

L'arte di Vincenzo Bellini

di *Gabriele Scaramuzza*

Inseguire le ampie e variegata sfaccettature le analisi di Della Seta¹ è naturalmente impossibile. Non mi riuscirà alcuna presentazione compiuta di un testo così ricco, dettagliato, e soprattutto denso di stimoli disparati per il lettore. Le mie notazioni sparse sono scelte con un certo arbitrio, e decontestualizzate. Procedo per esemplificazioni relative ai temi che più mi stanno a cuore, e ai momenti che più mi attraggono – da ascoltatore profano ancorché appassionato. Entro questi limiti proseguo innanzitutto su temi di pertinenza estetica.

La ricerca di Fabrizio Della Seta, oltre alle innumerevoli osservazioni che arricchiscono l'ascolto delle opere, apre a prospettive nuove, e conferma percezioni che mai (almeno per un semplice ascoltatore come me) avevano ottenuto tanto autorevole attenzione. È un contributo decisivo alla rivalutazione del linguaggio musicale di Bellini, che, tra l'altro, non era affatto “poco attento alle possibilità espressive dell'orchestra” (B 116). Ma insieme, e soprattutto, accentua la sua portata specificamente artistico-teatrale; giustamente apprezzati sono i contributi alle indagini filologiche, ma la ricerca non si esaurisce in questi.

Mi limito a segnalare qualche punto di rilievo non solo metodico, ma anche di concezione generale dell'arte, e di idea del compito di chi ne scrive. Chiunque ascolti Bellini uscirà arricchito da questa lettura, più attento allo spessore delle sue opere e più accorto nel coglierne le risonanze non solo soggettive, le interne stratificazioni, i valori molteplici. Questo *Bellini* presuppone e

¹ Fabrizio Della Seta, *Bellini*, premessa di Paolo Gallarati, Il Saggiatore, Milano 2022 (sigla B, seguita del n. della pagina). Secondo volume della collana “L'opera italiana”, diretta da Paolo Gallarati, dopo *Verdi* dello stesso Gallarati. *Rossini* di Andrea Chegai e *Donizetti* di Luca Zoppelli sono usciti nella stessa collana l'autunno del 2022, *Puccini* di Virgilio Bernardoni è previsto per aprile 2023.

implica l'ascolto, è funzionale a esso; leggerlo, di per sé ha senso solo se invita all'ascolto. Alla fine di ogni capitolo non mancano utili consigli non solo di letture ma anche di ascolto e di visione. Illuminanti sono i suggerimenti circa l'iter di avvicinamento alle opere di Bellini, attraverso la lettura del testo di Della Seta. Un percorso ideale, di cui si dovrà tener conto ogni volta che si presenti l'occasione di frequentare il teatro musicale.

*

Essenziale è che nessuna opera è vista di per sé, dall'interno, isolata dal contesto in cui nasce. Certo, ogni opera d'arte ha una consistenza oggettiva che deve essere considerata come tale, nelle stratificazioni autonome che la costituiscono, senza perderla in considerazioni psicologiche, naturalistiche, sociologiche... La fenomenologia, e poi lo strutturalismo, lo hanno mostrato in analisi circostanziate, ineludibili. Una simile separazione dell'arte dal contesto in cui vive è tuttavia metodica, non ontologica; permette di rilevare aspetti che altrimenti verrebbero disattesi, con gran danno per la conoscenza della realtà artistica. Ma non implica per essenza alcuna scissione: resta inammissibile separare drasticamente l'opera dal contesto in cui è nata o in cui continua a vivere. Un ampio terreno culturale e storico-artistico, sociale, ma anche psicologico... e personale, soggettivo in senso ampio. Anche qui la fenomenologia è di grande aiuto: nulla può essere considerato quello che è a prescindere dalla soggettività in presenza della quale si costituisce come tale. Ogni opera è sostanzialmente un sistema di relazioni che dall'"interno" si proiettano verso l'"esterno". L'opera è parte della vita.

A ragion veduta scrive dunque Della Seta: "la biografia di un artista si risolve in primo luogo nelle sue opere; purché queste, naturalmente, non siano considerate come entità separate e dotate di vita propria, ma siano collegate tra loro e lette in relazione al contesto storico-culturale in cui apparvero" (*B 11*). Tutto il libro mostra una grande attenzione a un simile contesto, che è anche il contesto ampio di ciò che va sotto il nome di *vita* (e anche di vita quotidiana) di un artista. E si allarga fino a includere la *vita* della sua opera,

la sua sopravvivenza fino a noi. Della Seta a suo modo dà conto – ed è decisivo per noi, e per lui che tanto impegno ha profuso a scriverne – “del perché questi capolavori, nati quasi due secoli or sono, continuano ad affascinare il pubblico d’oggi, a trasmetterci un messaggio umano ancora attuale” (B 11).

A questo fanno da appropriato pendant (consono a quanto abbiamo appreso da Georg Simmel e da Antonio Banfi) le parole con cui Paolo Gallarati conclude la sua premessa: l’opera italiana, come l’arte autentica tutta, è “vita potenziata”, e bisogna “saperla cogliere, questa vita, attraverso le infinite potenzialità espressive del canto inteso come espressione del vissuto e del pensiero che lo alimentano” (B 8).

*

Sacrosanta è poi la convinzione che “non esiste una forma di dramma che, in quanto esteticamente superiore, deve servire da modello a tutte le altre” (B 28) e persino da criterio sulla cui base giudicare le altre. Come accade a certo uso distorto di Wagner ad es., non di rado ritornante in certa mentalità comune. Della Seta non ipostatizza alcun modello normativo, insuperabile, di teatro musicale, non ne fa un metro di giudizio universalmente valido.

Leggiamo inoltre più avanti “Per una volta sia però consentito qualche dubbio di natura estetica. La ripetizione della melodia funziona perfettamente dal punto di vista dell’architettura formale e consente di assaporarne più a lungo la bellezza. Tuttavia, il fatto che in questo modo venga ascoltata tre volte le toglie un po’ del fascino misterioso che inerisce alle cose rare: quando l’ascoltiamo per la terza volta cantata da Norma sappiamo già come va a finire” (B 259).

A proposito di *Casta diva*: “si dubita che un’analisi in termini strettamente musicale possa ‘spiegare’ la bellezza di un’ispirazione melodica come questa: se non si è sordi, la si sente e basta” (B 253). Una simile affermazione non può certo valere ad avallo di fruizioni “istintive”, men che meno di sottovalutazioni di analisi “razionali” della musica. Segnala piuttosto i confini (epistemologici) delle pur necessarie analisi tecniche, la possibilità di modalità diverse di

“dire” l’arte. E l’insostituibilità dell’ascolto, e in certo modo, al limite, la sua sufficienza a sé.

Di sicuro rilievo filosofico-esistenziale è infine la notazione per cui “il ‘destino’ non è altro che la violenza del mondo reale, che travolge felicità, aspirazioni, speranze degli individui” (B 329). Essa vale ben al di là del contesto in cui ricorre, fino a investire i non pochi momenti della storia in cui il destino è invocato a pseudo-giustificazione di decisioni arbitrarie e funeste.

*

Non a caso devo a Maria Callas la percezione della grandezza *artistica* e non solo *estetica*, di Bellini. L’incisività della sua voce, la sua tenuta scenica, la gestualità, lo spessore interpretativo (da grande attrice tragica, come si è detto), rendevano del tutto inedite Imogene, Amina, Norma, Elvira – quasi non le si fosse sentite mai. Annota Shirley Verrett: “*Norma* nel 1965 [la rappresentazione della Callas al Metropolitan che la “decise a diventare cantante d’opera”] è stato uno shock. Non solo per la sua recitazione, ma anche per il modo in cui utilizzava la voce. Ogni nota aveva un significato. La struttura della frase musicale e il gesto drammatico erano interconnessi. In quel momento ho pensato: ‘Ecco, è *questa* l’opera”².

Per la Callas vale in modo peculiare quanto rileva Della Seta a proposito di Bellini: “l’arte del cantante d’opera non si esaurisce nella bellezza della voce e nel dominio tecnico di essa, ma comprende come componenti fondamentali la dizione e l’espressione recitativa (il gesto, la mimica), aspetti ai quali tutti i grandi operisti erano estremamente attenti” (B 24). E ancora: la valutazione di una cantante (e qui il riferimento è a Giuditta Pasta) da parte di Bellini “non era tanto di tipo tecnico-vocale quanto interpretativo del senso più ampio del termine” (B 241); “le qualità vocali dell’interprete devono andare di pari passo con quelle attoriali” (B 227). D’altro lato, “La voce e il canto non vanno trattati come oggetti di valutazione estetica in sé, bensì sempre come

² Io, *Maria*, cit. p. 422.

strumenti al servizio dell'espressione drammatica" (B 28). "Che a Bellini l'espressione scenica stesse a cuore altrettanto di quella vocale è dimostrato dall'eccezionale ricchezza di didascalie che egli profuse nella partitura, arricchendo e in parte innovando quelle presenti nel libretto" (B 337). "L'ornamento fa tutt'uno con la melodia, non è possibile alterare il primo senza stravolgere il carattere della seconda" (B 123). Bellini inoltre era "attento alla dimensione visiva del teatro", voleva che "i cantanti con cui lavorava fossero veri e propri attori" (B 122).

Non vale tutto questo anche per Verdi?

*

Sottolineo infine alcuni punti sparsi ma di sicuro rilievo autonomo (tali cioè da potersi trasferire anche ad altre opere d'arte musicali): In *La Straniera* la tempesta (come avverrà in *Rigoletto*) "non costituisce una pagina a sé stante" (B 143-144) ma svolge una spiccata funzione drammatica. Sono di sicura rilevanza notazioni quali quella per cui sonnambulismo e pazzia sono cose diverse (B 218). A proposito, di nuovo, di *Casta Diva* leggo: a produrre "l'effetto di lievitazione graduale [...] contribuiscono fattori strettamente musicali quali il ritmo frastagliato, la condotta dell'armonia e l'orchestrazione; il 'segreto' sta nell'introdurre un senso di disordine in una struttura di per sé regolare, nel rendere imprevedibile la successione degli eventi eludendo continuamente ciò che l'ascoltatore si aspetta debba accadere" (B 254-255). Già in Bellini (sia pur "in embrione") può accadere che "il flusso dei pensieri musicali rivela all'ascoltatore i pensieri del personaggio più di quanti non facciano le parole che questi pronuncia" (B 267), come ampiamente accade in Wagner.

*

Merito ineccepibile di Fabrizio Della Seta è innanzitutto il fondato rilievo che ha dato all'*artisticità* di Bellini, dispersa da chi ammira *estheticamente* solo la bellezza delle sue melodie – cosa sacrosanta del resto; ma limitativa. Non fa giustizia a Bellini, scrive Teodoro Celli, chi lo considera solo un "sublime

creatore di melodie, ma un drammaturgo di scarso rilievo, inadatto a delineare i grandi contrasti della tragedia”³.

Il dibattito sull'estetico e l'artistico (talvolta identificati, talaltra drasticamente separati, ai limiti) è un classico della storia dell'estetica. Della Seta mostra una piena, e per me lodevole, consapevolezza del problema.

Personalmente non mi asterrei infine dal rilevare le venature filosofiche che traspaiono nelle pagine di Della Seta. Perché se è vero – e per me è senza dubbio vero – che la filosofia, come Giulio Preti amava ripetere, è un livello di metariflessione il cui oggetto si sposta continuamente, questo vale in particolare per Della Seta, in cui meta-riflessioni di questo genere, sia pur non sistematizzate, non mancano.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



³ Teodoro Celli, *Una voce venuta da un altro secolo*, in Maria Callas, *Io, Maria. Lettere e memorie inedite*, a cura e con Introduzione di Tom Volf, Rizzoli, Milano, 2019, p. 540.