

La genesi dell'opera

Dopo il recente successo di *Sonnambula*, che si collocava tra le «opere di genere semplice ed innocente», con *Norma* Bellini si rivolse con piena consapevolezza a una drammaturgia di chiara impronta classicista: a una teatralità che richiedeva personaggi dai «caratteri elevati» e scelte poetiche e musicali dettate dai principî estetici della «nobiltà» e dell'«alto stile» propri del genere tragico, che il compositore avrebbe rivendicato in una lettera a Francesco Florimo del 1° luglio 1835.

Si spiega in questa prospettiva la derivazione del soggetto dell'opera dal dramma *Norma ou L'infanticide* di Alexandre Soumet, rappresentato il 6 aprile del 1831 al Théâtre de l'Odéon di Parigi, che si collocava nel solco della tragedia classicista di Corneille e Racine, benché tradisse non pochi influssi della letteratura romantica. Né fu casuale l'intento belliniano di collegarsi a un preciso filone operistico di gusto neoclassico e di ascendenza francese rappresentato dalla *Medée* di Cherubini (1797) e dalla *Vestale* di Spontini (1807), nonché da due più recenti opere italiane, *Medea in Corinto* di Mayr (1813) e la *Sacerdotessa d'Irminsul* di Pacini (1820), composte su libretti dello stesso poeta di *Norma*: Felice Romani.

Tale scelta si riverberò sullo stile aulico del resto poetico i cui abbozzi, conservati presso l'Accademia Chigiana di Siena, dimostrano che compositore e librettista lavorarono a stretto contatto, con una cura estrema per la fattura della versificazione e per la disposizione e la morfologia dei «numeri» musicali. E soprattutto ebbe decisive ripercussioni sulla concezione

drammatica dell'opera. Se in *Sonnambula* i protagonisti sono soggetti alle influenze e agli urti dell'ambiente esterno, e la loro inespressa interiorità è delegata alla trama dei motivi di reminiscenza, in *Norma* la sacerdotessa druidica appare responsabile del proprio destino, padrona della propria soggettività e del proprio «discorso» musicale. La catastrofe che infine la travolge non proviene da circostanze esteriori ma è implicata dalle sue intime contraddizioni, ed è infine liberamente affrontata con un'autodeterminazione che le conferisce statura tragica. L'assolutezza tragica di *Norma* rende comprensibile la sconfinata ammirazione manifestata nei confronti dell'opera belliniana da artisti e intellettuali dalla diversa matrice culturale, come Wagner e Schopenhauer. Il compositore tedesco considerava *Norma* una manifestazione dell'auspicata «rinascita della tragedia antica sulle nostre scene». Il filosofo ne rilevava la natura di «tragedia sommamente perfetta» per la funzione catartica del finale, che egli interpretava alla luce della concezione espressa in *Die Welt als Wille und Vorstellung*: considerava infatti

il gesto ultimo della protagonista un deliberato affrancamento dalla potenza delle passioni e dunque una figura paradigmatica del rinnegamento della vana, fallace spinta vitale della “volontà”.

Per il personaggio di Norma, così problematico e psicologicamente sfaccettato, ben si addiceva l’«enciclopedica» versatilità di Giuditta Pasta, che Bellini reputava «inarrivabile, specialmente nel sublime tragico» (così in una lettera ad Alessandro Lamperi del 16 maggio 1833) e per la quale concepì una scrittura vocale di straordinaria complessità, investita del più ampio ventaglio di risorse stilistiche. A lei il musicista richiese piena padronanza del canto di coloratura ma anche intensità espressiva e corretta inflessione della parola nella dizione dei suoi ampi fraseggi melodici, nella pronuncia di quei «canti larghi» – come li definiva egli stesso – ai quali la Pasta era predisposta, per la sua familiarità con l’antico stile vocale: nel 1829 a Milano aveva ricoperto il ruolo del protagonista in *Giulietta e Romeo* di Zingarelli ed era stata apprezzata dal critico del “Censore Universale dei Teatri” per la capacità di recuperare, in piena epoca rossiniana, «ciò ch’è canto declamatorio, quel canto cioè in cui i suoni nell’agire materialmente sull’orecchio si animano, e commuovono l’anima secondo il senso della parola». Con un tale retaggio la Pasta corrispose pienamente alle esigenze estetiche di Bellini, che in *Norma* portò a maturazione la personale e inconfondibile conduzione del canto messa a punto nei *Capuleti e i Montecchi* dopo l’esperienza sperimentale della *Straniera*. Per realizzarla il musicista si avvale di tutta una serie

di strategie compositive, che scompaginano la percezione della regolarità fraseologica e generano la sensazione di un estenuato prolungarsi del melos: l’adozione in funzione strutturale delle fioriture melodiche e delle appoggiature, l’indugio sui punti apicali della melodia a fini di intensificazione espressiva, il differimento dell’approdo alla cadenza conclusiva per il tramite di progressioni, successioni di accordi dissonanti e cadenze d’inganno, la conquista di una sorvegliata mutevolezza agogica conseguita con lievi e raffinate sfasature metriche. “Casta diva”, il cantabile della cavatina di Norma, definisce in modo impareggiabile tali qualità dello stile vocale di Bellini, componente essenziale della sua ricerca drammatico-musicale. Non meno esemplare è però la scena ultima dell’opera, per la quale, in luogo della consueta aria di congedo della protagonista, il musicista creò, con il supporto di Romani, una sezione conclusiva del tutto inedita per le convenzioni morfologiche dell’opera italiana del tempo: «un finale composto da un pezzo concertato, e da una stretta – scriveva a Giovanni Battista Perucchini il 31 dicembre 1831 – e questi due ultimi pezzi sono d’un genere sì nuovo e di tale effetto che han fatto tacere quanti nemici io poteva avere ed io stesso vi assicuro che li stimo i pezzi migliori che sin’ora ho scritto». In particolare la “stretta” è costruita anch’essa su procedimenti di espansione e di prolungamento del melos che, applicati all’imponenza corale di un grande concertato, danno luogo a un crescendo “lento” di eccezionale pregnanza: la sua ampia parabola sonora si estende verso l’alto sotto la spinta propulsiva non del grande

Graziella Seminara è professoressa associata di Musicologia presso l'Università di Catania. È direttrice del Centro Studi Belliniani e fa parte del comitato direttivo del "Bollettino di studi belliniani". Ha curato l'edizione critica dei *Carteggi* di Bellini (2017) e, insieme a Emilio Sala ed Emanuele Senici, il volume miscelaneo *Bellini on Stage and Screen* (2024). Sta inoltre lavorando all'opera *Bianca e Fernando* nell'ambito del progetto di edizione critica degli *Opera omnia* di Bellini promosso da casa Ricordi. Autrice di monografie su Jean-Philippe Rameau (2001) e Alban Berg (2012), si è dedicata al teatro musicale del Novecento e dei nostri giorni con i volumi *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corgbi e Saramago* (2015) ed *Elektra, Lulu e le altre. La declinazione della donna nel teatro musicale fin de siècle tra mito e transmedialità* (2024).

Giuditta Pasta nel ruolo di Norma. Incisione, prima metà del XIX secolo (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

gesto melodico ma dell'intervallo di semitono, che le trasmette una trattenuta tensione interna, e con il suo graduale, e insieme inesorabile, procedere verso un'acme emozionale fa lievitare il decorso musicale verso una sorta di pienezza estatica che gli conferisce respiro catartico. Nelle sue lezioni alla Juilliard School Maria Callas avrebbe colto mirabilmente questa capacità belliniana di condurre il pubblico «in un altro mondo, un'altra atmosfera, un altro spirito e un altro stato mentale». Non sorprende allora che nella sua resa vocale e drammatica del ruolo di Norma l'artista greca sia riuscita a trasmettere la struggente tensione delle più alte pagine dell'opera verso un irraggiungibile "altrove".

