

Teatrale rivelarsi: promenade ermeneutica sull'identità personale attraverso l'opera belliniana

Vinicio Busacchi

Theatrical Revelation: a Hermeneutical Promenade on Personal Identity through Bellini's Operas

The study of the reality of the Theatre from a scientific point of view involves a great variety of disciplines and knowledges. Philosophy can offer important theoretical-practical contributions to this study (and on many fronts: aesthetics, philosophy of culture, narrative hermeneutics, political philosophy etc.). The birth of the Opera does not question the validity of this discourse, above all due to the fact that the essential elements that constitute it are already present in the classical theatre. This paper traces a reflective itinerary starting from Aristotle's Poetics, re-read through Ernesto Grassi and, above all, Paul Ricoeur. Ricoeur's theory of identity shows how the dimensions of narration and representation substantially contribute to structuring personal identity. The work and style of Vincenzo Bellini's Opera are here made a testing ground to verify the incisiveness, the applicative value and the hermeneutic effect of Ricoeur's perspective.

Keywords: *Poetics*, Opera, Ricoeur, Narrative Identity, Bellini

Qual febbre vorace
m'uccide, mi sface.
Ah, qual fiamma,
ah, qual ira m'avampa!

C. Pepoli, *I Puritani*,
Atto I, scena XI

1. Introduzione: Il teatro e la filosofia

La storia del teatro (dal gr. θέατρον, luogo per gli spettacoli, da θέαμα, spettacolo, forse dalla stessa radice di θαῦμα, meraviglia, stupore) è marcata da un ampio processo di evoluzione – nella sua funzione e fisionomia, nelle sue modalità e

generi – attraverso le civiltà e i millenni, in forza di credenze ideologico-religiose e motivi politico-civici, ma anche per l’affermarsi, nel tempo, di forme più articolate di convivenza sociale, e per la maturazione culturale e degli stili e costumi di vita. Si tratta di una realtà che, pur nella diversità delle espressioni, accompagna la storia della civilizzazione umana da Oriente a Occidente, trovando nella Grecia arcaica e classica un terreno privilegiato per la sua fioritura e massima affermazione. Solo in epoca classica – con l’affermarsi della tragedia e della commedia – l’istituzione e la cultura del teatro maturano al punto da condurre alla realizzazione di strutture appositamente dedicate; si tratta di strutture collocate in ambienti collinari, ove si ricavano gradoni disposti in semicerchio, affacciati a una piattaforma e a un edificio, rispettivamente per il coro e per gli attori. Questo modello di teatro, passato alla civiltà romana, è giunto sino a noi immutato nei suoi elementi basilari e nella logica che fonda la sua architettura. Così, nella sua descrizione, Ortega y Gasset ne afferra l’elemento *universale* (per quanto, di fatto, si riferisca alla struttura teatrale moderna):

«[...] lo spazio delimitato, il «dentro» che costituisce un teatro, è, a sua volta, diviso in due spazi, in cui c’è il pubblico, e il palcoscenico, in cui ci sono gli attori. Lo spazio teatrale è, quindi, una dualità [...]. / A [tale dualità] si aggiunge ora un’altra dualità che non è spaziale, ma umana. / [...] Quegli uomini e quelle donne che si muovono e parlano sul palcoscenico [...] si caratterizzano per una attività particolarmente intensa, mentre gli uomini e le donne di cui il pubblico è composto, in quanto pubblico, si caratterizza per una particolarissima passività. [...]. [A queste dualità] ne dobbiamo aggiungere una terza: il pubblico sta nella sala *per vedere* e gli attori sulla scena *per essere visti*».

Nella sua essenzialità, Ortega coglie il *quid* della strutturazione sociale del teatro; e ne rimarca tutta la centralità precisando che quando si dice «Teatro di Eschilo, di Shakespeare, di Calderón» non deve intendersi l’opera letteraria di Eschilo, Shakespeare e Calderón, ma «bisogna intendere, insieme alle loro opere poetiche, gli attori che le rappresentarono, la scena che le ospitò e il pubblico che vi assistette»².

Certo, studiando la realtà del teatro dal punto di vista scientifico, il ragionamento assume un respiro ben più articolato. Di fatto, intrecciandosi alla sociologia dell’arte e della letteratura, la sociologia del teatro studia e interpreta le diverse

¹ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Guida, Napoli 1986; Idea del teatro [pp. 131-201], p. 146 e p. 147.

² Ivi, p. 142.

modalità di azione e interazione simbolica e sociale degli attori (nei vari momenti e rispetto al pubblico) e del pubblico (in quanto tale sia rispetto alla scena, nella sua differenziazione sociale, sia rispetto alla “vita” e funzione del teatro nella società); studia inoltre i fattori di condizionamento (culturale, politico, ideologico) alla base dell’operare di agenti specifici, a fondamento dei dinamismi comunicativi e degli stessi oggetti della comunicazione (testi e temi, regia e coreografia, divulgazione e coinvolgimento, critica e censura, ecc.)³. Si tratta di ricerche che entrano in vario modo in dialettica con diverse discipline filosofiche (dalla teoria critica all’estetica, dalla filosofia della cultura all’ermeneutica narrativa, dalla filosofia politica all’etica), come in qualche modo già si evince con la serie di analisi di Ortega. Questi offre una lettura interpretativa di taglio antropologico-filosofico ed esistenziale: «la farsa esiste da che esiste l’uomo»⁴, e sia «l’intera storia del Teatro» – che ‘rappresenta’ (dal lat. *re-praesentare*) «l’immensa realtà umana» – sia la stessa attività dell’attore, trovano «intima radice» in essa. E così, pure, il senso dell’esperienza del pubblico: «la nostra passività di pubblico consiste nel recepire dentro di noi quella farsa in quanto tale, o forse, detto in maniera più adeguata, nell’uscire noi stessi dalla nostra vita reale e abituale per entrare in quel mondo di farsa. [...] Per il Teatro è essenziale farci *uscire di casa e andarci* – vale a dire andare nell’irreale»⁵. Ortega sottolinea a più riprese questo aspetto del teatro come *luogo ed esperienza* di messinscena e farsa, di rappresentazione e gioco che egli connette tanto alla *natura* umana quanto al suo bisogno *esistenziale* di sospensione, distacco ed evasione dalla “gabbia” della realtà⁶.

La nascita del teatro lirico non revoca, certo, in dubbio la verità di questo discorso. A ben vedere, tutti gli elementi che costituiscono l’Opera – attori, coro, testo, sceneggiatura, musica – son già presenti nel teatro classico. Cambia la combinazione dei rapporti e delle funzioni, si sviluppano nuove forme e tecniche espressive (nella danza, nel canto, nella strumentazione musicale, nelle tecniche sceniche, nei costumi ecc.); e ancora, ciò, continua ad accadere nel Sei-Settecento e nell’Ottocento con la nascita, lo sviluppo e l’affermazione del teatro lirico. Si tratta di una storia notevolmente complessa e articolata, per cui, nello specifico del

³ Cfr., G. Gurvitch, *Sociologia del Teatro*, a cura di M. Serino, Kurumuny, Lecce 2011; E. Pozzi, B. M. Valli, *Sociologia dello spettacolo teatrale*, Cisalpino, Milano 1992; I. Conte (a cura di), *Il pubblico del teatro sociale*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 159.

⁵ *Ib.*

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 163-164.

teatro lirico, solo in senso lato può fissarsi nella figura e nel lavoro di Claudio Monteverdi – come usualmente si fa – l'avvio maturo dell'Opera (con l'*Orfeo* [1607]).

Tornando al punto, già la greicità classica veicola gli elementi essenziali dell'opera lirica, in special modo drammatica. Alcuni celebri passaggi della *Poetica* di Aristotele dedicati alla tragedia sono, al riguardo, rivelativi – come ha ben posto in evidenza, tra gli altri, Ernesto Grassi. Aristotele distingue «sei elementi del dramma teatrale: 1) [...] la messa in scena come ordinamento di ciò che viene visto; 2) [...] gli elementi musicali, della melodia e del canto [...]; 3) [...] l'espressione linguistica; 4) [...] il carattere; 5) [...] il pensiero; 6) [...] la favola»⁷.

Pur focalizzandosi – nelle sue pagine della *Die Macht der Phantasie* (1979) dedicate alle *artes mechanicae* e ai *theatralia* – sul *De reductione artium ad theologiam* di Bonaventura, Grassi rende centrale la lezione aristotelica, anche in forza del motivo tematico portante del suo libro. Egli, infatti, tocca temi quali il potere imitativo e creativo dell'immaginazione umana, la poesia che «amplia il mondo, si eleva al di sopra di questo, acquisendo in tal modo una funzione etica», l'immaginazione «che rappresenta la libertà, intesa come arbitrio di fronte alla realtà, di “congiungere” ciò che è in natura separato»⁸ – temi che Grassi tratta passando per i moderni (Bacon, Locke ecc.), ma che trovano eco in Aristotele: l'idea della tragedia come *μίμησις πράξεως*, il suo carattere di *μῦθος* (racconto, intrigo, favola), il fatto che la poesia insegni («la poesia dice [...] gli universali»; *Poetica*, 51b 6-7).

Dunque, pur se afferenti a tradizioni diverse, sia Ortega che Grassi si richiamano, in un modo o nell'altro, alla lezione aristotelica: il primo ponendo l'accento sull'aspetto dell'evasione che consegue dalla forza rappresentativo-imitativa; il secondo ponendo l'accento sulla dimensione immaginativa. Un terzo interprete ha più esplicitamente meditato la *Poetica* di Aristotele, ponendo l'accento sulla

⁷ Cfr., E. Grassi, *Potenza della fantasia*, Guida, Napoli 1990, p. 170 sgg. Giova senz'altro riprodurre di seguito il brano aristotelico a cui si riferisce Grassi: «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. È con questi mezzi che si realizza l'imitazione» (*Poetica* 49b 24-36).

⁸ E. Grassi, *Potenza della fantasia*, cit., p. 206.

narrazione: Paul Ricœur. Egli vi fa leva strutturando la sua concezione teorica dell'*identité narrative*, posta a fondamento di una concezione antropologico-filosofica dove assumono ruolo fondante tanto gli elementi della narrazione e della rappresentazione quanto gli elementi (emancipativi/dialettico-processuali) del riconoscimento-disconoscimento.

2. *L'identità narrativa e la rappresentazione Ricœur*

2.1. *La mediazione del narrativo tra finzione ed esperienza*

Ricœur figura tra i più importanti studiosi ad avere non solo meditato il tema del rapporto tra identità e narrazione ma ad aver fatto della dimensione narrativa il fulcro della sua concezione dell'uomo e dell'identità personale. È la dimensione narrativa, nella sua funzione di mediazione, a rendere possibile il raccordo e la modulazione tra la dimensione biologica dell'identità umana, caratterizzata da 'spinte' naturali (pulsioni, bisogni, emozioni), e la sua dimensione culturale, sociale, etica, caratterizzata da espressioni simbolico-culturali, linguistico-comunicative, valoriali, motivazionali e di sentimento. Come è noto, il filosofo francese ricorre alla teoria dell'identità narrativa per superare la prospettiva antisostanzialista e scettica aperta dalle critiche di John Locke e David Hume. Particolarmente, di quest'ultimo è nota la metafora negativa della mente come «teatro» della finzione, della rappresentazione, della messa in scena: «noi non siamo altro – sostiene Hume – che fasci o collezioni di differenti percezioni che si susseguono con una inconcepibile rapidità, in un perpetuo flusso e movimento»; la nostra identità personale trova idea di sé e radicamento nella mente, la quale è «una specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione, passano e ripassano, scivolano e si mescolano con un'infinita varietà di atteggiamenti e di situazioni»⁹. Ebbene, per Ricœur, il dilemma della scelta antitetica, tra la posizione di una soggettività immutevole, sempre identica nella sostanza propria e la posizione di una soggettività come puro gioco rappresentazionale e illusorio «scompare se, all'identità compresa nel senso di un medesimo (*idem*) si sostituisce l'identità compresa nel senso di un se stesso (*ipse*); la differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra una identità sostanziale o formale e l'identità narrativa»¹⁰. Sotto questa nuova prospettiva, la funzione mediativa della narrazione assume un ruolo centrale nel legare e coordinare identità e personalità,

⁹ D. Hume, *Trattato sull'intelligenza umana*, tr. it. A. Carlini, Laterza, Bari 1967, p. 316.

¹⁰ P. Ricœur, *Tempo e racconto*, 3. *Il tempo raccontato*, tr. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano, pp. 375-376.

dimensione naturale e dimensione *culturale*, *psicologica* ed *esistenziale*. Nasciamo, in senso naturale, *individui*, ma diventiamo, per via storico-culturale e morale, *persone*. Tale visione funge da colonna portante della filosofia dell'uomo ricoeuriano, o filosofia dell'*homme capable* – ove il narrativo è direttamente implicato, per ogni fase di sviluppo ed esperienza. Ed esso, narrativo, è da intendersi sia nello sforzo di dotare di senso, coerenza, significatività l'esperienza vissuta attraverso il raccontare e raccontarsi, sia il trarre senso, coerenza e significatività sul proprio vissuto traendo spunto dal patrimonio narrativo, anche puramente rappresentazionale e finzionale. Quest'ultimo 'istruisce' sull'umano e sull'esistenza perché la letteratura, con la sua vasta produzione narrativa, non è altro che un grande 'specchio' del carattere umano e delle sue aspirazioni, delle sue passioni e dei suoi drammi. Da qui Ricœur giunge ad affermare che molto meno potremmo afferrare e comprendere dell'odio e dell'amore e di tutte le passioni umane senza Shakespeare (ad esempio) e gli autori delle tragedie, dei romanzi e dei poemi¹¹.

2.2. *La rappresentazione, la comprensione narrativa di noi stessi*

La concezione dell'*homme capable* veicola un'idea di processualità di tipo dialettico ed emancipativo: il soggetto come persona emerge da questa dialettica, che è lotta tra tendenze contrarie, regressive e progressive, ovvero di mantenimento nella sfera del pulsionale e dell'egoismo naturale, autoconservativo, o di maturazione, sforzo emancipativo collegato a fattori quali l'educazione e la cultura, l'esperienza sociale e la moralità, la sofferenza e l'interrogazione di senso. Miriamo al riconoscimento di noi stesso come persone attraverso la dialettica del riconoscimento che instauriamo in contesto introspettivo (noi rispetto a noi stessi) e in contesto relazionale (noi rispetto agli altri). Qui, per Ricœur, decisivo risulta il ruolo della narrazione attraverso le funzioni immaginativa e rappresentativa. Di fatto, la sua antropologia filosofica fa perno sul discorso del mimetico-rappresentazionale giocato tra immaginazione, cultura ed esperienza per legare le tensioni bio-psicologiche alle tensioni miranti all'espressione del senso e alla realizzazione di sé (o riconoscimento). Non è certo a caso, allora, che Ricœur si sofferma a più riprese sulla lezione data da Aristotele nella *Poetica* – che a suo avviso, per il grado di elaborazione, si presta pienamente a trasposizioni moderne, anche nell'intreccio con la teoria narrativa

¹¹ Cfr., P. Ricœur, *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, p. 112.

contemporanea (nata dal filone formalista e strutturalista)¹². Al riguardo, risulta di riferimento paradigmatico il suo breve (e denso) saggio intitolato *La vita: un racconto in cerca di narratore* (1986), in cui – riprendendo il concetto aristotelico di *μῦθος*, inteso come sintesi di componenti eterogenee – Ricoeur approfondisce tre aspetti: «la mediazione esercitata attraverso l'intrigo tra i molteplici accadimenti e la storia come unità, il primato della concordanza sulla discordanza e, infine, la competizione tra successione e configurazione»¹³. Ed è sul solco di questo approfondimento che scioglie il nodo del paradosso di partenza – il paradosso che *le storie si raccontano, non si vivono, mentre la vita è vissuta, non raccontata* – rivelandone piena coappartenenza. Che in questo discorso la rappresentazione (in quanto narrazione) e il rappresentare (cioè il rappresentarsi la narrazione) siano dinamica fondamentale emerge in modo esplicito:

«la costruzione dell'intrigo – spiega Ricoeur – è l'opera comune del testo e del lettore. Occorre seguire, accompagnare la configurazione, attualizzarne la capacità di essere seguita, affinché l'opera abbia anche all'interno delle proprie frontiere, una configurazione; seguire un racconto è riattualizzare l'atto configurante che gli dà forma»¹⁴.

Ebbene, non solo la trasposizione al mondo del teatro e alla fruizione dell'opera teatrale e lirica appare del tutto praticabile, ma in aggiunta si coglie (pure, già, a livello intuitivo) come proprio nel gioco della co-partecipazione rappresentativa entri in campo sia il movimento soggettivo dell'immaginazione che quello della sensibilità emozionale. Siamo sempre nel processo tensionale e dinamico del 'diventare persone', giacché dal punto di vista ricœuriano, seguire le storie (anche partecipare alle rappresentazioni teatrali) può avere significativa implicazione nello scioglimento di quell'«essere aggrovigliato in storie» presente nell'esperienza umana. Di fatto, possediamo un «potere [...] di applicare a noi stessi gli intrighi che abbiamo ricevuto dalla nostra cultura e di cercare così i differenti ruoli assunti dai personaggi preferiti delle storie che ci sono più care. Così, attraverso variazioni immaginative sul nostro proprio ego, cerchiamo di raggiungere una comprensione narrativa di noi stessi»¹⁵.

¹² Cfr., P. Ricoeur, *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Id., *Attorno alla psicoanalisi*, a cura di F. Barale, Jaca Book, Milano 2020, pp. 231-232.

¹³ Ivi, p. 233.

¹⁴ Ivi, p. 238.

¹⁵ Ivi, p. 243.

In questo studio ci siamo ripromessi di focalizzare l'attenzione sul teatro lirico, e in particolare sulla produzione di Vincenzo Bellini perché scostandosi dagli standard usuali, rappresenta un buon banco di prova per 'testare' l'incisività ermeneutica di una prospettiva teorico-filosofica che non punta alla sola applicazione estensiva della lezione ricœuriana ma, appunto, al suo impiego euristico. Ora, qualcosa di peculiare vi deve essere nel teatro lirico belliniano, dato il riconoscimento universale che gli si ascrive nella particolarissima capacità di commuovere e 'parlare al cuore' della sua musica, del suo melodismo e delle vicende narrate/rappresentate. Qualcuno, già a fine Ottocento affermava: «La potenza della melodia belliniana è magica, sorprendente. Dapprima vi trasfonde nell'animo una soave melanconia e poi man mano vi trasporta in un mondo ignoto, etereo, pieno di sentimento. Se avete amato, vi scuote le fibre, vi rinnova la passione, vi fa piangere; se siete insensibili, vi rende migliori, educandovi il cuore!»¹⁶.

L'insieme (storia, scena, interpretazioni, voce, musica) produce l'effetto: ma qual è la *sostanza* di questo insieme? In che senso Bellini è *unico*? Lo riconosce, come è noto, lo stesso Giuseppe Verdi, che dichiara: «S'egli non aveva alcune delle brillanti qualità di qualche suo contemporaneo, aveva ben maggiore originalità, e quella tal corda che lo rende tanto caro a tutti, e che nel tempio dell'arte lo colloca in una nicchia ove sta solo...»¹⁷.

3. Ornare le parole, imitare il sentimento. Il teatro lirico e la peculiarità dell'opera di Vincenzo Bellini

3.1. Alcuni cenni sulla nascita ed evoluzione del teatro lirico

Si diceva, più sopra, che vale solo in senso lato individuare nell'*Orfeo* di Monteverdi la maturazione del teatro lirico, tanto articolata e variegata è la sua storia in epoca moderna; storia che, a sua volta, si ripensa ripensando il teatro greco classico, come di fatto accade presso la Camerata fiorentina (o de' Bardi) – in cui si raggiungono esiti innovativi nel ripensamento della lirica e della rappresentazione del dramma, come testimoniano, tra le altre cose, i melodrammi di Giulio Caccini e Iacopo Peri (si indica sovente nell'*Euridice* (1600) di Peri la nascita dell'Opera). È con loro che il *recitar cantando* diviene nuovo genere

¹⁶ F. Florimo e M. Scherillo, *Album-Bellini. Pubblicato il giorno dell'inaugurazione del monumento a Vincenzo Bellini in Napoli*, A. Tocco & Co., Napoli 1886, p. 8 [Nota di Teodoro Andriani].

¹⁷ Ivi, p. 54.

musicale «rappresentativo», rispetto a quello «polifonico» (pur dominando, ancora la parola o il «recitar» sul canto). Certo, l'*Orfeo* di Monteverdi è largamente riconosciuto come punto di maturazione e di svolta per il fatto di ingenerare un nuovo modo di rappresentare dove non tanto domina il cantare sul recitare ma si esprime una nuova sintesi di recitazione e canto, e, simultaneamente, di dimensione vocale e dimensione strumentale. L'inventiva e variazione delle tipologie musicali e melodiche, l'interesse per gli effetti scenici e artistici (danza inclusa) e per le qualità e virtuosismi vocali divengono lo sviluppo naturale dell'indirizzo monteverdiano come recepito in epoca barocca. Esempio primo la *Dafne* (1608) di Marco da Gagliano, e ancora Monteverdi con le sue creazioni successive (*Il ritorno di Ulisse in patria*, 1641; *L'incoronazione di Poppea*, 1642) con cui influenza e segna la scuola veneziana (Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi, Antonio Cesti, ecc.). Dalla seconda metà del Seicento questa nuova ricerca si diffonde e sviluppa ulteriormente con la scuola romano-napoletana – con, alla testa, Alessandro Scarlatti (e il suo modello di melodramma, fondamentale per gli sviluppi dell'opera seria nel Settecento, e le innovazioni sulla composizione dell'aria, sul recitativo accompagnato ecc.) – e oltralpe, in Francia – con Jean-Baptiste Lully (creatore della «tragédie lyrique» e, con Molière, della «comédie-ballet») – e in Inghilterra – con Henry Purcell (*Didone ed Enea*, 1689). In Italia, nuova rivoluzione si ha con Pietro Metastasio, non solo nobilitatore del lavoro di orchestrazione musicale, di recitazione del verso e di messa in poesia, ma incarnazione di nuovo gusto e nuova sensibilità (quelle caratterizzanti la lirica arcadica e il dramma settecentesco). Certo, il Settecento musicale italiano è ricco e fluido, anche per la dialettica dei generi: contraltare al dramma è l'opera buffa di Giovanni Battista Pergolesi (*La serva padrona*, 1733) e la «commedia lagrimosa» di Nicola Piccinni (su libretto di Carlo Goldoni: *La Cecchina, ossia La buona figliola*, 1760). Ma non solo, la 'dialettica' è alimentata anche per l'opera riformatrice del melodramma che il tedesco Christoph W. Gluck compie tra Vienna e Parigi, ritornando alla lezione monteverdiana e creando capolavori destinati a conferire tanto nuova forma e unità all'architettura operistica quanto una nuova dimensione *realistica* e *umana* al dramma e alla rappresentazione teatrale (*Orfeo ed Euridice*, 1762; *Alceste*, 1767; *Ifigenia in Aulide*, 1774; *Ifigenia in Tauride*, 1779). La dimensione dell'umanità nei suoi mille aspetti (amori, gelosie, tormenti, gioie ecc.) irrompe, allora, sia nell'opera drammatica che nella commedia segnando pressoché tutta la produzione europea tra fine Settecento e primo Ottocento (Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Luigi Cherubini, Antonio

Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart ecc.). Quando, dunque, il Classicismo cede il passo al Romanticismo l'Opera ha raggiunto piena maturità sotto ogni aspetto e per i suoi diversi generi. Certo, continua a esistere, sotto nuova configurazione, il carattere fluido della dialetticità di stili e gusti, tendenze e scuole (anche nella scrittura librettistica) – e ciò, senz'altro per la grandissima diffusione della cultura operistica in Europa e per la ricca creazione musicale e drammatica. Così all'impronta gluckiana e (più in generale) classica – che si inoltra per decenni nell'Ottocento – si contrappone l'innovazione romantica, nei temi e nella musica, di Carl Maria von Weber (*Il franco cacciatore*, 1821), Ludwig van Beethoven (*Fidelio*, 1805) e Gioacchino Rossini (*Barbiere di Siviglia*, 1816; *Guglielmo Tell*, 1829). In questo quadro la figura e l'opera di Bellini si presenta, nella sua originalità, *toto coelo* romantica, ma al tempo stesso come frutto di una sorta di sintesi creativa aperta, di un melodramma teso tra Gluck, Rossini e... la sua medesima ispirazione di genio innovatore.

Manchiamo delle competenze e di studio sufficienti per approfondire e prender posizione sull'essenza innovativa del genio *musicale* belliniano. Ma dell'innovazione nella creazione del dramma in musica ci pare che notizia ben ampia ci provenga dall'insieme dei suoi carteggi, dal ripercorrimento della vicenda biografica e dall'esame delle sue stesse opere liriche. Un passo epistolare, arcinoto – e molto discusso perché attribuito a Florimo (essendo stato perduto l'originale manoscritto) – pare riassumerne l'essenziale (anche qualora dovesse definitivamente risultare di Florimo e non di Bellini). Ci riferiamo alla lettera che Bellini indirizza da Puteaux a Carlo Pepoli – noto letterato e patriota, amico di Leopardi e in esilio a Parigi (a lui si deve il libretto de *I Puritani*) – e non solo, evidentemente, a causa dell'inesperienza di Pepoli nel ruolo di librettista:

«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*»¹⁸.

¹⁸ G. Seminara (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017; Lettera a Carlo Pepoli, Puteaux [primi di giugno] 1834, p. 355.

La stessa storia sociale del teatro lirico italiano ottocentesco sembra contraddire la prospettiva interpretativa offerta da Ortega, la quale, nel caso del teatro lirico, solo con Bellini, o da Bellini (e Donizetti) in poi, trova conferma. Ne dà prova lo stesso *Carteggio* belliniano, ove si offre, come in controluce, uno spaccato della vita teatrale sia dal lato della messa in scena dell'opera sia dal lato della sua fruizione. La partecipazione ad uno spettacolo teatrale doveva essere un momento di vita sociale liberamente e continuamente aperto al dialogo, e perciò al bisbiglio e al rumore, anche durante le rappresentazioni, se Bellini poteva scrivere – a seguito della rappresentazione di *Bianca e Fernando*, a Genova nell'aprile 1828, che, il pubblico, «il resto della musica l'intese senza mai levare gli occhi di sopra ai cantanti» e che «in particolare tutto il 2:^{do} atto il silenzio con cui si ascoltò la musica dava soggezione agli stessi cantanti, e mi prese un palpito terribile [...]»¹⁹. Cosa 'rapiva' al punto del silenzio, la musica, il bel canto, la vicenda interpretata, l'insieme?

Noto è che, diversamente da Gluck e in special modo dallo stile lirico "veneziano" (interessati al virtuosismo e al bel canto) Bellini mette la musica al servizio del libretto: «[il] libretto è il pedamento d'un'opera» (Lettera a Giovanni Galeota – Parigi, febbraio 1834); cioè l'opera lirica si *fonda* sul libretto²⁰. In questo Bellini pare rivelarsi completamente fedele allo spirito greco classico, tale quale espresso nella lezione aristotelica. Nella *Poetica* di Aristotele si legge, infatti:

«Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto, al secondo posto i caratteri [...], ed è imitazione di un'azione e soprattutto a motivo di questa di quelli che agiscono. Terzo poi è il pensiero, e questo è il saper dire le cose pertinenti e convenienti [...]. / Dei rimanenti la musica è l'ornamento maggiore». (*Poetica* 50a 38-50b 5, 15)

Con qualche motivo di eccezione, il musicare operistico belliniano sembra *toto coelo* riflettere la prospettiva di Aristotele in accordo con la graduatoria degli elementi strutturanti la tragedia, come Grassi ricorda. In Bellini l'effetto emozionale, drammatico non è affidato *in primis* alla musica: la musica non sommerge e avvolge, trasporta e travolge attori e pubblico, vicenda e scena, canto e versi. L'intrigo e gli attori, l'interpretazione e la «parola ornata» (*Poetica* 49b 25)

¹⁹ Ivi, p. 115 (Lettera a Francesco Florimo, Genova [9 aprile] 1828); cfr., Seminara, *Introduzione*, in Ivi, p. 31 sgg.

²⁰ Cfr., ivi, p. 331 (Lettera a Giovanni Galeota, Parigi, [febbraio 1834]).

fanno questo. Bellini è musicista attento, innanzitutto e perlopiù, a *ornare le parole*; ma ‘ornare’ non in senso puramente decorativo ed estetico, piuttosto *imitativo del sentimento*. In questo egli pare allontanarsi dal paradigma aristotelico, avvicinandosi più all’ideale estetico idealistico-romantico. Ad esempio, per un Benedetto Croce, nella creazione poetica o artistica «si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi: un complesso d’immagini e un sentimento che lo anima»²¹. Per Croce, la poesia non è né solo sentimento né solo immagine, piuttosto «contemplazione del sentimento» e «intuizione lirica». Croce non pare troppo lontano nel cogliere il *quid* rappresentazionale e lirico della creazione artistica rispetto alle descrizioni e analisi di Ortega, Grassi e Ricœur, eppure pare riuscire a mettere in luce una peculiarità della funzione rappresentazionale nell’opera lirica melodrammatica che sembra interessante in particolar modo per il *modus operandi* belliniano: la funzione del suscitare con l’alchimia di versi, azione, interpretazione (vocale, scenica, orchestrale) la *contemplazione del sentimento*.

Vero è, comunque, che Bellini si rivela ancora particolarmente sensibile a quelle dinamiche del «riconoscimento» e del «rovesciamento» che Aristotele pone al centro della tragedia²². Queste dinamiche divengono essenza del melodramma lirico ottocentesco e in Bellini assumono la caratterizzazione peculiare di un dinamismo di riconoscimento e misconoscimento giocato prevalentemente nel rapporto di sé con se stessi e/o nella cerchia stretta delle relazioni e degli interessi sentimentali, familiari, affettivi (con una qual certa eccezione, ancora, nell’ultima opera).

3.2. *Dai Carteggi di Bellini*

Non manca di evidenziare la centralità del sentimento nella creazione artistica e nella stessa personalità di Bellini Graziella Seminara, curatrice dell’importante edizione critica dei *Carteggi* di Vincenzo Bellini. Il suo saggio introduttivo vale, al riguardo, come un interessante documento, ricco di spunti e analisi dettagliate (su linguaggio, stile, personalità)²³.

L’attenzione al sentimento di Bellini fa tutt’uno con il suo carattere e il modo di vivere la sua esistenza, e la stessa esperienza teatrale. Al proposito, rivelativo

²¹ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, in G. Vattimo (a cura di), *Estetica moderna*, Il Mulino, Bologna 1977, [pp. 195-219] p. 195 e p. 196.

²² Cfr. *Poetica*, 52a 30-34.

²³ G. Seminara, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., pp. 1-55.

risulta quanto scrive al librettista Felice Romani, da Bergamo, nell'estate del 1832, ove si trova per la rappresentazione della *Norma*.

«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, 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...»²⁴.

Questo brano non dà solo testimonianza (a) della capacità di Bellini di “valutare” la qualità interpretativa dei cantanti in quanto attori in scena, (b) dell'attenzione nel e capacità di leggere il livello di gradimento, il “sentire” del pubblico in sala e (c) della modalità di rapportarsi con il poeta/librettista, evidentemente entrando in dialettica sulla forma ed effetto finale della rappresentazione («anche senza il concerto [...]. Tu avevi ragione ad essere ostinato»).

Senz'altro, qui, troviamo “prova documentata”, per così dire, del superamento, con Bellini, anche del paradigma estetico crociano della «contemplazione del sentimento», giacché pare evidente ci si trovi di fronte a un che di catartico, e si debba perciò parlare di *partecipazione* del sentimento o (con formulazione quasi-gadameriana) di *fusione emozionale di orizzonti*.

Il musicista Bellini è poeta del sentimento, perpetuamente preoccupato di dare espressione alle passioni umane nel modo più vero e vivo, tanto nel verso quanto nel fraseggio musicale e nell'orchestrazione. Sensibilissimo al discorso poetico non manca di esprimere critiche chiare e di respingere le ridondanze, gli effetti puramente formali. (Particolarmente ardua, al riguardo, gli è l'esperienza con Pepoli, come accennato²⁵).

²⁴ Ivi, pp. 273-274 (Lettera a Felice Romani, Bergamo, 24 agosto 1832).

²⁵ «[Pepoli] mette tutto il suo studio nel gioco di combinazioni poetiche, o per dir meglio in certa maniera di risposte, che mi fa perdere la pazienza (resta fra noi, io lo credo secco secco d'espressioni che abbiano figure, e sentimenti, perciò stenta lo stentabile non nel fare i versi come egli crede, ma dei versi alla mia maniera,

Personalità sensibilissima ed emotiva, non privo di suscettibilità, moti di collera e una certa qual tendenza all'impulsività: questo pare essere stato Bellini. Tutto ciò trova riverbero nell'amicizia e nell'attaccamento all'amico e confidente Francesco Florimo. Al riguardo, la lettera indirizzatagli da Milano il 14 luglio 1828 assume un valore paradigmatico, perché – scritta a seguito di un silenzio epistolare di qualche giorno da parte dell'amico – veicola molto più delle ragioni del rimprovero:

«Dopo una affannosa settimana finalmente ricevo una tua, e non sò qual'affari serii tanto, ti tanno proibito di scrivermi [...]. Tutte le notizie ho piacere che me le dai, ma lo scopo principale è di vedere tuoi caratteri, ed a me mi basta, quando sarai occupato, che mi scrivi due sole righe e non più; basta che non m'abbandoni per tanti giorni così sgraziatamente. [...] E conosci se Bellini trascura di contentarti, cosa che tu proferisci di spesso, e non sia che mi fai soffrire [...]. Basta bisogno che soffra, e la mia vita, già non è stata composta, che di dispiaceri, e se qualche volta ho creduto d'assaporare un piacere ho tracannato il bicchiere in metà dolce, ed il resto d'un'amarezza, che non osi più quasi desiderar piaceri. – Già è destino che noi dobbiamo avere de' dispiaceri per altri; mentre ti ho detto e t'ho pregato che non ne voglio più saper di nessuno, e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci, ed io non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno affatto affatto [...]. Io non voglio essere egoista, e spero di giovare a chi posso, ma all'incomodo doveroso, unirci il dispiacermi con il solo amico che credo il mio sollievo, è tirannia, e non ne posso più soffrire»²⁶.

Certo, in Bellini, non manca la componente della generosità, dell'apertura e della flessibilità. In più di un luogo il *Carteggio* testimonia la sua disponibilità a scrivere e/o riscrivere brani in risposta alla domanda o esigenza dei cantanti²⁷, a concepire forse anche un'opera intera pensando ai talenti e la capacità specifiche dei cantanti (nell'epistolario apprendiamo, ad esempio, che «Zaira [fu] composta per la

che sono quelli che dipingono le passioni al più vivo)» (Ivi, p. 379; Lettera a Felice Romani, Puteaux, 4-5 agosto 1834).

²⁶ Ivi, pp. 147-148 (Lettera a Francesco Florimo, Milano 14 luglio 1828).

²⁷ Nella Lettera all'amico Florimo, scritta a Milano il 27 febbraio 1828, Bellini, che lavora alla nuova edizione (per Genova) di *Bianca e Fernando*, così scrive: «La [Adelaide] Tosi mi ha scritto un'altra lettera in data 16:cor:^{te} che vorrebbe una nuova cavatina, ma questa mattina pure le rispondo, che quando ella sarà a Genova se ne parlerà, e che adesso bisogna pensare per la scena che più importa» (ivi, p. 102). Adelaide Tosi, soprano, cantò nel ruolo di Bianca a Genova. Bellini ebbe con Tosi difficoltà, difficoltà che a noi paiono significative nel rivelare il dinamismo che poteva allora prender piede tra attori-cantanti e musicisti. Nella lettera del 5 aprile del 1828, ancora indirizzata a Florimo, Bellini racconta: «Provò la cavatina con l'orchestra, ed avendola cantata da cane, e perciò non ricavando effetto, ne voleva un'altra, e nello stesso tempo non voleva la stretta della scena, che diceva essere senza alcuna agilità, e musica fatta per ragazzi, e che se io non gliela cambiava ella avrebbe posto dei suoi pezzi di baule» (ivi, p. 113).

Lalande, Cecconi, Trezzini e Lablache»²⁸). Troverebbe così riverbero la fondamentale sua idea della musica a servizio del canto, della musica al servizio della poesia. Bellini è, insomma, tutt'altra personalità rispetto a Verdi, il quale ben piegava libretti e librettisti alle esigenze della *sua* musica. Ma tocchiamo, qui, un discorso complesso: nell'Ottocento il teatro italiano possiede caratterizzazioni molto diverse da quelle che intendiamo e conosciamo oggi. Un musicista d'opera al tempo di Bellini è ben più legato alla vita del teatro, alle sue dinamiche, alle sue logiche, e alle diverse domande ed esigenze da parte di impresari, «attori» e «attrici», nobili influenti e via discorrendo.

Tra tutte le opere, la vicenda storico-biografica legata alla creazione de *I Puritani* è rivelatrice della flessibilità (e di un certo obbligo) di Bellini nell'adattare/riadattare la sua composizione e orchestrazione alle disponibilità e qualità dei cantanti nei rispettivi teatri. Dopo la prima parigina l'opera è riprodotta al San Carlo con ampi rimaneggiamenti: tra le altre cose, la riduzione da tre a due atti e l'abbandono del duetto di bassi (che chiude il secondo atto)²⁹ dovuto alla sola presenza di un basso, allora, a Napoli. Al tempo stesso, sia il soggiorno parigino sia la collaborazione con il Pepoli inducono in Bellini una riflessione valutativa, persino una sorta di risoluzione d'ordine pragmatico, sul rapporto tra musica e testo nell'opera lirica: ciò emerge con evidenza nella lettera indirizzata a Giovanni Ricordi il 23 marzo 1835. In essa Bellini, anzitutto, lamenta (rivelando un'analogia opinione di Ricordi) la non grande qualità del libretto («quanta disperazione mi costò») rimarcando la necessità di una rimodulazione dei dialoghi e della scena per il pubblico italiano (pubblico che egli riconosce diverso da quello francese, non solo per l'aspetto linguistico)³⁰. Al Pepoli contrappone Romani – senz'altro più di lui capace della migliore sintesi e del miglior effetto (per quanto, per lentezza e incostanza, causa certa di altro tormento)³¹. In questo egli riflette la maturità dell'artista, profondo conoscitore di gusti e sensibilità, maestro nel concepire e

²⁸ Cfr., *ivi*; Lettera a Luigi Remondini, Milano 30 luglio [1831], p. 239

²⁹ «Suoni la tromba, e intrepido / io pugnerò da forte; / bello è affrontar la morte / gridando: libertà! // Amor di patria impavido / mieta i sanguigni allori, / poi terga i bei sudori / e i pianti la pietà».

³⁰ G. Seminara (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., pp. 482-483. E aggiunge: «ma le situazioni sono tenere, ed in scena sono di molto effetto, solamente, se la rappresenteranno a Milano, si dovrebbe da qualch'uno fare in modo di ridurre il dialogo più comprensibile, e più scenico».

³¹ «Se io venissi in Italia (cosa difficile) forse pregherei Romani di rifarne i versi, vi giuro che allora sarebbe un'opera interessantissima, perché le situazioni sono carissime e tenerissime [...]. Mio caro Romani è il primo uomo del mondo, ma compromette troppo; ed io vi assicuro, che se anche avessi dovuto ricevere un libro interessante come la *Norma*, Romani mi avrebbe fatto sì pensare, che io avrei fatto fiasco, poiché non avrei potuto ben curare la partizione, studiarla come ho fatto [...]

ricercare l'esatta alchimia di canto e musica, scena e azione (non a caso chiama i cantanti, più sovente, «attori»). L'elemento della "risoluzione pragmatica" emerge piuttosto nel passaggio seguente (in certa contraddizione con la 'filosofia' belliniana del musicare o «instrumentare» l'opera in funzione del canto):

«[...] a Parigi ci vuole musica avanti tutto – non conoscono la lingua, e non si curano delle belle o delle brutte parole; è migliore però averle belle, ma quando questa bellezza dovrà farvi negligere il vostro lavoro per mancanza di tempo, allora bisognerà scegliere dei due mali, il minore, che è quello d'averne piuttosto cattive parole, e musica ben fatta e d'effetto»³².

Certo è che, tanto era il valore alto che Bellini attribuiva al testo del dramma che se non lo avesse sentito suo sarebbe giunto a respingerlo. Così è stato, ad esempio, il caso del rifiuto di un libretto del parmigiano Luigi Torrigiani³³. E così, ancora, è stato il caso, l'anno successivo, della bozza del primo atto consegnatagli da Romani de *Il Solitario* libretto ispirato a *Le Solitaire* di Charles-Prévost d'Alincourt (1821); ad esso Bellini preferisce *Zaïre* (1732) di Voltaire³⁴.

Proprio Romani, a ogni modo, si rivela il poeta ideale per Bellini. Egli è stato librettista, critico letterario e poeta (pur se non di altissima levatura). Amico di Ugo Foscolo e di Vincenzo Monti, non entra nella diatriba tra Classicismo e Romanticismo, per quanto la sua produzione trovi prevalente inquadramento nella prima corrente. Nella sua produzione librettistica si ritrovano temi, stili e modi espressivi tipici del Romanticismo, ovvero propri del *gusto* romantico³⁵. Ad esempio, nei libretti per Bellini si ritrovano la tempesta, l'irrazionale e la follia, l'onirico e il sonnambolico, il tormentoso e il tragico secondo forme che riecheggiano scenari byroniani e scottiani. Proprio a Bellini, Romani deve, in modo particolare, la sua fama³⁶: per il musicista catanese – al quale si lega da amicizia conflittuale (in special modo per i grandi ritardi nelle consegne della «poesia») – oltre a rivedere *Bianca e Fernando* ([1826] 1828), scrive *Il Pirata* (1827), *La Straniera* (1829), *Zaira* (1829), *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La Sonnambula*

³² *Ib.*

³³ Cfr., *ivi*, p. 178 (Lettera a Francesco Florimo, Milano 1 dicembre 1828).

³⁴ Cfr., *ivi*, p. 185 (Lettera a Francesco Florimo, Milano 14 marzo 1829).

³⁵ Cfr., M. Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, De Sanctis, Roma 1965; A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca 1996.

³⁶ È ben noto, comunque, che scrisse importanti libretti per altri grandi musicisti: Mayr, Meyerbeer, Rossini (*Il turco in Italia*, 1814; *Bianca e Falliero*, 1819), Donizzetti (*Anna Bolena*, 1830; *Lucrezia Borgia*, 1832; *L'elisir d'amore*, 1832), Verdi (*Un giorno di regno*, 1840).

(1831), *Norma* (1831), *Beatrice di Tenda* (1833). Nel rileggere questi libretti si coglie una certa qual focalizzazione sulla dimensione tormentata e introspettiva dei personaggi, nell'intreccio con situazioni relazionali complesse, sempre nella tensione disconoscimento-riconoscimento. Evidentemente, ciò concorre in modo significativo a *soddisfare* «in tutto e per tutto» Bellini – il quale, così, si conferma non solo vicino allo spirito romantico, ma allo stesso spirito della tragedia greca, in particolare alla lezione del πᾶθει μάθος.

La sua musica è al servizio della vicenda, del dramma, del motivo espresso in canto: «Io seguito a scrivere lentamente – si legge nella lettera a Giovanni Ricordi del 21 gennaio 1833 – per mancanza di poesia (sempre al solito!!!). Dopo otto giorni questa mattina \Romani/ mi ha dato un duetto non finito»³⁷.

3.3. Dalle opere di Bellini

In un modo o nell'altro, i conflitti di identità e di misconoscimento/riconoscimento paiono formare l'autentico fulcro drammatico in cui ruota la dinamica narrata resa nell'opera, laddove temi quali l'amore e la passione, la gelosia e l'odio, le ambizioni e il potere sono parte della struttura, della tessitura narrativa, ma non danno, di per loro, la *dinamica*, il senso profondo e toccante delle opere belliniane. Lo possiamo vedere rapidamente (riservandoci per il futuro una trattazione più dettagliata) attraverso le principali opere di Bellini.

Nell'opera *Bianca e Fernando* ³⁸, ambientata nel Quattro-Cinquecento, il movimento narrativo si dà nel doppio livello della lotta per il riconoscimento: il riconoscimento statutario e sociale (un livello, potremmo dire, orizzontale); la riaffermazione di sé o domanda di riconoscimento nella sfera familiare (un livello, potremmo dire, verticale, *superiore in significatività all'antecedente*). I due piani si intersecano. Da un lato, Fernando, figlio del duca (duca incarcerato da Filippo, che ne ha usurpato il trono ed è prossimo a sposare l'ignara figlia, Bianca) ritorna ad Agrigento, sotto falsa identità (Adolfo) dopo essere stato esiliato da bambino; e vi rientra proprio per vendicare il padre (che pensa morto), evidentemente non solo in risposta alla "logica della vendetta", piuttosto secondo, appunto, la logica della lotta per il riconoscimento, ovvero della riaffermazione sociale e restaurazione statutaria. Da un altro lato, Fernando si presenta sotto falsa identità:

³⁷ G. Seminara, (a cura di), *Vincenzo Bellini. Carteggi*, cit., p. 294.

³⁸ Opera realizzata su libretto di Domenico Gilardoni. Con il titolo *Bianca e Gernando*, venne rappresentata per la prima volta al Teatro San Carlo il 30 maggio 1826; la seconda edizione, rielaborata dal librettista Felice Romani e con rifacimenti musicali di Bellini, fu eseguita al Teatro Carlo Felice di Genova il 7 aprile 1828.

è processuale il movimento attraverso il quale rivela se stesso (e, dunque, viene riconosciuto/ottiene riconoscimento): accade nella dialettica con la sorella Bianca, la quale dapprima non solo non lo riconosce ma sospetta di lui; laddove Fernando, per parte sua, la crede complice di Filippo. Anche Bianca, deve lottare sul doppio piano del riconoscimento: da una parte, nel lungo dialogo disvelatore e chiarificatore col fratello, lotta per essere riconosciuta in quanto innocente, ovvero complice inconsapevole di Filippo; da un'altra parte, la sua azione di riaffermazione sociale e statutaria non può risolversi con una semplice fuga da Filippo. È nella liberazione del padre (che entrambi scoprono essere ancora vivo) la chiave del suo riscatto. E qui, nei sotterranei dove Carlo è confinato, un movimento finale, nella dialettica del riconoscimento porta la famiglia a una felice riunificazione. Da questa risoluzione sul piano verticale, allora, segue quella sociale e statutaria, orizzontale, con la liberazione di Carlo e la sconfitta di Filippo. Nell'opera *Il Pirata*³⁹, ambientata nella Sicilia del Trecento, trova configurazione una struttura dinamica accostabile all'opera precedente, sebbene con un effetto dissimetrico, che produce, appunto, l'esito tragico. Gualtiero è decaduto politicamente da conte di Montalto; perduto ogni bene, si è fatto pirata. Mira a riconquistare il suo ruolo e, pure, l'amata Imogene che è contesa dal duca di Caldora, Ernesto. È questi che, per rivalità, è riuscito con (l'appoggio degli angioini) a cacciarlo via. La lotta di Gualtiero – espressa tanto con la battaglia navale contro Carlo I d'Angiò quanto nel duello contro Ernesto – è mossa da spirito di rivalsa e di riaffermazione. Al tempo stesso, la dialettica di riconoscimento con Imogene – che ritrova dopo il suo naufragio (sconfitto da Carlo I), nei pressi di Caldora – e una dialettica che da parte di lui si avvia “orizzontalmente”, per l'accusa che rivolge a Imogene di averlo tradito sposando il rivale, ma si sviluppa “verticalmente” per la domanda di fuga che egli rivolge a Imogene. Da parte di Imogene, accade il contrario: la sua dialettica si avvia “verticalmente”, perché si riconosca la sua innocenza (in quanto costretta al matrimonio sotto la minaccia dell'uccisione di suo padre), e si sviluppa “orizzontalmente”, con il rifiuto di unirsi a lui e fuggire, in quanto sposa e in quanto madre. Anche in quest'opera la superiorità del piano verticale (il riconoscimento nella sfera dell'intimo e dell'affettivo, del familiare) su quello orizzontale (potere, status, ruolo) si palesa. In duello Gualtiero uccide Ernesto, ma è condannato a morte: ha raggiunto, in

³⁹ Su libretto di Romani – ispirato al melodramma di Isidor Justin Séverin Taylor *Bertram, ou le Pirate* (1821) – fu rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 27 ottobre 1827.

qualche modo, il suo obiettivo di affermazione tragica delle sue ragioni intime, ma è sconfitto sul piano politico-sociale. Imogene, per contro, poiché ha dato priorità al riconoscimento di ruolo e statutario, è sconfitta sul piano intimo, crolla nel disconoscimento di se stessa – come si rivela nel lungo, tragico finale con la manifestazione della sua follia («Oh! S'io potessi dissipar le nubi / che m'aggravan la fronte!... È giorno, o sera? Sono io nelle mie case... o son sepolta?»).

*I Capuleti e i Montecchi*⁴⁰ è opera che, riproducendo nella sostanza la tragedia shakespeariana *Romeo e Giulietta* (1594-1596), riafferma in modo paradigmatico l'antecedenza e superiorità del riconoscimento intimo, sentimentale, sul riconoscimento sociale e politico. Il risvolto è tragico non per la tragicità o impossibilità di un amore autentico, ma per il collidere dei piani di lotta per il riconoscimento e dell'opporli del piano orizzontale sul piano verticale. L'esito è tragico, sempre, immancabilmente, quando ciò accade.

Ancora ne *La Sonnambula*⁴¹ i due diversi livelli in cui si attua il riconoscimento sono presenti, con la più larga evidenza e pregnanza di una dialettica verticale che trova forma nella triangolazione tra Elvino, Amina e Lisa: tre figure che lottano reciprocamente per il superamento della loro divisione interna e per la loro stessa emancipazione: Elvino ama ed è corrisposto da Amina, un'orfana allevata dalla molinara Teresa, ma è diviso intimamente dalla propria indole gelosa; Amina ama in senso pieno e puro Elvino ma è divisa inconsciamente dal proprio sonnambulismo (di cui è ignara, e di cui sono ignari tutti nel villaggio svizzero ove si svolge la vicenda e ove si crede che nella notte si aggiri un fantasma; in realtà è Amina quando colta, appunto, da sonnambulismo); infine Lisa, oste gentile ma, in fondo, malevolente, che lotta in rivalità con Amina, perché ama Elvino e rifiuta le richieste di un altro giovane del villaggio (Alessio). Per quanto il livello orizzontale della dialettica del riconoscimento appaia sfumato, è in realtà esso a muovere il processo del dramma che porta a capovolgere le dialettiche in campo (Elvino che ama Amina ed è corrisposto; Lisa che non è corrisposta). Da un lato, l'irrompere sulla scena del Signor Conte Rodolfo – uomo ricco e di alto status sociale – innesca la crisi di gelosia di Elvino, per i complimenti che da egli ha ricevuto la sua Amina, e per l'“incidente” che il sonnambulismo di Amina provoca proprio presso la stanza ove il Conte alberga. Dall'altro lato, proprio questo “incidente”, visto da Lisa, sembra giocare a favore di quest'ultima, aprendole la prospettiva concreta di

⁴⁰ Fu rappresentata per la prima volta presso il Teatro La Fenice l'11 marzo 1830 su libretto di Romani.

⁴¹ Fu rappresentata per la prima volta al Teatro Carcano di Milano il 6 marzo 1831.

coronare il suo sogno di riconoscimento con il matrimonio di Elvino; sogno spezzato dal disvelamento della personalità di Lisa (che pure ora si rivela nella sua autenticità, di carattere malevolente): Teresa, la molinara, l'accusa di esser stata nella stanza di Rodolfo, mostrando il fazzoletto che ivi lei ha trovato («Menzognera! A questa accusa / più non freno il mio furor! / Questo vel fu rinvenuto / nella stanza del signore»). Il suo sogno si infrange doppiamente, per il rivelarsi dell'autenticità di sentimento di Amina, da un lato *divisa* "identitariamente" (perché scambiata per fantasma, perché sonnambolica), da un altro lato *salda*, entro sé, nella verità del suo sentimento più intimo: la realizzazione della sua domanda di riconoscimento non le richiede cambiamento; piuttosto ciò è richiesto al suo geloso Elvino che scopre in una scena altamente drammatica, di sovrana tristezza, tutto il suo errore e la sua immaturità. Il Conte, che guida il movimento del riconoscimento sul piano sociale, favorisce questa più matura riunificazione («Silenzio: un sol passo, / un sol grido l'uccide»... per poi ordinare, «De' suoi diletti in seno / ella si svegli»).

Ancora, nella *Norma*⁴², triangolazione passionale tra due donne – la sacerdotessa Norma, figlia di Oroveso, capo dei druidi, e Adalgisa, novizia religiosa del tempio di Irminsul – e un uomo, il proconsole romano Pollione. Netti, in questo caso, entrambi i livelli dei processi o lotte per il riconoscimento in campo; livelli che si intrecciano e trovano, in un modo o nell'altro, reciproca alimentazione. L'orizzontalità risulta doppia: da un lato è data dalla conflittualità intrinseca al contesto storico-politico della dominazione romana nelle Gallie ove vi è, come controparte, quel popolo dei druidi guidato da Oroveso; dall'altro vi è una conflittualità trasversale tra mondo pagano, mondo degli appetiti e delle passioni – incarnato dall'Impero romano – e mondo religioso, incarnato dal popolo sottomesso dei druidi, che si stringe intorno alla vita del tempio d'Irminsul, con le sue vergini, i suoi rituali, i suoi luoghi sacri. Qui l'elemento di "collisione" (per così dire) è incarnato da Norma, la sacerdotessa che non solo ama Pollione, e da questo amore è tormentata, ma che da Pollione ha avuto due figli. Il processo del realizzarsi nella sua autenticità, in Norma, è particolarmente doloroso e difficile: abbraccia la religiosità e la interpreta in un ruolo pienamente istituzionalizzato ma, nascostamente, brucia di passione terrena per Pollione; ed è questa a scatenare la sua ira distruttiva, allorquando scopre il tradimento con una delle novizie, giungendo quasi ad uccidere i suoi figli ([Atto II, scena I] «Di Pollione son figli /

⁴² Fu rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 26 dicembre 1832.

ecco il delitto. / Essi per me son morti! Muoian per lui. / [...] Ah! No! Son miei figli!»). Pollione, a sua volta, incarna la pura passione; ma è diviso per la sua incapacità d'esser fedele ed, evidentemente, di dominare le sue pulsioni naturali. Il 'timore' che prova verso Norma (come confessa all'amico Flavio [Atto I, scena II]: «Profferisti un nome/ che il cor m'agghiaccia») non gli deriva dalla possibile reazione di collera di lei, ma da questa sua propria lacerazione interiore tra il nuovo amore per Adalgisa («Tu la vedrai.../ fior d'innocenza e riso, / di candore e d'amor») e il rimorso per il tradimento di Norma (Flavio: «E l'ira / non temi tu di Norma?»; Pollione: «Atroce, orrenda me la presenta / il mio rimorso estremo...»). Evidentemente, la pulsione passionale prevale in lui, lacerandolo e bruciando tutto ciò "che tocca" (per così dire), persino l'innocenza giovanile e la spiritualità di Adalgisa⁴³ – la figura che appare come la più luminosa e pura, ma pure la più confusa. Adalgisa è dolorosamente tesa, sì, tra passione e fede, ma, più profondamente, si trova al bivio di una scelta tormentosa che in fondo non ha ancora interamente percorso nonostante il giuramento d'amore a Pollione (Atto I, scena VI) e nonostante la successiva benedizione liberatrice di Norma ([Atto I, scena VIII] «Ripeti, o ciel, / Ripetimi si lusinghieri accenti! / Per te, per te, s'acquetano/ i lungi miei tormenti./ Tu rendi a me la vita, / Se non è colpa amor»): il dolore con la successiva scoperta dell'iniquità affettiva di Pollione la ridesta, la 'salva', liberando in lei un'espressione di spirito che non vede il fallimento della sacerdotessa "madre", e che anzi ancora più saldamente vuol legarsi a lei ([Atto II, scena III] Norma: «O giovinetta! E vuoi?»; Adalgisa: «Renderti i diritti tuoi, / O teco al cielo agli uomini / Giuro celarmi ognor»). Così, Adalgisa diventa se stessa. Il percorso di riconoscimento di Pollione e Norma diviene invece tragico, intrecciandosi ad un precipitare degli eventi. Allorquando Norma apprende dalla sua confidente e assistente Clotilde che Pollione intende rapire Adalgisa, ella corre furibonda all'altare e batte lo scudo d'Irminsul chiamando tutto il popolo alla guerra (e grida «Stragi, furore e morte» [Atto II, scena VII]); nella scena successiva è Clotilde a rivelare che un romano è stato sorpreso «nella sacra chiostra / delle vergini alunne [...]». Pollione è portato dai Galli armati dinnanzi a Oroveso e Norma. Norma prende, in preda al massimo turbamento, il pugnale dalle mani del padre, per vendicare lei stessa l'onta al Dio; epperò un moto improvviso, di pietà,

⁴³ Dall'Atto I, scena VI. Adalgisa: «Pregava. / Ah, T'allontana, pregar mi lascia!»; Pollione: «Un Dio tu preghi / atroce, crudele, / avverso al tuo desire e al mio. / O mia diletta! / Il Dio che invocar devi è Amore». [...] A.: «Ah! Mi risparmi tua pietà / maggior cordoglio!»; P.: «Adalgisa! E vuoi lasciarmi?»; A.: «Io... Ah!... Ah... Non posso... Seguirti voglio...».

la blocca. Dichiarata, allora, di dover interrogare il romano, trovandosi così faccia a faccia con l'amante, e faccia a faccia con se stessa sacerdotessa e donna, donna e madre, personalità passionale e crudele. Può uccidere lui, privando i figli del padre (e ciò sconvolge Pollione: «Ah! Crudele, in sen del padre / il pugnale tu dei vibrar! / A me il porgi» [Atto II, scena X]). Oppure può far uccidere la stessa Adalgisa (e ciò trascina all'apice il dolore di lui: «Ah! Ti prendi la mia vita, / Ma di lei, di lei pietà!»; [...] N.: «Nel suo cor ti vo' ferire!»). Così, la situazione di grande sofferenza fa emergere l'aspetto nobile di Pollione, fa emergere la sua persona: una persona pronta al sacrificio di sé («In me sfoga il tuo furore, / ma risparmi un'innocente!»). Ed è questa medesima situazione di grande sofferenza e tormento, alla fine, a risolvere la profonda divisione interiore di Norma, attraverso la tremenda verità che rivela al suo popolo – destando sorpresa, orrore, stupore tragico persino in Pollione, che giunge a gridare: «Non le credete!». Ma la sacerdotessa e la donna sono ora *una*: Norma ora è capace di affermare, con assoluta, tragica, autorità: «Norma non mente» (Atto II, scena ultima). Allora, rivelando pienamente se stessa, ecco che si compie il passaggio finale della dialettica del riconoscimento con l'amante Pollione; tanto che questi sceglie l'unione con lei nella morte («Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta! / Sublime donna, io t'ho perduta! / Col mio rimorso amor rinato, / Più disperato, furente egli è! Moriam insieme, ah, sì, moriamo!»). Non altra scelta vi è per loro, se non della morte, perché, per loro, mentre il piano verticale del riconoscimento si va mutualmente illuminando e approfondendo (pure compendosi?), quello orizzontale va altrettanto mutualmente rovinandosi e disfacendosi.

Veniamo, infine, a *I Puritani*⁴⁴. Nell'essenziale, al di là del contesto e dello svolgimento narrativo, la trama poggia su una struttura di dialettica del riconoscimento accostabile a quella delle opere precedenti, ma con un ribaltamento di valori e con diversa strutturazione dialettica (forse anche riverbero, in qualche modo, della diversa sensibilità, carattere e interesse del librettista Pepoli, rispetto a Romani). Vi è ancora l'incrocio tra piano orizzontale e piano verticale. Il piano orizzontale trova i suoi estremi nello scontro politico tra gli Stuart e i Puritani, a seguito della decapitazione del re Carlo I. Siamo nell'Inghilterra di Oliver Cromwell. Il piano verticale trova la sua triangolazione

⁴⁴ Nel comporre il libretto Pepoli si ispirò al dramma storico in tre atti *Têtes rondes et Cavaliers* (1833) di Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot e Joseph Xavier Boniface Saintine. Fu opera rappresentata per la prima volta al Théâtre Italien di Parigi il 24 gennaio 1835.

dialettica intorno ad Elvira Valton, contesa tra Arturo Talbo – capeggiatore della causa degli Stuart, di cui Elvira è innamorata ed è prossima a sposare – e Sir Riccardo Forth, colonnello puritano, a cui il padre di Elvira, Gualtiero, ha promesso di dare la figlia in sposa. Ancora una volta, il movimento drammatico è dato per una sorta di collisione del piano orizzontale su quello verticale che si consuma nel corso del I atto: quando la cerimonia nuziale sta per iniziare, presso la fortezza di Plymouth, Arturo riconosce, nella figura di una prigioniera, la regina spodestata Enrichetta Maria di Francia e l'aiuta a fuggire. Nella fuga, l'incontro con Riccardo Forth non sortisce effetto negativo, questi è ben felice di liberarsi del rivale. Senonché, alla notizia che Arturo ha lasciato la fortezza fuggendo con una donna, Elvira, prossima sposa, impazzisce («Qual febbre vorace / m'uccide, mi sface. / Ah, qual fiamma, / ah, qual ira m'avampa! / Fantasmi perversi, / fuggite dispersi, / o in tanto furor / sbranatemi il cor, sì»). Il II atto è giocato quasi interamente in un intreccio narrativo costruito su una dialettica del riconoscimento/misconoscimento plurivoca ove il dolore dello zio di Elvira, Giorgio, che racconta ai presenti la follia della nipote, si sovrappone e mescola alle scene di follia di Elvira, la quale è profondamente divisa (nel delirio, invoca Arturo). E non si staglia semplicemente sullo sfondo lo scontro imminente tra i Puritani e gli Stuart, piuttosto ancora, esso impatta sulla dialettica verticale, accrescendo disordine, incertezza e dolore: Giorgio cerca di dissuadere Riccardo dal condurre in tribunale Arturo per la fuga di Enrichetta con l'argomento che non può essere stato il solo responsabile di questa fuga e che, in fondo, la resa dei conti tra i due partiti è prossima. Nel terzo atto si assiste all'esperienza del trionfo completo dell'amore: la piena realizzazione della dialettica (verticale) del mutuo e pieno riconoscimento tra Elvira ed Arturo: Arturo, inseguito dai soldati puritani, cerca di raggiungere la casa dell'amata, questa canta la loro canzone d'amore nel giardino fuori della casa, mentre imperversa un uragano; Arturo la riconosce e intona a sua volta lo stesso canto suscitando in Elvira profonde emozioni, così ridestando in lei il senno. Ma non è piena realizzazione, poiché nulla è mutato sul piano (orizzontale) del riconoscimento politico-sociale: Arturo è ricercato. E, infatti, subito irrompe l'esercito circondando i due promessi sposi: Arturo è condannato a morte. Ancora una collisione del piano politico su quello intimo, più autentico, dei protagonisti. Epperò, contrariamente alle attese, l'annuncio della vittoria sugli Stuart porta Cromwell a decretare un'amnistia che muta le sorti di Arturo e, finalmente, permette la realizzazione del sogno d'amore di Arturo ed Elvira. Se Elvira incarna la linearità dell'adesione a un'ideale di vita, quello fondato

sull'amore (per cui la dialettica della realizzazione dominante è quella verticale), ed è divisa interiormente, da una sorta di fragilità psicologica o radicalità passionale, Arturo è interiormente unito, coerente, saldo, audace, ma diviso nel suo doppio movimento per il riconoscimento: da un lato, di uomo che ama la sua donna ed è prossimo al matrimonio, dall'altro di cavaliere e partigiano degli Stuart, che antepone la causa politica e ideale alle ragioni del cuore. Eppure, alla fine, ancora per queste ragioni egli lotta, rischia e soffre, fino alla risoluzione finale del coronamento dell'amore. Qui, non troppo nascosto, pare esserci un messaggio ed intendimento di tipo, potremmo dire, "risorgimentale": non solo l'amore per la patria e l'amore passionale possono trovare uguale compimento; e non solo morire per amore e morire per la patria o per la libertà, possiedono eguale valore; ma il primo è aspirazione e destino giovanile, laddove il secondo è proprio dell'uomo fatto, divenuto *uomo*, dell'individuo maturato come persona⁴⁵.

4. Conclusione

In sede conclusiva possiamo annotare come balzi palesemente agli occhi il ricco guadagno riflessivo offerto dallo studio del teatro e dell'opera lirica sotto la lente prospettica dell'ermeneutica filosofica. Tra i diversi guadagni filosofici, ciò pare render possibili nuove forme di dialettica speculativa tra concezioni e idee distanti (Croce, Grassi, Gadamer ecc.) senza cedere alle seduzioni dell'ecllettismo. L'intelaiatura teoretico-metodologica di fondo a giustificazione dell'operazione resta in toto ricœuriana: (a) è con Ricœur che giustifichiamo il *parcours* ermeneutico per l'opera belliniana attraverso la sua idea (di lontana matrice marceliana) del procedere del filosofico dal non filosofico e condurre il filosofico *aux frontières de la philosophie*; (b) è ancora sulla base della sua teoria dell'identità narrativa e filosofia della rappresentazione che riproponiamo di leggere il teatro come luogo essenzialmente 'narrativo' e 'rappresentativo', e come specchio dell'esistenza.

Le 'lezione' belliniana non semplicemente dà conferma del valore della logica di rispecchiamento ed emancipazione individuata dall'ermeneutica narrativa ricœuriana in forza del radicamento della *mediazione narrativa* nell'uomo (e

⁴⁵ Così, piena espressione, questo messaggio trova nello scambio tra Bruno e Riccardo: B.: «A patria ed onore / non arde il tuo cor?»; R.: «Io ardo, e il mio ardore / è amore, è furor»; B.: «Deh! Poni in oblio / l'età che fioriva / di speme e d'amor»; R.: «Nel sogno beato / di pace e contento, / o cangia il mio fato, / o cangia il mio cor. / Oh! Come è tormento / Nel di del dolore / la dolce memoria / d'un tenero amor»; B.: «Vieni, vieni, ricorda / la patria e l'onore; / Deh! Poni l'oblio / L'età che fioriva / di speme e d'amor».

nell'umano), ma invita in qualche modo a rimarcare con maggior forza la rilevanza *modulare* degli elementi della sensibilità affettiva e dell'emozionalità. In qualche modo, quella componente di meraviglia individuato dall'antica lezione della *Poetica* di Aristotele parrebbe doversi saldare più strettamente al discorso della «imitazione dell'azione», e quest'ultima non intendendosi in modo letterale, come (sola) imitazione 'dell'azione', ma *imitazione dell'umano*.

Detto richiamandoci all'ermeneutica gadameriana (che è ben distinta ma non priva di elementi di colleganza con quella ricœuriana): nella messa in dramma-e-musica di Bellini, o meglio di Romani-e-Bellini, *l'esperienza di verità di un dramma umano passa per una fusione emozionale e partecipativa di orizzonti*. Questo, filosoficamente parlando, sembra sospingerci oltre Gadamer e Ricœur, per l'esigenza di una maggiore accentuazione della componente *esistenziale*. Siamo sospinti verso *una fenomenologia ermeneutica esistenziale* dove il movimento fenomenologico-ermeneutico non serve il *riflessivo* (come è in Ricœur per il tramite della lezione di Jean Nabert) ma la riflessione può scaturire da ultimo, *quando il movimento fenomenologico-esistenziale ha liberato l'interpretazione in un rappresentare partecipante*. Se le cose stanno così, Ortega y Gasset ha sbagliato nel trascurare la differenza tra realtà ed esperienza sviluppando la sua descrizione interpretante del teatro: nella realtà, come nell'analisi razionale distaccata, si danno tutte le distinzioni che egli ha così acutamente individuato; al contrario, nei fatti, alla prova dell'esperienza, un che di unitario accade, si dispiega e *vive* quando la giusta alchimia si forma tra opera, interpretazione e cuore. Così accade con l'opera di Vincenzo Bellini.