

SULL'EFFETTO STRUGGENTE DELLA *NORMA*

L'intreccio, l'espressione, l'“instrumentazione”

Vinicio BUSACCHI

(Università degli Studi di Cagliari)

Abstract: Vincenzo Bellini's lyric theatre has a special character that cannot be explained by a discussion of melodrama alone and/or an analysis of his musical style. In particular, one of his major operas, *Norma*, is hailed as the highest expression of the tragic in opera theatre. What makes this opera unique? Where lies the secret of its perpetual success through the ages and generations? Using the perspective of a Ricœurian critical hermeneutics, the author analyses this work by reconsidering Aristotle's theory of tragedy and thematising the way opera was performed in Italy in the first half of the 19th century.

Keywords: critical hermeneutics, narrative mediation, Aristotle, tragedy, *Norma*.

1. Premessa

La prospettiva filosofica¹ nella quale ci si propone di porsi, trattando della *Norma* di Vincenzo Bellini, è quella di un'ermeneutica filosofica di matrice ricœuriana. Nelle mie ricerche ho individuato nel lavoro del filosofo francese Paul Ricœur tanto gli elementi procedurali per definire un modello di ermeneutica critica utilizzabile in campo interdisciplinare, e pure extrafilosofico, quanto l'esempio concreto di un esercizio della filosofia a partire dal non-filosofico/pre-filosofico, tra filosofico e non-/pre-filosofico e «alle frontiere della filosofia». A tutti gli effetti, l'ermeneutica critica può intendersi come un metodo di ricerca teorico-scientifica che, guardando ai casi

¹ Il presente studio – che si inserisce in continuità con un contributo dal titolo *Teatrale rivelarsi: promenade ermeneutica sull'identità attraverso l'opera belliniana*, pubblicato presso la rivista “Il Pensare” (vol. 12, 2023, pp. 19-43) – nasce da una conferenza tenuta presso il Conservatorio di Musica “Luigi Canepa” di Sassari il 23 maggio 2024. L'autore coglie l'occasione per ringraziare il M° Mariano Meloni, già Direttore del Conservatorio, e il Dott. Lorenzo De Donato, organizzatore dell'evento.

peculiari e paradigmatici delle teorie del testo, dell'azione e della storia, raccorda *esplicazione* e *comprensione* sotto il controllo dell'interpretazione.² Questo approccio ermeneutico-filosofico non ha semplicemente radicamento in una concezione pluriepistemica dell'oggettività conoscitiva, ma in una precisa visione dell'uomo e delle sue produzioni culturali (o, per dirla con Betti, «oggettivazioni dello spirito»), che non possono essere interamente intese nella loro totalità di senso e valore solo per via conoscitiva (ovvero, 'descrittiva', 'analitica', 'misurativo-quantificativa', 'esplicativa' ecc.), ma richiedono un esercizio di comprensione che mobilita la riflessione, la valutazione, l'interpretazione di senso e valore, il gusto ecc.

In senso più specifico, è l'ermeneutica narrativa che Ricœur sviluppa attraverso la trilogia del 1983-1985, *Temps et récit*, e l'*opus maior* del 1990, *Soi-même comme un autre*, a rivelare il nesso stretto e produttivo tra ermeneutica filosofica e narratologia, poetica e filosofia del teatro. Vero è che questo pensatore non sviluppa una vera e propria filosofia del teatro, né tematizza l'opera lirica. Epperò, nelle sue ricerche – tanto trattando di storia e narrazione, quanto trattando di identità personale – un ruolo centrale occupa la *Poetica* di Aristotele che è, notoriamente, lavoro dedicato (nella parte che ci è pervenuta, il I libro) alla trattazione del teatro e dell'arte della tragedia. Se si aggiunge, poi, che la storia stessa dell'Opera si incardina con e lega alla storia del Teatro – perché tutti gli elementi che costituiscono l'Opera (testo, sceneggiatura, scenografia, attori, coro, musica) si ritrovano già nel teatro classico –, ne consegue una giustificazione per questa sorta di sviluppo applicativo che qui proponiamo.

2. La lezione della *Poetica* di Aristotele nella prospettiva ricœuriana

A essere precisi, il Περὶ ποιητικῆς è dedicato allo studio dell'arte del componimento poetico, sia esso epico, lirico o tragico; epperò, largo spazio è dedicato alla tragedia e al teatro tragico. Aristotele inizia con il definire la poesia «imitazione» (μίμησις) della realtà, unendo in un fascio (per così dire) le questioni del ritmo, della musica e della parola:

Poiché [...] noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dappprincipio coloro che per natura

² Ci riferiamo qui alla teoria ricœuriana dell'arco ermeneutico; cfr. Vinicio BUSACCHI, *Pour une herméneutique critique*, Harmattan, Paris 2013.

erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia.³

Naturalmente, la ‘realtà’ di cui la poesia è imitazione è, per Aristotele, la realtà delle vicende e delle passioni umane. Questo è posto in chiara evidenza tematizzando più specificatamente la tragedia. Definendola, abbiamo anche un più chiaro intendimento della lettura aristotelica del nesso tra ritmo, musica e parola poetante:

Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.

Intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica; distintamente per gli elementi il comporre alcuni solo con versi, altri invece col canto. Poiché è agendo che si realizza l’imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l’ordine di ciò che si vede, un’altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio.⁴

L’idea della tragedia come *μίμησις πράξεως* implica la costruzione del racconto, dell’intrigo (*μῦθος*), secondo verosimiglianza o necessità («compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità» [51a, 36-38]) e in accordo con il principio che «la poesia dice [...] gli universali» (51b 6-7), ovvero ha da insegnare. Così, il racconto e l’azione costituiscono l’asse portante della tragedia, essa “prende forma e vita” (diciamo) *nella scena teatrale*, grazie pure a ulteriori elementi, che Aristotele non manca di indicare: «principio e [...] quasi anima della tragedia è il racconto» (50a, 38); seguono, in importanza, «i caratteri» (39); al terzo posto, «i pensieri»; al quarto, «il linguaggio» (50b, 3); «dei rimanenti la musica è l’ornamento maggiore, la vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all’arte e la meno propria della poetica» (15-18). Aristotele tratta degli elementi della tragedia, sottolineando l’importanza della tenuta della trama – per coerenza, per unità estetica, per verosimiglianza nello svolgimento, nelle azioni nell’espressione e interpretazione dei caratteri –, e tratta anche dell’elemento della forza ed efficacia della tragedia, ponendo le dialettiche del «riconoscimento o del rovesciamento» a cardine dell’effetto tragico. Precisa il filosofo:

³ ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. D. Lanza, BUR, Milano 2011, 48b 20-24, p. 127.

⁴ *Ivi*, 49b, 24-34, p. 135.

Il rovesciamento è [...] il volgere delle cose fatte nel loro contrario [...] secondo verisimiglianza o necessità. [...]

Riconoscimento è invece, come dice anche la parola, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza, all'amicizia o all'inimicizia di coloro che sono destinati alla buona o alla cattiva fortuna. Il migliore riconoscimento è quello che si ha simultaneamente con il rovesciamento, com'è per esempio nell'*Edipo*.⁵

Nella sua essenzialità, questo ragionamento si mantiene valido anche in riferimento al teatro lirico, particolarmente a quello melodrammatico cui appartiene Vincenzo Bellini. In esso trova piena eco, a nostro avviso, l'analisi aristotelica.

Ora, stando all'interpretazione ricœuriana, tre ordini di ragioni spiegano la forza e persistenza (temporale) di una tragedia di valore universale (= che «dice [...] gli universali»): 1) la nostra appartenenza a quella medesima cultura greco-latina, in forza della quale permane analoga, ancora oggi in epoca postmoderna, l'esperienza, la modalità di vivere e governare gli affetti e i tormenti delle passioni in contrasto con senso e ragione; 2) il carattere *narrativo* dell'identità umana; 3) il radicamento profondo, nell'esperienza esistenziale umana, del senso del tragico. Se del primo non pare necessario aggiungere precisazione, del secondo possiamo richiamare, nella sua essenzialità, l'idea centrale di Ricœur, stando al quale l'identità personale è da intendersi come processo, – nel senso che “nasciamo individui, mentre persone *lo diventiamo*” secondo un dinamismo di sviluppo-emancipazione che è ad un tempo psicologico, esistenziale ed esperienziale/culturale, in cui la *mediazione narrativa* attraverso le opera della cultura, la riflessione e i processi dialogico-interpretativi svolge un ruolo chiave. Scrive Ricœur:

le vite umane non diventano più leggibili quando vengono interpretate attraverso le storie che le persone raccontano su di esse? E queste “storie di vita” non sono a loro volta rese più intelligibili quando vi sono applicati i modelli narrativi – gli intrighi – improntati alla storia o alla finzione (dramma o romanzo)? Lo statuto epistemologico dell'autobiografia sembra confermare questa intuizione. È dunque plausibile considerare valida la seguente concatenazione di asserzioni: la conoscenza di sé è una interpretazione, – l'interpretazione di sé, a sua volta, trova nel racconto, tra gli altri segni e simboli, una mediazione privilegiata, – quest'ultima si modella tanto sulla storia quanto sulla finzione, facendo della

⁵ *Ivi*, 52a, 22-36, p. 151-153.

storia di una vita una storia fittizia o, se si preferisce, una finzione storica, comparabile a quelle biografie dei grandi uomini in cui la storia e la finzione si mescolano.⁶

Il concetto di *mediazione narrativa* definisce uno specifico intendimento dell'identità personale dando indicazione di una funzione teoricamente capace di spiegare il raccordo tra dimensione biologica e dimensione psicologica della soggettività, tra funzioni della memoria e sfera esistenziale/esperienziale del vissuto, tra dimensione dell'identità (iscritta nel patrimonio genetico, definita dal carattere, ecc.) e dimensione della persona (valori, motivazioni, interessi ecc.). Il ruolo della mediazione narrativa è, in questa teorizzazione, inteso come fondamentale nella formazione complessiva della persona e della personalità, poiché intende 'persona' e 'personalità' come risultanti di una evoluzione fondamentalmente *culturale*, *psicologica* ed *esistenziale*. Entro una simile prospettiva è giocoforza che l'atto di lettura, l'esperienza narrativa e teatrale, il ripercorrimento rappresentativo di storie e vicende raccontate, produca un effetto potenzialmente *pregnante* in termini di "esame di sé", autoriflessione e riflessione sulla propria e altrui condotta, riconsiderazione di scelte e azioni e via discorrendo. In riferimento a questo discorso, Ricœur mette a punto la nozione di «mondo del testo». Afferma il filosofo francese,

La mia tesi [...] è che il processo di composizione, di configurazione, non si compie nel testo, ma nel lettore, e a tale condizione rende possibile la riconfigurazione della vita mediante il racconto. Più precisamente direi: il senso o il significato di un racconto scaturisce dall'*intersezione del mondo del testo e di quello del lettore*. L'atto della lettura diviene così il momento cruciale di tutta l'analisi. In esso risiede la capacità del racconto di trasfigurare l'esperienza del lettore.⁷

L'atto di lettura ha certamente valore paradigmatico, ma chiaramente esso può essere trasposto a ogni processo rappresentazionale che si ponga in essere in forza di una medesima dinamica, come è nel caso della fruizione dello spettacolo teatrale. Detto semplicemente, assistere ad una tragedia rappresentata in teatro ingenera una processualità analoga a quella definita nell'atto di lettura-ascolto della medesima tragedia.

⁶ Paul RICOEUR, *L'identità narrativa*, in "Esprit", n. 7-8, juillet-août, 1988, pp. 295-314, p. 295, tr. it. mia. Cfr. Vinicio BUSACCHI, *La capacità di ognuno. Conoscenza, rappresentazione e persona in Paul Ricœur*, Carocci, Roma 2014.

⁷ Paul RICOEUR, *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Paul RICOEUR, *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, tr. it. G. Losito, Guerini e associati, Milano 1994, p. 176.

Per quanto riguarda, infine, la profondità del radicamento del senso del tragico nel sentire umano, esso, stando alla prospettiva ricœuriana, trova radice nella stessa natura conflittuale dell'uomo che nel processo del diventare persona non è solo teso, *verticalmente*, tra natura e libertà, tra pulsione e volontà, tra regressione e progressione, tra negare se stesso e realizzarsi per ciò che si è ecc., ma *orizzontalmente*, nelle relazioni con gli altri, tra riconoscimento e misconoscimento, accettazione e rifiuto, amore e odio ecc. «Solo il sentimento – precisa Ricœur – può difatti rivelare la fragilità come conflitto: la sua funzione di interiorizzazione, inversa a quella dell'oggettivazione del conoscere, spiega come la stessa dualità umana che si proietta nella sintesi dell'oggetto si rifletta in *conflitto*». ⁸

Ora, il teatro lirico belliniano ha, per un concorso di fattori diversi, un carattere decisamente peculiare, che non si spiega con la sola sostanza del melodramma. Offre – ci pare – una chiara prova della validità, nel campo del teatro lirico, della prospettiva ermeneutico-filosofica qui richiamata per ampi tratti. Al tempo stesso, solleva un dilemma preciso sulle ragioni della peculiarità del teatro lirico belliniano. Particolarmente, una delle sue maggiori opere, *Norma*, è salutata come vertice del melodramma, come massima espressione della tragicità nel teatro lirico. Perché? Cosa rende unica quest'opera? Dove risiede il segreto del suo successo *perpetuo* attraverso le epoche e le generazioni? Quale è il “segreto” di quell'effetto struggente che la *Norma* ancora oggi sortisce?

3. Poesia, musica, espressione

Per affrontare e provare a sciogliere tali questioni occorre procedere dal libretto, ovvero dalla sinossi critica della trama e dell'azione, dall'analisi dei personaggi. Anche Bellini riconosce con chiarezza questa antecedenza della narrazione, del testo, della poesia sulla musica:

«[...] stasera vedremo che si risolve per [Felice] Romani [il librettista], perché se questi non mi dà parole, io non potrò far musica», ⁹ si legge in una lettera all'amico Francesco Florimo (il riferimento è all'opera *La Straniera*), spedita da Milano il 1° settembre 1828;

⁸ Paul RICŒUR, *Finitudine e colpa*, tr. it. V. Melchiorre, Il Mulino, Bologna 1970, p. 194.

⁹ Graziella SEMINARA (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017, p. 159.

«Romani mi disse jeri che ha fatto un paio di pezzi, e che questa mattina me li farà leggere, e se mi piaceranno domani forse comincerò a scrivere», si legge nella minuta di lettera all'amica intima Giuditta Cantù Turina (il riferimento è alla composizione della *Norma*), spedita da Milano il 31 agosto del 1831.

Certo, in altre occasioni Bellini dà una informazione diversa, mostrando una qual certa autonomia della composizione musicale rispetto al testo:

«[Con riferimento alla stesura rinnovata di *Bianca e Fernando*:] [...] ed infine la scena della Tosi, che pure ho preparato tutto, come pure tutti gli altri pezzi e non mi resta che a distenderli con la poesia che farà Romani»¹⁰ (Lettera a Florimo – Milano, 27 febbraio 1828).

«Per dirti qualcosa della musica che sto accomodando; sappi che di già ho fatto il largo, e la cabaletta della nova cavatina della Tosi, ed ancora strumentata, aspettando Romani che mi faccia delle buone parole, che metterò in vece di certe cattive che mi ho dovuto servire»¹¹ (Lettera a Florimo – Milano, marzo 1828).

Epperò, questi passaggi rivelano lo stretto intreccio del lavoro di composizione sulla poesia. E ci pare non si spieghi con la semplice ovvietà, che ciò è comandato dalla realtà dell'opera lirica in quanto tale. La grande sensibilità di Bellini per la scrittura poetica, per la parola espressiva non può essere posta in secondo piano:

«[...] per quanto [il librettista Gaetano] Rossi potrebbe farmi un buon libro purnondimeno, mai mai potrebbe essere un verseggiatore come un Romani, e specialmente per me che sono molto attaccato alle buone parole, che vedi dal *Pirata* come i versi, e non le situazioni m'hanno spirato del genio [...]»¹² (Lettera a Florimo – Milano, 28 settembre 1828).

Non solo esiste la prova di diversi interventi di Bellini sul manoscritto di *Romani*, ma le lettere stesse testimoniano del gusto fine del musicista, dell'attenzione per la dimensione poetica e dello sforzo nel prefigurarsi l'effetto sul pubblico:

«[Con riferimento alla *Straniera*:] Romani jeri mi diede il resto del duetto che specialmente la cabaletta è d'un freddo inesprimibile, che non ha niente a che fare col sublime del primo tempo: io lo pregai a cambiarla, ma egli si mostrò renitente; e non so questa mattina, se me ne farà trovare una nuova, o devo raddoppiare le preghiere, perché

¹⁰ *Ivi*, p. 103.

¹¹ *Ivi*, p. 107.

¹² *Ivi*, p. 162.

questa che ho non la farò affatto affatto essendo oltremodo cattiva [...]»¹³ (Lettera a Florimo – Milano, 17 ottobre 1828).

A suggellare, inequivocabilmente, l'idea belliniana di un'antecedenza della parola sulla musica, citiamo l'affermazione seguente, tratta da una lettera a Giovanni Galeota (allora segretario della compagnia che a partire dal 1834 aveva preso in gestione il Teatro San Carlo), spedita da Parigi nel febbraio 1834: «[il] libretto è il pedamento d'un'opera».¹⁴ Ancora, senz'altro, a comandare è la realtà dell'opera lirica, che vincola teatro e musica. Ma ciò porta un ulteriore elemento, oltre il piano strettamente 'poetico' – anch'esso da indagare, nella sua particolarità, in Bellini –, intendiamo l'elemento dell'*effetto*

(*melo-*)*drammatico*, ovvero della *forza espressiva* di parola-e-azione. Ancora, qui, Bellini si rivela particolarmente sensibile, anche per la sua apertura a nuovi orizzonti (quelli romantici) e nuove possibilità per la lirica. Nella lettera a Romani, spedita da Bergamo il 24 agosto 1832, all'occasione dell'esecuzione della *Norma*, scrive:

La nostra *Norma* fece deciso furore. Se tu la sentissi qui com'è eseguita, la crederesti quasi cambiata; a me pare un'altra: mi fa un effetto mirabile. [...] Tutto è più vivo, i cantanti si sono impadroniti della parte, e vi mettono molta anima. La Giuditta [Pasta] è di buon umore, e in voce e canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozioni che provai dentro nell'anima... [...] Reina, che non è [Domenico] Donzelli, vi mette tanto fuoco da duplicare la sua voce e la sua persona. Pronunzia chiaro e si muove con energia; è un Pollione innamorato davvero e feroce: tu lo troveresti esagerato per un proconsole romano. Dice tragicamente *Meco all'altar di Venere*, ma fa piangere ed è molto applaudito nella stretta *Me protegge me difende*. Il terzetto non può essere eseguito meglio: lo agisce 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...¹⁵

Non è possibile comprendere con pienezza quanto qui andiamo trattando senza tener conto della realtà del teatro lirico in Italia nella prima metà dell'Ottocento e della modalità con cui i musicisti trovavano ingaggio per la composizione di opere. Anche in tal senso, l'ampio carteggio di Bellini costituisce un documento prezioso. Tra le diverse cose, si evince non solo che gli impresari dei teatri commissionavano ai musicisti opere nuove di stagione in stagione (con cadenza consueta, come per il

¹³ *Ivi*, p. 169.

¹⁴ *Ivi*, p. 331.

¹⁵ *Ivi*, pp. 273-274.

Carnevale), ma che musicisti come Bellini venivano a contatto con la realtà del teatro e le compagnie teatrali man mano che le opere andavano prendendo forma. Vi è ampia traccia in Bellini che diverse arie, cabalette, scene, duetti ecc. vennero create per specifici cantanti oppure (ri-)elaborate considerando le qualità vocali e abilità tecnico-espressive dei cantanti o (meglio) degli attori-cantanti:

«[Con riferimento al *Pirata*:] La sortita della [soprano Henriette Méric] Lalande, è come tu dici; ma come la Sig:^{ra} Lalande me l'ha fatto accorciare perché ella non è affatto capace per il genere \^{di}/ delicato sentimento, perché non lo capisce, non faceva quel effetto che dovea, e perciò ne ricavava di più assai effetto della cabaletta che dal p<ri>mo tempo»¹⁶ (Lettera a Florimo – Milano, 16 gennaio 1828);

«In Vienna si crede che si faccia il Pirata e si dice pure che la [soprano Adelaide] Comelli [moglie del tenore Giovanni Battista Rubini] voglia fare la parte di Imogene; figurati che orrore che sarà; e perciò ho scritto subito a Rubini, ove il meno che gli ho detto è stato, che stii attento che l'opera non potrà piacere, perché, come lui capisce, non è parte che per la Lalande»¹⁷ (Lettera a Florimo – Milano, 21 gennaio 1828).

«[Con riferimento alla nuova versione di *Bianca e Fernando*:] A[tenore Giovanni] David cambio la cabaletta alla cavatina, l'istesso a Tamburrini [il basso Antonio Tamburini], e così nel terzetto, e forse anche alla cavatina della [soprano Adelaide] Tosi [...]. Poi forse cambio la stretta della scena di Tamburrini, ove se si contenta, spero di metterci la cabaletta della cavatina di David, che non l'ha voluto, perché vuole cantare una cosa dolce [...]. Poi nel terzetto del 2:^{do} atto metto invece di quella piccola preghiera, quello del terzetto di Adelson che ti ricordi faceva molto effetto in bocca di [Giacinto] Marras»¹⁸ (Lettera a Florimo – Milano, 27 febbraio 1828).

A proposito della *Norma*, il caso forse più eloquente è rappresentato dalla figura di Oroveso, capo politico dei Galli, per il quale originariamente Romani e Bellini avevano pensato uno spazio più ampio nel II atto, poi eliminando la cabaletta a causa della debolezza di cuore del basso allora interprete del ruolo, Vincenzo Negrini.¹⁹

Addirittura, Bellini giunge a vincolare la sua disponibilità a comporre nuove opere per determinati teatri alla conoscenza della specifica compagnia teatrale (= i cantanti) ingaggiata:

¹⁶ *Ivi*, p. 89.

¹⁷ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁸ *Ivi*, pp. 102-103.

¹⁹ Cfr. David KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 12-13.

«Frattanto qui [a Napoli] la corte desidera che io scriva un'opera; ma io per scrivere in Napoli, pretendo una forte compagnia, e quindi stò a vedere quali saranno i scritturati, e forse, trattenendomi sono ad aprile, avrò il campo di sentirli»²⁰ (Lettera a Giovanni Battista Perucchini – Napoli, 28 gennaio 1832).

Risulta ben chiaro, dunque, che sulla polarità testo-musica o poesia-musica si salda, in Bellini, come a formare una sorta di triangolazione nucleare, anche il discorso dell'«interprete», ovvero dell'«attore-cantante». Pure qui va evitato l'errore di crederlo fattore ovvio, per il radicamento storico-sociale della figura del compositore nell'Ottocento italiano. Le seguenti parole di Bellini, infatti, sono eloquenti e rivelatrici della peculiare sensibilità del musicista siciliano:

[Riferendosi allo straordinario successo milanese del *Pirata* e dell'interpretazione di Rubini, scrive:] «Dopo quasi otto mesi non hanno potuto dimenticare quell'opera. Serenate, accademie, plebaglie, gente di taverna tutti tutti non spirano che Pirata, e ciò mio caro Florimo mi turba molto, poichè come farò io senza Rubini, se pure farò una musica divina? Il suo canto dava quell'angelico suono alla mia musica, xxx, e perciò dubito molto della mia opera»²¹ (Lettera a Florimo – Milano, 14 luglio 1828).

Oltre all'apertura culturale e allo slancio creativo, oltre alle intrinseche, straordinarie risorse della scuola napoletana ove il giovane Bellini si era formato, e oltre all'effervescente clima dell'Italia postnapoleonica, anche questo elemento della «peculiare sensibilità» belliniana deve aver contribuito al rapido orientamento del musicista verso temi e motivi romantici. Chiaro segnale di questo orientamento si trova già, notoriamente, nel *Pirata*. Eseguita per la prima volta alla Scala con straordinario successo il 27 ottobre 1827, l'opera, come è noto, carica di momenti «strappalacrime», si apre con una scena di tempesta e un naufragio e si conclude con una struggente scena di pazzia.

È con *Il Pirata* che Bellini avvia e salda il suo sodalizio con Felice Romani, di formazione e gusto neoclassico, già affermato librettista, critico musicale e poeta. Evidentemente, anche Romani trova in Bellini uno spirito elettivo, e riversa tutte le sue energie per soddisfare le esigenze – che presto gli si riveleranno puntigliose – del giovane musicista. Famose, al riguardo, le parole di Emilia Branca, moglie di Romani: «si potrebbe asserire senza soverchia esagerazione che di *Norme* il Romani ne fece più

²⁰ SEMINARA, *Vincenzo Bellini. Carteggi*, p. 256.

²¹ *Ivi*, p. 149.

di tre, a voler riunire insieme le varianti che abbiamo trovato, e tutte belle». ²² Contò anche il “fattore censura”, ma a mettere alla prova Romani fu Bellini. Quanto racconta Branca aggiunge ulteriori elementi alla modalità di collaborazione e al congiunto processo creativo che, in Bellini, legava strettamente lavoro sulle parole e lavoro sulla musica, – ed evidentemente non solo come riflesso di specifiche esigenze di gusto estetico o di effetto scenico:

Il conte [Giacomo] Barbò amico di Vincenzo Bellini, raccontò al signor Cicconetti, egregio biografo di questo, che prima di scrivere la cavatina *Casta Diva* ne aveva di già create non meno di otto bellissime tutte fuor di misura, anzi mirabili, e che contro le preghiere del Barbò, andava non contento lacerando l'una dopo l'altra. Strana coincidenza! Più volte la troviamo rifatta anche da Felice Romani!

Una di esse è così: *Casta diva che inargenti/ Questo suol col vergin volto/ Nel tenace umor raccolto/ Spandi influsso di virtù./ Sia quel balsamo alle genti/ Che le piaghe disacerbi,/ Che costanti ancor le serbi/ In sì lunga servitù. [...]*

Quindi Norma cantava: *Ah! riedi ancor/ Qual eri allor/ Che il cor ti diedi./ Ah! bello ancor/ Del primo amor/ Al sen mi riedi./ Oblìo per te/ Onor e fè/ Al Dio fo guerra./ Ah! senza te/ Non v'ha per me/ Nè ciel, nè terra.*

Ma il Bellini, com'ebbe gli ultimi versi, scrisse sul medesimo autografo a Romani: «*Otto versi ottonarj degli stessi sentimenti di questi*», il che fu fatto e con molto vantaggio della poesia. Non così avvenne pel rifiuto del Romani alla scena quinta e sesta, pure dell'atto primo. Per quella, dopo che Adalgisa s'è prostrata sulla pietra d'Irminsul, il maestro chiese: «*Otto versi di preghiera*» e altri sedici ne voleva per questa, dei quali diede così il concetto: «*A te tutta m'abbandono... con te, caro bene, disprezzo le pene, ecc.*». ²³

Ancora i carteggi belliniani contribuiscono a rendere un'immagine meglio bilanciata della forma di collaborazione instauratasi tra Bellini e Romani – riflesso, pure, dell'inquadramento del lavoro del librettista nel teatro lirico italiano del tempo, ancor più per figure notevoli e affermate quali quella di Romani. Pure Romani rimodellava le scene sugli attori-cantanti e si pronunciava sulle qualità degli interpreti e sull'abbinamento ai ruoli. Ad esempio, a proposito della stesura della *Straniera*, così Bellini racconta all'amico Florimo (lettera dell'agosto 1828, da Milano):

Romani ne è impegnatissimo, ma dice che senza un bravo tenore per la parte d'Artur sarà una faccenda seria, poiché allora sarà obbligato di dare la parte d'Artur a Tamburrini,

²² Cfr. Emilia BRANCA, *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo*, Loescher, Torino, Firenze e Roma 1882, p. 172.

²³ *Ivi*, pp. 169-170.

la parte della Straniera alla Lalande, quella d'Isoletta alla [contralto Caroline] Unger, la parte di Valdeburgo che è interessante assai, che venendo Rubini, si darebbe a Tamburrini, si darà a[tenore Domenico] Reina, e quella di Montolino ad un secondo Basso, e la parte dell'Abate di S: Irene a[basso Luigi] Biondini.²⁴

4. Il tragico dell'intreccio

Evidentemente, questa prospettiva di intreccio stretto, in Bellini, tra poesia, musica e ricerca espressiva deve trovare massimo riverbero nella *Norma*, considerata da tanti non solo come la più raffinata opera belliniana ma anche la più toccante e profonda (così si pensava già al tempo dello stesso Bellini).²⁵ Del suo carattere “struggente”, dunque, non può trattarsi solo analizzando la vicenda tragica, per quanto da essa si debba partire, essendo il libretto «pedamento d'un'opera».

È noto che già Romani, ancor più nella sua collaborazione con Bellini, guardava elettivamente al vivace e innovativo mondo teatrale e letterario della Francia contemporanea, mondo incline ai gusti romantici. È lo stesso Bellini a dare notizie significative sulla genesi del libretto della *Norma*. In una lettera del 23 luglio 1831, indirizzata ad Alessandro Lamperi (sottosegretario al Ministero per gli Affari Esteri del Regno di Sardegna), scrive: «Ho scelto di già il soggetto per la nova mia opera ed è una tragedia titolata *Norma* ossia *l'infanticidio* di Soumet, adesso rap<presenta>^{ta} a Parigi con esito strepitoso». ²⁶ Alla soprano Giuditta Pasta scrive più estesamente (dato che il personaggio di Norma viene modellato intorno a lei, e con la sua collaborazione), il 1° settembre dello stesso anno:

Spero che questo soggetto si trovi di v<ostr>o gusto: Romani lo crede di grand'effetto e proprio pel v<ostr>o carattere enciclopedico, perché, tale è quello di *Norma*. Egli imposterà in modo le situazioni che non avranno alcuna reminiscenza con gli altri soggetti, e toccherà, e sino cambierà dei caratteri se necessità lo richiederà, per cavarne più effetto. Voi di già l'avete letto, se qualche pensiero vi s'affacciasse in mente, scrivetemelo; frattanto procurate di portare i figurini dei personaggi simili al come si sono eseguiti in

²⁴ SEMINARA, *Vincenzo Bellini. Carteggi*, p. 155.

²⁵ «[...] La *Norma* che sembrò nascere in mezzo a sfortuna, non è ora da tutti i giornali alemanni chiamata la più bella delle mie opere, e la più profonda?» (Lettera a Giovanni Ricordi – Poteaux, 14 giugno 1834), *ivi*, p. 362.

²⁶ *Ivi*, p. 238.

Parigi, e se lo credete potete ancora farli migliorare se il v<ostr>o talento non li trovasse di fino gusto: questi sono necessari all'Impresa, quindi liberamente potrete farli eseguire.²⁷

Composta in appena tre mesi (l'ouverture dell'opera conclusa intorno al 10 settembre 1831, il coro di apertura sbizzato negli stessi giorni, le prove teatrali iniziate il 5 dicembre, e la prima dell'opera il 26 dicembre dello stesso anno). Effettivamente, a paragone con la tragedia *Norma, ou L'infanticide* di Alexandre Soumet (rappresentata per la prima volta il 6 aprile 1831 al Théâtre de l'Odéon), il melodramma belliniano appare significativamente mutato in passaggi chiave, ma non nella sua essenziale caratterizzazione tragico-romantica. L'infanticidio, ad esempio, non avviene; eppure anche in Romani-Bellini il personaggio di Norma continua a configurarsi come quella rediviva (quasi-)Medea veicolatrice del discorso aristotelico dell'*universalità* del tragico (già recepito dai latini, si pensi a Ovidio e Seneca; poi riproposto attraverso i secoli fino ai giorni nostri, si pensi a Jean Anouilh, Pier Paolo Pasolini, Toni Morrison, Christa Wolf, Liz Lochhead; e non si dimentichino le diverse versioni liriche: Luigi Cherubini [1797], Giovanni Simone Mayr [1813, su libretto dello stesso Romani], Giovanni Pacini [1843]...).²⁸

Il sentire tragico e il senso del tragico che attraversano culture ed epoche sono capaci di scuotere immancabilmente il fondo del sentire umano. Come la Medea del mito, Norma è figura barbara dotata di poteri “spirituali”, “magici” (in Romani-Bellini è sacerdotessa veggente). Come la Medea euripidea ella è figura erotica e, al tempo stesso, virile; travolta dall'amore passionale, come Medea, medita, per rivalsa e vendetta l'assassinio dei propri figli – una pulsione oscura e folle che la *Norma* di Romani-Bellini arresta appena un'istante prima della consumazione del gesto:

Di Pollion son figli:
ecco il delitto. Essi per me son morti:
muoian per lui;
e non sia pena che la sua somigli.
Feriam.

[S'incammina verso il letto; alza il pugnale; dà un grido inorridito].

Ah, no!... Son miei figli!... Miei figli!...

²⁷ *Ivi*, p. 241.

²⁸ Sul tema, si vedano, ad es.: Bruno GENTILI e Franca PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000; Raffaella MILONE, *La figura di Medea nell'opera lirica. Dalla parola alla musica*, Malatesta, Milano 2023.

[Al grido i fanciulli si svegliano. Li abbraccia piangendo amaramente]

(Atto II, scena I).

Per un'analisi comparativa più dettagliata, giova consultare contributi quali quello di Maurizio Melai, *Due versioni di "Norma" a confronto: dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani* (2011).²⁹ Qui consideriamo stringente l'analisi diretta del libretto, attraverso la lente della lezione aristotelica, nel passaggio in cui il filosofo greco tematizza la centralità della dialettica del «riconoscimento o del rovesciamento». E, di fatto, i personaggi principali dell'opera belliniana – Pollione, Norma e Adalgisa (ma, in misura minore, pure Oroveso) – sono “in guerra con se stessi” e in perpetuo conflitto relazionale. In modo diverso *lottano per il riconoscimento*, secondo una dialettica verticale e orizzontale (sé con se stessi, sé con l'altro/gli altri) che non solo comanda l'azione e forma la tessitura narrativa, ma determina quell'insieme tensionale (melo-)drammatico, dagli effetti passionali e rabbiosi, esaltati e dolorosi, commoventi e pietosi... tragici. Lo stesso scenario nel quale si dispiega la storia presenta questa connotazione: è lo scenario della lotta per il riconoscimento di un popolo, i Galli, sottomessi al dominio dei Romani; ed è lo scenario dello scontro tra due civiltà (tribù tra i boschi vs. Repubblica romana) e visioni religiose del mondo (altare d'Irminsul vs. altare di Venere [nella rappresentazione di Pollione]). La vicenda si svolge in Gallia (verosimilmente, all'epoca di Giulio Cesare), nei pressi della foresta ove si erge la quercia d'Irminsul, fulcro del tempio presieduto dalla sacerdotessa Norma. Per i Galli guidati da Oroveso, padre di Norma, il tempio è anche centro della deliberazione politica. Cresce la volontà di ribellione, nel popolo, contro la nemica Roma, capeggiata in loco dal proconsole Pollione. Ma la deliberazione del Dio, per il tramite della «veggente Norma», impone la pace e la sopportazione («[Norma:] [...] *Ancor non sono/ della nostra vendetta i di maturi./[...]// Ella [Roma] un giorno morrà; ma non per voi./Morra' pei vizi suoi*» [Atto I, scena III]). Felice Romani lascia come sospeso il dubbio se questa sia genuina chiaroveggenza o frutto del “calcolo passionale” di Norma amante del proconsole romano, dal quale ha avuto due figli (tenuti nascosti nella dimora privata della sacerdotessa, sotto le cure della fedele Clotilde). Dopo l'ampio processo cerimoniale notturno di genti, druidi e

²⁹ Maurizio MELAI, *Due versioni di "Norma" a confronto: dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani*, in Federica ACCORSI, Chiara TOGNARELLI (a cura di), *Testo e commento. Seconda giornata di studi della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne (Pisa, 19-20 gennaio 2009)*, Felici Editore, Pisa 2011, pp. 33-58.

druidesse che apre l'opera, Adalgisa, vergine alunna del tempio, resta sola nella «sacra selva», a pregare e piangere. Irrompe, con sua sorpresa, Pollione, l'«oggetto» dei suoi tormenti, che ella dapprima cerca di allontanare, per poi scegliere, cedendo alla proposta di partire [per lei, di fuggire] per Roma il giorno successivo («*Al mio dio sarò spergiura, / ma fedele a te sarò*», scena VI). Allora, con grande turbamento interiore, Adalgisa si reca presso l'abitazione di Norma, decisa a confidare il segreto della sua lacerazione interiore: l'amore terreno per un romano. Norma l'accoglie, l'ascolta, sciogliendo il «nodo» di Adalgisa «all'ara» («*Dai voti tuoi ti libero, / i tuoi legami io frango*», scena VIII); senonché, con grande sconvolgimento apprende che l'uomo che Adalgisa ama è il suo Pollione. E proprio in quel momento fa ingresso nell'abitazione Pollione, scatenando un alterco drammatico con grande sconcerto e turbamento di Adalgisa, la quale ora rifiuta di seguire il romano («*Mi lascia, scòstati... / Sposo sei tu infedele!*»,³⁰ scena IX). Norma maledice Pollione e, allo squillare delle trombe che annunciano i nuovi riti, lo caccia via. È il finale del primo dei due atti che compongono l'opera. All'apertura del secondo atto è oramai notte fonda; nella sua abitazione, Norma, straziata, si avvicina con una lama alla mano verso il letto dei suoi figlioletti dormienti. Epperò, il gesto orribile non le riesce. Medita dunque di morire («*Odi. – Purgar quest'aura, / contaminata dalla mia presenza*»..., Atto II, scena III), affidando ad Adalgisa i suoi figli, perché li porti a Pollione; ma la giovane rifiuta, vuole piuttosto la sua riconciliazione con il romano; reputa Pollione già pentito dell'amore per lei, e lei stessa si dichiara votata alla sola amicizia per Norma («ancor amata» e «madre ancora»). Il tutto precipita quando Norma viene a sapere da Clotilde che Pollione mira a rapire Adalgisa («*Troppo il fellon presume. / Lo previen mia vendetta – e qui di sangue... / sangue roman... / scorreran torrenti*», scena VI). Corre all'altare e batte tre volte lo scudo d'Irmisul. Accorrono Oroveso, i druidi, i bardi e le ministre, mentre Norma grida, folle di rabbia, alla «guerra», alla «strage», alla «vendetta». Fa allora ingresso precipitoso Clotilde avvisando che «*[...] un Romano: nella sacra chiostra / delle vergini alunne [...] fu còlto*» (scena VIII). Pollione è così portato innanzi a Oroveso e Norma, la quale prende dal padre il pugnale per vendicare l'onta al Dio, ma ancora una volta il gesto non le riesce. Così, dichiara di doverlo interrogare, e avvia un

³⁰ «Sposo tu sei infedele»: così compare nella partitura. Nel libretto si legge: «tu sei di Norma sposo». Cfr. Emanuele BONOMI (a cura di), *Norma. Libretto di Felice Romani*, Libretto di sala del Teatro la Fenice, Stagione 2014-2015, <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/NORMA.pdf> (Consultato in data: 03/05/2024).

concitato scambio avvelenato e quasi farneticante, che si risolve con un colpo di scena, la dichiarazione plateale della propria colpa («*All'ira vostra/ nuova vittima io svelo. Una spergiura/ sacerdotessa, i sacri voti infranse,/ tradì la patria, il Dio degli avi offese*», scena ultima). Il suo destino al rogo è segnato; e, lei, segue Pollione, risvegliatosi all'amore per Norma dal carattere «sublime» di questa, e dal proprio rimorso («*Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta/ Sublime donna, io t'ho perduta/ Col mio rimorso è amor rinato,/ più disperato, furente egli è./ Moriamo insieme, ah! sì, moriamo,/ l'estremo accento sarà ch'io t'amo./ Ma tu morendo, non m'abborrire,/ prima di morire perdona a me*», scena ultima). La tragedia è 'consumata', e al tempo stesso 'compiuta', come esito finale della dialettica del riconoscimento di Norma e Pollione, – la prima elevata moralmente con la purificazione della confessione e del rogo, il secondo elevato moralmente per la scoperta della *persona* Norma e per il risveglio a una possibilità d'amore superiore per mezzo della morte ([Pollione e Norma:] «*Là più puro, là più santo/ incomincia eterno amor*»).

Interpretare l'essenza della *Norma* nei meri termini di un tragico triangolo dell'amore non permetterebbe di apprezzare l'articolazione e profondità dell'intreccio e degli effetti melodrammatici, – a nostro avviso, in larga parte giocati nella summenzionata dialettica del «riconoscimento o del rovesciamento» dei suoi personaggi principali. In modo diverso, Pollione, Norma e Adalgisa sono figure duali e tormentate, interiormente divise e contraddittorie.

Pollione non ha nulla di eroico; nella sua essenza è uomo passionale e d'impeto, dotato di grande energia e (sotto certa interpretazione, come quella di Reina ammirata da Bellini a Bergamo nell'agosto del 1832) «feroce»; in cuor suo è un seduttore, incapace di condursi moralmente. Egli si rende interprete dell'universale lotta umana tra amore e odio, vita e morte, necessità (o destino) e libertà; e percorre una breve-ma-intensa parabola emancipativa che solo con l'esito tragico lo porta a rivelare un'umanità e dignità che finalmente lo nobilitano. Profondamente attaccato alla sua cultura, detesta i Galli, la loro fede (in «*questo Dio di sangue*» [I,2], «*Un Dio [...] atroce,/ crudele*» [I,6]), la loro realtà («*orrenda selva*» [I,2]) – ma non certo le loro donne, ecco un primo elemento contraddittorio –, così mira a far rientro a Roma, con la sua nuova amante, abbandonando Norma e i suoi stessi figli. Teso e diviso tra il rimorso per l'infedeltà e l'irresistibile attrazione per la giovane vergine ([rivolto all'amico Flavio:] «*Tu la vedrai, fior d'innocenza e riso, / di candore e di amor!*» [I,2]) Pollione subisce gli assalti del proprio inconscio («*un sogno*»...), prevede la catastrofe («*[...] ai piè mi veggo/ l'abisso*

aperto, e in lui m'avvento io stesso» [I,2]], ha terrore dell'ira di Norma e della sua stessa figura (Flavio: «E l'ira/ non temi tu di Norma?», Pollione: «Atroce, orrenda; me la presenta / il mio rimorso estremo/ un sogno» [I,2]; Norma rivolta a Pollione: «Tremi tu?... E per chi?» [I,9]), al tempo stesso non manca di affrontarla, pur forte di quella sua fede, più o meno irriflessa, nel potere intrinseco dell'Eros, del suo "dio" Amore.³¹ Solo l'afflizione di Adalgisa, stretta da Norma sul finale del I atto, muove in Pollione (anch'egli stretto nella disperazione) un primo sentimento umano: «Deh! A questa afflitta vergine/ sia respirar concesso.../ Copra a quell'alma ingenua,/ copra nostr'onte un velo» (I,9). Lo stesso avverrà nella drammatica concitazione dell'imprevedibile svolgimento finale, dapprima ancora per Adalgisa, per lei pronto a morire;³² poi al percepire Norma prossima alla rivelazione della propria colpa («Oh! Ancor ti prego.../ Norma, pietà» [II, scena finale]). Questo evento, per certi versi "catartico", rivelativo di Norma a se stessa e al suo popolo, mentre ne mostra alla sua gente sconcertata la natura «delinquente», dà misura a Pollione del carattere «sublime» della donna: «Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta/ Sublime donna, io t'ho perduta/ Col mio rimorso è amor rinato,/ più disperato, furente egli è». Forza "catartica" ed emancipativa ha per Pollione la richiesta di perdono: nella scelta tragica di una fine congiunta affiora il Pollione uomo morale («Moriamo assieme [...]/ prima di morire perdona a me»), che soffre per i propri figli («Oh, pena!»), e si apre all'orizzonte spirituale («Là più puro, là più santo [...]).

Anche Norma ha poco di eroico; pure lei, nella sua essenza, è donna di autorità, di passione e fuoco, dotata di grande energia e violenta; ma, a differenza di Pollione, si rivela dotata di una personalità più matura e più sensibile, capace di gesti morali (come nella scena di scioglimento dei vincoli di Adalgisa, per il cui dramma non solo mostra comprensione, ma rivela umanità). In certa misura, Norma pare capace di dominare le proprie ire, riorientandole (due casi risultano capitali: nel terzetto che chiude il primo atto, ove esplicita è l'indicazione del Romani: «Norma [reprimendo il furore] *Ebbene: lo compì... e partì*»; nella scena finale, con il concitato capovolgimento da «*Nel suo cor ti vo' ferire*» a «*All'ira vostra/ nuova vittima io svelo. Una spergiura*»...). In altra misura,

³¹ Pollione a Flavio: «Me protegge, me difende/ un poter maggior di loro:/ è il pensier di lei che adoro,/ è l'amor che m'infiammò» (I,3); rivolto ad Adalgisa: «O, mia diletta! Il Dio/ che invocar devi è Amor!» (I,6); nella scena finale del I atto, «disperatamente» in risposta a Norma: «Quest'amor che mi governa,/ è di te, di me maggiore» (I,9).

³² Rivolto a Norma: «Ah! T'appaghi il mio terrore;/ al tuo pie' son io piangente/ In me sfoga il tuo furore,/ ma risparmia un'innocente:/ basti, ah!, basti a vendicarti/ ch'io mi sveni innanzi a te» (II, scena ultima).

però, ciò pare potersi revocare in dubbio, a causa delle sue pulsioni violente e della forte instabilità (più forti che in Pollione): non può passare inosservato che in ben in due momenti impugna il coltello *per uccidere...* Pure lei, allora, si rivela persona profondamente divisa, tra il disincanto della condizione d'esser sacerdotessa senza fede e l'aspirazione al risveglio del sentimento originario d'amore per Pollione («*Ah! Bello a me ritorna/ del fido amor primiero*» [I,4]); tra l'amore e l'odio per i propri figli³³ (come Pollione, Norma, dunque, paga il prezzo della morsa dell'inconscio) e il tormento di essere abbandonata da Pollione («*È troppo tormentoso,/ troppo orrendo è un tal dubbio*» [I,7]), tra gli orientamenti razionali e morali e gli impulsi vendicativi e sanguinari. La sua parabola emancipativa è tortuosa ma, diversamente da Pollione, non ha il carattere della maturazione morale e della personalità, piuttosto, della rivelazione di sé. Uniti nell'espriare colpe diverse, Pollione conquista dignità finale manifestando la propria umanità, giungendo alla supplica, scoprendo un sentimento d'amore nuovo; Norma conquista dignità finale in una confessione che non è solo ammissione di «fatale errore», ma riconoscimento d'esser «spergiura sacerdotessa», traditrice della «patria» e offendentrice del «Dio degli avi». Leva di questa risoluzione – che non porta a elevarla nella possibilità di amare ma nella responsabilità – le è data da un interrogativo morale che le balza in mente appena un attimo prima di rivelare chi è l'accusata: (si domanda) «*Io rea/ l'innocente accusar del fallo mio?*». Alla fine, lei pure, esce di scena (dal teatro, dalla vita), con Pollione, riconosciuta, quasi nobilitata anche per effetto di un “abbraccio” musicale di straordinaria intensità, e dalla chiara forza “catartica”.

Infine, Adalgisa. È la figura di questa novizia, nella sua purezza giovanile e candore morale, a spingere Norma verso la svolta purificatrice ed emancipatrice. Solo in Adalgisa si concentrano, sin da subito i tratti più nobili (tratti, da non pochi, indicati, come tipicamente cristiani) – la dialettica tra “scelta di fede” e “amore passionale”, il fedele riferimento a una guida, la sincerità, la genuinità, il sentimento di amicizia, il sacrificio di sé, l'integrità, il senso della fedeltà coniugale. Così, la sua divisione interiore e conflitto – perché anch'ella è divisa e in conflitto – assume il carattere peculiare, ben diverso da quello di Pollione e Norma, della dialettica emancipativa e morale tipica della giovinezza e della personalità *già* moralmente definita. Per tale ragione, la sua vicenda e la sua parabola si sottrae al tragico, e assume piuttosto la configurazione del

³³ «Diversi affetti strazian quest'alma. Amo in un punto ed odio/ I figli miei!... Soffro in vederli, e soffro/ s'io non li veggo. Non provato mai/ sento un diletto ed un dolore insieme/d'esser lor madre» (I, VII).

dramma. Adalgisa non vive una tragedia ma un dramma. La “vive” nel senso che ‘vi assiste’; perché la tragedia che si consuma è quella di Norma e Pollione.

5. L’“instrumentazione”, ovvero delle scelte drammaturgico-compositive di Bellini

Alessandro Roccatagliati ricorda, a ragione, che Bellini

Nella storia dell’opera italiana [...] fu [...] 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.³⁴

Con quanto detto in precedenza, pensiamo, trovi una certa illustrazione l’articolata gamma di elementi da considerare trattando della Norma, a cominciare dall’inappropriatezza e sterilità di un’analisi solo tecnica della partitura belliniana. A tal riguardo, più diretto ed esplicito è David Kimbell, professore di musica all’Università di Edimburgo, il quale nel suo libro *Vincenzo Bellini: “Norma”* dichiara: «Ogni tentativo di analizzare isolatamente la musica di Bellini dalla poesia di Romani sarà [...] sterile».³⁵ In accordo con questa idea egli sviluppa, così, il suo studio, esaminando (nel capitolo 4) «poesia e musica insieme» e «commentando l’impianto formale del libretto e i suoi punti di particolare interesse drammatico e psicologico», per poi occuparsi del «modo in cui Bellini ne ha tratteggiato, amplificato o trasformato il carattere».³⁶

Quella conflittualità e dialettica delle passioni e dei caratteri è resa efficacemente in musica non solo da un genio creativo originale ma anche da una personalità volta al rinnovamento e sensibile ai “richiami” del nascente nuovo gusto romantico italiano (ben riverberante nella Milano del tempo). Questo gusto nuovo, a differenza di quello francese (cui pure guardano gli artisti italiani), non si mostra incline alle emozioni date dal fantastico o dal magico, dall’oscuro o dall’irrazionale, piuttosto ricerca gli avvicendamenti passionali, secondo la psicologia umana, secondo un movimento del drammatico e tragico realistici, verosimili. In tal senso, da un lato, il neoclassicismo di Romani si rivela congeniale nel “correggere” e rielaborare adattativamente le tragedie

³⁴ Alessandro ROCCATAGLIATI, *Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, Supplemento a “La Fenice. Notiziario di informazione musicale e culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia”, maggio 2015, pp. 13-45, p. 14.

³⁵ KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, p. 43, tr. it. mia, come la successiva.

³⁶ *Ibid.*

romantiche francesi, come per il caso della *Norma* di Soumet; da un altro lato, la sensibilità emotiva e vocazione all'innovazione di Bellini si rivelano congeniali al nuovo anelito culturale del tempo.

Da un lato, anche nell'“instrumentare” (espressione belliniana) la *Norma*, il musicista segue

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.³⁷

Bellini – con il «supporto» di Romani (Roccatagliati), ma anche con il suo consiglio –, segue tendenzialmente il canone, ma pure vi si scosta, e non per una “qualche oscillazione” comandata dalle esigenze del dramma, piuttosto per «profilare le varie situazioni in modo tutto particolare»,³⁸ ovvero in accordo con una nuova ricerca di effetto, un nuovo intendimento dei rapporti canto-azione e musica-parola.

Da un altro lato, proprio per tale intendimento del ruolo della musica nel concorrere a sostanziare l'unità narrativa e di fruizione della tragedia (ovvero, di esperienza partecipata del tragico) Bellini opera per sciogliere le distinzioni troppo rigide tra i momenti, levando centralità ad aperture e chiusure o comunque facendole confluire in unità compositive più articolate, in *quadri*:

Nella partitura finita così come l'approntò Bellini [...] 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.³⁹

Caso emblematico del mutamento belliniano di “filosofia dell'instrumentazione” è certamente il finale del primo atto, ove, guidato anche dal consiglio di Romani, Bellini evita la chiusura con strumenti e Coro (o Tutti), puntando sull'effetto drammatico sviluppato dal terzetto (con Norma, Adalgisa e Pollione), ovvero mantenendo tutta

³⁷ ROCCATAGLIATI, *Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, p. 16.

³⁸ *Ivi*, p. 17.

³⁹ *Ivi*, p. 13.

l'attenzione degli spettatori sul dramma umano (senza ripolarizzazione sul sonoro). È chiaro che una tal scelta poteva derivare solo da un musicista votato a riconoscere l'importanza e centralità dell'intreccio e dell'interpretazione teatrale, ovvero un musicista votato a non scommettere tutto sulla propria creazione/creatività musicale e sull'armamentario degli effetti dell'orchestra.⁴⁰ Ci pare che questo emerga in modo nitido dal commentario che egli fa in una sua lettera all'amico Florimo nell'agosto del 1832 da Bergamo:

La nostra *Norma* fece deciso furore. Se tu la sentissi qui com'è eseguita, la crederesti quasi cambiata; a me pare un'altra: mi fa un effetto mirabile. [...] Tutto è più vivo, i cantanti si sono impadroniti della parte, e vi mettono molta anima. La Giuditta [Pasta] è di buon umore, e in voce e canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozioni che provai dentro nell'anima... [...] [Domenico] Reina [...] vi mette tanto fuoco da duplicare la sua voce e la sua persona. Pronunzia chiaro e si muove con energia; è un Pollione innamorato davvero e feroce: tu lo troveresti esagerato per un proconsole romano. Dice tragicamente *Meco all'altar di Venere*, ma fa piangere ed è molto applaudito nella stretta *Me protegge me difende*. Il terzetto non può essere eseguito meglio: lo agisce 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...⁴¹

Non vi è dubbio, comunque, che il momento in cui Bellini, più che altrove, si affida all'interpretazione piuttosto che al canto o alla musica è la scena I del II atto. Norma, pallida, profondamente turbata, interiormente lacerata, è sul punto di assassinare nel sonno i propri figli. Vero è che la suggestiva ampia introduzione orchestrale, con dinamica 'fortissimo' d'avvio (in stile beethoveniano), dall'effetto di grande risonanza,

⁴⁰ L'effetto è molto ben elaborato nell'evoluzione drammatica della scena, e nel rapido precipitare delle cose – ingresso improvviso di Pollione / Norma scopre che l'uomo amato da Adalgisa è il suo Pollione / Pollione scopre che Adalgisa si è confidata con Norma / Adalgisa scopre che Norma è Pollione sono legati, e che la sacerdotessa è madre di due figli ecc. Ma l'effetto è garantito anche dall'evoluzione dell'instrumentazione, con il passaggio dal duetto al terzetto e con il crescendo sonoro che accompagna l'azione drammatica. È interessante, al riguardo, quanto osserva Fabrizio della Seta: «È notevole che i due pezzi corrispondano a due scene distinte della tragedia: in Soumet, dopo aver confessato a Norma il suo amore e dopo averle rivelato che si tratta di Pollione, Adalgisa esce non vista da lui, che entra subito dopo; nella scena successiva ha luogo lo scontro tra i due amanti. Questa disposizione suggerisce la successione di due duetti; fu una scelta meditata quella di chiudere l'atto con un confronto a tre, concependo l'insieme come un crescendo di tensione sonora e drammatica» (Fabrizio DELLA SETA, *Bellini, Il Saggiatore*, Milano 2022, p. 255).

⁴¹ SEMINARA, *Vincenzo Bellini. Carteggi*, pp. 273-274 (Lettera a Felice Romani, Bergamo, 24 agosto 1832).

soprattutto per gli archi (tutti coinvolti), produce una precisa atmosfera dal sentore sinistro. Epperò, questa scena così emblematica, fulcro della trasfigurazione mitica di Norma in rediviva Medea, manca di una canonica aria, ed è “ridotta” a un recitativo ritmato da una sequenza di azioni pregnanti quanto le parole, e sapientemente giocata sulle poche parole e su un uso rivoluzionario (nel teatro lirico del tempo) del silenzio. Dalle indicazioni di Romani: «1) (Comparisce Norma con una lampa e un pugnale alla mano. Siede, e posa la lampa sopra una tavola. È pallida, contraffatta) / [...] 2) (Sorge risoluta) / [...] 3) (Fa un passo e si ferma) / [...] 4) (Risoluta) / [...] 5) (S’incammina verso il letto; alza il pugnale; dà un grido inorridita) / [...] 6) (Al grido i fanciulli si svegliano. Li abbraccia piangendo amaramente)».

Scrive, al riguardo, Roccatagliati:

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 [...] ma v’era con lei, e vi restava per l’intero numero, la confidente Clotilde [...]; 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 [...]. Una scena concentratissima, retta interamente dalla protagonista (ossia Giuditta Pasta), su posture sostanzialmente statiche.⁴²

Abbiamo più sopra fatto cenno a Giuditta Pasta, l’interprete di Norma nelle diverse edizioni seguite da Bellini, a cominciare dalla prima della Scala. Ma non solo interprete, come abbiamo detto, anche ispiratrice, cioè *modellatrice* del personaggio di Norma. Opportunamente, Roccatagliati non manca di ricordare che Pasta aveva costruito la sua carriera da protagonista di tragedie d’ispirazione classica, distinguendosi anche per

⁴² ROCCATAGLIATI, Norma *in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, p. 23.

il talento di attrice; e ricorda l'esaltante commento di Stendhal in riferimento alla sua interpretazione della *Médée* di Mayr nella scena dell'infanticidio.⁴³

Osserva Roccatagliati (e ci pare di poterlo sottoscrivere pienamente):

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 che un'attrice-cantante provetta deve qui farsi calzare addosso [...], 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 infine al culminante Lab₄ acuto del *grido inorridito* «Ah no!...», subito ripiegato sull'ansito orchestrale sino ai singhiozzanti Mib₄ e Mib₃ 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.⁴⁴

Non aggiungiamo altro su questo. Ma ci pare ancora importante sottolineare il pari apporto di musica a intreccio non solo per gli effetti drammatici ed espressivi ma per la stessa unità narrativa e tenuta drammatica. Ancora sorprendente, anche per l'effetto di contrasto, è la capacità di penetrazione psicologica che Bellini mostra, attraverso la breve linea melodica per i versi *Teneri figli, essi pur dinanzi/ delizia mia...ecc.* Non si tratta di un semplice tema di tonalità malinconica ma di un tentativo di espressione, in musica, del sentire psicologico di una madre. Può definirsi senz'altro una delle vette massime nel suo sforzo di rappresentazione musicale della psicologia femminile.

A proposito del connubio poesia e musica, offre osservazioni pregnanti David Kimbell. Ci può interessare trattarle ponendo in relazione (anche qui per contrasto) la prima cabaletta di Pollione con il cantabile “Casta Diva” e relative scene – ovvero, rispettivamente i “Recitativo e cavatina” n. 3 (scena II) e n. 5 (scena IV). Del primo dice:

Un tipo di cavatina più comune appare nella prima scena di Pollione. Dopo un breve preludio strumentale e il recitativo, l'aria si articola in due movimenti principali, il *cantabile* (a volte detto *Andante*, *Adagio*, ecc. in base alla marcatura del tempo [lento]) e la cabaletta, i due movimenti sono uniti da un *tempo di mezzo* di transizione. Il *cantabile*, di stile lirico, e la cabaletta, brillante o perlomeno energica, incarnano le contrastanti

⁴³ *Ivi*, p. 24.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 24, 26.

sfaccettature, in retrospettiva e in prospettiva, della mente del cantante. In questo caso il *cantabile* è un racconto, più lungo e dalla struttura più sciolta del solito. Il resto della scena si distingue per i continui richiami alla presenza in agguato dei Galli: il *tempo di mezzo* è in gran parte sostenuto dai suoni lontani dei loro cerimoniali, e la cabaletta ne viene per così dire contagiata, adottando la loro tonalità, il loro tempo e gran parte del loro carattere ritmico e melodico. Come era consuetudine, la cabaletta è cantata due volte.⁴⁵

Del secondo, dice:

Una *scena* si distingue da un recitativo per la maggiore ampiezza delle sue risorse musicali: qui è coinvolto il coro oltre ai solisti, e la *scena* si chiude in vena profetica, in parte sostenuta da regolari figurazioni orchestrali, in parte (le ultime cinque battute) elevandosi all'eloquenza dell'arioso. Il *cantabile* "Casta Diva", un'aria per così dire liturgica, più che uno sfogo di sentimenti personali, è più formale del corrispondente movimento della cavatina di Pollione. È infatti strofico, con una lunga introduzione strumentale e un intermezzo solistico/corale tra le due strofe. E mentre la cabaletta di Pollione era energica ed enfatica, quella di Norma ha uno stile florido. Ma anche in questa scena la musica druidica è sempre presente, dando il tono al *tempo di mezzo* e tornando a suonare i Galli dopo che la cabaletta di Norma è terminata. L'effetto di queste ricorrenze regolari dei temi solenni o vigorosamente marciali dei Galli è quello di legare insieme l'intera sequenza di scene iniziali in quel genere di tableau imponente musico-drammatico che Bellini deve aver ammirato in Rossini e Spontini.⁴⁶

Queste analisi comparative, al di là del pregio specifico, danno misura piena della comune concorrenza di intreccio d'azione e strumentazione musicale nel produrre l'esito unitario d'insieme. La coerenza della struttura narrativa e di azione, da una parte, e una certa persistenza della struttura canonica (scandita, ad esempio, come recitativo / cantabile / tempo di mezzo / cabaletta) dall'altra non bastano a spiegare la forza unitaria di insieme, profonda, di questa tragedia lirica. Vanno aggiunti, il già

⁴⁵ KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, p. 30, tr. it. mia, come la successiva.

⁴⁶ *Ivi*, p. 32. Inutile dire che il carattere "liturgico" di "Casta Diva" è cosa ben nota, intanto in forza del contesto scenico-narrativo stesso; in seconda istanza per la strutturazione in versi ottonari a formare le strofe. Se, da un lato, è vero che il ritmo pensato da Romani è, per così dire, stravolto dalla composizione musicale (che impone ripetizioni e vocalizzi di lunghezza variabile (cfr. DELLA SETA, *Bellini*, p. 254), da un altro lato, l'strumentazione musica richiama una precisa modalità antica e classica, tipica del canto religioso. L'uso del flauto e dell'arpa nel cerimoniale ritualizzato e/o sacrale rimonta all'antichità egizia (il flauto attestato già in epoca predinastica, l'arpa a partire dalla V dinastia), e trova spazio anche nella cultura greca. Al riguardo, si conosce bene l'impiego dell'*aulòs* (un tipo di oboe ad ancia doppia) nelle tragedie e nei riti. Indubbiamente Bellini si rifà a questa tradizione precludendo al motivo di "Casta Diva" con *arpeggio* di violini e con il primo flauto a guida della melodia (per le prime 10 battute). Cfr. *ivi*, p. 253.

menzionato gusto innovativo belliniano di vincere la *fissità delle forme piegando la musica al flusso unitario dell'azione* e, al tempo stesso, la volontà di proporre una nuova filosofia della composizione musicale per opera.

6. Conclusione

Al centro dell'opera non vi sono gli effetti musicali, le suggestioni sonore, il bel canto. Essi contano, naturalmente, ma sono posti al servizio della vicenda.

«[II] libretto è il pedamento dell'opera», ovvero la musica è *per* la vicenda narrata. Essa mira a determinare il massimo effetto melodrammatico. L'affermazione che segue ci pare dire tutto della filosofia di Bellini, e risulta secondaria la questione se sia o meno autenticamente sua (molto del suo epistolario si conserva per trascrizione di Florimo):

Il dramma per musica *deve far piangere, inorridire, morire cantando*. Difetto, il voler condotta eguale in tutti i *pezzi*, ma necessità che tutti questi siano d'una certa maniera impastati da render la musica intelligibile con la loro chiarezza nell'esprimersi, concisa come *frappante*. Gli artifizi musicali ammazzano l'effetto delle situazioni, peggio gli artifizi poetici in un dramma per musica: poesia e musica per fare effetto richiedono naturalezza e niente più, chi sorte di questa è perduto, ed alla fine avrà dato alla luce un'opera pesante, stupida, che solo piacerà alla sfera dei pedanti; mai al cuore, poeta che riceve per la prima l'impressione delle passioni: e se il core è commosso, s'avrà sempre ragione, in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un *h*⁴⁷

Qui risiede a nostro avviso un fondamentale elemento del carattere struggente della *Norma*. Senz'altro tutto fa perno sullo genio creativo di Bellini ma ulteriori elementi di conoscenza e cultura, sensibilità ed esperienza entrano in campo, a cominciare dal senso e interesse per il tragico, e la sua lezione 'universale' – secondo l'interpretazione aristotelica –, per proseguire con l'esperienza del teatro e il gusto per il sentire romantico, ovvero per l'investigazione psicologica (e realistica) degli affetti e dei drammi umani; e per proseguire, ancora, sul mutamento di intendimento del ruolo della musica nell'opera lirica e del rapporto tra musica e poesia, e tra canone compositivo e dinamica dell'azione e del dramma.

Alla fine, con *Norma*, Bellini riesce a «far piangere, inorridire, morire cantando» anche grazie allo straordinario, nuovo amalgama di questi elementi. Ancor più che, in chiara controtendenza rispetto al teatro lirico italiano del tempo, quest'opera rivela uno

⁴⁷ SEMINARA, *Vincenzo Bellini. Carteggi*, p. 355 (Lettera a Carlo Pepoli, Puteaux [primi di giugno] 1834).

spessore di carattere chiaramente morale, in quanto tragedia della purificazione attraverso il dolore e la colpa, attraverso il riconoscimento e la verità. Da qui, pure, il suo effetto struggente.

Riferimenti bibliografici

ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. D. Lanza, BUR, Milano 2011

Emanuele BONOMI (a cura di), *Norma. Libretto di Felice Romani*, Libretto di sala del Teatro la Fenice, Stagione 2014-2015, <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/NORMA.pdf> (Consultato in data: 03/05/2024).

Emilia BRANCA, *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo*, Loescher, Torino, Firenze e Roma 1882.

Vinicio BUSACCHI, *Pour une herméneutique critique*, Harmattan, Paris 2013.

ID., *La capacità di ognuno. Conoscenza, rappresentazione e persona in Paul Ricœur*, Carocci, Roma 2014.

ID., *Teatrale rivelarsi: promenade ermeneutica sull'identità attraverso l'opera belliniana*, in "Il Pensare", vol. 12, 2023, pp. 19-43.

Fabrizio DELLA SETA, *Bellini*, Il Saggiatore, Milano 2022

Bruno GENTILI e Franca PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000.

David KIMBELL, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Maurizio MELAI, *Due versioni di "Norma" a confronto: dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani*, in Federica ACCORSI, Chiara TOGNARELLI (a cura di) *Testo e commento. Seconda giornata di studi della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne (Pisa, 19-20 gennaio 2009)*, Felici Editore, Pisa 2011, pp. 33-58.

Raffaella MILONE, *La figura di Medea nell'opera lirica. Dalla parola alla musica*, Malatesta, Milano 2023.

Paul RICŒUR, *Finitudine e colpa*, tr. it. V. Melchiorre, Il Mulino, Bologna 1970.

ID., *L'identité narrative*, in “Esprit”, n. 7-8, juillet-août, 1988, pp. 295-314.

ID., *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Paul RICOEUR, *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, tr. it. G. Losito, Guerini e associati, Milano 1994.

Alessandro ROCCATAGLIATI, *Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo*, Supplemento a “La Fenice. Notiziario di informazione musicale e culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia”, maggio 2015, pp. 13-45.

Graziella SEMINARA (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017.