



VINCENZO BELLINI, *Norma*, Orchestra sinfonica e Coro del Gran Teatre del Liceu di Barcellona, direttore d'orchestra Renato Palumbo, regia di Kevin Newbury, 2 DVD C Major 737208, 2015. • *Norma*, Orchestra of the Royal Opera House, Royal Opera Chorus, direttore d'orchestra Antonio Pappano, regia di Àlex Ollé. 2 DVD Opus Arte OA 1247 D, 2016.

La fortuna teatrale e discografica di *Norma* sta attraversando un periodo di intensa vitalità che sembrava quasi impossibile fino a qualche anno fa. Molteplici ragioni danno conto di questo rinnovato interesse. Da un lato, l'intenso lavoro critico attorno alla figura di Bellini e dei suoi interpreti ha contribuito a mettere in discussione la tradizione esecutiva dell'opera che si era cristallizzata durante la prima metà del Novecento e di cui, per molti aspetti, Maria Callas ha rappresentato l'apogeo. Dall'altro, la graduale estensione dell'uso di strumenti d'epoca nell'ambito del melodramma italiano del primo Ottocento ha reso possibile la coesistenza, e reciproca influenza, di prassi esecutive le cui premesse storiche e culturali erano in origine diverse.

Molti degli sforzi di critici e studiosi interessati agli aspetti esecutivi di *Norma* sono stati dedicati alla definizione delle

caratteristiche vocali e drammatiche dei cantanti per i quali i tre ruoli principali furono scritti: Giuditta Pasta (Norma), Giulia Grisi (Adalgisa) e Domenico Donzelli (Pollione). Tale attività di ricerca ha contribuito a scardinare luoghi comuni e consuetudini esecutive di lunga data, mettendo in luce tanto una frattura tra le concezioni della vocalità del tempo e quelle che dirigono le aspettative del pubblico contemporaneo, quanto il fatto che la proliferazione di soluzioni esecutive quanto mai diversificate non è solo caratteristica dei nostri giorni, ma ha accompagnato la fortuna dell'opera durante gran parte dell'Ottocento. Vale la pena riassumere brevemente alcune caratteristiche generali dei tre cantanti sopra citati.

Come messo in luce dagli studi, tra gli altri, di Paolo Russo e Susan Rutherford, Bellini concepì il ruolo di Norma a misura delle eccezionali doti di Giuditta Pasta, artista dal grande temperamento scenico e dotata di un organo vocale in origine contraltile, che ai pregi di una notevole estensione e di un'intelligenza espressiva intensa e bruciante univa i difetti di un timbro disomogeneo e, a tratti, sordo.<sup>1</sup> Accanto a lei figurava Domenico Donzelli quale



<sup>1</sup> Cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532, e SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni»: *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», xix/2, 2007, pp. 107-138. Ulteriori riferimenti bibliografici sulla figura della cantante si trovano in questi due studi.

Pollione. In una lettera di presentazione del 3 maggio 1831, Donzelli descrisse le proprie caratteristiche a Bellini nei seguenti termini:

L'estensione dunque della mia voce è quasi due ottave, cioè dal *re* basso al *do* acuto. Di petto poi sale fino al *sol*, ed è questa estensione che posso declamare con egual vigore per sostenere tutta la forza della declamazione. Dal *sol* alto al *do* acuto posso usare un falsetto che impiegato con arte e forza dà una risorsa come ornamento. Ho una agilità sufficiente ma mi riesce di gran lunga più facile nel discendere che nel montare.<sup>2</sup>

Una voce, dunque, estesa e relativamente duttile che, tuttavia, trovava il suo punto di forza nel canto declamato soprattutto nel registro medio. La parte di Adalgisa fu affidata a una giovane Giulia Grisi, soprano per la quale Bellini avrebbe poi scritto il ruolo di Elvira ne *I Puritani*. Francesco Regli ricorda che la Grisi, fin dal suo debutto, si era fatta notare «per la potenza della sua voce, la grazia de' suoi modi e la sua seducente bellezza» cui si aggiungevano «la intonazione, la purezza [e] l'estensione della voce».<sup>3</sup> Come è noto, Bellini aveva un'ammirazione incondizionata per la Pasta, cui lo univa pure una sincera amicizia. Il carteggio tra i due, inoltre, dà conto della misura in cui il compositore tenesse in debito conto, e a volte sollecitasse, le osservazioni della cantante durante la composizione della sua opera. Parimenti, il compositore aveva stima di Donzelli che, in una lettera del 1833, egli equiparò a Rubini come primo «fra tutti i tenori che camminono [*sic*] l'Europa».<sup>4</sup> Il compositore nutriva qualche riserva in più sulla Grisi che, in seguito alle prime recite di *Norma*, giudicò «di natura un po' freddina».<sup>5</sup> Alcuni anni più tardi, inoltre, egli espresse la propria contrarietà alla decisione della Grisi di cantare il ruolo di Norma:

Io avea inteso cantare la Cavatina [di *Norma*] alla Grisi male, malissimo e mi bastò per giudicarla incapace del resto, perché l'ho vista nell'Anna Bolena. Che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico – Dagli la *Sonnambula*, i *Puritani*, la *Gazza*, e mille altre opere di genere semplice ed innocente, ti posso giurare che non sarà seconda a persona, ma nei caratteri elevati, non li capisce, né li sente, perché non ha né tale istinto, né istruzione per sostenerli con quella nobiltà e alto stile che richiedono; dunque sarà mio sentimento che nella *Norma* sarà nulla, e la parte di Adalgisa è la sola che s'adatta al suo carattere.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 236. Su Donzelli cfr. anche MAURIZIO MODUGNO, *Domenico Donzelli e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVIII/2, 1984, pp. 200-216.

<sup>3</sup> FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti e artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 251.

<sup>4</sup> Lettera a Alessandro Lamperi, 18 ottobre 1833, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 311.

<sup>5</sup> Lettera a Vincenzo Ferlito, 28 dicembre 1831, *ivi*, p. 251.

<sup>6</sup> Lettera a Francesco Florimo, 1° luglio 1835, *ivi*, p. 541.



Queste parole rivelano fino a che punto Bellini considerasse Adalgisa alla stregua di altri personaggi sentimentali, da affidare a cantanti dal temperamento meno incandescente di quello della Pasta (qualche settimana prima, in un'altra lettera, il compositore aveva preso in seria considerazione l'ipotesi di affidare la parte a Fanny Tacchinardi-Persiani, che di lì a poco avrebbe tenuto a battesimo il ruolo del titolo nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti).<sup>7</sup> Si noti che Bellini rivolse le proprie obiezioni non tanto alle caratteristiche vocali della Grisi quanto al suo potenziale approccio espressivo al personaggio, troppo poco aulico e sfaccettato.

Nonostante l'avversione del compositore, la Grisi fece di Norma uno dei propri cavalli di battaglia, inaugurando un filone interpretativo volto alla liricizzazione del personaggio che nell'Ottocento trovò in Jenny Lind un'altra celebre esponente. Nella seconda metà del Novecento questa tendenza sarebbe tornata in auge grazie ad alcune protagoniste della cosiddetta *Belcanto Renaissance*, quali Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Renata Scotto e Beverly Sills. In anni recenti, infine, essa sembra aver condotto a un ulteriore 'alleggerimento' vocale del ruolo del titolo, soprattutto attraverso regolari esecuzioni da parte di due ottimi soprani di coloratura quali Edita Gruberova e Mariella Devia. È opportuno, però, sottolineare che questo processo ha convissuto con una tradizione più in linea con la visione di Bellini, che, nei fatti, si è mantenuta preponderante fino all'ultimo scorcio del ventesimo secolo.

Ma se per Norma è possibile tracciare una storia dell'evoluzione interpretativa, ancorché sommaria, ben più difficile è fare altrettanto per gli altri due ruoli, Adalgisa e Pollione. Soprattutto nel primo caso non pare possibile stabilire con certezza quando si sia imposta la prassi di affidare il personaggio a voci che oggi chiameremmo di mezzosoprano, in parte a causa dell'inconsistenza semantica con cui il termine è stato usato per gran parte dell'Ottocento, in parte a causa del fatto che ruoli di 'altra prima donna', come quello di Adalgisa, erano spesso appannaggio di cantanti dal profilo vocale quanto mai diversificato, quando non ancora *in fieri*. Resta il fatto che tale prassi sembrava già consolidata quando l'opera fu registrata integralmente per la prima volta nel 1937. In questa occasione, tuttavia, la voce di Ebe Stignani appare alquanto più chiara rispetto alle successive registrazioni con Maria Callas.

Due tappe particolarmente significative che, a mio parere, rappresentano importanti premesse al panorama esecutivo odierno dell'opera sono la registrazione della Decca del 1984 e la versione video della produzione del Teatro Regio di Parma del 2001. La prima impose

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 479. La lettera è datata 13 marzo 1835.

all'attenzione del pubblico internazionale la possibilità di affidare i due ruoli femminili a due soprani, esperimento già tentato nel 1977 al Teatro Filarmonico di Verona e al Festival di Martina Franca e, l'anno successivo, a Firenze, ma che con questa incisione riceveva ben più ampia eco (Joan Sutherland prestava voce a Norma mentre Montserrat Caballé, già celebre interprete del ruolo del titolo, cantava Adalgisa). Pollione, fino a quel momento cantato per lo più da tenori spinti, veniva affidato alla voce lirica e squillante di Luciano Pavarotti. A Parma, invece, si fece ricorso a un'orchestra di strumenti d'epoca, l'ensemble Europa Galante diretto da Fabio Biondi, soluzione che, oltre a restituire orizzonti timbrici fino a quel momento difficilmente ascoltabili, permise anche un ulteriore alleggerimento delle voci cui furono affidati i ruoli principali, come è il caso di quelle di June Anderson per il ruolo del titolo e di Shin Young Hoon per quello di Pollione. A conferma della permeabilità di tradizioni esecutive diverse, questa produzione tornò ad affidare Adalgisa a un mezzosoprano, la pur eccellente Daniela Barcellona. Per una versione con strumenti d'epoca e un cast libero da stereotipi tradizionali (ma pur sempre frutto di scelte alquanto arbitrarie e, per certi aspetti, opinabili) si è dovuta attendere la recente registrazione Decca affidata alle cure direttoriali di Giovanni Antonini e alle voci di Cecilia Bartoli (Norma), Sumi Jo (Adalgisa) e John Osborne (Pollione). È degno di nota il fatto che sia la versione di Parma che l'ultima registrazione della Decca si basano su edizioni condotte sull'autografo di Bellini curate da Maurizio Biondi (nel secondo caso in collaborazione con Riccardo Minasi), anziché sulla più diffusa edizione Ricordi. (Come è noto ai lettori di questo «Bollettino», l'edizione critica dell'opera è in preparazione, ma non ancora disponibile, all'interno del progetto degli *opera omnia* belliniani pubblicati da Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania).

Le due registrazioni qui prese in considerazione ripristinano rapporti timbrici tradizionali per quel che riguarda i due ruoli femminili (Norma soprano e Adalgisa mezzosoprano), ma presentano cantanti dal temperamento e profilo vocale piuttosto diverso sia per il ruolo della protagonista che per quello di Pollione. Entrambe tornano a fare affidamento sulla vecchia edizione Ricordi e documentano allestimenti che, in misura diversa, pagano il loro tributo al cosiddetto 'teatro di regia' – fenomeno che finora ha toccato solo marginalmente la storia esecutiva di quest'opera testimoniata su video (due eccezioni degne di nota sono la produzione di Guy Joosten, registrata ad Amsterdam nel 2005 da Opus Arte, e quella di Jürgen Rose, registrata a Monaco l'anno successivo per Deutsche Grammophon).

Le recite filmate al Liceu di Barcellona nel 2015 dalla C Major ci restituiscono la prova di una delle cantanti che, nell'ultimo decennio, ha frequentato il ruolo di Norma con maggiore regolarità, Sondra Radvanovsky. Come repertorio, caratteristiche vocali e temperamento, Radvanovsky sembra ricondurre Norma nell'alveo della tradizione del soprano spinto che trova il proprio terreno d'elezione nel repertorio a cavallo tra Otto e Novecento e occasionalmente prestata al melodramma italiano del primo Ottocento. Fin dagli inizi di carriera, i cavalli di battaglia della Radvanovsky sono state opere come *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Tosca*, *Don Carlo*, *Andrea Chénier*. È pur vero, tuttavia, che la cantante americana ha affrontato Norma all'interno di un percorso di esplorazione del cosiddetto repertorio belcantistico che si è gradualmente sviluppato a partire da esperienze verdiane (Leonora ne *Il trovatore*, Elvira in *Ernani*) e ha toccato alcuni tra i più esigenti ruoli sopranili donizettiani, come Lucrezia Borgia, Anna Bolena, Maria Stuarda, Elisabetta in *Roberto Devereux* e, recentemente, Paolina in *Poliuto*. In

ciò, Radvanovsky ha potuto contare su uno strumento di notevole estensione e potenza e su una solida tecnica che le permette sia di impreziosire i momenti più scopertamente lirici con suggestive mezzevoci che di rendere giustizia ai passi più drammatici con bruciante intensità.

Questa registrazione non manca di esempi che diano conto di queste qualità: dal prezioso attacco di «Casta Diva» ai numerosi ariosi di cui è costellata la parte, dall'imperiosa esecuzione della stretta del terzetto alla fine del primo atto (coronata da un fulminante re acuto) alle invettive del secondo. Ma nonostante un'esecuzione nel complesso convincente e a tratti appassionante, Radvanovsky non sembra rendere piena giustizia alla natura 'enciclopedica' che – parafrasando il termine usato da Bellini per descrivere la personalità artistica di Giuditta Pasta – caratterizza il ruolo di Norma. La penalizzano sia la scarsa fluidità e chiarezza dei passaggi più scopertamente virtuosistici, siano essi 'di grazia' (come nella cabaletta «Ah bello a me ritorna») o 'di forza' (la micidiale frase nel tempo di mezzo del duetto con Pollione «Tutti! I Romani a cento a cento fian mietuti, fian distrutti»), sia una resa discontinua del testo cantato. Spesso, infatti, la dizione appare inficiata o da un'errata pronuncia delle consonanti (le doppie spesso rese come scempie, le sorde come sonore) o dalla loro scarsa articolazione tra una vocale e l'altra. Ma quel che più manca, almeno a mio parere, è un'attenzione continua al valore espressivo delle parole, all'equilibrio tra intenzione musicale e semantica testuale. L'espressività vocale del canto di Radvanovsky sembra, a tratti, fondata su valori puramente musicali anziché radicata nel contenuto drammatico del testo cantato – espressività talora di soggiogante fascino, ma fine a se stessa. Quella di Radvanovsky è una prova di notevole interesse ancorché interlocutoria, in controtendenza rispetto agli orientamenti esecutivi recenti, caratterizzati dal graduale alleggerimento di pesi e colori vocali delle cantanti scritturate nel ruolo del titolo.

Più in linea con questi orientamenti è la decisione di affidare il ruolo di Pollione a Gregory Kunde, la cui carriera sembra speculare a quella di Radvanovsky. Cantante di lunga militanza rossiniana, negli ultimi anni Kunde ha ampliato il proprio repertorio avventurandosi in territorio verdiano (*Il trovatore*, *I Vespri siciliani*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Otello*), pucciniano (*Manon Lescaut*) e verista (*Andrea Chénier*). Il tenore americano affronta la scrittura di Pollione con una voce nel cui timbro sono ancora riconoscibili tracce dell'originaria natura da tenore acuto e che la tecnica da manuale ha mantenuto duttile e omogenea. Il tempo e l'esperienza hanno conferito maggiore corposità al registro centrale e ampliato lo squillo del registro acuto, fornendo così a Kunde i mezzi per risolvere con onore i momenti più altisonanti della parte. Ma, al di là dei meriti puramente vocali, l'esecuzione del celebre artista si lascia ammirare per la sensibilità interpretativa, per il lavoro sulla parola che fornisce colori e suggestioni a una voce che, per natura, non lascia il segno per dovizia timbrica. Kunde, dunque, risulta un Pollione convincente non tanto perché il suo strumento sia paragonabile a quello di Donzelli (la cui sostanza sonora è, in definitiva, per noi perduta), ma perché l'artista riesce a trasformare in funzione drammatica i pregi e i limiti della propria voce unendo con intelligenza tecnica eccellente, sensibilità espressiva e perfetta coscienza delle proprie possibilità.

I due protagonisti mettono in ombra sia Ekaterina Gubanova (*Adalgisa*), sia Raymond Aceto (*Oroveso*), i quali comunque garantiscono prove di efficace professionalità. La direzione di Renato Palumbo è dettagliata e partecipe, caratterizzata da un'encomiabile trasparenza dell'ordito orchestrale e un incedere narrativo incalzante. Pur senza sacrificare i momenti di

lirismo più estatico, Palumbo privilegia fraseggi frastagliati e netti, dall'articolazione incisiva, quasi come se stesse indirizzando una compagine orchestrale moderna ad adottare alcuni tratti distintivi delle esecuzioni su strumenti antichi. Tutto ciò non viene però ottenuto a scapito delle voci, ottimamente sostenute e valorizzate.

Meno convincente è la lettura del regista americano Kevin Newbury, che reinterpreta vagamente la trama come un episodio della popolare serie TV *Il trono di spade*. I conflitti politici, religiosi e privati che muovono i personaggi perdono così ogni riferimento storico per diventare proiezioni a cavallo tra presente e un passato mitologico e immaginario. La trama, tuttavia, procede senza sorprese o stravolgimenti, solamente privata dei riferimenti visuali al suo contesto storico originale, nell'apparente tentativo di rendere alcune idee di base della vicenda (incontro/scontro tra civiltà dalle tradizioni culturali e religiose incompatibili) meno legate a circostanze particolari. Il gioco però non sembra valere la candela: la trasposizione appare gratuita, senza porsi il problema di rivisitare il significato originario dell'opera mettendone sotto pressione i livelli semantici per superare la lettera del libretto. Detto altrimenti, ciò che viene sottratto dall'adesione al livello testuale di partenza non corrisponde necessariamente a una maggiore sintonia tra le tematiche dell'opera e l'esperienza del pubblico contemporaneo. Anzi, l'efficacia del meccanismo drammaturgico originario sembra annacquata da soluzioni visive ingenuie e ripetitive, come l'immagine ricorrente del fuoco che, ci spiegano le note informative, viene usata dal regista sia come «simbolo di vita», sia come «agente di distruzione».

Da questo punto di vista, ben altro esito è raggiunto dalla produzione di Àlex Ollé, filmata alla Royal Opera House di Londra nel 2016. Anche in questo caso, il regista si pone l'obiettivo di rivisitare la vicenda dell'opera estraendone alcuni temi cardine di rilevanza attuale – in questo caso, quello del fanatismo religioso. Il palcoscenico è stipato di crocifissi che assumono varie funzioni visive (ora la foresta entro cui Pollione e Flavio si incontrano e i seguaci di Oroveso ordiscono intrighi e complotti, ora opprimenti pareti della dimora di Norma, ora gli spazi dedicati al culto). La comunità cui Norma appartiene è un'immaginary setta cristiana fondamentalista asservita a un regime militare: contrariamente alle attese, Oroveso non è un sacerdote, ma uno degli ufficiali a capo di questo regime che ha consegnato la propria figlia alla setta nella speranza di poter esercitare il proprio potere dall'interno. Come nell'opera, l'autorità di Norma in seno alla comunità religiosa corrisponde a una negazione della femminilità (per buona parte dell'opera, soprattutto nel secondo atto, Norma veste abiti maschili) e, soprattutto, della libertà di poter scegliere come usare il proprio corpo. Ma in questo allestimento la privazione della libertà di scelta di Norma è portata alle estreme conseguenze: laddove nell'opera Norma rivendica la sua libertà con la scelta di morire insieme a Pollione, in questa produzione alla protagonista viene negata anche questa forma estrema di rivalsa. Subito prima di salire sul rogo insieme all'amato, infatti, Norma viene uccisa da Oroveso con un colpo di pistola.

Le recite londinesi del 2016 hanno segnato il debutto nel ruolo del titolo del giovane soprano bulgaro Sonya Yoncheva, giunta a sostituire l'annunciata Anna Netrebko. A differenza di Radvanovsky, Yoncheva giunge a Norma dopo aver affrontato un repertorio stilisticamente eterogeneo, che, accanto ad alcuni ruoli ottocenteschi (Violetta, Marguerite, Mimì, Micaëla, Desdemona e, occasionalmente, Tosca) comprende numerose escursioni nel campo dell'opera barocca. La cantante sorprende per l'apparente facilità con cui affronta la

parte. Yoncheva risolve con accuratezza i passi più scopertamente belcantistici, con variazioni tagliate su misura e senza le puntature di tradizione alla fine della cabaletta della cavatina o della stretta del terzetto nel primo atto. Ma il corpo vocale di Yoncheva si distingue da quello delle specialiste del repertorio belcantistico che hanno sostenuto il ruolo negli ultimi anni per l'incisività e la ricchezza di un timbro omogeneo lungo l'intera estensione. La sua Norma, dunque, sembra sì riallacciarsi alla tradizione esecutiva emersa nella seconda metà del Novecento, ma, allo stesso tempo, sembra reinterpretarla alla luce delle esigenze odierne del mercato operistico. Ciò emerge ancora più chiaramente laddove si consideri la convincente adesione scenica della cantante alla visione del regista. L'unico appunto che muoverei a Yoncheva è quello di una certa genericità espressiva, di un'uniformità di accento che priva il personaggio della sua complessità psicologica. Un esempio su tutti è la scansione del verso «Ei tornerà pentito, supplichevole, amante», i cui tre aggettivi non ricevono alcuna differenziazione retorica o timbrica.

A questo proposito, Yoncheva risulta penalizzata dal confronto con l'Adalgisa di Sonia Ganassi, mezzosoprano specialista del ruolo (oltre a questo DVD, la cantante compare in altre tre videoregistrazioni dell'opera) e rappresentante di punta della tradizione che vede affidare Adalgisa a una voce grave. Timbro caldo e scuro, lo strumento di Ganassi sembra pagare pegno a una carriera illustre e onerosa. La tessitura acuta della parte è gestita con ammirevole professionismo ma anche con qualche cautela (ad esempio, la stretta del duetto con Norma nel primo atto), mentre le colorature tradiscono un percettibile affanno. Detto questo, Ganassi si conferma un'ottima artista della parola, in grado di animare il gesto musicale con ammirabile eloquenza retorica. Questa adesione espressiva al testo cantato le consente di

creare un personaggio vivo e palpitante, permettendo ad Adalgisa di uscire dal cono d'ombra di Norma e riacquisire la funzione di necessario contraltare drammaturgico al personaggio della protagonista.

Il tenore Joseph Calleja tratteggia un Pollione meno originale di quello di Kunde nella produzione catalana. Anch'egli sembra sfruttare fino in fondo la possibilità di lyricizzare la propria parte, finendo però col renderla alquanto uniforme. Di scarso interesse l'Oroveso sfocato di Brindley Sherrat (personaggio che, in una produzione del genere, avrebbe meritato ben altra statura vocale e finezza interpretativa). Non lascia indifferenti, invece, la direzione di Antonio Pappano, tanto rovente e sfarzosa quanto quella di Palumbo è trasparente e asciutta. Pappano predilige la dimensione monumentale del capolavoro belliniano. Da essa il direttore sembra far discendere anche i momenti più intimistici: le introduzioni ai monologhi di Norma (la scena prima del duetto con Adalgisa nel primo atto e quella in apertura del secondo) sembrano la traduzione fonica di strazianti grida che la protagonista è costretta a soffocare, laddove con Palumbo esse erano manifestazione di un nervosismo al calor bianco. Questi due approcci alternativi ma parimenti efficaci sono un'ulteriore conferma della diversificazione del panorama interpretativo contemporaneo di *Norma*, panorama che auspicabilmente riceverà ulteriori stimoli una volta che sarà disponibile l'edizione critica dell'opera.

CLAUDIO VELLUTINI

**Schede riassuntive**

Pollione	Gregory Kunde	Joseph Calleja
Oroveso	Raymond Aceto	Brindely Sherratt
Norma	Sondra Radvanovsky	Sonya Yoncheva
Adalgisa	Ekaterina Gubanova	Sonia Ganassi
Clotilde	Ana Puche	Vlada Borovko
Flavio	Francisco Vas	David Junghoon Kim
Orchestra e coro	Orchestra sinfonica e coro del Gran Teatre del Liceu di Barcellona	Orchestra of the Royal Opera House, Royal Opera Chorus
Maestro del coro	Peter Burian	Genevieve Ellis
Direttore d'orchestra	Renato Palumbo	Antonio Pappano
Regia	Kevin Newbury	Àlex Ollé
ripresa da	R.B. Schlater	
Scene	David Korins	Alfons Flores
Costumi	Jessica Jahn	Lluc Castells
Luci	D.M. Wood	Marco Filibeck
Regia televisiva	Jean-Pierre Loisil	Jonathan Haswell
Supporto e sigla	2 DVD C Major 737208	2 DVD Opus Arte OA 1247 D
Anno	2016	2017
Registrazione	2015	2016