

Colpa, vendetta, passione e sacrificio: la lingua e la caratterizzazione drammaturgica di Norma

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

Per scrivere il libretto dell'opera che avrebbe inaugurato la nuova stagione del Teatro alla Scala di Milano nel dicembre del 1831, Vincenzo Bellini decise di rivolgersi ancora al suo librettista di fiducia, Felice Romani, con cui aveva iniziato a collaborare nel 1827 per *Il pirata* e con cui aveva, in quello stesso 1831 e sempre a Milano, ottenuto un nuovo successo con *La sonnambula*. Romani, attivo da quasi un ventennio, godeva già di ottima fama come poeta per musica, e per questo i suoi libretti erano già stati e poi ancora sarebbero stati commissionati e musicati dai più importanti teatri e dai più noti compositori dell'epoca.

Di formazione classicista, Romani contrastò apertamente l'avvento del Romanticismo, restandone però profondamente (e forse inconsapevolmente) influenzato: è per questo che se da un lato i suoi melodrammi esprimono passioni, delineano personaggi e ritraggono ambientazioni che sono già a pieno titolo ascrivibili alla nuova corrente artistico-culturale ottocentesca, dall'altro lato lo stile poetico elevato e il rispetto di alcune prassi drammaturgiche risentono ancora appieno del retaggio della tradizione letteraria precedente. In questo, *Norma* non costituisce un'eccezione.

Sacro e profano

La sacerdotessa del dio gallico Irminsul mostra subito agli spettatori, nella quarta scena del primo atto, la sua sfaccettata caratterizzazione interiore e sociale. Dapprima si pone in modo ieratico e autorevole, quasi autoritario, per frenare i desideri bellicosi e vendicativi dei druidi e del loro popolo sottomesso ai Romani; e lo fa – nel recitativo – servendosi di una lingua fortemente aulica e sostenuta, imbevuta di arcaismi e di preziosismi poetico-retorici: lo si constata già a partire dal primo settenario, *Sediziose voci*, dove l'aggettivo non solo contempla la presenza della dieresi, ma è anche riconducibile a un registro più ricercato e precede il sostantivo; sostantivo che viene ripreso all'inizio dell'endecasillabo seguente, creando così un'anadiplosi. *Iuncturae* letterarie analoghe di sostantivo e aggettivo (o viceversa) sono poi, sempre in questo recitativo, *fato arcano*, *sicambre scuri* (con cui Norma si riferisce alle armi dei Galli, contrapposte ai più forti *pili romani*), *superba Roma*, *ora fatal*, *gran decreto*.

Anche i livelli della morfosintassi e della sintassi si attestano sul medesimo piano stilistico: il destino e la città di Roma vengono personificati e designati con le forme pronominali soggetto *Ei* ed *Ella*, al posto del verbo 'esserci' si preferisce la forma *v'ha*, e per il verbo 'avere' si opta per la forma enclitica *avvi*; le inversioni poetiche e latineggianti coinvolgono poi sia singoli elementi logici sia la più ampia struttura delle frasi (*Ancor non sono / Della nostra vendetta i di maturi; in pagine di morte / Della superba Roma è scritto il nome*). O ancora, la protagonista inizialmente fa riferimento a se stessa e alla sua autorità religiosa impiegando la terza persona singolare col nome proprio e la carica sacra ricoperta (*veggente Norma*), per poi passare a una prima persona singolare che attraverso l'uso

non necessario del pronome *io* (nel secondo caso pleonastico anche dal punto di vista metrico) vuole marcare a chi spetta far conoscere e far rispettare gli ordini impartiti dagli dèi.

Ben più pacato è il linguaggio di Norma quando, nella celeberrima *Casta Diva*, la sacerdotessa si rivolge in preghiera alla luna; ma già quel vocativo d'attacco per riferirsi al corpo celeste dimostra come lo stile resti poetico e ricercato. Un registro confermato da altri elementi linguistici come, sotto il profilo lessicale, l'impiego del verbo parasintetico *inargenti* o dell'espressione già ad esempio dantesca *bel sembante* (con sostantivo di origine provenzale), o come, dal punto di vista fonomorfologico, l'opzione per la tradizionale forma monottongata *cori*, o ancora, per ciò che concerne l'elaborazione retorico-sintattica, la dittologia aggettivale di *sacre antiche piante*, la coppia *Senza nube e senza vel* e l'anafora tra l'ultimo verso della prima quartina e il primo della seconda strofa sempre di ottonari dell'imperativo *Tempra*. Dopo il breve dialogo col coro che subito segue e in cui ritorna la Norma altera vista all'inizio (non si può qui fare a meno di citare il sintagma altamente poetico *druïdico delubro*, con cui la protagonista denomina il tempio dei Galli), il personaggio vira verso tutt'altro sentimento, tenuto però nascosto agli interlocutori: la breve cabaletta in settenari che chiude la scena è infatti incentrata sul *fido amor primiero* che Norma prova per il *Proconsole* romano (l'amante segreto Pollione) e che provoca un'antitesi tra la dichiarazione pubblica della donna *Sì, cadrà... punirlo io posso...* e ciò che invece essa realmente prova (*Ma punirlo il cor non sa. [...] E contro il mondo intiero / Difesa a te sarò*).

Rivali, ingannate e solidali

Nell'ottava scena del primo atto e nella terza del secondo il personaggio eponimo interloquisce a quattr'occhi con Adalgisa, una più giovane ministra del tempio di Irminsul, nuova fiamma (corrisposta) del fedifrago Pollione, senza però naturalmente che le due donne siano già al corrente di questo spiacevole intrico. Durante il primo dialogo Adalgisa confessa a Norma la propria fragilità e il proprio turbamento, sentendosi rivolgere degli accenti di compassione e di affetto sin qui non ancora uditi dalla bocca della protagonista, che in quel racconto rivive il suo stesso innamoramento: lo dimostrano, tra l'altro, il vocativo con vezzeggiativo *o giovinetta*, l'imperativo (con pronome proclitico, secondo l'uso più poetico) *Mi abbraccia*, l'esclamazione di compartecipazione *Ahi! sventurata!*, fino alla dichiarazione *Ah! Tergi il pianto: / Alma non trovi di pietade avara* (dove ancora emergono le scelte stilistiche iperletterarie dei diversi livelli della lingua), a cui segue la promessa da parte della sacerdotessa di liberare la giovane da ogni vincolo religioso perché *Perdono e ti compiango*. Peccato che, una volta svelato chi sia l'uomo coinvolto in tale amore, la furia di Norma si scatena verso di lui, nel frattempo giunto in scena, in modo violento e brutale.

Nel secondo dialogo tra le donne i ruoli si invertono. Riprendendo in anadiplosi l'ultima parola della domanda di Adalgisa (*Qual ti copre il volto / Tristo pallor?*), Norma esprime la sua condizione facendo ricorso a parallelismi e allusioni, oltre che alle ormai consuete scelte linguistiche elevate: *Pallor di morte. Io tutta / L'onta mia ti rivelo. A me prostrata / Eri tu dianzi... a te mi prostro adesso, / E questi figli... e sai di chi son figli... / Nelle tue braccia io pongo*. La preoccupazione della protagonista è tutta rivolta ai figli, per i quali Norma implora la protezione di Adalgisa – che immagina in partenza per Roma insieme a Pollione – con ripetizioni e forme di accumulo: *Deh! con te, con te li prendi... / Li sostieni, li difendi...* [ancora con l'imperativo proclitico, dunque] [...] *Prego sol che i miei non lasci / Schiavi, abbietti, abbandonati*. Ma Adalgisa, ormai delusa da Pollione, riesce a far desistere Norma dal suo proposito e le due, da iniziali inconsapevoli e incolpevoli rivali, finiscono per dichiararsi reciproco sostegno in una stretta di settenari in cui ancora abbondano inversioni, scelte sinonimiche culte, opzioni fonomorfologiche poetiche ed enfasi retorica: *Sì, fino all'ore estreme /*

Compagna tua m'avrai: / Per ricovrarci insieme / Ampia è la terra assai. / Teco del Fato all'onte / Ferma opporrò la fronte, / Finché il mio core a battere / Io senta sul tuo cor.

Un'eroina tra Medea e Didone

Prima di questi ultimi avvenimenti però, all'inizio del secondo atto, l'intenzione di Norma era ben altra. Convinta della pessima sorte che i figli avrebbero subito sia che fossero rimasti con lei in Gallia sia che fossero partiti con Pollione (da cui il parallelismo, con tanto di forma poetica del condizionale e di conclusione in un'essenziale sintagma nominale: *Qui supplizio, e in Roma / Obbrobrio avrian, peggior supplizio assai... / Schiavi d'una matrigna*), il suo obiettivo sarebbe stato quello di eliminarli. Il travaglio psicologico di un momento così drammatico è stato reso da Romani con grande sottigliezza poetica: la presa di coscienza da parte di Norma di quanto lei stessa avrebbe compiuto passa da un generico e quasi argomentativo *Viver non ponno* ad un esortativo che non esplicita né il soggetto né l'agente dell'azione *Muoiano, sì, per poi sfociare nella consapevolezza della prima persona singolare I figli uccido! [...] Io, io li svenerò!*. Solo l'idea della vendetta fa per un attimo retrocedere Norma verso il proposito iniziale (*Di Pollion son figli: / Ecco il delitto. Essi per me son morti; / Muojan per lui: n'abbia rimorso il crudo*); ma alla fine nemmeno l'uso di una prima persona plurale poetica tramite la quale la donna sembra non voler assumere su sé sola la responsabilità di tanta crudeltà (*Feriam...*, appunto con dei puntini di sospensione e non con un più deciso punto esclamativo) può dissimulare e giustificare quanto sta per accadere: ed è allora, solo alla fine di tutto, che, con un'inorridita esclamazione in chiasmo, Norma pronuncia le parole chiave di questa lunga e intensissima scena interamente svolta in forma di recitativo: *Ah! no... son figli miei!... miei figli!*. E infatti, proprio per rimuovere dalla sua mente la verità ed esorcizzare così il gesto inumano che avrebbe voluto compiere, in questo passo la protagonista pronuncia la parola *figli* solo a partire dall'ottavo verso, riferendosi prima ad essi esclusivamente con delle generiche terze persone plurali.

Avvicinandosi la conclusione dell'opera, nella scena decima del secondo atto, Norma svela a Pollione quanto stava per compiere e si dice pronta a trovare ancora il coraggio per farlo; ma gli ottonari sintatticamente franti e nel complesso semplici che pronuncia non sembrano esprimere un'effettiva determinazione in tal senso, quanto piuttosto un misto di furore, confusione e titubanza: *Sì, sovr'essi alzai la punta... / Vedi... vedi... a che son giunta!... / Non ferii, ma tosto... adesso / Consumar poss'io l'eccesso... / Un istante... e d'esser madre / Mi poss'io dimenticare*. Infine, al momento estremo del sacrificio, quando Norma si autoaccusa pubblicamente (assolvendo così Adalgisa) e si appresta a espiare la sua colpa gettandosi nel rogo purificatore, viene di nuovo assalita dalla preoccupazione per le sue creature: quelli che inizialmente vengono menzionati come *Cielo! e i miei figli?*, al verso successivo – dopo la reazione accorata di Pollione che solo tardivamente si ravvede – diventano *I nostri figli*; già, perché a quel punto la protagonista deve anche confessare a tutti, e soprattutto al padre, costernato, *Son madre*, onde non lasciare abbandonata la propria prole. Ma per convincere il riluttante Oroveso a prendersi cura di quei bambini deve essere di nuovo rimossa la figura del loro padre straniero, nemico, sacrilego e fedifrago: *Clotilde ha i figli miei... / Tu li raccogli... e ai barbari / L'invola insiem con lei...*; ed è solamente facendo leva sulla forza naturale dell'amore per la propria discendenza che Norma, servendosi di una ripetizione in chiasmo, ottiene da Oroveso che questo suo desiderio venga esaudito: *Pensa che son tuo sangue... / Del sangue tuo pietà*. Solo a quel punto la sacerdotessa può dirigersi serenamente al suicidio, nella speranza che da esso possa finalmente scaturire – con formula tipica della *langue* melodrammatica – un *eterno amor*.

Bibliografia

- Norma*. Tragedia lirica di Felice Romani da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il Carnevale dell'anno 1831-32, Milano, per G. Truffi e Comp.
- Emilia Branca, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Loescher, Torino, 1882.
- Francesco Florimo, *Bellini. Memorie e lettere*, Barbera, Firenze, 1882.
- Mario Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, De Santis, Roma, 1965.
- Bruno Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, in «Italianistica», 2/IV, maggio-agosto 1975, pp. 330-341.
- Angelo Fabrizio, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII, aprile 1976, pp. 135-155.
- Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann, *Bellini*, Eri, Torino, 1981.
- Giuseppe Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronome atono*, in «Studi Linguistici Italiani», X, 1984, pp. 173-246.
- Emilio Mariano, *Felice Romani e il melodramma*, in G. Folena, T. Muraro e G. Morelli (a cura di), *Opera & Libretto*, Olschki, Firenze, 1990, vol. I, pp. 165-209.
- John Rosselli, *Bellini*, Ricordi, Milano, 1995.
- Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca, 1996.
- Andrea Sommariva (a cura di), *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Olschki, Firenze, 1996.
- Stefano Verdino, *I «bellissimi versi» di Felice Romani*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 413-426.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Norma. Bellini*, «L'Avant-Scène Opéra», 236, janvier-février 2007.
- Eduardo Rescigno, *Dizionario belliniano*, L'Epos, Palermo, 2009.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Valeria Gaffuri, *Felice Romani librettista per Bellini*, in I. Bonomi e E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, FrancoAngeli, Milano, 2010, pp. 75-114.
- Emanuele d'Angelo, «Ha vinto amore». *Norma: Medea-Didone in Arcadia*, in *Norma*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, 2015, pp. 47-68.
- Alessandro Roccatagliati, «Norma» in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo, in *Norma*, programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, 2015, pp. 13-46.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.

Graziella Seminara (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, Olschki, Firenze, 2017.

Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017
(nuova ed.).

Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.

Fabrizio Della Seta, *Bellini*, Il Saggiatore, Milano, 2022.