, ritengo che possiamo valorizzare le novità strutturali e stilistiche che contraddistinguono la maturità compositiva di Donizetti in quest'opera solo se la rappresentiamo nella sua totalità. Certo, l'evoluzione stilistica del compositore diventerà ancora più compiuta negli anni successivi: in *Anna Bolena* si incontra l'inizio di quella flessibilità riformatrice di cui parlavo all'inizio, non tutti i numeri musicali infatti sono ancora pienamente definiti nella direzione cui approderà più tardi. Operando dei tagli e cercando di smussare qualche asperità dell'opera si corre il rischio di non presentare con sufficiente chiarezza le novità dello stile cui il Bergamasco sta tendendo; inoltre non si riuscirebbe a rendere l'idea di come *Anna Bolena* si collochi storicamente. Da direttore d'orchestra devo pure aggiungere: una rappresentazione operistica non è una conferenza, né un saggio storico-musicologico. Quindi bisogna fare i conti con la resa scenica, con un pubblico che viene a teatro anche per intrattenersi. Dobbiamo perciò puntare a uno spettacolo che abbia un suo arco espressivo, che sia fluido e soprattutto che soddisfi scenicamente. Contiamo su un cast straordinario, e l'opera, soprattutto nel belcanto, si fa con i cantanti. Pertanto se alcune scelte di integralità non convincessero, malgrado il mio appassionato sostegno agli interpreti, non avrà senso proporle: puntiamo a uno spettacolo musicale retto da energia e da una consequenzialità logica, emotiva e drammatica.

In chiusura, potrebbe delineare brevemente i tratti salienti dell'orchestrazione?

Al di là di un modello di orchestrazione che è tipico di quel periodo, la cosa importante è il modo in cui Donizetti utilizza gli strumenti. All'inizio, come dicevo, c'è un'atmosfera cupa, pesante, notturna, segreta: il compositore vuole farci entrare in questa sfera emotiva e lo fa con una strumentazione molto specifica ed efficace. Poi seguono momenti molto più sereni, come l'inizio del duetto con Giovanna, introdotto dalla preghiera di Anna, in cui l'uso dei corni è così eloquentemente corale, che non sfugge il riferimento a un accompagnamento quasi organistico alla preghiera. Nella scena della pazzia, alla fine, è straordinario l'altalenare dei sentimenti di Anna (euforia, disperazione, delirio, contentezza, estasi), e la corrispondente eterogeneità della strumentazione orchestrale e apparente illogicità della sintassi musicale. Vorrei segnalare poi anche l'idea innovativa di identificare certi personaggi con altrettanti strumenti ben definiti, come ad esempio il corno inglese con Percy: nella cavatina «Al dolce guidami» il corno inglese suona l'introduzione, ma poi sostanzialmente duetta in terza con Anna. È qui chiara l'identificazione dello strumento con Percy: lei percepisce questo suono come fosse la voce di Percy che canta con lei. Sono momenti di viva emozione e ricchezza espressiva. Inoltre ritroviamo nel corso dell'opera certi motivi ricorrenti: non mi sento di definirli

Leitmotive, come si dirà più tardi con Wagner. Donizetti li usa per identificare determinati sentimenti, o anche per collegare e tenere insieme certe parti. È il caso del duetto del primo atto tra Giovanna ed Enrico, dove una melodia di Giovanna viene poi ripresa nella cabaletta. Questo naturalmente concorre a creare unità formale. L'unità del brano viene rafforzata dalla struttura, dalla tonalità, e ancor più da questa connessione melodica. Un altro esempio riguarda una melodia di Giovanna, nella quale essa esprime il dolore che lei ha arrecato ad Anna e che viene ripresa con lo stesso significato anche nella cavatina di Percy. Queste sono novità stilistiche che non si erano ancora viste dal punto di vista espressivo. Cito infine un motivo molto particolare, nel duetto di Anna e Percy, quello che io chiamo «il motivo del rimpianto», nel quale i due personaggi rielaborano il loro «primiero», giovanile amore. Questo motivo diventa anche la cellula d'inizio del primo finale, con una sesta che ricade su se stessa. Più avanti, appena modificato e con altri strumenti, il medesimo motivo è utilizzato per dare voce all'accusa di infedeltà di Anna. La partitura, insomma, è ricchissima di motivi, connessioni, temi ricorrenti a cui ridaremo vita sul palcoscenico e che condivideremo con il nostro pubblico. (*l.m.*)

Renato Balsadonna: “Orchestral innovation in search of feelings”

Maestro Balsadonna, very many regard Anna Bolena as Donizetti's first great success. Compared to his earlier works, how does it differ?

I would say that *Anna Bolena* marks the beginning of Donizetti's artistic maturity, as the composer tries to free himself from the dominant style in vogue at that time, Rossini's, in other words, from a custom that paid greater attention to certain formal conventions at the expense of the expression of feelings, a characteristic that was to become fundamental in the Romantic period. Until that period with all the works he composed for Naples, Donizetti himself had deferentially adhered to the tradition that went before it; here, there are many aspects that mark the breaking of this tradition: the melodic details, the search for continuity, the proportions of form and balance, and therefore also the upsetting of this balance, issues related to the cabalettas. We are basically looking at a new language, one in which Donizetti's mature style manifests itself clearly. This is also due to a series of extremely fortunate historical circumstances. The first was his collaboration with Felice Romani, which had already begun in 1822 with *Chiara and Serafina* at La Scala; a few years later, for *Anna Bolena*, the poet wrote a much more dramatic libretto for the composer, which he welcomed with enthusiasm and creative fervour. With *Anna Bolena* the level of musical dramaturgy is equal to what we shall find in *Norma*: the sense of continuity merges with recitatives, arioso, and lyrical moments, all of which become one, so much so that it is almost impossible to say where one begins and the other ends. In this sense, the meeting with Romani was fundamental. The second extraordinary circumstance, which proved a real creative catalyst, was to have a protagonist like Giuditta Pasta in the role of Anne in the first performances. It is known, in fact, that Donizetti spent two weeks as a guest at the singer's house on Lake Como; there, whilst composing, he shaped that role according to her unrivalled declamatory qualities as an actress-singer giving life, with every vocal expression of each sentence, to Anne's psychological complexity. The creative energy that arose from this meeting is more alive than ever in the communicative power of the pages that we are going to see. While maintaining the noble and regal nature of her character, with its emotional expressions, virtuosities, colours and contrasts Anne's musical language stands out with a richness and efficacy that the composer had hitherto not dared to express.

You mentioned Giuditta Pasta, who a short while after the debut of Anna Bolena, also at the very active Teatro Carcano in Milan, went on to star in Sonnambula by Vincenzo Bellini, once again with a libretto by Felice Romani. Musically speaking and also in more general terms, what differences do you see between these two milestones of belcanto?



Renato Balsadonna (© Neil Gillespie).

As Verdi was to say years later, I would say there is a distinction of colour and setting. *Anna Bolena* is a historical drama: Although the libretto took considerable poetic license, it remains a historical drama. From the orchestral colour, and the expression of the singers, it is clear that Donizetti wanted to recreate a closed, gloomy environment, the court of Henry VIII, in which suspicions and phobias lurk, a Gothic environment, in which everyone knows everything about everyone, but no one can speak: One listens carefully and says little, it is a police regime *ante litteram*. This greyness, this oppression, are extremely strong both in the text by Romani and in Donizetti's orchestration. By contrast *La sonnambula*, which I was lucky enough to conduct, is an idyllic pastoral drama, which takes place outdoors, in an idealised Swiss landscape in which the village also assumes preeminent importance. There is a levity, a freshness, that defines the

atmosphere with alpine transparency. Although the two works were written for the same singer, even Adina is a simple character: Her melodic line is much more serene, relaxed and even, also in the deeper notes. The regal austerity that we find in *Anna Bolena* is missing. So, although they were composed for the same season, I find these two operas extremely fascinating precisely because of their contrast, which is marked by opposing colour elements.

In Donizetti's opera, two women play a clear key role, the protagonist, Anna Boleyn, and Jane Seymour, who in history replaces Boleyn in the favours of the king-despot Henry VIII. What are the musical and vocal characteristics of both?

Jane is a figure who, from the very first bars, reveals she is really torn, torn by remorse, torn between her feelings of loyalty to the Queen, to whom she is the lady-in-waiting, and her love for Henry, which is still secret and illegitimate, and accompanied by a sense of guilt because of her betrayal. This clearly transpires from the style Donizetti chose for her. At first it is an excited, fragmented style (her first appearance “Ella di me sollecita” resembling a Monteverdian *recto tono*, with repetitions on the same note), before moving on to a lyrical moment. It is clear immediately that Jane is an upset soul, anguished by her remorse, a word she uses frequently in her role. What Jane’s melodic line portrays is a complex figure; her singing rarely rests on tonal degrees and instead is always on augmented or dominant degrees. Moreover, this extreme discomfort is expressed in her duets with Henry, when she tries to rebel against him, and in the lively duet/confrontation with Anne. As far as Anne is concerned, however, there is an air of regal composure that is also evident in the madness scene. It is on the basis of these qualities that Donizetti develops her vocal line, in which one immediately perceives her dignity, her nobility, a reflection of a strong inner calm and an extraordinary strength of mind. Of course, she is suffering because she has been repudiated and is living in a bitter interior loneliness. It is clear to everyone that Henry no longer loves her, despite the fact that Anne cannot, and does not want to make her pain public. She is aware of how many are listening. In the cabaletta in the third scene of the first act, she says: “Non v’ha sguardo a cui sia dato penetrar nel mesto core.” So she is aware that everyone is watching, listening and they know. In the private moments with Percy, the first person she loved, she opens her heart. She also reveals her true spirit in the duet with Jane, when she discovers that she is Henry’s new lover. However, in public she is always extremely restrained.

Why do you think that after a period of oblivion Anne Boleyn became an opera-symbol of women's singing in the twentieth century, starting with Maria Callas?

I would start with the memorable edition of 1957 at La Scala, conducted by Giandrea Gavazzeni with the direction of Luchino Visconti in which the Callas-Simionato couple were protagonists. One can say that it was this production that marked the rise of the so-called ‘Donizetti Renaissance’. This revival has not only resurrected this repertoire but also started a huge number of studies on Donizetti’s works, re-evaluating him from a historical, analytical, and musicological point of view. This renewed interest has led to the

rediscovery of this author also from an expressive and dramaturgical point of view, rehabilitating him from being just a simple Rossinian epigone. Donizetti has finally been given the recognition he deserves. All of this was possible thanks to musicology studies, new productions and the numerous performances that followed. In this sense Gavazzeni acted as a catalyst, first with Callas and then with Leyla Gencer, followed by other legendary singers who created a much more conscious style of belcanto with their vocal and interpretive talent. Lately I have been listening to the '57 version, which has an intense musical force and amazing dramatic energy. However, it is evident that there have been significant acquisitions since then:



Leyla Gencer in *Anna Bolena*.

Thanks to the in-depth analytical studies carried out on these handwritten scores, it is now possible to better understand Donizetti's creative process. In 1957 it would have been difficult to intuit the novelties in the score of *Anna Bolena*. At that time, the traditional cuts came from an operatic practice that was filtered by a Verdian, romantic and veristic taste and mindset. For me, the great success Donizetti's works have enjoyed in recent decades is due to a greater understanding of his truly unique musical language.

Which version will be staged at La Fenice? Will there be any cuts?

There are several aspects to consider when it comes to cuts. *Anna Bolena* has not been staged at La Fenice since 1857: It is therefore both an immense privilege and considerable responsibility to re-propose it for the first time in the modern day; we will therefore try to stage it as much as possible in its integrity. Going back to what I said earlier, I believe that it is only by staging the opera in its entirety that we can enhance the structural and stylistic innovations that characterise Donizetti's composed maturity in this work. Of course, the composer's stylistic development went on to become even more complete in the years that followed: In *Anna Bolena* we see the beginning of that tendency to innovation I spoke about earlier; in fact, not all musical numbers are already fully defined in the direction he is to take later. By making cuts and trying to smooth out some of the roughness of the work, one runs the risk of not presenting with sufficient clarity the stylistic novelties Donizetti's is developing; moreover, one would not be able to convey how *Anna Bolena* is placed historically. As a conductor I would also like to add that the staging of an opera is not a conference, and neither is it a historical-musicological essay. So you have to deal with the stage performance, with an audience that is also coming to the theatre to be entertained. We must therefore aim for a staging that has its own expressive arc, one that is fluid and above all one that satisfies the needs of stage design. We will have an extraordinary cast, and the work, especially in belcanto, is done with singers. Therefore, if some choices regarding the integral version are unconvincing, despite my passionate support of the interpreters, there is no sense in proposing them. What we are aiming for is a musical performance that is supported by energy and a logical, emotional, and dramatic consistence.

Lastly, could you briefly outline the highlights of the orchestration?

An orchestration model that is typical of that period aside, the important thing is the way Donizetti uses the instruments. At the beginning, as I said, there is a dark, heavy, nocturnal, secret atmosphere: The composer wants us to enter this emotional sphere, and he does so with highly specific and effective instrumentation. This is followed by much more serene moments, for example, the beginning of the duet with Jane, introduced by Anne's prayer, in which the use of horns is so eloquently choral that it is clearly evoking what is an organ-like accompaniment to prayer. In the madness scene, at the end, Anne's feelings (euphoria, hopelessness, delirium, happiness, ecstasy) and the corresponding heterogeneity of orchestral instrumentation and apparent lack of logic of the musical syntax are extraordinary. I would also like to point out the innovative idea of identifying certain characters with corresponding well-defined instruments; for example, the English horn with Percy: in the cavatina "Al dolce guidami" the English horn plays the introduction, but then basically duets in thirds with Anne. Here the identification of the instrument with Percy is clear: She perceives this sound as if it were Percy's singing with her. These are moments of real emotion and expressive richness. Then there are also recurring motifs during the opera although I do not want to call them *Leitmotive*, as was the case later with Wag-

ner. At times Donizetti uses them to identify certain feelings, at others to connect and hold certain parts together. This is the case of the duet in the first act between Jane and Henry, where one of Jane's melodies is then taken up in the cabaletta. This of course contributes to creating a formal unity. The unity of the passage is reinforced by the structure, the tonality, and even more so by this melodic connection. Another example concerns a melody by Jane, in which she expresses the pain she caused Anne, and which is also taken up with the same meaning in Percy's cavatina. From the point of view of expression, these are stylistic novelties that were being used for the first time. Finally, I would like to mention a very particular motif, in the duet between Anne and Percy, what I call "the motif of regret", in which the two characters relive their "first", youthful love. This motif also becomes the starting cell of the first finale, with a sixth that ends on itself. Later on, slightly modified and with other instruments, the same motif is used to express the accusation of Anne's infidelity. In short, the score is full of motifs, connections, recurring themes that we will bring back to life on stage and share with our audience.

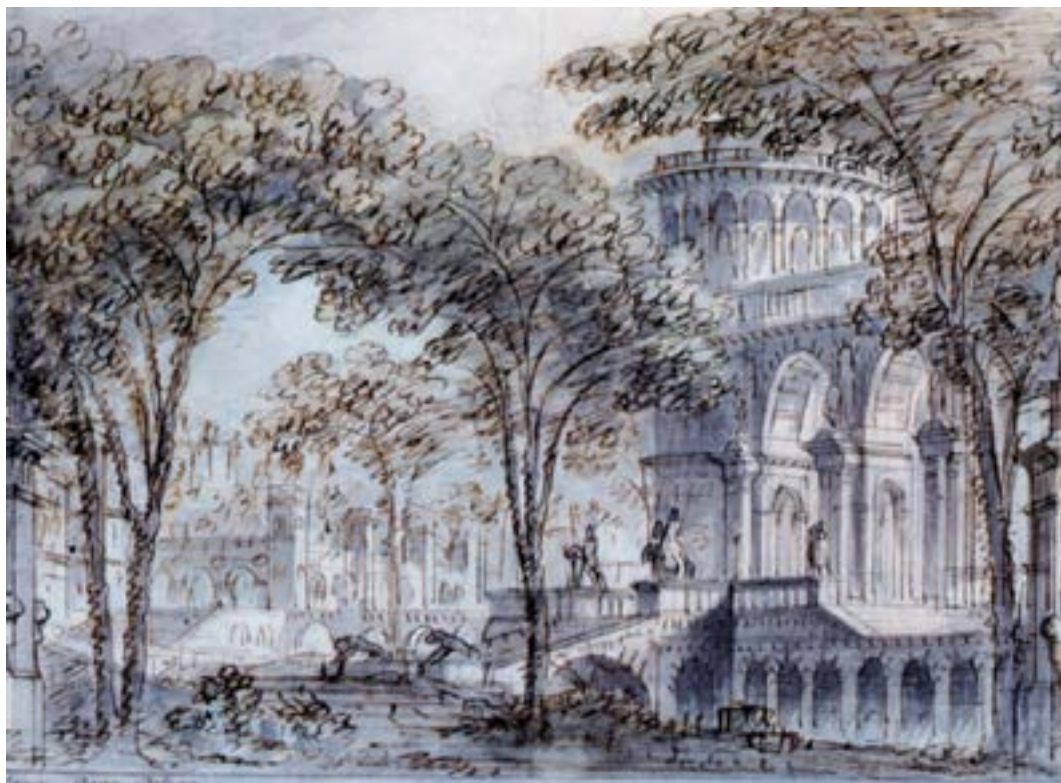
*Per informazioni sul libro: Roma pubblica
Numero 8 del "Resto del Carlino".*

Anna Bolena alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Tre apparizioni, controverse, segnano la storia di *Anna Bolena* alla Fenice: la prima coincise con la serata inaugurale della Stagione di Carnevale-Quaresima 1831-1832, nella quale all'opera venne accostato il ballo *Gabriella di Vergy* del coreografo Gaetano Gioja; successivamente la stagione proseguì con *L'ultimo giorno di Pompei* di Andrea Leone Tottola per la musica di Giovanni Pacini, lavoro oramai datato essendo apparso in prima assoluta al San Carlo di Napoli più di cinque anni prima e forse autentico ispiratore del fortunato romanzo di Edward Bulwer Lytton (che apparirà solo nel 1834), quindi fu la volta della *Straniera* di Vincenzo Bellini, confezionata per la Scala appena due anni prima, dei *Capuleti e i Montecchi* dello stesso maestro, già tenuta a battesimo alla Fenice anch'essa un paio di anni prima, e di *Ivanhoe*, la storia del cavaliere sassone tratta dal romanzo di sir Walter Scott da Gaetano Rossi e messa in musica da Giovanni Pacini, questa volta in prima assoluta alla Fenice. A questi titoli, per completare l'organico della stagione, va inoltre aggiunto il ballo *La vendetta d'Achille*, per la coreografia di Ferdinando Gioja. In realtà la dirigenza del teatro era stata l'anno precedente alla ricerca di un impresario di sicuro successo, dopo aver abbandonato le fortune di Crivelli, che pure aveva ben figurato per ben sette anni; la scelta di abbandonare Crivelli proponendo un'avventurosa gestione interna (*In amministrazione per conto della Società Proprietaria*) si era rivelata un mezzo fallimento, i cui effetti devastanti avevano portato a un ingente debito da ripianare. Si era anche evidentemente alla ricerca di un deciso cambio di passo che potesse proiettare la Fenice in una dimensione che già aveva conosciuto in passato e che la pur onesta direzione di Crivelli non poteva però accrescere, come tanto meno lo aveva potuto fare la stagione di Carnevale immediatamente precedente gestita appunto dalla stessa Presidenza. Il Processo Verbale del 9 marzo 1831 riporta con grande cura e precisione i termini della questione:

Attrovansi presso la Presidenza due Progetti di Appalto quinquennale, l'uno di Balocchino, e l'altro di Lanari, [la Presidenza] poté far sì che il primo lo rinnovasse sebbene fosse trascorso il termine per il quale erasi tenuto obbligato, e determinasse poi la Dote ad Italiche lire 110.000; e fu domandato al secondo di prorogare il termine per l'accettazione allora prossimo a spirare. Oltre a ciò ottenne altro Progetto dal Sig.^r Schütz, Appaltatore del Teatro di Trieste, per sé e compagni e due ore sono ebbe un progetto che Marangoni Marco per li nomi che dichiarerà garantito per ora con un deposito di Gioje. Si hanno dunque quattro Progetti sulli quali versare, e scegliere. In essi havvi di comune la domanda della Dote in Italiche L. 110.000 ammettendo la coppia di Ballerini Francesi; la durata per cinque anni; ed il numero di 50 Recite



Francesco Bagnara, *Parco nel Castello di Windsor* (atto 1, scena 6), bozzetto per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1831. Venezia, Museo Correr.

in ogni Stagione. [...] Eccovi Signori alcuni patti particolari di questi tre Progetti posti fra loro al confronto.¹

La sintesi prodotta nel verbale è ammirevole: Carlo Balocchino offre tre opere, una in prima rappresentazione assoluta e le restanti soltanto ‘nuove per Venezia’, che, come sappiamo, disponeva di più teatri lirici attivi e cercava di evitare di arrivare seconda nel portare in laguna titoli operistici. Schütz offre a sua volta tre opere, ma con due prime assolute, e la terza nuova per Venezia. Balocchino apparentemente sembra il più taccagno e il confronto tra i due sarebbe da considerarsi a vantaggio del secondo. Poi però ci troviamo di fronte alla zampata del ‘Napoleone degli impresari’, Alessandro Lanari, che offre quattro opere, una del tutto nuova, due nuove per Venezia, e la quarta – diremmo oggi – di repertorio. Poi emergono gli elementi comuni: tutti e tre propongono due balli due nuovi per Venezia, tutti tre assoggettano all’approvazione del teatro i primi Artisti di Canto, e Ballo, Maestro di Musica, e Compositore di Ballo. Leggermente diversa è invece la modalità con la quale sono disposti ad agire: Balocchino si obbliga ad esibire d’anno in anno i loro nomi per ottenerne l’approvazione (e dovranno «essere di nuovo Cartello, vale a dire che abbiano figurato con successi



Il frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Anna Bolena* al Teatro La Fenice, 1831.

nelli primarj Teatri, e ben inteso che nei tre primi di Canto abbia ad esservene uno di grande grido, ma obbligato a sole quaranta recite circa, agendo al compimento delle 50 il suo supplemento»). Lanari si obbliga invece a presentare i nomi della compagnia per la Stagione successiva nel mese di febbraio di ciascun anno, però «qualora non vengano accolti né si possa convenire una sostituzione, vuole sciolto il Contratto per tutti gli anni che mancassero al compimento del quinquennio». Schütz infine si obbliga a presentare quattro soggetti di canto di cartello ritenendo tali quelli che avranno prestata la loro opera con successo nei primari teatri, e ciò «dietro nota di dodici per cadauna Parte che gli sarà di anno in anno consegnata dalla presidenza con separazione di Classi, perché ve ne sia uno almeno di quelli segnati nella prima Classe». Naturalmente vengono anche fissate le cauzioni di deposito sia per quanto riguarda la cifra sia per i dettagli dei versamenti:

Fra questi Progetti conviene scegliere il più vantaggioso: il Contratto dev'essere stabilito, e concluso in concorso del Nob. Sig.^r Conte Podestà: li miglioramenti devono essere trattati con li Progettanti, e da loro assentiti. Tutto questo rende impossibile l'immediata deliberazione di definitiva preferenza all'uno od altro di detti Progetti. La Presidenza quindi trova necessario proporvi la Parte seguente.²

Come che sia, la Società nomina Alessandro Lanari, che però durerà in questa fase della storia fenicea per sole due stagioni, ambedue di Carnevale-Quaresima: quella del 1831-1832 e la successiva del 1832-1833. La sera del 26 dicembre quindi inizia questa prima avventura di Lanari alla Fenice; se pensava in cuor suo che le cose potessero mettersi subito bene e filare del tutto lisce, qualche delusione la dovette avere, dal momento che le dodici recite di *Anna Bolena* non conobbero l'indiscusso favore del pubblico, almeno a giudicare dalla recensione della «Gazzetta Privilegiata di Venezia»:

Lunga nuova buona nuova; ma non per questo ogni sollecita notizia è un annunzio ferale. [...] Il vario spettacolo, che secondo l'usato ieri sera si produsse per la prima volta, ebbe un egual destino, e fu vicino alla mediocrità, incominciando dalle ultime gradazioni. Saremo storici discreti e imparziali. Della musica non piacquero nel prim'atto se non una romanza con accompagnamento d'arpa, cantata dalla Merola contralto (Smeton) o una cabaletta della Grisi (Bolena) nel finale. [...] Nel secondo tutti gli applausi si limitarono ad un duetto fra la Grisi e la Del Serre, ad una cabaletta di essa Del Serre, e all'aria del tenore. In tutto il rimanente indifferenza, e silenzio. [...] Del Reina correvano nel pubblico non sappiamo quali voci sinistre, ed egli fin dal suo primo appresentarsi fu accolto con insolito rigore; si lasciò appena cantare, a lui furono imputate le poche dolcezze della sua cavatina, e il pubblico in tutto il rimanente non volle più saperne di lui. [...] La gentilezza e la bontà sono pure i caratteri del nostro pubblico; il perché all'aria del secondo atto la parte indulgente impose all'altra silenzio; l'attore fu incoraggiato con qualche applauso, gli si lasciò alfine il naturale diritto di valersi delle sue forze, e il Reina ad onta della confusione che visibilmente abbattevalo, ad onta delle asprezze della musica e della contrarietà del pubblico vinto il Reina cantò in modo che vinse se stesso, la sua confusione, la contrarietà del pubblico e della musica, ed ebbe il conforto e l'onore d'essere alla fine applaudito e chiamato sul palco.³

È francamente difficile comprendere se le cose non andarono realmente come si era sperato. Quel che è certo è che la regolarità della stagione risulta evidente, anche se i titoli effettivamente proposti furono cinque e non quattro, situazione dovuta al ritardo dell'allestimento di *Ivanhoe*, che appunto per il ritardo con il quale si presentò poté contare solo su cinque recite in confronto agli altri titoli tutti superiori a dieci serate.

Passano solo due anni, cambia l'impresario e Natale Fabrici sostituisce Alessandro Lanari, ma – verrebbe da dire – il risultato cambia poco, almeno per quanto riguarda la sfortunata moglie di Enrico VIII. Quattro opere in programma con l'apertura affidata a *Fausta*, novità dell'anno precedente del San Carlo, ancora *La straniera*, appunto *Anna Bolena* e la prima assoluta di *Emma d'Antiochia* di Felice Romani per la musica di Saverio Mercadante. Cambia l'interprete principale e da Giuditta Grisi, che di lì a poco si sarebbe maritata con il conte Cristoforo Barni, si passa a Giuditta Pasta, prima interprete assoluta a Milano nel ruolo della sfortunata regina inglese. Migliora l'atteggiamento della «Gazzetta» ma l'articolo avrebbe potuto e dovuto essere ben più entusiasta:

Nel prim'atto il pubblico fece animo e coraggio cogli applausi ad una novizia cantante la De Antoni Luisa, che per la prima volta si espone al pubblico nella parte di Smeton, ed ella cantò la sua romanza in modo che quel segno d'incoraggiamento si cambiò in segno di applauso al termine del suo cantare, poichè la novellina cantante non manca di certi doni di natura. Così passavan le cose, quando per buona sorte re Enrico profferì nel finale quella tremenda parola di Giudici: *Giudici ad Anna?* Qui la Pasta ruppe, e se può ben dire con tutta proprietà di vocabolo, il ghiaccio per la prima volta, e scoppiaron gli applausi della prima Norma, poi che meglio non sapremmo qualificarli; tale fu il magistero dell'azione e del canto. [...] quando se ne vide quel vaneggiamento e la finzione andar sì presso alla natura, immedesimarsene anzi per modo che l'uomo se ne sentiva spezzare il cuore; quando negli atti stessi di disperazione e dolore tal'era la grazia e l'acconcezza degli atteggiamenti e dei modi, quali volentieri sarebbero da un pittore ritrarli; e s'udì la soavità di quell'*Al dolce guidarmi castel natio*, la pietà di quel *Cielo a' miei lunghi spasimi*, e la forza e il magistero dell'ultimo canto: *Coppia iniqua l'estrema vendetta*; non solo il pubblico improvvisamente scaldossi, ma s'accese in tale entusiasmo che pochi esempi ne conta il teatro. Né vale il dire son gusti, opinioni: qui non era più luogo a



Giuditta Grisi, interprete di Anna Bolena al Teatro La Fenice, 1831. Incisione nell'*Almanacco galante dedicato alla Dame*. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Giuditta Pasta, interprete di Anna Bolena al Teatro La Fenice, 1834. Incisione nell'*Almanacco galante dedicato alla Dame*, Archivio storico del Teatro La Fenice.

discrepanze, a pareri; era forza, natura il battere, e la Pasta dovette al termine dello spettacolo mostrarsi per insino a quattro volte in mezzo agli applausi non già di questa o di quella parte, ma unanimi, universali.⁴

E pensare che saranno ben diciannove le recite di *Anna Bolena*... I veri motivi che avevano guidato il periodico veneziano spuntano fuori, forse, in occasione della terza ripresa dell'opera, quella dell'estate del 1857 e della relativa recensione:

Prima di tutto, lo spettacolo ha un vizio radicale: la musica non è adattata a' cantanti, o i cantanti non sono educati alla musica, come si vuole. [...] L'opera accoglie due cantanti ec-

cellenti: la Tedesco nella parte, è quasi inutile dirlo, d'Anna, il Mongini, tenore, in quella di Percy. La Tedesco ha una bella teatrale presenza: se tale era Anna Bolena, Enrico ebbe gran torto di darle il cambio, e se ne potea contentare. A queste doti esteriori, ella unisce quelle che fregiano i buoni artisti: un superbo metallo di voce, non fortissima, alla Bendazzi, ma fresca, limpida, della più sicura intonazione. È una cantante finita, e la sua grand'arte specialmente si manifesta nella ricchezza e varietà delle sue modulazioni nelle cadenze. La cavatina, la sua parte nel duetto tra le due donne, la scena e grand'aria finale furono tra' pezzi, meritatamente, più fortunati dell'opera. [...] Lo spettacolo è messo in scena col solito lusso di decorazione. Le vesti sono magnifiche, magnifica la illuminazione della sala, a festa parata, con cui s'apre la favola; la buona intenzione, le cure affannose, per tutto si veggono: ma l'esito infedele non risponde sempre alle cure, e spesso tradisce.⁵

L'antipatia del quotidiano veneziano nei confronti di *Anna Bolena* anticipa l'uscita di scena dell'opera dal repertorio, permanenza che era stata assai breve, in realtà, dal momento che sparisce con la rappresentazione scaligera del 1877; dovranno passare ben settant'anni prima che Barcellona e il Liceu la riporti all'attenzione del mondo lirico, e altri dieci anni – soprattutto – perché l'interpretazione di Maria Callas ne sancisca definitivamente il posto che le spetta nel catalogo donizettiano.

¹ Archivio storico del Teatro La Fenice, busta 32 (4. Processi verbali delle Convocazioni dall'anno 1827 a tutto 1831).

² Ivi.

³ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 dicembre 1831.

⁴ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 febbraio 1834.

⁵ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 agosto 1857.

CRONOLOGIA

1831-1832 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Anna Bolena, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti
- 26 dicembre 1831 (12 recite).

Enrico VIII: Domenico Cosselli; Anna Bolena: Giuditta Grisi; Giovanna Seymour: Anna Del Serre; Lord Rochefort: Natale Costantini; Lord Riccardo Percy: Domenico Reina; Smeton: Giuseppina Merola; Sir Hervey: Alessandro Giacchini – Dir. orch: Gaetano Mares; Istr. e dir. dei cori: Luigi Carcano; Pitt.: Francesco Bagnara.

1833-1834 – Stagione di Carnevale-Quaresima

Anna Bolena, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti
- 30 gennaio 1834 (19 recite).

Enrico VIII: Orazio Cartagenova; Anna Bolena: Giuditta Pasta; Giovanna Seymour: Eugenia Tadolini; Lord Rochefort: Nicolò Fontana; Lord Riccardo Percy: Domenico Donzelli (Lorenzo Lombardi); Smeton: Luigia De Antoni; Sir Hervey: Lorenzo Lombardi – Dir. orch: Gaetano Mares; Istr. e dir. dei cori: Luigi Carcano; Pitt.: Francesco Bagnara; costumista Ditta Biani e Mondini.

Solo atto II: 16.II, 18, 22, 23, 27; 2.III, 4, 6.

1857 – Stagione d'Estate

Anna Bolena, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti
- 12 agosto 1857 (4 recite).

Enrico VIII: Ignazio Marini; Anna Bolena: Fortunata Tedesco; Giovanna Seymour: Pamela Scotti; Lord Rochefort: Giovanni Tonini; Lord Riccardo Percy: Pietro Mongini; Smeton: Matilde Filippi; Sir Hervey: Giuseppe Cappello – M° conc. e dir. d'orch.: Emanuele Muzio; M° istr. dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja; costumista Davide Ascoli.

L'arte tra voce e scena di Giuditta Pasta

di *Leonardo Mello*

Se nel 1957 *Anna Bolena* torna a risplendere nei cartelloni dei teatri italiani, dopo decenni di oblio, il merito va certamente alla grande interpretazione della regina inglese di Maria Callas nel celebre allestimento firmato alla Scala da Luchino Visconti con Gianandrea Gavazzeni sul podio. Ma questo personaggio deve la sua fama all'artista per cui Gaetano Donizetti lo creò nel 1830, una diva che condivide con la Callas un'aura immortale. Si tratta naturalmente di Giuditta Pasta, forse la più grande cantante del XIX secolo. Sul suo particolare timbro vocale, oltre che sulle enormi capacità drammatiche che aveva sviluppato negli anni precedenti, il Bergamasco plasma la sua sfortunata eroina, giungendo con questa triste storia di declino esistenziale a una tappa fondamentale del suo percorso artistico, anzi a un vero e proprio punto di svolta da cui si diramano poi tutti i lavori successivi.

Come si accennava, la Pasta sul finire degli anni Venti dell'Ottocento gode già di un'indiscussa notorietà. Nata nel 1797 a Saronno da una famiglia di origine veneta, e dopo aver studiato a Milano con Giuseppe Scappa, insegnante di canto alla Scala, debutta sulla scena nel 1815 al Teatro dei Filodrammatici, proprio con un'opera composta dal suo maestro. L'anno seguente comincia la sua carriera da professionista, cantando nel *Principe di Taranto* di Ferdinando Paër al parigino Théâtre Italien. Da qui in poi, per molti e molti anni calcherà ininterrottamente le scene francesi, alternando la sua presenza a Parigi con i numerosi impegni londinesi (già nel 1817 è al King's Theatre) e tornando di tanto in tanto in Italia.

Per l'estensione della sua voce, che le permetteva di affrontare ruoli di contralto come anche di soprano, viene criticata dalle fazioni più conservatrici del pubblico, e osannata invece dagli intenditori e soprattutto dagli artisti (famosa è una frase del grande attore francese François-Joseph Talma: «Che donna stupefacente! Quello che a me sarebbe costato un anno di studio, lei lo improvvisa, lei lo indovina»). Una parte consistente della sua fortuna risiede comunque in quel talento teatrale poco sopra richiamato: oltre alle competenze canore possiede spiccate abilità sul piano della recitazione, che la rendono un'interprete a tutto tondo, una grande attrice oltre che una famosa e lodata cantante. In questo senso un'importanza centrale ricopre certamente il suo apprendistato, sia in patria che nelle due capitali del teatro mondiale. Paolo Russo, nell'esauriente saggio *L'opera di una tragicienne. Anna Bolena per Giuditta Pasta*, raccolto nel volume *Anna Bolena. Una regina in trappola* a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni (Quaderni della Fondazione Donizetti 45, Bergamo 2015), riassumendo questa questione spiega:



Giuditta Pasta nella *Medea in Corinto* di Johann Simon Mayr (Londra, King's Theatre, 1826), litografia edita da C. Hullmandel. Cambridge, Collezione G. R. Beard.

La sonnambula e *Norma* (entrambe nel 1831) e due anni dopo, ancora con la Pasta, presenta alla Fenice la prima rappresentazione assoluta di *Beatrice di Tenda*. A Venezia, per inciso, lei era già stata nel 1820 con *La conquista di Granata* di Giuseppe Nicolini, nel 1821 con *Arminio ossia l'eroe germano* di Stefano Pavesi e tra il '32 e il '34 con *Norma*, *Otello* e *Tancredi* di Rossini, *Fausta* e *Anna Bolena* di Donizetti.

Vale la pena evidenziare il fatto che il Teatro Carcano, nel 1829, le dedica un'intera stagione, nella quale la Pasta riprende per cinquanta serate i suoi personaggi prediletti: Semiramide, Tancredi, Desdemona, Medea e Giulietta. Proprio la figura di Semiramide inoltre ispira a due scultori, Pompeo Marchesi e Giovan Battista Comolli, la creazione di due diversi busti dedicati alla cantante. A proposito dell'opera di Marchesi si esprime un altro profondo estimatore della Pasta, il prolifico e blasonato poeta e librettista Felice Romani, autore sia di *Anna Bolena* che della *Sonnambula* e di *Norma*. Proprio Romani, in quello stesso '29, dedica alla scultura una serie di versi celebrativi sciolti (*Pel busto di Giuditta Pasta*, pubblicati a Milano in quell'anno insieme ad altri in onore di Vincenzo Monti, anche lui

Le fasi di perfezionamento scenico di Giuditta Pasta dovettero essere almeno due: nel 1817 a Milano, dove concluse la gravidanza della sua unica figlia, e poi durante le stagioni operistiche a Parigi e Londra tra il 1822 e il 1826. [...] [La] Pasta, insomma, combinò probabilmente i due stili di recitazione dominanti in Europa nei primi decenni dell'Ottocento: conservò la dignità sublime della recitazione neoclassica, ma dovette unirli a quanto aveva visto Oltralpe [...], quando visse per quattro anni consecutivi tra le capitali francese e inglese.

Nel catalogo degli autori da lei frequentati compaiono tutti i più grandi musicisti del periodo, tra cui si ricordano almeno Nicola Zingarelli, Domenico Cimarosa, Giovanni Pacini (veste tra l'altro il ruolo della protagonista della sua *Adelaide e Comingio* al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1818), Johann Simon Mayr (l'interpretazione di Medea in *Medea in Corinto* diviene uno dei suoi cavalli di battaglia), Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer oltre naturalmente a Gioachino Rossini (tra le tante figure incarnate basti qui menzionare la grande prova in *Semiramide*), Gaetano Donizetti (con il quale il sodalizio comincia proprio con *Anna Bolena*) e Vincenzo Bellini: quest'ultimo compone su misura per lei

ritratto da Marchesi). Nella terza strofa di quel componimento, in particolare, sono vividamente descritti alcuni tratti dell'artista:

Ma di cotanti Numi
tutte eguaglia le cure uno scalpello
In questa altera e gloriosa donna.
Vedi da' suoi bei lumi
Qual di grazia e onestà spirto novello
Scende soave, e d'ogni cor s'indonna.
Più della ricca gonna,
Più del volubil manto onde s'abbella,
La palesa regina il nobil viso:
Brilla nel labbro un riso
Come in limpido ciel raggio di stella;
E, composta a gentile atto d'amore,
Par d'un caro pensier pascere il core.

Ma a rimarcare quanta fosse diffusa l'ammirazione per questa diva ritroviamo anche un'autorità letteraria come Stendhal. Nella sua *Vie de Rossini* (1815), un intero capitolo, il trentacinquesimo, è infatti riservato a lei. Già dall'esordio, lo scrittore compie una *recusatio*, quasi scusandosi di non riuscire a trovare le parole giuste:

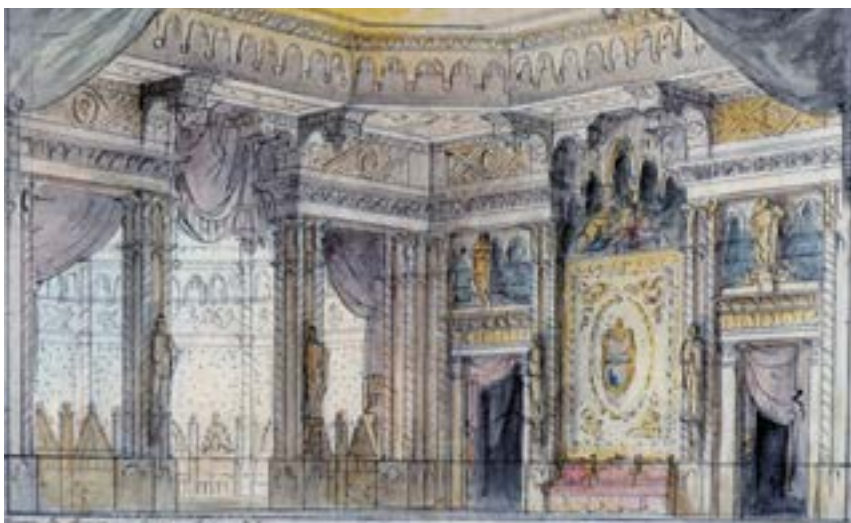
Ho ceduto alla tentazione di tentare un ritratto musicale della signora Pasta. Si potrebbe dire che non c'è stata mai impresa più difficile; il linguaggio musicale è improbo e insolito; in ogni momento le parole mi vengono a mancare; e quand'anche avessi la fortuna di trovarne per esprimere il mio pensiero, esse presenterebbero un senso poco chiaro per il lettore. [...] E anche il più benevolo troverà il suo ritratto senza colore, e mille volte al di sotto di quello che si aspettava.

Stendhal poi prosegue in una lunga dissertazione, che coinvolge l'arte di Giuditta Pasta sia sul piano canoro che su quello recitativo. Verso la fine sembra sottintendere che ogni suo gesto, ogni sua intonazione e intenzione siano da considerarsi niente altro che sue proprie, personali creazioni:

Potrei fare un elenco piuttosto lungo di tutte le difficoltà che la natura aveva opposto a madame Pasta, e che lei ha dovuto superare affinché la sua anima potesse, per mezzo del canto, colpire quella degli spettatori. Tutti i giorni la vediamo riportare nuovi trionfi e avvicinarsi alla perfezione; ciascuno dei suoi passi è contrassegnato da una di quelle piccole creazioni di cui ho parlato in precedenza.

Al di là delle suggestioni richiamate nella *Vie de Rossini*, e tornando ai dati concreti, si può dire in chiusura che la stagione di attività di questa grande primadonna di Saronno è stata piuttosto ampia – se si considera il periodo che va dalle prime esibizioni pubbliche ai successi donizettiani e belliniani della maturità – ed è altrettanto stata contraddistinta da un continuo crescendo, che la fa entrare definitivamente nel mito fino alle soglie degli anni Quaranta, quando la voce si indebolisce e lei abbandona progressivamente le sale teatrali. Dopo un'ultima *tournee* in Russia nel 1841 si ritira a vita privata e muore infine a Como nel 1865.

La prima *Anna Bolena* alla Fenice in tempi moderni



Francesco Bagnara, *Gabinetto nel Castello di Windsor che mette all'interno delle stanze* (atto 1, scena 9), bozzetto per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro La Fenice, 1831. Venezia, Museo Correr.

Sull'onda del successo milanese, *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti approda alla Fenice il 26 dicembre 1831, esattamente a un anno di distanza dal debutto al Teatro Carcano: a vestire i panni della sfortunata regina inglese è in quell'occasione Giuditta Grisi, mezzosoprano che a Venezia aveva cantato altre volte in precedenza, per esempio nell'*Assedio di Corinto* di Rossini (1829) o nel *Pirata* e nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini (entrambe nel 1830). Circa tre anni dopo, il 30 gennaio 1834, arriva in laguna Giuditta Pasta, la grande diva per la quale il Bergamasco aveva composto il ruolo della protagonista. Dopo la ripresa del 1857 l'opera però, per un capriccio della sorte, scompare dai cartelloni del teatro veneziano, e nei secoli successivi ne vengono assai sporadicamente riproposti anche brani in forma di concerto: nel 1983 nel programma di *Una serata con Donizetti* (realizzata a favore della Croce Rossa Italiana) Cecilia Gasdia riprende il Finale, e nel 2007 un'altra celebre cantante, Dimitra Theodossiou, propone l'aria «Al dolce guidami» in un omaggio a Maria Callas nel trentennale della scomparsa. Quella allestita da Pier Luigi Pizzi e diretta da Renato Balsadonna è, dunque, la prima rappresentazione alla Fenice in tempi moderni.

Biografie

RENATO BALSADONNA

Direttore. Nato a Venezia, ha studiato al Conservatorio di Padova e di Milano, dove si è diplomato in pianoforte. Ha anche studiato composizione con Bruno Coltro. Riconosciuto per la sua competenza sia nel repertorio operistico che sinfonico, tra i suoi impegni recenti figurano *Thaïs* al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *La bohème*, *Nabucco* e *La traviata* alla Royal Opera House di Londra. Inoltre, ha diretto *Don Pasquale* al New National Theatre di Tokyo. La sua carriera lo ha condotto a esibirsi in prestigiosi teatri internazionali, tra cui la Cincinnati Opera, il Teatro Mariinsky di San Pietroburgo, l'Opéra de Nice, il Teatro Regio di Torino, il Filarmonico di Verona, l'Opéra de Wallonie di Liegi, il Teatro Maestranza di Siviglia e l'Opera di Oviedo. Ha collaborato a lungo con Antonio Pappano, inizialmente al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e in seguito alla Royal Opera House di Londra, dove ha ricoperto il ruolo di maestro del coro sino al 2016. Nel campo sinfonico, ha diretto diverse orchestre come la Tiroler Festspiele Erl, la Royal Philharmonic Orchestra, la London Philharmonic Orchestra, la Trondheim Symphony Orchestra, la BBC Concert Orchestra, la Lithuanian National Symphony Orchestra, l'Orchestra di Padova e del Veneto, tra le altre. La sua registrazione di *Passione*, con il tenore Freddie De Tommaso e la London Philharmonic Orchestra, è stata uno degli album di maggior successo degli ultimi anni. Ha recentemente pubblicato un cd dei Concerti per pianoforte di Brahms, dirigendo la Lithuanian National Symphony Orchestra. Alla Fenice dirige *Madama Butterfly* (2018).

PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. Ha iniziato l'attività di scenografo e costumista nel 1951 e sarebbe troppo lungo descrivere la sua carriera, costruita su centinaia di titoli, accanto a tanti registi, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno Giorgio De Lullo per il ventennale sodalizio con la Compagnia dei Giovani, e Luca Ronconi, con cui ha diviso dieci anni di memorabili collaborazioni, dall'*Orlando furioso* cinematografico al rivoluzionario *Ring* wagneriano iniziato nel 1974 alla Scala e successivamente completato a Firenze al Maggio Musicale con la direzione di Zubin Mehta. Nel 1977 debutta come regista con *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino e inaugura l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa regolarmente al Rossini Opera Festival

di Pesaro, dove è considerato un protagonista della Rossini *Renaissance*, facendo rivivere sulla scena il repertorio rossiniano meno conosciuto. Nel 2000 riceve il suo settimo Premio Abbiati, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Britten, al Teatro Carlo Felice di Genova, ripreso anche a Firenze e a Venezia. Porta in giro per il mondo *Rinaldo* di Händel e viene considerato uno dei principali artefici del rilancio dell'opera barocca negli anni Settanta e Ottanta, da *Orlando furioso* di Vivaldi con Claudio Scimone, ad *Ariodante* di Händel e *Armide* di Gluck con Riccardo Muti alla Scala. È inventore e direttore artistico dal 2006 al 2011 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Nel 2004 Con *Europa riconosciuta* di Salieri riapre la Scala, dove cura anche il progetto di ristrutturazione del Museo teatrale. Presente, da oltre settant'anni, nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Legion d'Honneur e il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica italiana, di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Gli è conferita una laurea *honoris causa* all'Università di Macerata e una in storia dell'arte alla Statale di Milano. Si è molto dedicato al teatro di prosa: recentemente ha messo in scena tre drammi di Tennessee Williams, *Un tram che si chiama desiderio*, *La dolce ala della giovinezza* e *Zoo di vetro*. Da sempre appassionato d'arte, colleziona opere del XVII secolo e ha allestito mostre memorabili. A Venezia ha ripensato il Museo Fortuny e il museo di Palazzo Mocenigo oltre a numerosi interventi ed esposizioni al Palazzo Ducale. Per la Fenice, restando solo all'attività registica, mette in scena *Maria Egiziaca* di Respighi (2024), *Orfeo ed Euridice* di Gluck (2023), *Rinaldo* (2021 e 1989), *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *Powder her Face* di Adès (2012), *The Turn of the Screw* (2010), *Die tote Stadt* (2009), *Death in Venice* (2008), *Thaïs* (2007 e 2002), *Il principe della gioventù* di Ortolani (2007), *Il crociato in Egitto* (2007), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Hoffenbach (2005), *I pescatori di perle* (2005), *Le Domino Noir* di Auber (2003), *L'italiana in Algeri* (2000), *La traviata* (1996, 1992 e 1990), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1995), *Pelléas et Mélisande* (1995), *Mosè* (1993), *Buovo D'antona* di Traetta (1993), *Semiramide* (1992), *I Capuleti e i Montecchi* (1991), *Lohengrin* (1990 e 1987), *Stiffelio* e *Aroldo* (1988 e 1985), *Le Comte Ory* (1988), *Salome* (1988), *La clemenza di Tito* (1986), *Les Indes Galantes* di Rameau e *Parsifal* (1983).

OSCAR FROSIO

Light Designer. Studia all'Accademia del Teatro alla Scala frequentando il corso di *lighting design*, sotto la guida di maestri di fama nazionale e internazionale fra i quali Marco Filibeck e Valerio Tiberi. Dal 2018 è programmatore luci e assistente *light designer* nell'ambito dell'opera lirica, della prosa, degli eventi, delle sfilate di moda e delle esposizioni d'arte. Nello stesso anno inizia una prolifica collaborazione in ambito lirico con la *lighting designer* Fiammetta Baldiserri. Con Marco Filibeck collabora nel 2019 come assistente allo sviluppo, *set-up* e programmazione luci per *Turandot* al Liceu di Barcellona, e nel 2023 al riallestimento della *Norma* della Fura del Baus al Seoul Center of Art. È stato membro dello studio associato K5600 Design con i *lighting designer* Valerio Tiberi ed Emanuele Agliati. Nell'ultimo anno ha collaborato con Pasquale Mari come assistente per *Tosca* (regia di Mas-

simo Popolizio) e collaboratore al disegno luci per *Jeanne Dark* (regia di Valentino Villa) al Maggio Musicale Fiorentino. Ha lavorato come *light designer* in Italia e all'estero sia in ambito lirico che nella prosa. Tra i principali registi con cui ha collaborato figurano Pizzi, Catalano, Lopez, Ligorio, Condemi, Ruth Shammah, Voghel, Timi, Andrico. Dal 2022 cura, nel contesto della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale, la progettazione luci degli spazi Sala Giardino e Palabiennale. Per l'Accademia del Teatro alla Scala è docente di illuminotecnica nel triennio AFAM di allestimento scenico e di Advanced lighting programming nel corso di Lighting Design.

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Enrico VIII. Nato a Bergamo nel 1975, si è presto affermato come uno degli artisti più interessanti della sua generazione, collaborando con direttori d'orchestra come Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, Chailly, Mariotti e registi come Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Alden, Pelly e Pizzi. Si esibisce regolarmente nelle più prestigiose istituzioni musicali, tra cui Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opéra National de Paris, Deutsche Oper di Berlino, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid. Tra gli impegni più recenti, *L'elisir d'amore* alla Wiener Staatsoper, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Il turco in Italia* e *Macbeth* alla Bayerische Staatsoper, *La Damnation de Faust* e *Il barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma, ancora *Les contes d'Hoffmann*, *Mosè in Egitto* e *I vespri siciliani* al San Carlo di Napoli, *Faust* e *Don Quichotte* alla Deutsche Oper di Berlino. Ha ricevuto il Premio Abbiati 2007. Alla Fenice di recente canta in *Don Giovanni* (2024, 2014, 2011 e 2010), *Mefistofele* (2024), nei *Contes d'Hoffmann* (2023), in *Faust* (2022 e 2021), in un recital lirico a lui dedicato (2020), e in *Don Carlo* (2019), *Semiramide* (2018), *Die Zauberflöte* (2015 e 2006) e *The Rake's Progress* (2014).

LIDIA FRIDMAN

Soprano, interprete di Anna Bolena, al suo debutto in questo ruolo. Nata nel 1996 a Samara (Federazione Russa), ha compiuto i suoi primi studi all'Istituto di Musica e alla Scuola d'Arte, frequentando anche corsi di perfezionamento presso l'Accademia Elena Obraztsova di San Pietroburgo. Nel 2015 si è trasferita in Italia, diplomandosi con lode al Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e poi ha conseguito il massimo dei voti al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Vincitrice del primo premio in diversi concorsi internazionali, è stata nominata tra gli Young Artist of the Year agli International Opera Awards 2021. Attualmente studia con Paoletta Marrocu. A coronamento del suo eccezionale primo anno di debutti da protagonista in ruoli di belcanto, ha interpretato con grande successo al Festival Donizetti il ruolo di Sylvia de Linares nella prima mondiale dell'*Ange de Nisida* per la regia di Francesco Micheli e sotto la direzione di Jean-Luc Tingaud. È stata Giselda nei *Lombardi alla prima crociata* al Festival Verdi di Parma, con la regia di Pier Luigi Pizzi, e ha trionfato in due debutti verdiani con Riccardo Muti: Abigaille in *Nabucco* a Ravenna e Amelia in *Un ballo in maschera* al Regio di Torino.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Giovanna Seymour. Insignita del Premio Abbiati, intraprende lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi poi con Leone Magiera. Dopo le prime scritture in opere barocche, si dedica a Mozart, cantandone tutti i maggiori ruoli da protagonista. Ha collaborato con direttori come Abbado, Pappano, Chung, Tate, Gatti, Lusi, Harding, Dudamel, Chailly, Noseda, Valčuha, Mariotti, Axelrod, Roberto Abbado, Mazel, Plasson, Inbal, Nagano, Alessandrini; e con registi quali McVicar, Vick, Pizzi, Tiezzi, Armitage, Martone, Ronconi, Michieletto, Wilson e Brook. Ha cantato sia nel repertorio operistico sia in quello da camera nei principali teatri, festival musicali e sale da concerto in Italia e all'estero: Scala, Salisburgo, Royal Opera House, San Carlo di Napoli, Comunale di Bologna, ROF, Opera di Roma, Festival di Aix-en-Provence, Regio di Torino, La Monnaie di Bruxelles, nonché a Losanna, Tokyo, Trieste, Lugano, Firenze, Los Angeles, Parigi, Amburgo. Alla Fenice partecipa a *Don Giovanni* (2024, 2019, 2017, 2013 e 2011), *Les Contes d'Hoffmann* (2023), *Faust* (2022 e 2021), *Turandot* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *L'amico Fritz* (2016), *Norma* (2015), *Alceste* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *La clemenza di Tito* (2014), *Le nozze di Figaro* (2011) e *L'inganno felice* (1998).

WILLIAM CORRÒ

Baritono, interprete del ruolo di Lord Rochefort. Nato a Venezia, ha intrapreso giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Ha debuttato nel 2007 alla Fenice nel musical *Il principe della gioventù* di Ortolani. Da quel momento inizia una lunghissima e duratura collaborazione con la Fenice in una grande varietà di titoli e ruoli (fra cui ricordiamo Schaunard nella *Bohème*, Haly nell'*Italiana in Algeri*, Masetto in *Don Giovanni*, ecc.) giunta fino alla *Maria Egiziaca* di Respighi al Malibran la scorsa stagione e all'*Otello* della presente. Ha collaborato con direttori del calibro di Abel, Battistoni, Bignamini, Bisanti, Callegari, Carminati, Chung, Ciampa, De Marchi, Lanzillotta, Manacorda, Montanari, Palumbo, Passerini, Quatrini, Ranzani, Renzetti, Rustioni, Sardelli, Spotti, Valčuha, e registi quali Carsen, Ceresa, Cucchi, Micheli, Michieletto, Pizzi, Talevi. Tra gli impegni più recenti ricordiamo: *Il barbiere di Siviglia* e *I lombardi alla prima crociata* al Regio di Parma, *Fedora* a Modena e Piacenza, *La pietra del paragone* e *Il barbiere di Siviglia* al Rossini Opera Festival, *Rinaldo* a Firenze, *Tosca* a Torre del Lago, *Madama Butterfly* a Rovigo, Treviso e Padova.

ENEA SCALA

Tenore, interprete del ruolo di Lord Riccardo Percy. Originario di Ragusa, studia canto al Conservatorio di Bologna con Wilma Vernocchi, perfezionandosi successivamente con Fernando Cordeiro Opa con il quale tuttora lavora. Dal suo debutto a Bologna nel 2006 ha spaziato da Mozart al Rossini brillante, al belcanto italiano, a opere come *Il cappello di paglia di Firenze*, *L'heure espagnole*, *L'amico Fritz*, *Die Fledermaus*, *La Juive* per arrivare ai suoi primi titoli verdiani. Ha cantato sui palcoscenici di Torino, Firenze, Napoli, Palermo, Ginevra, Marsiglia, Montecarlo, Lione, Théâtre des Champs-Élysées, Monaco di

Baviera, Bruxelles, Anversa, Martina Franca, Montpellier, Glyndebourne, Mosca (Bol'soj e Čajkovskij), Londra (ROH e Barbican Center), Muscat, Toronto, collaborando con direttori quali Bartoletti, Battistoni, Bisanti, Carignani, Ettinger, Haïm, López-Cobos, Luisi, Mariotti, Mazzola, Muti, Nosedà, Carlo Rizzi, Rousset, Rustioni, Sacripanti e con registi come Bernard, Ceresa, Clement, Cucchi, Font, Grinda, Lescot, Michieletto, Py, Pountney, Vick, Villazon, Vizioli, Wake-Walker. Alla Fenice partecipa a *Roberto Devereux* (2020) e a *Semiramide* (2018).

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Smeton. Nata a Novara, debutta al Regio di Torino con *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini. Canta nei principali teatri italiani e internazionali opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Requiem*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Guillaume Tell*), Donizetti (*La zingara*, *Il diluvio universale*, *Anna Bolena*), Verdi (*Oberto*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Gounod (*Faust*), Strauss (*Salome*), Menotti (*La Medium*) collaborando con direttori quali Abbado, Armiliato, Battistoni, Bernàcer, Bisanti, Callegari, Chailly, Chung, Fasolis, Fogliani, Gardiner, Harding, López-Cobos, Luisi, Marcon, Mariotti, Matheuz, Montanari, Nosedà, Oren, Renzetti, Rovaris, Sagripanti, Scappucci, Scimone, Valčuha, Villaume, Viotti, Webb, Wellber e registi del calibro di Bernard, Carsen, de Ana, Fo, Guth, Martone, Kokkos, Michieletto, Pizzi, Rigola, Ronconi, Sagi, Talevi, Vick. Per la Fenice canta in *Satyricon* (2023), *Madama Butterfly* (2022, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), *A Hand of Bridge* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), *Juditha Triumphans* (2015), *Il barbiere di Siviglia* (2014, 2011, 2010) e *La Didone* (2006).

LUIGI MORASSI

Tenore, interprete del ruolo del signor Hervey. Ha studiato e si è perfezionato con Fernando Cordeiro Opa. Si è diplomato in canto al Conservatorio Giovanni Battista Martini di Bologna. Durante la sua formazione ha frequentato l'Accademia Rodolfo Celletti di Martina Franca, l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino e l'Accademia del rof di Pesaro. Nel 2022 ha debuttato nel *Ritorno di Ulisse in patria* diretto da Ottavio Dantone. Nel 2023 ha partecipato all'*Incoronazione di Poppea* per il Monteverdi Opera Festival con Antonio Greco e Pier Luigi Pizzi. Sempre nel 2023 ha debuttato nella *Betulia liberata* al Carlo Felice di Genova sotto la direzione di Diego Fasolis. Nel 2024 ha cantato nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini al Luglio Musicale Trapanese, nel *Requiem* di Mozart e nel ruolo di Pong all'Accademia di Santa Cecilia a Roma e al Festival Pucciniano di Torre del Lago diretto da Renato Palumbo. Nel novembre dello stesso anno ha debuttato nella *Rodelinda* di Händel al Theater an der Wien e all'Accademia di Santa Cecilia in forma di concerto con l'orchestra La Lira d'Orfeo. Alla Fenice ha cantato in *Maria Egiziaca* (2024).

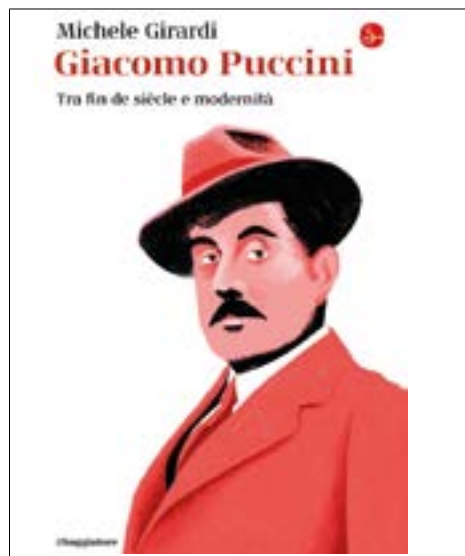


Gaetano Donizetti in una litografia del 1833-1834.

Michele Girardi è festeggiato con due libri alle Sale Apollinee

Un'antica e consolidata tradizione accademica suole omaggiare gli studiosi di chiara fama giunti all'apice della carriera con un volume a loro dedicato. Non poteva fare eccezione Michele Girardi, una delle voci più autorevoli e rigorose della musicologia italiana e internazionale. E infatti domenica 9 marzo è stato presentato alle Sale Apollinee della Fenice *«Conosco il mestiere»: musicologia tra note, teatro e intertestualità. Studi, omaggi e testimonianze per Michele Girardi* (Libreria Musicale Italiana, Lucca 2025): il libro, curato da Giordano Ferrari, Federico Fornoni, Federica Marsico e Vincenzina C. Ottomano, raccoglie contributi di natura saggistica di allievi di Michele Girardi e di studiosi cui ha fornito un aiuto decisivo nell'avvio della carriera. Comprende inoltre interventi più brevi di amici e colleghi che hanno condiviso con lui un percorso di lavoro e di vita. Tanto i saggi di più ampio respiro quanto gli scritti della seconda parte rispecchiano i molteplici interessi di ricerca di Girardi, che intersecano questioni metodologiche, analitiche e performative, con una prospettiva transnazionale e interdisciplinare. Ciò che emerge è un quadro articolato dell'uomo e dello studioso, nonché la sua apertura a molteplici campi di indagine che ha sempre stimolato le riflessioni delle giovani leve e gli scambi con la comunità scientifica nazionale e internazionale. Una raccolta di studi e pensieri che è un omaggio alla sua personalità intellettuale in occasione del suo settantesimo compleanno e del suo pensionamento.

Il dedicatario è noto ai più per i suoi vasti studi sulla musica otto-novecentesca, sviluppati prima al Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia a Cremona, dove ha insegnato Drammaturgia musicale, e poi al Dipartimento di Filosofia e beni culturali di Ca' Foscari, dove ha occupato la cattedra di Storia della Musica. Ma forse la notorietà maggiore gli deriva dalla pluridecennale ricerca intorno a Giacomo Puccini, di cui è indiscutibilmente tra gli esegeti più acuti e lungimiranti. E proprio il genio toscano, lo stesso 9 marzo, è stato protagonista con la presentazione di un secondo volume, a firma dello stesso Girardi, *Giacomo Puccini Tra fin de siècle e modernità*, che di quella ricerca è un ideale punto di arrivo. La pubblicazione (Il Saggiatore, Milano 2024) è ponderosa (poco meno di ottocento pagine) e suddivisa in dodici capitoli, nei quali partendo dagli esordi si analizza analiticamente, con un frequente utilizzo di esaurienti esempi musicali, il percorso che da *Manon Lescaut* giunge fino all'incompiuta *Turandot*. L'autore accompagna i lettori in un lungo viaggio attraverso l'opera e la vita di uno dei più grandi compositori di



teatro di sempre, illuminando tutti gli aspetti di una personalità complessa con un obiettivo dichiarato: comprendere quell'equilibrio davvero unico per cui un perdurante successo popolare è potuto nascere da un'arte raffinatissima. Con rigore e trasporto, anno dopo anno, Girardi s'inoltra nelle partiture, nei manoscritti, nei carteggi del compositore per sviscerare ogni aspetto della sua arte, e insieme comprendere al meglio la vicenda di un personaggio «intenso, commovente, comunicativo ma pure colto, curioso, sofisticato e intellettualmente dotatissimo». Giacomo Puccini si offre così a una doppia lettura: l'appassionato può riconoscere i luoghi dell'opera che ama, mentre lo studioso e il musicista hanno a disposizione dettagli che permettono loro di compiere un'explorazione in profondità. Michele Girardi restituisce fedelmente l'immagine di un musicista e drammaturgo che ha saputo traghettare il teatro d'opera italiano nella modernità, e lo colloca là dove deve stare, «*primus inter pares* (insieme a Janáček, Ravel, Strauss, e Berg), fra i moderni che popolano il teatro musicale europeo *fin de siècle*».

Alla presentazione erano presenti gli autori dei due volumi insieme a Francesco Cesari ed Emilio Sala.

Michele Girardi è venuto a mancare il 22 marzo 2025, pochi giorni dopo la 'festa' che gli amici e la Fenice gli hanno voluto dedicare nelle Sale Apollinee.

L'uomo vitruviano di Leonardo e altri capolavori esposti alle Gallerie dell'Accademia nell'ambito della mostra *Corpi moderni*

Le Gallerie dell'Accademia di Venezia sono in procinto di ospitare una grande mostra dal titolo *Corpi moderni. La costruzione del corpo nella Venezia del Rinascimento. Leonardo, Michelangelo, Dürer, Giorgione*. Curata da Guido Beltramini, Francesca Borgo e Giulio Manieri Elia, la rassegna, visitabile dal 4 aprile al 27 luglio 2025, proporrà un'affascinante indagine sulla concezione del corpo umano che si afferma nella Venezia del Rinascimento tra arte, scienza e cultura materiale. Più precisamente esplorerà il modo in cui, per la prima volta, il corpo è stato concepito quale campo d'indagine scientifica, oggetto di desiderio e mezzo di espressione di sé. Il Rinascimento segna, infatti, un punto di svolta in cui il corpo non è più solo una realtà biologica, ma una costruzione culturale, un elemento plasmato dalla scienza, dall'arte e dalle convenzioni sociali. La mostra raccoglie straordinarie opere d'arte, alcune delle quali presentate in Italia per la prima volta, tra disegni, dipinti e sculture provenienti dai più prestigiosi musei e collezioni internazionali e nazionali con capolavori di Leonardo da Vinci – di cui verrà esposto il celebre *Uomo vitruviano* –, Michelangelo, Albrecht Dürer, nonché Giovanni Bellini e Giorgione, accanto a strumenti scientifici, modelli anatomici, libri, abiti, miniature e oggetti di uso quotidiano. «*Corpi moderni* – come raccontano i tre curatori – è una mostra che parla di noi, attraverso la lente d'ingrandimento del Rinascimento, quando si comincia a 'svelare' il corpo, portando l'indagine scientifica sotto la pelle, e insieme a 'velarlo', allontanandosi da quello che siamo come dato biologico, per fare di noi stessi una costruzione, un atto recitato».

«L'esposizione – sottolinea, inoltre, Giulio Manieri Elia, direttore delle Gallerie dell'Accademia – viene sviluppata ponendo in relazione le eccezionali opere in prestito con alcuni dei capolavori del museo, valorizzando la collezione permanente e la tradizione figurativa e artistica veneta». Il percorso è suddiviso in tre grandi capitoli. Il primo, intitolato *Il corpo svelato: conoscere*, approfondisce la scoperta del corpo umano come oggetto di studio scientifico e medico, che trova a Padova e Venezia due centri di rilevanza europea per la ricerca e per l'editoria. Con l'occasione torna a essere visibile al pubblico, dopo sei anni, l'*Uomo vitruviano* di Leonardo, tra le icone delle Gallerie dell'Accademia e dell'intero patrimonio culturale mondiale. Il celebre disegno verrà per la prima volta accostato, da una parte, a un rilievo metrologico greco antico, innescando una riflessione sul concetto di 'misura' e di 'ideale', che trova origini antichissime; e, dall'altra, verrà posto in dialogo con lo spietato realismo del rinomato *Autoritratto* di Dürer a corpo nudo, proveniente dalla Klassik Stiftung Weimar ed esposto per la prima volta in Italia.



La seconda sezione, *Il corpo nudo: desiderare*, analizza la rappresentazione del corpo come oggetto di sguardo e di desiderio. Da una parte, il corpo nudo femminile, raffigurato, secondo l'invenzione tipica del Rinascimento e che avrà fortuna fino ai giorni nostri, dalla Venere sdraiata e adagiata sul paesaggio. Dall'altra, il corpo maschile lirico, sofferente e sublime dei santi e degli eroi biblici, ritratti all'antica. Il desiderio del corpo che assicura discendenza e futuro è messo in scena da oggetti di ambito domestico, e da splendidi ritratti di giovani spose che, nascondendo un seno, invitano a un erotismo regolato, secondo una tradizione iconografica molto diffusa in ambito veneto. Enigmatico in tal senso il meraviglioso quadro di Tiziano, *Gli Amanti*, dalla collezione reale inglese di Windsor, dove il gesto dell'uomo che carezza il seno scoperto dell'amante è stato solo recentemente interpretato come un atto che sancisce il legame nuziale. In mostra, anche l'unica copia conosciuta dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino (collezione privata) e una splendida cuffia da donna in arrivo dal Metropolitan Museum of Art di New York.

La terza e ultima sezione, *Il corpo costruito: rappresentarsi*, illustra il corpo come spazio di rappresentazione culturale. Vestiti, trattati di chirurgia, accessori di cosmesi e cura del corpo testimoniano la necessità dell'uomo e della donna rinascimentali di aderire a standard e modelli sociali che si riflettevano nella loro raffigurazione, attraverso uno specifico inventario di simboli e orpelli che definivano il maschile e il femminile. Tra i vari oggetti legati alla bellezza spicca un rarissimo scrigno del XVI secolo, una sorta di contemporanea e preziosa *make-up box* (collezione privata), col suo contenuto di specchi, profumi e oggetti della cura di sé, in prestito dal Kunsthistorisches Museum di Vienna. Ma la rassegna indaga anche l'idea del superamento del corpo stesso, esponendo le armature e le protesi meccaniche utilizzate per la prima volta durante il Rinascimento per sostituire gli arti persi in guerra, corroborando la concezione del corpo quale campo della sperimentazione, della metamorfosi, della trasformazione. Il gesto, la mimica, l'esercizio fisico erano, del resto, finalizzati a forgiarlo, al di là del suo dato naturale.

Corpi moderni costituisce un viaggio nel corpo della prima età moderna, esplorando temi che solo erroneamente si intendono esclusivi del nostro tempo, avvicinando così i visitatori a questioni che dominano le scienze, le arti e i miti di oggi come di allora: la natura e il futuro dell'umanità, la sessualità e la riproduzione, la bellezza e l'invecchiamento, i confini dell'umano, l'identità.

La mostra è promossa e organizzata dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia e da Marsilio Arte, con il contributo della Regione del Veneto e il sostegno dell'Associazione dei Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di Venezia, tramite la quale hanno contribuito: Scuola Piccola Zattere, Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte, Venetian Heritage, Save Venice, Comitato Austriaco Venedig Lebt, Associazione Amici dei Musei e Monumenti Veneziani.

Nicola Colabianchi è il nuovo sovrintendente della Fenice

Lo scorso 27 febbraio si è riunito il nuovo Consiglio di Indirizzo della Fondazione Teatro La Fenice, composto da Luigi Brugnaro (presidente), Luigi De Siervo (vicepresidente), Maurizio Jacobi, Agnese Lunardelli e Alessandro Tortato, e ha nominato all'unanimità Nicola Colabianchi sovrintendente della Fondazione stessa.

In data 6 marzo il Ministro della Cultura Alessandro Giuli ha firmato il decreto di nomina commentando: «La nomina di Nicola Colabianchi premia la professionalità e la passione di un fine conoscitore della musica con un *curriculum* di alto livello e il fatto che il suo nominativo mi sia stato proposto all'unanimità testimonia l'apprezzamento condiviso verso il Maestro. A lui i migliori auguri di buon lavoro».

Ai suoi auguri si uniscono quelli del Sindaco di Venezia Luigi Brugnaro: «Benvenuto a Venezia a Nicola Colabianchi, un professionista di grande competenza, con un percorso



Il Consiglio di Indirizzo della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Da sinistra: Alessandro Tortato, Maurizio Jacobi, Luigi Brugnaro, Agnese Lunardelli e Luigi De Siervo (© Michele Crosera).



Nicola Colabianchi (© Michele Crosera).

professionale di alto livello. Insieme a lui, alla direzione, al personale tecnico, artistico e amministrativo continueremo a lavorare per valorizzare questa eccellenza della città che ci rende orgogliosi nel mondo».

Nicola Colabianchi è compositore, direttore d'orchestra, pianista, librettista, dirigente teatrale. Come direttore d'orchestra ha diretto moltissimi concerti e opere liriche, partecipando in tale veste a numerose trasmissioni televisive in prima serata sulle reti nazionali. Ha composto musica sinfonica e da camera oltre a importanti revisioni e riorchestrazioni (II concerto di Chopin, Wesendonk Lieder, 4 Letzte Lieder, Lieder eines fahrenden Gesellen ecc.) ed è autore dell'opera lirica *Mandrake, il Mago*, su libretto proprio, da lui diretta in prima esecuzione assoluta a Roma, prima opera della storia ispirata a un personaggio dei fumetti. È stato Direttore artistico all'Opera di Roma e, dal 2019 al 2025, Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro Lirico di Cagliari.

Da marzo 2025 è Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro La Fenice di Venezia.

Come nella più schietta tradizione dei direttori d'opera ha partecipato a innumerevoli concerti in qualità di pianista, con cantanti lirici. Profondo conoscitore delle tecniche del canto lirico e delle registrazioni storiche dei cantanti d'opera dalle origini del fonogramma, ha insegnato presso i Conservatori di Roma e Latina Fonografia vocale storica comparata e sullo stesso argomento ha realizzato circa centoventi trasmissioni per RAI International come autore e conduttore radiofonico. Ha pubblicato numerosissimi scritti di argomento musicale su «L'Indro».

È professore di Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦♦, Carolina Caprioli ♦, Antoaneta Daniela Arpasanu, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkrel, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Andrea Maini • ♦, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti e ottavino Gianluca Campo •, Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua, Alice Sabbadin

Oboi e corno inglese Andrea Paolo De Francesco •, Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Fabrizio Lillo, Sebastiano Marzullo ♦

Fagotti Nicolò Biemmi •, Marco Giani •, Fabio Grandesso, Riccardo Papa

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Tea Pagliarini, Dario Venghi, Mauro Verona ♦

Trombe Fabiano Cudiz • ♦, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Trombone basso Giovanni Ricciardi ♦

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Irene Piazzai ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ♦
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Katia Di Munno, Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Eva Corbetta ♦

Alti Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Da Hye Youn, Michela Sordon ♦

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Miguel Angel Dandaza, Giovanni Deriu, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Alessandro Vannucci, Francesco Negrelli ♦, Urbani Davide ♦, Alberto Pometto ♦

Bassi Giuseppe Accolla, Antonio Casagrande, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ♦, Paolo Floris ♦

♦ primo violino di spalla
• prime parti
♦ a termine

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *◇ direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *◇ responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli *◇*

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti *◇*

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanon *direttore organizzativo della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Cinzia Andreoni *◇*

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Pierantonio Bragagnolo ◊, Jacopo David ◊, Alessio Onida ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ilias Bouhizam ◊, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Tommaso Stefani ◊

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Alberto Sarcetta ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice "2004-2024"

Teatro La Fenice

15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice

28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin

regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice

29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni

regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot

direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal

Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemmma

Teatro Malibran

10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025

musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice

17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana

musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz

regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster

regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibran

2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle

regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scotese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kochanovsky

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob.I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice





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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150

Benemerito € 280 Donatore € 530

Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin
Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gal-
lucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli,
Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla
Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca
(revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a 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 a 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 duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- 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 Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, 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 Bertola 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;
Premio Venezia. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, Lineadacqua, 2024.

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



VILDOBBIADENE



FONDAZIONE
ENZO HRUBY

BLUENERGY

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Scaevole Foundation



MAVIVE
VENEZIA

ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano



Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO
MAIN PARTNER



COLLABORAZIONI



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 127 - marzo 2025
ISSN 1971-8241

Anna Bolena

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Paolo Fabbri, Franco Rossi

Traduzioni
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di marzo 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972