

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015  
Lirica e Balletto

*Vincenzo Bellini*

# NORMA



Alessandro Roccatagliati

## *Norma* in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo

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

Dopo che a luglio 1831 s'era scelto e già ripensato a mo' di scaletta operistica il soggetto, ossia l'omonima *tragédie* di Alexandre Soumet successo parigino recentissimo (v'era andata in scena a metà aprile), Bellini e il suo fido librettista d'elezione, Felice Romani, si posero davvero al lavoro su *Norma* tra fine agosto e inizi settembre. I quattro mesi pieni intercorsi di lì al debutto scaligero del 26 dicembre erano periodo di tempo cospicuo (per *La sonnambula* s'era fatto tutto in due mesi e mezzo; per *I Capuleti e i Montecchi* – ma col libretto già pronto – in sette settimane). La lavorazione dovette dunque poter procedere con passo misurato, tra riflessioni e ripensamenti vari, per messe a fuoco e raffinamenti successivi: questo almeno par dire la documentazione di quel travaglio creativo giunta sino a noi. Bellini, insomma, ebbe modo di calibrare al meglio l'ampio ventaglio di invenzioni ed effetti musicali che, coerenti tra loro fino ad

addensarsi quasi in una ‘tinta’ intrinseca e peculiare dell’opera, diedero corpo e lunga vita al dramma musicale da sempre riconosciuto come il suo capolavoro.

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

Il primo è che esse non erano affatto scelte libere, assolute, prive di vincoli. Tutto al contrario, le si attuava entro un genere di spettacolo retto da molte convenzioni formali ferree e altamente codificate: sorta di ‘schemi fissi’ di riferimento che erano garanzia, proprio in quanto tali, d’una comunicazione fluida tra gli orizzonti d’attesa del pubblico e le tante opere nuove che venivano via via proposte. Ne consegue che nelle pagine seguenti occorrerà talvolta dar breve conto anche di tali modelli convenzionali e operativi di base, per potere misurare meglio come e quanto Bellini giungesse in *Norma* a profilarli in modi peculiari. Queste sue scelte peraltro, d’ordine macrostrutturale, intermedio o di dettaglio che fossero, furono sempre e continuamente pensate – è il secondo presupposto, in passato spesso trascurato se non negato da una critica incline ad esaltare in Bellini solo il ‘puro e spontaneo melodista’ – sulla base della loro concreta destinazione teatrale, del loro effetto drammatico una volta poste in scena. Nella storia dell’opera italiana egli fu infatti tra i primi a concepire se stesso come un ‘uomo di teatro’ la cui musica, più che a dilettere, stupire o farsi ammirare come ornamento sonoro del dramma, voleva mirare a rendere ed esaltare le passioni dei personaggi in azione al punto che gli spettatori potessero identificarsi e commuoversi con esse. Illustrare dunque taluni procedimenti musicali messi a punto da Bellini per la tragica vicenda della sacerdotessa peccatrice e madre segreta, traditrice della sua gente e tradita dall’amato, disillusa, vendicativa, e pure infine ancora retta e appassionata sino a sacrificarsi con lui, equivarrà a mostrare l’opera d’un fine drammaturgo.

## I

Gli schemi convenzionali di riferimento cui s’accennava erano ovviamente noti strumenti di lavoro quotidiano per tutti i compositori d’opera del periodo (così come per i librettisti, i cantanti, i maestri d’orchestra, gli scenografi, i macchinisti, gli impresari ecc.), e rimasero tali in sostanza fino agli anni 1860-1870: lo stesso Verdi li ebbe sempre presenti, in ogni sua fase creativa. Così, l’inventiva e l’originalità d’un compositore grande come Bellini, rispetto ai concorrenti, emergevano su scala relativa, ossia «in gran misura [...] nel gioco tra la convenzione e la sua manipolazione».<sup>1</sup> E poiché la

---

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

(quasi) immediata fortuna di *Norma* tra i contemporanei fu dovuta proprio alla specifica, efficace riuscita di quel «gioco», è utile che noi lo si possa ricostruire nei dettagli ancor oggi anche grazie a fonti documentarie dirette, superstiti di quei quattro mesi autunnali di intenso laboratorio produttivo. Sparse tra istituzioni italiane e statunitensi, di *Norma* si conservano infatti non solo la partitura musicale autografa scritta per la Scala (alla Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Roma: la denomineremo spesso A, di qui in poi), ma anche molti fogli pentagrammati poi accantonati su cui Bellini buttò giù schizzi e prime stesure musicali (stanno in gran parte al Museo Belliniano di Catania [I-CATm], e inoltre alla New York Public Library [US-NYpl] e nella Collezione Toscanini lì depositata),<sup>2</sup> e infine pure una serie di carte autografe di Romani in cui si ritrova l'intero libretto steso a diversi stadi di finitura, stesure cui talvolta contribuì, scrivendo di propria mano, lo stesso musicista (le possiede l'Accademia Chigiana di Siena [I-Sac]).

Nel lavorare su questi manoscritti, i due artefici Bellini e Romani procedettero secondo la logica principale che presiedeva alla creazione delle opere dell'epoca, costituite ciascuna d'una decina-dozzina di pezzi musicali concepiti come tali (arie, duetti, cori, ecc.: i cosiddetti «numeri»): anche quelli di *Norma* vennero infatti confezionati uno alla volta passandoseli 'a catena' da poeta a musicista, non si sa se nell'ordine della vicenda drammatica, ma comunque sulla base della 'scaletta' redatta a luglio («[ho] già fatta l'orditura», aveva scritto il poeta all'impresario<sup>3</sup>). Nella partitura finita così come l'approntò Bellini, tuttavia, risulta evidente un suo primo ordine di scelte: quello di dar vita a un'opera ove quei singoli pezzi potessero essere spesso percepiti come saldati tra loro in continuità, così da dar vita a situazioni-quadro più articolate e ampie del consueto (aspetto invece difficile da cogliere nelle riduzioni per canto e pianoforte, maggiormente spezzettate in «numeri» sin dalle primissime edizioni, all'epoca per ragioni commerciali, in seguito per tradizione d'uso).

In A, infatti, l'intero melodramma – o «tragedia lirica», come l'aveva denominato il poeta – è ripartito in sole otto parti, in alcune delle quali Bellini sceglie di collegare insieme momenti drammatico-musicali distinguibili certo ognuno a sé. Basti pensare al Finale ultimo (II.6-11), che il compositore concepì come un tutt'uno sebbene – anche in virtù dei recitativi intercalati – fasi e fasi vi risultino nitidamente scandite, tra inno guerriero «Guerra, guerra!» (II.7), duetto Norma-Pollione «In mia man alfin tu sei // Preghi alfine? indegno! è tardi» (II.10) e gran scena «Qual cor tradisti, qual cor perdesti // Deh! non volerli vittime» (II.11). Oppure al Finale dell'atto primo (I.7-9), nel quale Bellini stesso distingueva in una lettera un «duetto [Adalgisa-Norma] che [lo] apre», sebbene il brano sia, in partitura, mera sezione di un'unica «Scena e Terzetto finale» avviata dal recitativo Norma-Clotilde che lo precede. Se poi viceversa si considera che i primi tre

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

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

numeri dell'opera – «Introduzione» (I.1), «Recitativo e Cavatina Pollione» (I.2) e «Coro [e Cavatina Norma]» (I.3-4) – Bellini li scrisse sì come a sé stanti in A, ma volle comunque interconnetterli con elementi tematici e timbrici (primo tra i quali la banda «di dentro» e «sul palco» col suo motivo principale di marcia), appare palese che egli volle comporre su un passo d'ampio respiro scenico, in un 'far grande' non ignaro del Rossini (*Semiramide*, *Guillaume Tell*) o del Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*, *Robert le diable*) più imponenti.

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

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

## II

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

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

	DUETTO (o terzetto, quartetto, ecc.)	ARIA (detta anche cavatina, sortita, rondò)	FINALE INTERMEDIO
<i>Sezione dinamica, cinetica</i>	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica) Tempo d'attacco (versi lirici fino a fine pezzo)	Scena (versi sciolti, recitativo: azione dinamica) —	Coro introduttivo (versi lirici, di norma fino a fine pezzo) Tempo d'attacco
<i>Sezione statica</i>	Cantabile a 2 (3, 4)	Cantabile solistico (versi lirici fino a fine pezzo)	Pezzo concertato (Largo) a più voci
<i>Sezione dinamica, cinetica</i>	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
<i>Sezione statica</i>	Cabaletta a 2 (3, 4)	Cabaletta solistica	Stretta a più voci e coro

Rispetto a tali consuetudini costruttive la statura di un compositore si misurava tuttavia, lo si diceva, nell'abilità di usarle, di metterle a frutto, di piegarle quel poco o quel tanto che la sua fantasia musicale e drammatica gli dettava, facendo sì che i relativi pezzi risultassero ad un tempo familiari, magari innovativi e comunque efficaci per il pubblico dei teatri.<sup>4</sup> Ora, se si guarda ai numeri di *Norma*, risulta facile constatare che su questo piano delle architetture formali Bellini, con Romani a supporto, in qualche caso scelse di attenersi alle sequenze più canoniche, ma ben più spesso volle profilare le varie situazioni in modo tutto particolare.

Al di là della continuità tra loro in cui le pose, sono ad esempio articolate nelle quattro sezioni-tipo ambedue le arie con cui si presentano in scena i protagonisti Pollione e Norma; e altrettanto usuali sono, nell'atto secondo, i cinque 'tempi' che scandiscono il duetto principale tra Norma e Adalgisa. Ma ciò certo non significò che Bellini trascurasse di calibrare attentamente le relative situazioni nel loro andamento drammatico-musicale, vale a dire nel rapporto che vi si istituiva tra fase e fase, sezione e sezione. Sappiamo infatti – lo provano insieme i manoscritti librettistici di Siena e quelli musicali di Catania – che per la cabaletta dell'aria di sortita di Norma (I.4) vi fu un primo momento in cui si pensò di darle un tenore emotivo molto più sofferto e lacerato (ne rimane una stesura di Romani in versi decasillabi). Ma sappiamo anche che quando si optò per la definitiva, maggiore solarità dell'auspicato ritorno alle gioie amorose d'un

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



tempo dapprima si diede ad esse forma in strofette di quinari (stese nel libretto I-Sac e in parte musicate da Bellini in fogli I-CATm scartati), poi il musicista chiese di rimpiazzarle con «otto versi ottonari degli stessi sentimenti di questi» e infine – plausibilmente quand’egli scelse di riadattare qui una melodia da *Bianca e Fernando* – venne fissata l’ultima versione in settenari di «Ah! bello a me ritorna». Quanto poi al duetto Norma-Adalgisa nell’atto secondo (II.3), non abbiamo testimonianze che Bellini v’avesse mai posto mano in musica, ma certo dovette discutere con Romani, per poi scartarla, una stesura in versi completa del numero (restata in I-Sac) che era anch’essa articolata nei canonici cinque tempi della cosiddetta «solita forma» di duetto, e che però risultava ben differente dalla definitiva nei suoi passaggi drammatici interni e nelle ‘posizioni’ emozionali dei cantabili principali.<sup>5</sup>

Scelte d’impatto evidente furono poi quelle che prendevano più di contropelo le consuetudinarie aspettative del pubblico. E tra esse vi fu senz’altro quella di chiudere l’atto primo con un gran pezzo a tre solisti, ma senza cori in palcoscenico (I.9). Di un finale usuale, è vero, la situazione conservava il diagramma interno a più ‘colpi di scena’ posti in progressione (la presa di coscienza dell’infedeltà del romano, la notizia ad Adalgisa dell’esistenza dei figli, i ripudi reciproci tra i personaggi) seguiti poi dalle dovute reazioni cantabili alle fortissime tensioni così generate (di Norma sola la prima, «Oh non tremare, o perfido»; concertanti *a tre* come di prassi le due seguenti, l’*Andante marcato* «Oh! di qual sei tu vittima» e l’*Allegro agitato assai* «Vanne, sì: mi lascia, indegno»). Ma che Bellini fosse cosciente d’aver operato una scelta ben avvertibile lo palesa il dubbio che coltivò a lungo sull’opportunità o meno di inserire nelle ultime pagine della stretta (quindi in posizione marginale, «di dentro» le scene) almeno un breve intervento corale. I fogli che concludono l’atto primo di *A difatti* lo prevedono (e di solito viene oggi eseguito), ma in I-CATm se ne conservano altri simili, antecedenti e scartati, in cui il compositore non l’aveva affatto contemplato (così come le relative parole mancano del tutto nel libretto di Romani, sia manoscritto sia a stampa);<sup>6</sup> senza contare che di questa versione della stretta *a tre* senza coro dà testimonianza anche la prima riduzione per canto e pianoforte che Ricordi stampò nelle settimane attorno alla prima assoluta.<sup>7</sup> Sussistono dubbi persino sul fatto che in quel punto il coro avesse davvero cantato, il 26 dicembre 1831 alla Scala, dato che le recensioni non lo citarono, registrando invece soprattutto l’anomalia di quella chiusura d’atto:

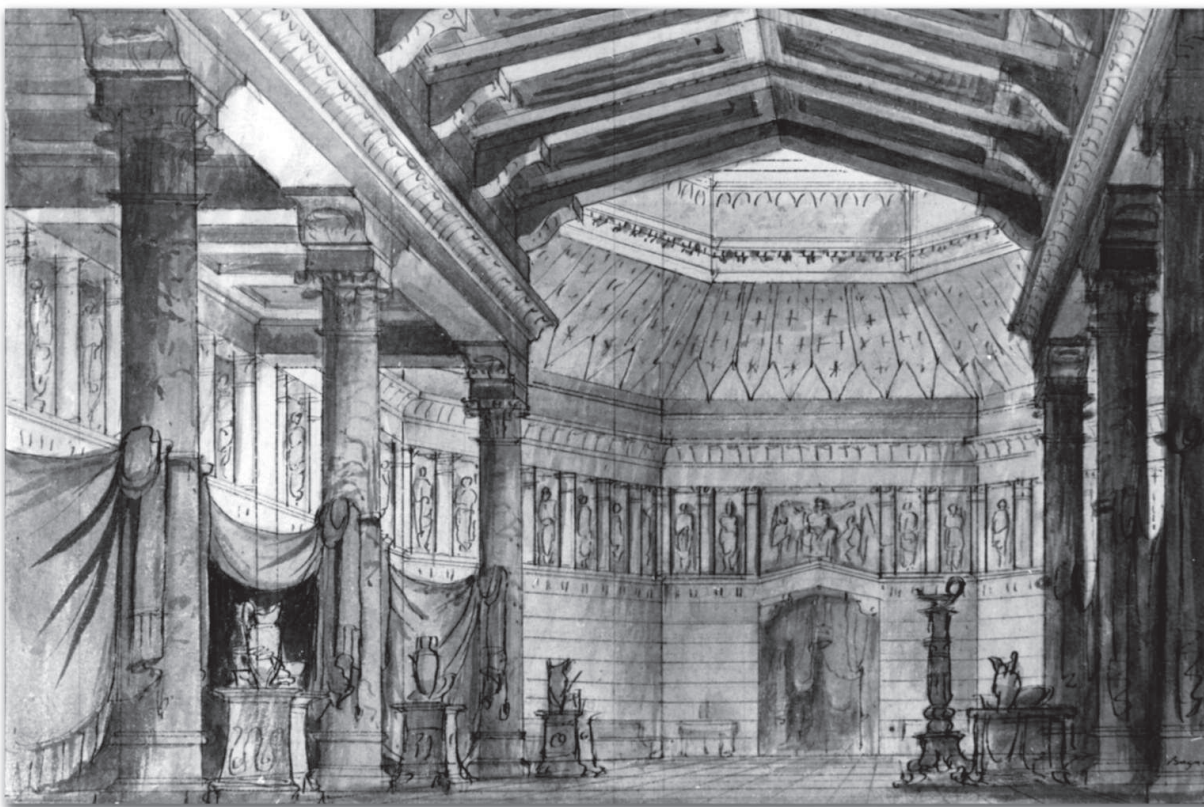
Il Pubblico, il quale certamente si aspettava di sentir chiudere il primo atto con un finale di gran genere, si trovò deluso, e fu mal contento di veder cadere il sipario dopo un terzetto di non grande effetto.<sup>8</sup>

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

<sup>6</sup> Cfr. GOSSETT, *Introduction* a BELLINI, *Norma* cit., *ad locum*.

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

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



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





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

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

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

Nemmeno il duetto tra Adalgisa e Pollione dell'atto primo (I.6) si articolò in forma consueta. Contò probabilmente il fatto che a rendere una tal scena di serrato – per lui – e contrastatissimo – da lei – corteggiamento tornava utile non tanto l'usuale diagramma con due statiche espansioni cantabili di stadi emotivi raggiunti «in coppia», quanto piuttosto un dinamismo continuato che sapesse sì assumere fascinosi andamenti melodizzati, ma che trovasse il proprio culmine in *a due* canonico solo ed esclusivamente alla conclusione del numero, là dove la fanciulla cedeva arrendendosi alla potenza d'amore. Fu così che Bellini finì per realizzare la situazione attraverso non cinque ma tre fasi drammatico-musicali, e cioè in sostanza – esclusa la «scena» iniziale in recitativo – con due ampie pagine per cui immaginò idee melodico-orchestranti pregnanti e insieme adatte ad essere strutturate a mo' di continua «proposta-risposta» tra i due personaggi. E ciò non solo là dove Romani gli aveva preparato versi inequivocabilmente da tempo d'attacco (da «Va', crudele; e al dio spietato»), ma anche dove era stato previsto un *a due* potenzialmente statico, ossia alle strofe «Vieni in Roma, ah! vieni, o cara... // (Ciel! Così parlar l'ascolto...)». Ad esse seguivano sia l'ulteriore dialogo ove infine la fanciulla si concede, sia una coppia di distici di nuovo previsti a voci unite; sezioni versegiate, quest'ultime, che chissà mai se il poeta aveva pensato fungibili anche per un tempo di mezzo e una cabaletta, ma che in ogni caso il compositore sussunse entro il brano già avviato quale culmine della peripezia amorosa. Fece infatti riprendere l'ardente melodia di «Vieni in Roma» giusto sul risolutivo «Qui domani, all'ora istessa», ora però scambievolmente suddivisa tra gli amanti fino all'apice – breve, fulmineo, dunque rapinoso – dei rispettivi ultimi versi intonati in omoritmica consonanza cadenzale. Il tutto con una gran fatica e molti ripensamenti: questo duetto è il numero di *Norma* per cui Bellini ci ha lasciato più abbozzi e tentativi di soluzioni diverse, tra I-CATm e US-NYpl. E alla fin fine senza trarne gran soddisfazione: si vorrà anche magari dargli torto, ma è un fatto che il compositore scrisse a un parente – certo deluso, all'indomani della prima – che «non piacque il duetto fra Pollione ed Adalgisa, e mai piacerà, perché non piace neanche a me».<sup>10</sup>

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

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

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

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

Nel caso dell'aria destinata ad Oroveso nella scena quinta dell'atto secondo, che questa venisse ridotta ad un unico 'tempo' cantabile («Ah! del Tebro al giogo indegno») preceduto da un dialogo del basso col coro lo si imputa per tradizione critica al fatto che il primo interprete del personaggio, Vincenzo Negrini, era cardiopatico (ne morì di lì a pochi anni) e dunque i due artefici si resero conto per tempo di dovergli alleggerire al massimo la parte. Comunque in effetti andasse, è facile constatare dai documenti come si procedette. Il materiale drammatico che il poeta aveva in origine concepito per il pezzo 'regolare' – versi dunque per un cantabile solistico e forse un tempo di mezzo antecedenti le stesse strofe di «Ah! del Tebro», che del numero sarebbe risultata la cabaletta – lo si riassorbì nella definitiva scena dialogica in recitativo, modificandone appena la prima versione. Vale la pena trascrivere dal libretto I-Sac ciò che fu trasformato:

SCENA QUINTA

(OROVESO e detti)

OROVESO

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

CORO

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

OROVESO

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



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

CORO

E che far pensi?

OROVESO

Cedere  
né dar di noi sospetto.

CORO

E a tal viltà costretto  
sempre sarà il guerrier?

OROVESO

Ah! del Tebro al giogo indegno  
[ecc.]

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

Questa complessa peripezia, sappiamo bene, fu infine soppiantata da venti versi di recitativo in tutto (pure in I-Sac, su altro foglio). Una scena concentratissima, retta interamente dalla protagonista (ossia Giuditta Pasta), su posture sostanzialmente statiche: Norma «*siede e posa la lampa sopra un tavolo*», indi «*sorge*», solo da ultimo «*s'incammina verso il letto; alza il pugnale; [...] dà un grido inorridita: [...] li abbraccia e piange*». Per l'effetto, Bellini contava evidentemente sull'attrice. E certo sulla sua musica, pur privata di brani solistici sviluppati, pur ridotta alle gamme espressive concesse da versi per recitativo. Prese una decisione assai forte, insomma. Ma pagante.



## III

Era cosa risaputa, ed anzi per lui distintiva, che il compositore catanese sapesse trattare la vocalità declamata in maniera tutta sua. Un paio d'anni prima, per *La straniera*, la partitura con cui si giocò la conferma del suo primo *exploit* milanese, dalla critica s'erano alzate persino voci d'allarme sui rischi che egli avrebbe corso se dopo quell'opera avesse proseguito a sperimentare un simile canto spoglio, attentissimo alla parola e quindi spasmodicamente espressivo, ben diverso dalla scrittura vocale lussureggiante e accattivante, e però infine emotivamente astratta, dell'«astro maggiore» Rossini:

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

Nelle opere successive Bellini non si spinse oltre, su un tal versante d'innovazione; e certo non trascurò in esse l'invenzione delle «cantilene», ossia delle tante memorabili melodie su cui da sempre si regge la sua fama. Una volta così esplorati, rimasero però sempre per lui risorsa drammatica pronta all'uso i molti possibili registri della «declamazione cantata». A partire da quello d'un recitativo austero e potente d'ascendenza gluckiana e spontiniana.

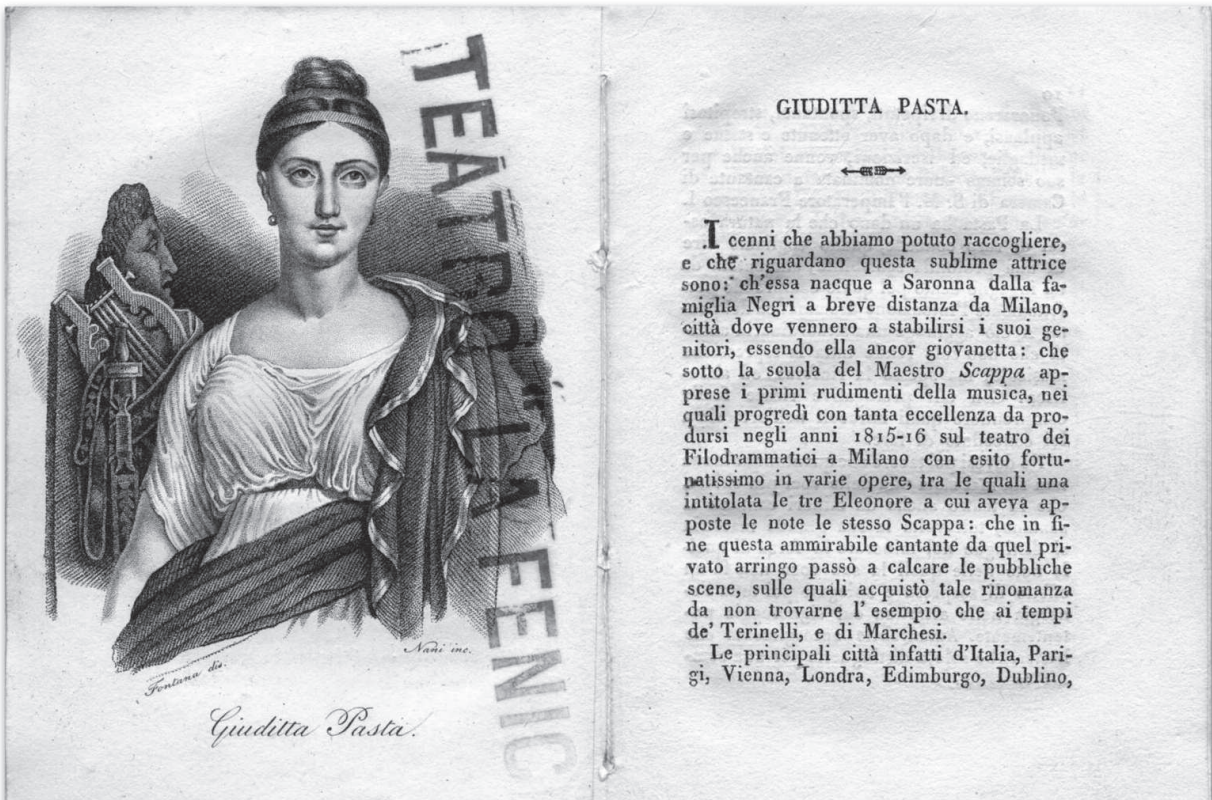
Giuditta Pasta, a sua volta, aveva costruito almeno una parte della sua carriera quale protagonista di tragedie di stampo neoclassico come *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa o *Medea in Corinto* di Mayr, che contemplavano grandi scene di recitativo accompagnato in corrispondenza di situazioni culminanti. In esse la cantante s'era sempre saputa distinguere, anche come attrice ammirevole. Lo testimoniava lo stesso Stendhal, nel 1828: «Il faut voir M.me Pasta dans *Médée*, à l'instant où elle résiste à l'horrible tentation de tuer ses enfants. Voilà l'art qui peut s'emparer avec succès des points extrêmes des passions».<sup>12</sup> E se tanta impressione ella aveva saputo suscitare proprio in quel punto scenico dell'opera di Mayr, è difficile pensare che la scelta ultima per l'inizio second'atto di *Norma* non dipendesse anche da un tal precedente. Tanto più che, rispetto alla prima versione appena descritta, la scena<sup>13</sup> definitiva s'imperniava integralmente sui laceranti dilemmi della tentazione infanticida, senza diversione alcuna.

È indubbio che il suo effetto musicale poggi anzitutto, e da sempre, sulla plastica incandescenza dell'eloquio recitativo elaborato da Bellini. Con tutte le *nuances* agogiche

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

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

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



## GIUDITTA PASTA.

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

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

10

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

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

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

11

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

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



che un'attrice-cantante provetta deve qui farsi calzare addosso (e l'esempio Maria Callas risplende ancora fulgido), di fatto ogni trasalimento emotivo di Norma, e anzi quasi ogni sua singola frase-battuta, appaiono peculiarmente scolpiti, con attenzione calibratissima, di volta in volta, a ritmo, intervallica e accompagnamenti. Si badi alle impennate all'acuto («Ed io li svenerò?»), oppure a certi repentini sprofondamenti («e non sia pena che la sua somigli»); al variare dei profili ritmici (ad esempio tra i contigui «Non posso avvicinarmi» e «un gel mi prende»), o all'inturgidirsi dell'espressione per salti d'ottava discendenti («Schiavi»; «Muoiano») e ascendenti («e in fronte mi si solleva il crin»), o infine al culminante  $La_{b_4}$  acuto del *grido inorridito* «Ah no!...», subito ripiegato sull'ansito orchestrale sino ai singhiozzanti  $Mi_{b_4}$  e  $Mi_{b_3}$  del cadenzare ultimo: sono i tratti vocali che, dalla Pasta in poi, rendono questi momenti scenici di recitativo un banco di prova quasi equivalente a un gran brano cantabile, per l'interprete di Norma. (E considerazioni simili, quanto a morfologia ed impatto, potrebbero valere per altre due scene in versi sciolti dove il personaggio torreggia: il recitativo d'esordio «Sediziose voci», prima della celeberrima invocazione alla luna, I.4; e quello di estrema speranza, disillusione e scatenamento furioso in apertura del finale ultimo, «Ei tornerà... Sì, mia fidanza è posta», II.6.)

A rendere davvero eccelsa la pagina drammatico-musicale d'inizio atto secondo contribuì però un'ulteriore scelta di Bellini, frutto anch'essa della sua maestria nel trapasso tra i vari registri possibili della declamazione vocale: quella d'accendere di malinconia massima un preciso passaggio del monologo di Norma – «Teneri figli... essi pur dianzi delizia mia... essi nel cui sorriso | il perdono del ciel mirar credei», versi selezionati *ad hoc* rispetto al dettato di Romani – grazie al librarsi del canto, in cosiddetto 'arioso', su una melodia regolare e compiuta delle più toccanti (già annunciata nel preludio orchestrale, a scena vuota). La duttilità di scrittura grazie a cui essa prende corpo e poi sfuma nel contesto della gran scena recitativa (ossia, tecnicamente, la capacità di far sorgere e tramontare un episodio espressivo in frasi periodate nel mezzo d'un cantar spezzato a misura di senso delle parole e ritmo drammatico) era a sua volta un'abilità che Bellini aveva da tempo sperimentato e sviluppato e che aveva naturalmente a che fare anche coi suoi doni di raffinatissimo costruttore di ben congegnate melodie. Ma par essere significativo, quanto all'austero tono complessivo di *Norma*, che anche in un'altra situazione il compositore finisse per privilegiare una combinazione recitativo-arioso rispetto ad un più consueto ed estroverso cantabile sopranile «di sortita».

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

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

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

#### IV

Su Bellini creatore di melodie sono stati scritti fiumi di parole, da ormai poco meno di due secoli in qua. Lo si deve alla fascinazione che molte di esse esercitano sin dal primo ascolto; e non stupisce quindi che si siano espressi in merito stuoli di esegeti poco pratici di cose musicali o che talvolta anche professionisti del ramo abbiano preferito scostarsi dal piano tecnico-compositivo per indulgere a stereotipi più immaginifici (come l'Ildebrando Pizzetti che nel 1915 varò appunto la fortunatissima idea di «Bellini lirico», dal dono innato, quasi trascendente per il «puro canto melodico»<sup>14</sup>). Da quando però l'interesse storico-critico ha moltiplicato gli studi fattuali sul suo concreto lavoro musicale, le peculiarità operative e stilistiche di Bellini sono emerse con chiarezza.

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

---

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



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

ESEMPIO 1<sup>16</sup> – I.6, [n. 5] duetto, pp. 185-186

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

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

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

<sup>17</sup> Altrettanto consueta e tipica la conclusione della «forma lirica» su una frase dissimile da quella iniziale, da siglarsi con *c*. Così è, in *Norma*, la cabaletta a due «Ah sì, fa' core abbracciami», schematizzabile  $a(4\text{ bb.}), a_1(4), b_1(2)-b_2(2), c(4)$ ; ma espanso d'ulteriori 4 bb. virtuosistiche prima della cadenza.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



L'originalità di Bellini melodista drammatico s'esprimeva però col massimo spicco quand'egli sceglieva di manipolare la consuetudinaria fraseologia periodata ancor più in profondità, ossia là dove applicò il suo stile più personale nel proporzionare i segmenti melodici, nel profilarli internamente, nel calibrare le loro giunture. Il contesto tessissimo in cui si scatena la stretta del terzetto-finale primo, «Vanne, sì: mi lascia, indegno» (1.9), lascia ad esempio il suo segno sull'articolazione dell'invettiva melodica attaccata da Norma «*prorompendo*» (e che Pollione subito dopo le ricambierà): gli otto versi di prassi vengono trattati con una traiettoria che coniuga instabilità, propulsione e una finale esplosione. Su un impianto di Sol minore, *Allegro agitato assai*, la prima idea-frase  $a(4)$  risulta già in sé ansimante, fratta com'è in quattro incalzanti cellule. Né trova equilibrio nell'usuale «consequente»  $a_1$ , visto che i versi terzo e quarto virano già a un motivo distinto imperniato su più  $Do_4$  furiosamente accentati, e ribadito peraltro in due semifrasi tra loro sbilanciate ( $b_1[2]-b_2[2+2]$ ). Ancora più pronunciata l'asimmetria metrico-musicale interna del terzo elemento melodico, che ha anche in sé la carica d'un processo modulante innescato verso il Sol maggiore. Tra  $c_1(2)$  e  $c_2(2+4)$ , il prolungamento di quest'ultimo accumula infatti tensione spasmodica: prima nell'ossessivo insistere di Norma – sei volte in tre misure coi violini in sincopato, a intonare di nuovo gli imperativi del verso iniziale, in *crescendo sempre e accelerando* – su una cellula discendente  $Do\sharp_4$   $Si\flat_3$   $La_3$  dissonante con le fitte settime di sensibile; poi nella turbinosa scala ascendente ai violini sul *tutti* alla dominante (mentre tocca ai due altri personaggi astanti uno sconvolto «Ah!» agli acuti). Non stupirà dunque che al definitivo, furibondo esplodere di Norma in Sol maggiore vengano buone due ulteriori, più ampie frasi  $d_1(4)$  e  $d_2(4+2)$  che nel dar peso adeguato a questa chiusa di «forma lirica» espansa, e potenziate come sono da legni acuti e violini in raddoppio, certo non esauriscono ma piuttosto reinnescano il corto circuito delle emozioni in campo. Se poi si considera che nel raggelato concertato «Oh! di qual sei tu vittima» di poco precedente, in Si bemolle maggiore, Bellini aveva invece adottato come tema principale una regolarissima melodia  $a(4)$   $a_1(4)$   $b_1(2)-b_2(2)$   $a_2(4)$  a frasi sostanzialmente isoritmiche, e che, nel congegnare il pezzo, aveva scelto solo in un secondo momento di separare con cadenze e pause le successive entrate dei personaggi col tema stesso (lo si desume distintamente da A e da fogli I-CATm), ebbene, risulterà certo difficile ipotizzare che l'effetto del contrasto tra i rispettivi trattamenti della forma melodica tipo gli fosse riuscito per caso.

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

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

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

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

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

L'elemento dinamico del flusso melodico viene realizzato prima di tutto mediante la diastematica. Il suono più accentuato nel primo periodo di quattro battute è il La<sub>3</sub>, il più acuto il Re<sub>4</sub>; il primo periodo finisce sul Si<sub>3</sub>. Questo suono diventa ora la nota più accentuata del secondo periodo di quattro battute, che da parte sua non va oltre il Re<sub>4</sub>; il secondo periodo finisce sul La<sub>3</sub>. Il periodo di due battute che ora segue inizia appunto da questo La<sub>3</sub> e sale fino al Fa<sub>4</sub>. Partendo dal suono conclusivo Si<sub>3</sub>, la linea orchestrale Si<sub>3</sub>-Si<sub>3</sub>-Do<sub>4</sub> (coll'ottava inferiore) porta in alto (battuta 10). La voce utilizza il Do<sub>4</sub> come anacrusi del periodo che ora segue, in cui la melodia, dopo un indugiare tra Do<sub>4</sub> e Re<sub>4</sub>, sale rapidamente al suo culmine diastematico; essa si sofferma sul La<sub>4</sub> in sincopi accentate che portano la tensione al massimo, per

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

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

usare poi il La<sub>4</sub> come trampolino per arrivare al Si<sub>b</sub><sub>4</sub>. Da questo apice diastematico dell'*a solo* la melodia scende, quasi in serpentine, fino al suono fondamentale.

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

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

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

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

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

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

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

Fatto sta che il personaggio del soldato romano, nell'opera, venne a risultare molto più monocorde, nella sua netta propensione per i profili melodici marziali o per un declamato 'spianato' robusto, sostanzialmente alieno ad ogni agilità. Quanto a Giulia Grisi, l'Adalgisa del Santo Stefano 1831, era allora poco più che una debuttante e la parte che Bellini scrisse per lei rientrava tra quelle genericamente pensabili per una figura di virginea fanciulla, di voce chiara, agile, candida. Nemmeno poi da escludere che qualche contrattempo o qualche limite scenico o vocale si fosse per lei presentato durante la lavorazione dell'opera. Stupisce infatti che i documenti mostrino come la sua parte venisse via via un poco ridimensionata rispetto al progettato; e non solo, come s'è visto, nella scena in cui esordisce (I.5), ma anche ad esempio nei due assiami vocali del terzetto finale primo (I.9), dove vennero tagliati passi suoi in primo piano dopo che già (in fogli I-CATm) li si era stesi. Le toccarono nondimeno diverse pagine memorabili, una delle quali non cessa di stupire, ogni volta che si torna ad esaminarla, per quanto e come i due artefici si adoperarono per renderla qual è.

## V

Nella veste a tutti nota, la scena del primo confronto tra Norma e Adalgisa (I.8) costituisce una sorta di particolare duetto che, dopo l'unico suo brano cantabile esplicitamente *a due* («Ah! sì, fa' core, e abbracciarmi»), si salda direttamente al terzetto che chiude l'atto primo a costituire una sequenza che Bellini considerò comunque un tutt'uno: in A la denominò – già lo si diceva – «Scena e Terzetto Finale». La particolarità della sezione tra le due donne sole sta nel ruolo che vi gioca Norma nella sua parte iniziale: là dove Adalgisa intona una propria melodia solistica – è il racconto-confessione del suo peccato d'amore – la sacerdotessa interviene melodicamente a più riprese tra sé e sé, rammemorando la sua passata, identica esperienza; e lo fa in versi non lirici, ma sciolti. Su questa peculiarità del passo già sono state scritte più cose;<sup>24</sup> ma qualche riflessione ulteriore la si può condurre pure qui, alla luce di elementi forse mai considerati.

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

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

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









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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## VI

In fondo, a tenere insieme l'intero «Finale dell'Atto Secondo» (II.6-11) nelle sue molte articolazioni (cfr. p. 15) è un solo fattore: Norma, in scena di continuo, artefice e vittima all'estrema svolta della sua personale tragedia. Fu certo questo suo torreggiare come protagonista a far sì che si sia potuto parlare non di rado di «aria finale di Norma», sebbene in quell'ultima mezz'ora dell'opera l'unico suo brano cantabile davvero *a solo*, «Deh non volerli vittime», sia anch'esso parte integrante, a mo' d'innescò, di un ultimo gran pezzo d'insieme concertato con Pollione, Oroveso e cori. Fuor di dubbio, tuttavia, che lungo quelle sei scene conclusive sia sempre la sacerdotessa a determinare le svolte negli eventi, l'evolversi per fasi delle varie situazioni e quindi l'avvicinarsi dei brucianti stati emozionali conseguenti, suoi e degli interlocutori. Non sorprende dunque che quella frastagliata peripezia prenda corpo passo passo negli stili di canto cangianti che Bellini assegnò qui al personaggio, su misura della sua prima interprete.

Come in quello che lo precedeva, nel recitativo che segue il belluino coro «Guerra, guerra» v'è modo una volta ancora di cogliere, là dove Norma si fa largo tra le schiere dei Galli per giustiziare ella stessa Pollione, quella repentina mutevolezza tra vigorosa scrittura per salti e umbratile ripiegamento su corde tenute che è stata cifra 'parlante' costante dei molti suoi dilemmi (pubblico / privato, madre / amante vendicativa, ecc.). L'escursione emotiva fattasi canto raggiunge però un'eclatante ampiezza, nel tramutarsi serrato della scrittura vocale sopranile, durante il successivo confronto tra la sacerdotessa e il padre dei suoi figli. Sulla melodia che si dipana lenta, scandita e frammentata, la minacciosa offerta di «In mia man alfin tu sei» sfrutta inizialmente le zone più oscure del registro di Norma: è il «*furore represso*» a risuonare così spezzato,

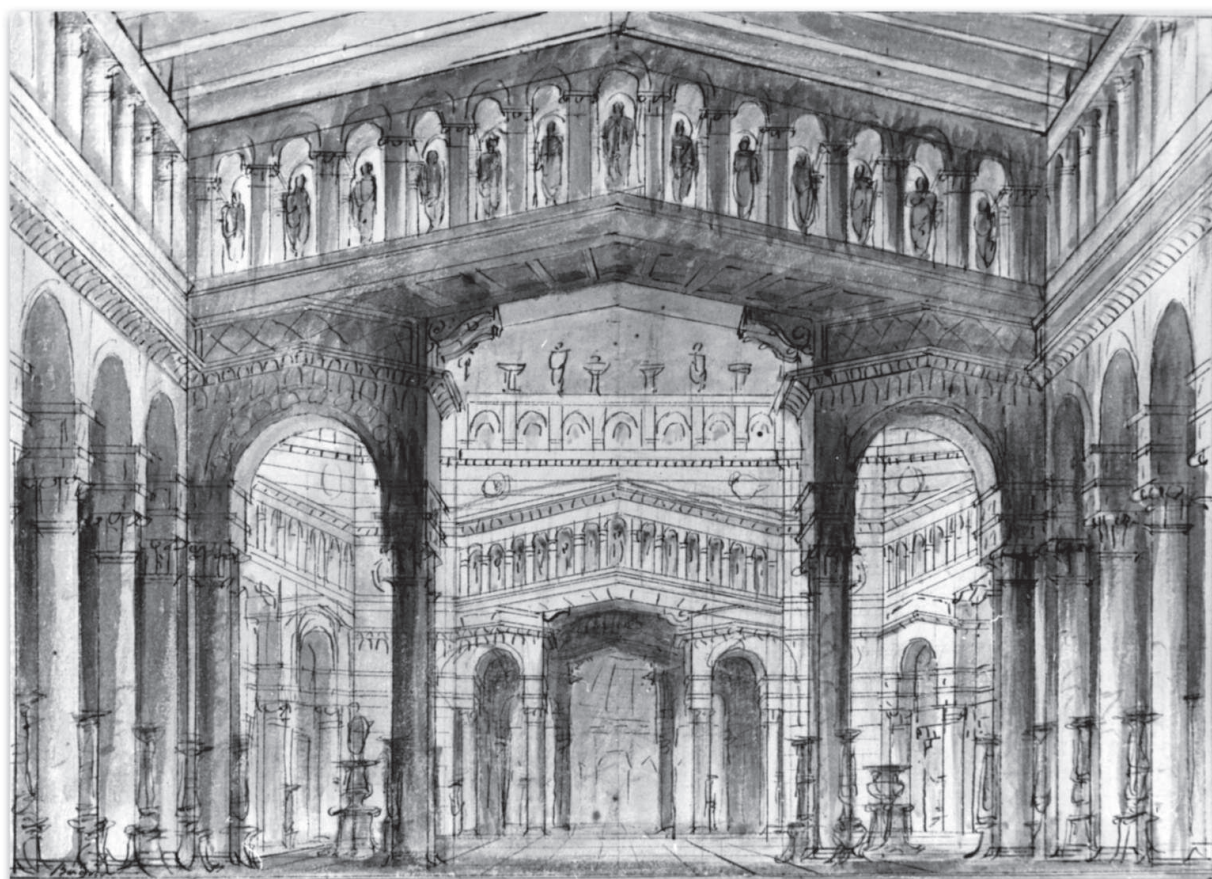
ESEMPIO 2 – II.10, [n. 14.] Scena e duetto, p. 371

Norma



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

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



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

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

ESEMPIO 3 – ivi, pp. 373-374

Norma (*con pianto lacerante*)



mentre la ripresa di controllo e delle minacce recupera le frasi più fratte, sospinte ora fino ai culmini acuti. Il soprassalto espressivo più veemente interviene tuttavia poco oltre, di fronte alla resistenza dell'uomo: su «I Romani a cento a cento» Norma scatena la propria sete di vendetta in una metamorfosi vocale tutta salti ascendenti e ruggenti figurazioni virtuosistiche, reiterate e impennate infine lungo quattro battute d'ascesa vorticoso per trilli fino al La<sub>4</sub> acuto, là dove il destino d'Adalgisa viene evocato come mezzo ulteriore di rappresaglia.



## ESEMPIO 4 – ivi, pp. 376-377

Norma

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

(con furore)

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

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

Notevole poi che Bellini estrapolasse i due versi iniziali della strofa di Norma pensata per il culminante a due seguente – «Pregli infine? indegno! è tardi. | Nel suo cor ti vo' ferire» – onde farne un momento d'ancor più tesa minacciosità, nel raggelarsi dei frammenti melodici che la voce, rimbombante a sé sul tacersi improvviso degli accompagnamenti figurati, ha da 'recitare' «*tutto a piacere*» (tra pause coronate e sovraccitata progressione a salire).

## ESEMPIO 5 – ivi, p. 378

Norma

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

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

Così, subito di seguito, come da un arco voltaico a piena carica, la cabaletta «Già mi pasco ne' tuoi sguardi» può sprigionare la sua energia drammatica ancora una volta per contrasti: in un canto cioè tutto «*assai animato*», e però dapprima ostentatamente tenuto, 'spianato', rinforzato dagli insistiti accenti, poi invece ribollente di figurazioni diminuite – si noti l'indicazione espressiva – appena prima di slanciarsi all'acuto di nuovo «di forza».

## ESEMPIO 6 – ivi, p. 378-380

Norma

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

(con voce repressa)

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

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

Anche il prosieguo del finale ultimo si lascerebbe seguire dal punto di vista delle differenziate fisionomie che Bellini fa assumere al canto di Norma. Basti accennare a quanto si distanziano le espressioni ‘pubbliche’ della sacerdotessa, di piglio sempre classicamente eroico (le frasi prima della fulminea resipiscenza dell’autodenuncia, la confessione confermata del suo esser «rea [...] oltre ogni umana idea»), da quelle che si susseguono sul *côté* intimo e segreto, tra lei, l’amato e il padre (il commovente melodizzare sommesso, con frasi rotte a frammenti e per piccoli intervalli smossi da più ampi sussulti, nelle due «forme liriche» di «Qual cor tradisti, qual cor perdesti» e «Deh! non volerli vittime»; l’ansioso ansimare per cellule di parlante melodico nell’estrema rivelazione-implorazione a Oroveso circa la maternità segreta). Tutto ciò però si snoda nell’alveo di scene che meritano qualche attenzione, da ultimo, sotto il punto di vista delle particolari condotte armoniche adottate dal compositore.

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

Il senso di smarrimento generale originato dall’autodenuncia a sorpresa di Norma rientrava di per sé nella più normale consuetudine, quale reazione a un *coup de théâtre* di quelli di prammatica nelle grandi scene d’insieme del melodramma coevo; e in maniera altrettanto usuale tale reazione prende poi forma espressiva nel concertato «Qual cor tradisti». Del tutto originale e eccezionale, però, fu il modo in cui Bellini volle scolpire in musica lo spaesamento «in sé e per sé», ossia quale perdita di punti di riferimento da parte dei presenti tutti. Un grande effetto teatrale che è già stato descritto al meglio da altri:

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

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

Congegno basato soprattutto su meccanismi armonici, e pur al tempo stesso anche fraseologici e dinamici, è infine quello che presiede ad uno dei passi da sempre più celebrati di *Norma*: l'ascesa all'apice dell'ultimo pezzo d'assieme dell'opera, vale a dire il doppio, ripetuto, catartico scioglimento dagli affanni terreni a cui la sacerdotessa e lo stesso Pollione pervengono su un immane crescendo, nel Mi maggiore appena raggiunto là dove Oroveso si risolve, perdonandola, ad esaudire l'estremo desiderio della figlia. Dal punto di vista tecnico, si tratta d'una serie di cadenze sospese prima concatenate e poi disposte in progressione ascendente sempre più serrata, così da ingenerare, reiterate e dilazionate come sono, un senso di ondata montante e di relativa attesa, fino al liberatorio suo «frangersi» sulla tonica. Un procedimento che, con la relativa pagina, divenne esemplare per molti maestri dell'Ottocento italiano, tanto che lo s'è potuto studiare alla stregua d'un *topos*, d'un modello compositivo divenuto in seguito convenzionale.<sup>29</sup> Piace però qui, ancora una volta, sottolineare l'enorme potenza drammatica di quell'impennarsi del canto di Norma per successive volute, tra le armonie man mano più mobili sul basso cromatico montante, sino all'«Ah più non chiedo!» ove lo stesso Pollione le si congiunge nell'estasi non più disperata, prima d'avviarsi di nuovo uniti verso il rogo.

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

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

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

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



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Elena Tonolo**

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,  
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

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

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia*

*a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

*Supplemento a*

**La Fenice**

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

*concessionarie per la pubblicità*

**A.P. Comunicazione**

**Fest srl**

*finito di stampare*

nel mese di maggio 2015

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 15,00