

GUIDO PADUANO

La frase più famosa e più sconosciuta di Seneca. Medea e Norma

Non ho dubbi che la frase più famosa di Seneca, in senso sia quantitativo che qualitativo, considerando cioè il numero delle persone che la conoscono e l'intensità emotiva di questa conoscenza, sia quella che il pubblico della Scala di Milano sentì per la prima volta nel 1831 cantare da Giuditta Pasta, Norma nella prima del capolavoro di Bellini.

Da allora quelle parole tornano ininterrottamente su tutti i teatri del mondo e nessuno al mondo possono lasciare indifferente: ma, proprio per la natura privilegiata del contatto musicale e teatrale, è del tutto improbabile che gli spettatori siano mai stati nelle condizioni di riconoscerne l'autorialità originaria¹.

Norma, sacerdotessa fedifraga, tradita dal proconsole romano Pollione come Medea veniva tradita da Giasone, arriva alla determinazione di uccidere i due figli nati dal loro segreto connubio: essa occupa il recitativo iniziale del II atto, *Dormono entrambi*, sede di uno scontro interiore che richiama la *Medea* di Euripide in quello che la tradizione tedesca chiama *der grosse Medea-Monolog*, ed è il monologo per eccellenza del dramma greco così come *Dormono entrambi* può dirsi il recitativo per eccellenza dell'opera italiana. In tutti e due i casi la scelta infanticida è profondamente scossa dalla forza della maternità, e fa riferimento alla stessa immagine quintessenziale, il sorriso dei bambini: al «perché sorridete l'ultimo sorriso» della protagonista euripidea (v. 1041)²

¹ Fa eccezione BOYLE 2014, che si limita a constatare una generica "influenza".

² La connotazione della fisicità diventa torrenziale nell'ultima parte del monologo (vv. 1069-76): «Date la mano alla mamma, che vi abbracci. O mano carissima e carissima bocca, corpo e volto gentile dei miei bambini... siate felici, ma là: qui ve l'ha tolto vostro padre. O dolcissimo abbraccio, morbida pelle, respiro soave dei miei bambini. Andate, andate: non sono più capace di guardarvi».

risponde infatti, da parte di Norma, «essi nel cui sorriso / il perdono del ciel mirar credei».

Seneca però subentra non semplicemente come modello, ma come testo incorporato, che può avvalersi perfino dell'assonanza fra i nomi del personaggio maschile, quando la vendetta incontra il più alto degli ostacoli argomentativi, e lo supera di slancio.

Così Seneca (vv. 932-3, 949-50):

quod scelus miseri luent?
 Scelus est Iason genitor³
 ...
 osculis pereant patris,
 periere matri.

E così il librettista Felice Romani:

Di che son rei?
 Di Pollion son figli:
 ecco il delitto. Essi per me son morti:
 muoian per lui.

Romani traduce qui il suo ipotesto immediato, *Norma ou l'infanticide*, tragedia di Louis-Alexandre Soumet legata a una stretta affinità col mito di Medea, per quanto Soumet lo negasse inseguendo il mito dell'originalità⁴:

Quel est leur crime, hélas!... leur crime, ô trahison!...
 Je demande leur crime... ils sont à Pollion:
 ...
 déjà morts pour Norma, qu'ils meurent pour leur père!

Traduce e semplifica, eliminando due tratti senecani che Soumet aveva conservato nella sua ripresa, singolarmente attenta e penetrante: il fatto che lo *scelus* risiedesse non solo nella paternità ma nella stessa idiosincratia maternità che la denuncia (*et maius scelus / Medea mater*, vv. 933-4, viene tradotto con «enfants du sacrilège, ils sont à moi» che corregge, pur senza l'esplicito crescen-

³ Cfr. Sen. *Thy.* 1100: *Th. Quid liberi meruere? At. Quod fuerant tui.*

⁴ Cfr. in proposito PADUANO 1982, 152.

do, «ils sont à Pollion»)⁵ e la contraddizione plateale fra lo stesso «ils sont à moi» e il «qu'ils meurent de ma main, ils ne sont plus à moi», che trovava in Seneca, in ordine inverso: *occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt* (vv. 934-5).

Il mantenimento di punti così tormentati e significativi garantisce una lettura diretta del testo latino, divergente dalla tradizione francese inaugurata da Corneille: questi riprende invece dall'originale un elemento peraltro estraneo alla trama di Soumet, l'innocenza del fratello Assirto che Medea ha ucciso per spianare la via al suo rapporto con Giasone e che oppone a quella dei suoi figli, anticipando la sovrapposizione visionaria della sua morte alla loro⁶:

Crimine et culpa carent,
sunt innocentes, fateor – et frater fuit.

In Corneille: «Mais il sont innocents; aussi l'était mon frère»⁷.

Gli fa eco Longepierre: «Ah! S'ils sont innocents, aussi l'était mon frère», che poi trasporta il tema nel rovente dibattito finale tra Medea e Giasone:

- J. Monstre, à tes propres fils avoir ravi le jour!
Pourquoi sacrifier d'innocentes victimes?⁸
- M. Ils étaient nés de toi, demandes-tu leurs crimes?

⁵ La cellula originaria di questo sviluppo è nel prologo della tragedia di Euripide, allorché Medea, augurandosi la distruzione globale della casa, definisce se stessa *στρυγγερά* («Figli maledetti di una madre odiosa, possiate morire assieme a vostro padre», vv. 113-5).

⁶ Il tema, marginale in Euripide, è stato approfondito da Seneca adottando una versione del mito che fa di Assirto a sua volta un bambino, abbandonando quella testimoniata da Apollonio Rodio, dove è un temibile capo militare. Cfr. NÉMETHI 2003, 53-5.

⁷ Il fratello Thomas nel libretto per Charpentier, elimina il riferimento ad Assirto, forse perché avvertito come troppo erudito: «Ah, trop barbare mère, / quel crime ont-ils commis pour leur percer le sein? / Nature, tu parles en vain, / leur crime est assez grand d'avoir Jason pour père».

⁸ Una vigorosa rivendicazione dell'innocenza era già nel primo atto di Longepierre («Quel crime les condamne, et qu'ont-ils fait aux Dieux?»), quando in apparenza doveva confrontarsi solo con la minaccia della separazione dalla madre.

«Ils étaient nés de toi» è anche la lapidaria replica della Medea di Cherubini al «que t'ont fait mes enfants?» di Giasone.

Infine, lo scarto temporale tra la perdita da lei subita e quella che si appresta a infliggere a Giasone viene ripreso da Longepierre alla lettera (IV 8: «qu'ils meurent pour leur père, / qu'ils meurent. Aussi-bien ils sont morts pour leur mère»), e da Corneille con uno slittamento da passato/presente a presente/futuro: «Je vous perds, mes enfants, mais Jason vous perdra».

Ho cercato di precisare il più possibile la filiera intertestuale in cui si colloca il passo in questione non a fini fontanieri, e neanche genericamente belletteristici, ma perché ritengo sia utile per chiarirne la ricchezza concettuale, e di conseguenza strutturale e drammaturgica. L'analisi ci riserverà la sorpresa che, come il *Don Chisciotte* di Pierre Menard, le identiche parole immerse in tutt'altra cultura acquisteranno un senso opposto.

Diciamo innanzitutto che l'innocenza dei bambini, fattuale ma soprattutto simbolica e antonomastica, è lo strumento con cui il filosofo Seneca trasforma in problema etico il paradosso euripideo per cui i bambini sono da un lato, come abbiamo visto, *persone* capaci al livello più profondo di affettività relazionale, e dall'altro *strumenti* per colpire al livello più profondo il partner traditore («così mio marito sarà massimamente colpito», v. 818). L'antitesi è già disposta nei termini che definiranno la teoria kantiana della moralità.

Alla tragedia di Euripide l'innocenza non è pertinente, per la semplice ragione che non lo è alla cultura greca, che riconosce il diritto-dovere alla vendetta a prescindere da ogni effetto collaterale, e in particolare dal danneggiamento di individui irresponsabili dell'offesa.

Così nell'*Ecuba*, sempre di Euripide, la vecchia regina di Troia vendica la morte del figlio Polidoro accecando il suo assassino, il re di Tracia Polimestore, dopo avergli ucciso i figli; questi ultimi sono deliberatamente inclusi nel progetto vendicativo: quando Polimestore chiede ragione della loro presenza alla rivelazione di un immaginario tesoro, Ecuba risponde (v. 1006) che «è meglio che anche loro sappiano, caso mai tu morissi». Alla loro

innocenza nessuno fa il minimo accenno, non Agamennone che assume il ruolo di giudice imparziale nel dibattimento, e neppure lo stesso Polimestore.

I figli sono inclusi nel massacro in base al principio arcaico della corresponsabilità del *ghenos*⁹; allo stesso modo nell'*Eracle* i figli di Euristeo vengono presi a bersaglio dell'immaginaria vendetta del protagonista, che si abatterà invece sui suoi propri figli: dopo aver ucciso il primo, Eracle esulta: «Ecco che è caduto un cucciolo di Euristeo, pagandomi l'inimicizia del padre» (vv. 982-3).

Contro l'onnipotenza del *ghenos* Euripide ha preso posizione più volte: nel novero di queste stanno anche i vv. 116-7 della *Medea*, pronunciati dalla nutrice: «In che cosa i figli sono partecipi verso di te (σοι) della colpa del padre? Perché li odi (ἔχθεις)?».

La parola chiave è σοι; essa ci porta lontano dall'ipotetico richiamo a una legge morale per rinchiuderci dentro il *pathos* totalizzante di Medea, del quale la nutrice fa una lettura semplicistica, quella che già aveva esplicitato a v. 36 («odia, στυγεί, i suoi figli»)¹⁰: dal momento che Medea ucciderà i suoi figli non già odiandoli, ma amandoli disperatamente, è chiaro che questa lettura non ha spazio nel dibattito tra l'io vendicativo e il suo solo degno antagonista, l'io materno della stessa eroina.

Possiamo concludere che in Euripide la vendetta di Medea risulta anomala e dunque inaccettabile, non perché colpisce vittime innocenti, ma perché, colpendo i propri *philoï* anziché i nemici, il contrario esatto di ciò che la nutrice si augura a v. 95, risulta autolesiva, apportando al soggetto che la compie ulteriore dolore, anziché il riscatto di quello già subito: questo è ciò che obietta il

⁹ In questo caso rideterminata dalla peculiare ferita alla maternità che è stata inflitta ad Ecuba. A Polimestore che lamenta «i miei figli e i miei occhi», risponde: «Tu soffri; e non credi che io soffra per mio figlio?» (v. 1256).

¹⁰ Fortemente ominoso e dunque significativo risulta invece l'invito rivolto dalla nutrice al pedagogo, perché tenga lontani da Medea i suoi figli (vv. 90-1, 101-4): un tratto che avrà grande fortuna nei rifacimenti moderni, dove viene declinato pateticamente facendo sì che sia la stessa Medea a chiedere alla confidente di tenere i bambini lontano da lei: così nell'opera di Cherubini («Si mes fils te sont chers, éloigne-les de moi. / Cache-les... cache-les...»); in quella di Mayr e nelle tragedie di Cosimo Giotti (1787) e di Domenico Morosini (1806); nella stessa *Norma*: «Vanne e li ceta entrambi: oltre l'usato / io temo di abbracciarli».

coro quando Medea gli rivela il progetto infanticida dicendo «diventerai la donna più infelice» (v. 818). Argomento a cui Medea non risponde, e tronca il dibattito dichiarando «superflui» tutti i λόγοι che si frappongono all'azione: Medea dunque ammette e accetta l'infelicità conseguente alla vendetta.

La *summa* delle negatività che la protagonista si addossa è infatti compensata dal raggiungimento della perfezione nella vendetta: questo obiettivo è perseguito nella tragedia di Euripide in maniera che è stata giudicata confusa, tanto da ipotizzare fantasiose pluralità redazionali, ma che è invece lucida e tagliente.

È vero che un primo progetto elaborato da Medea è del tutto diverso da quello che verrà attuato: bandita da Corinto, Medea di Euripide strappa a Creonte la dilazione di un giorno, nel quale, dichiara, «renderò cadaveri tre miei nemici (ἐχθροί), il padre, la figlia e mio marito» (vv. 374-5). La gelida dizione che inquadra tra gli ἐχθροί quello che era il φίλος per eccellenza, era tutto per lei (v. 228), mette già in crisi l'opposizione tradizionale prima rivendicata dalla nutrice.

Poi il piano viene articolato in alternative che riguardano le «molteplici vie di morte», tra le quali viene data la preferenza a ciò «in cui soprattutto sono esperta, i veleni» (vv. 384-5). Si presenta però un ostacolo apparentemente insuperabile: «Quale città mi accoglierà? Quale ospite proteggerà la mia persona, offrendomi un asilo e una casa sicura? Non è possibile» (vv. 386-90). Questa considerazione la porta a non assumere per l'immediato nessuna decisione operativa, per quanto riaffermi in termini accesi la sua indefettibile volontà di vendetta.

Il problema dell'accoglienza futura si risolve allorché si presenta in scena il re di Atene Egeo, che fornisce a Medea la rassicurazione richiesta; di conseguenza subito dopo la donna formula il suo progetto definitivo, che però si discosta molto dal precedente: l'unico punto rimasto fermo è la morte della giovane rivale, che verrà in effetti uccisa dal veleno di cui è intrisa la veste da lei donatale; di Creonte non si parla, ma morrà anche lui, per il contatto col corpo già senza vita della figlia; e soprattutto non si parla di Giasone.

Introdotta da segnali forti di drammatizzazione e patetizzazione, esplose invece il disegno nuovo e inaudito, che rispetto al precedente rappresenta una rettifica, un rincaro, un giro di vite (vv. 790-6):

Qui termino questo discorso: piango infatti per ciò che sto per compiere. Ucciderò i miei figli, non c'è nessuno che possa sottrarmeli. E dopo avere sconvolta tutta la casa di Giasone uscirò da questa terra, fuggendo dalla strage dei figli e dall'azione massimamente empia (ἀνοσιώτατον) che oserò.

Il riconoscimento della violazione religiosa (che ingloba quella morale, avanzata dal coro che a v. 812 scende in campo in difesa delle "leggi degli uomini") ha un effetto decisivo sull'impalcatura valoriale della tragedia: con esso Medea sgombra il terreno da un giudizio negativo che, previamente stabilito in modo non problematico, lascia il posto alla totalità del conflitto emozionale.

La decisione dell'infanticidio non scaturisce in via diretta da nessuna premessa testuale. È vero che, sempre nel prologo, Medea maledice i figli nel quadro di un'universale volontà di morte («tutta la casa vada in rovina»)¹¹, ma il fatto che auguri loro di morire «assieme al padre» (v. 114) mostra che ci troviamo su una falsa pista rispetto all'andamento definitivo dell'azione tragica.

È vero altresì che Medea ha ascoltato da Creonte (v. 329) e da Egeo (v. 669) parole che implicano forte investimento emotivo nella propria discendenza, attuale o desiderata; ma a motivare il *suo* gigantesco strappo emotivo non bastano certo queste banalità sapienziali, e neppure l'insistenza con cui Giasone dichiara il suo intento di giovare ai suoi figli col nuovo matrimonio, da cui nasceranno fratelli di sangue reale, che saranno loro utili (vv. 563-4, 596-7, 917)¹².

¹¹ *Mecum omnia abeant*, lo riecheggia Seneca (v. 428).

¹² L'offerta è replicata in Seneca (*Regina natis exulum, afflictis potens*) dove viene respinta da Medea altrettanto sdegnosamente; e da lì si trasmette alla Medea di Corneille (III 3); nel testo di Thomas Corneille per Charpentier (I 1) la stessa ipotesi è messa in bocca alla confidente Nérine.

In realtà il percorso non è meno lucido per il fatto di essere sotterraneo: il progresso ragionato e deliberativo investe la presa alla lettera di un'iperbole frequente nel linguaggio emotivo al punto di rischiare l'irrigidimento nella lessicalizzazione, per cui esistono negatività peggiori della morte. Ne do solo un esempio paradossale e ancora euripideo: nell'*Alceste* Admeto, salvato dalla scelta sacrificale della moglie, afferma che il suo addio alla vita è per lui «peggiore di ogni morte» (v. 274)¹³.

Come spesso, la letteralizzazione realizza il più alto livello della fantasia creativa. E insieme al vertice del dolore inflitto (ribadito nello scontro finale con Giasone al v. 1398), abbiamo testimoniato il vertice della gratificazione che se ne ricava, nella forma stravolta di una litote. A Giasone che le rinfaccia il dolore che ha procurato anche a se stessa, ribatte infatti (v. 1362): «Ma il dolore si scioglie, se tu non puoi ridere di me».

Si ha qui un corto circuito impressionante tra la *Schadenfreude* e la fobia dell'esultanza oltraggiosa del nemico: un tema già omerico ma tipico nella tragedia attica – dominante ad esempio nell'*Aiace* di Sofocle – ma già presente nella dialettica interiore di Medea, quando interviene una prima volta a motivare la decisione («Non è tollerabile infatti essere derisi dai nemici, amiche mie», v. 797), una seconda volta ad assumersi il ruolo di arma decisiva per respingere l'assalto dell'affetto materno: «Ma che mi succede? Voglio espormi al riso, lasciando i miei nemici impuniti?» (vv. 1049-50).

L'*iter* tracciato da Seneca recependo questa eredità risente innanzitutto di una sua peculiarità drammaturgica, che è una concezione non rettilinea della psiche umana¹⁴; grazie ad essa gli è possibile far seguire a un prologo di chiusa disperazione una parte di speranza e di iniziativa in cui Medea si propone la riconquista di Giasone, disposta come era un tempo a combattere per il possesso di lui contro tutto il mondo. È questa contraddittoria apertura che apre la via al trattamento melodrammatico di Medea e alla stessa *Norma*.

¹³ È solo a un punto molto più avanzato dell'azione drammatica, successivo alle esequie di Alceste, che il paradosso viene argomentato e razionalizzato.

¹⁴ Cfr. PADUANO 2020, 77-8.

Nel prologo Medea si augura qualcosa di peggio della morte per Giasone (vv. 19-20):

Mihi peius aliquid quod precer sponso malum:
vivat¹⁵.

E *peius aliquid* individua già l'infanticidio subito dopo, con una sinistra figura etimologica (vv. 25-6):

parta, iam parta ultio est:
peperi.

D'altro canto, in una direzione apparentemente opposta, Seneca sembra aver anticipato il disagio degli studiosi moderni per il carattere *ex abrupto* della scelta infanticida in Euripide, sembra aver avvertito il bisogno di razionalizzarla. In primo luogo, eliminando il primo progetto della Medea euripidea; poi introducendo la dimostrazione del fatto che la perdita dei figli rappresenta effettivamente per Giasone l'abisso del male.

Alla richiesta di Medea di portare con sé i figli in esilio (vv. 547-9)¹⁶, Giasone oppone un rifiuto così motivato:

Haec causa vitae est, hoc perusti pectoris
curis levamen. Spiritu citius queam
carere, membris, luce¹⁷.

La reazione di Medea è quella di una belva che affonda gli artigli sulla sua preda (vv. 549-50):

¹⁵ Sul valore semantico di *vivat* cfr. NÉMETI 2003, 136.

¹⁶ A tal fine Seneca ha operato una puntuale inversione sul testo euripideo, dove Medea prega che i figli potessero restare a Corinto (vv. 939-43).

¹⁷ Fanno eco Corneille III 3 («M'enléver mes enfants, c'est m'arracher le cœur»); e il motivo è addirittura reduplicato in Longepierre (II 5 e III 3, dove si legge «Demandez-moi plutôt mon sang et ma vie»). Spicca per contrasto, e anche per essere in controtendenza rispetto alla consueta espansione melodrammatica del *pathos*, la feroce concisione della Medea di Cherubini: «Il les aime». A quel punto, peraltro, Hoffmann ha già sviluppato una sinistra collusione con l'uccisione del fratello: «Ah, s'il avait un frère? Eh, n'at-il pas des fils?». Lo spunto era comunque senecano: *Utinam esset frater* (v. 125).

sic natos amat?
Bene est: tenetur, vulneri patuit locus¹⁸.

Da una simile constatazione Corneille ricava, anticipandola a questo punto, un'esplicitazione che costituisce la scelta già definitiva di Medea (III 4):

il aime ses enfants, ce courage inflexible:
son faible est découvert, par eux il est sensible:
par eux mon bras, armé d'une juste rigueur,
va trouver des chemins à lui percer le cœur¹⁹.

In Seneca invece la via alla deliberazione è ancora una volta lunga e tortuosa, e raggiunge l'esplicitatezza solo dopo la morte della rivale (vv. 919-25)²⁰:

Stulta properavi nimis:
ex paelice utinam liberos hostis meos
aliquos haberet²¹ – quidquid ex illo tuum est,
Creusa peperit²². Placuit hoc poenae genus,
meritoque placuit: ultimum magnum scelus
animo parandum est. Liberi quondam mei,
vos pro paternis sceleribus poenas date.

L'appartenenza negata e poi confinata nella nostalgia del passato (*quondam*), diventerà di lì a poco contraddizione cocente: *oc-cidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt*.

¹⁸ E quando Giasone la supplicherà, dopo l'uccisione del primo figlio, di risparmiare il secondo, Medea chiuderà implacabilmente il cerchio, trasformando la previsione in soddisfazione compiuta: *Hac qua recusas, qua doles ferrum exigam* (v. 1006).

¹⁹ Si confronti il libretto di Thomas Corneille per Charpentier: «Mais pour voir son supplice égalier mon courroux / c'est pour l'endroit le plus sensible / qu'il faut porter les derniers coups».

²⁰ Cfr. BOYLE 2014, *ad* v. 25.

²¹ Puntualmente Corneille (V 2): «que n'at-elle déjà des enfants de Jason?».

²² La stessa negazione di appartenenza in *Medea* di Corneille (V 2: «Ils viennent de sa part, et ne sont plus à moi») e in quella di Longepierre (IV 8: «adoptés par Créüse, ils ne sont plus à moi»). Varianti di questo motivo nel libretto di Hoffmann per Cherubini («je ne connais plus d'eux / que le nom de leur père» e poi «ce sont les tiens, dis-tu: / mais n'est-il pas leur père?»), in quello di Thomas Corneille per Charpentier (V 8: «Après ta trahison / ai-je dû voir mes fils dans le fils de Jason?»), e in quello di Romani per Mayr (II 15): «un dio in voi m'addita il padre».

In Seneca la vittoria di Medea assume, nell'intervallo tra l'uccisione del primo figlio e quella del secondo, i toni trionfali di una palingenesi che la riporta al passato felice e innocente (vv. 982-6):

Iam iam recepi scepra, germanum, patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent,
rediere regna, rapta virginitas redit.
O placida tandem numina, o festum diem,
o nuptialem!

Non è meno esplicito il correlato psicologico di questo trionfo, il "piacere" (vv. 991-2):

Voluptas magna me invitam subit
et ecce crescit²³.

Molto vicino sulla traccia della *Schadenfreude* si colloca il libretto di Charpentier (V 1):

Puis-je trop acheter en les faisant périr
la douceur de le voir souffrir?

Come altre volte in Seneca (indimenticabile la formulazione del *Tieste*, v. 907: *Miserum videre nolo, sed dum fit miser*)²⁴, e come è evidente dal distanziamento dei due infanticidi, il piacere perverso del male diventa funzione dinamica e propriamente drammatica, destinata a trovare compimento nella presenza di Giasone: *derat hoc unum mihi, / spectator iste*.

Rispetto a tanta esuberanza passionale, tanta espansione estroversa dell'io, la situazione dell'opera belliniana che ingloba la citazione letterale dell'antico si colloca al polo opposto per l'estrema sobrietà. Essa è il prodotto di una doppia opera di pro-

²³ Anche in Longepierre (IV 7) è chiamata in causa la «vive douceur», e nel libretto di Mayr si dice «tutto il piacer gustai / della vendetta», ma riferendosi alla morte di Creusa.

²⁴ Che viene ripresa in *Miss Sara Sampson* di Lessing, dove la signora Marwood, «die neue Medea», parla della figlia in questi termini: «Ich will es nicht gestorben sehen: sterben will ich es sehen!» («Non voglio vederla morta, voglia vederla morire»). Segue una fantasia espressionistica e inequivocabilmente senecana, in cui Arabella viene sbranata membro a membro. Peraltro l'infanticidio non avviene; una volta uccisa la rivale, la figlia viene serbata in vita come "ostaggio".

sciugamento, la prima di Romani sul testo di Soumet, la seconda dello stesso Bellini sul testo di Romani.

In Soumet la vendetta viene allusa una prima volta quando Pollione rifiuta di portare a Roma Norma dicendo «Je crains tout des Romains», e la replica è:

ne crains-tu rien de moi?²⁵
après le sacrilège il reste encor des crimes.

Nella scena successiva Norma, «*comme frappée d'une idée horrible et soudaine*»²⁶, arriva a individuare la vendetta, esplicitando la richiesta di perfezione:

Mon crime à sa naissance expire dans mon sein!
Osons le contempler d'une âme satisfaite,
la vengeance n'est rien lorsqu'elle est imparfaite.
Oui... pendant leur sommeil, et m'armant d'un flambeau,
changeons après le temple en un brûlant tombeau.

E nel successivo dialogo con Clotilde Norma allude ai figli con una punta penetrante di ironia tragica: «Leurs destins sont fixés, et j'ai cessé de craindre».

Nessuno di questi passi si è conservato nel libretto italiano che ospita invece, quale unica anticipazione di *Dormono entrambi*, un'attestazione, a dire il vero piuttosto manieristica, del *topos* dell'emozione ambivalente, che deve forse qualcosa al prologo di Euripide²⁷:

diversi affetti
strazian quest'alma. Amo in un punto ed odio
i figli miei. Soffro in vederli e soffro
s'io non li veggo. Non provato mai

²⁵ Eco di Seneca, vv. 516-7: *Est et his (scil. dei re paventati da Giasone) maior metus / Medea*. Il motivo torna in Corneille (III 3).

²⁶ Cfr. la prima immagine dell'infanticidio in Hoffmann: «Mes enfants! Dieux cruels! J'en fremis. / Loin, loin de moi cette effroyable idée, / L'horreur de ce forfait épouvante Médée».

²⁷ *Supra*. L'atteggiamento pragmatico di tenersi lontana dai bambini si sovrappone a quello di molte riprese moderne (*ibidem*).

sento un diletto ed un dolore insieme
d'esser lor madre.

Il risultato è che *Dormono entrambi* deriva un'efficacia sconvolgente dal rappresentare un ingresso apparentemente piano, se non dimesso, *in medias res*.

Ma poi Romani aveva scritto:

Essi per me son morti:
muoian per lui. *N'abbia rimorso il crudo,*
n'abbia rimorso anche all'amante in braccio,
e non sia pena che la sua somigli.

In partitura si cercherebbero invano le parole sopra riportate in corsivo: senza riguardo per la struttura metrica Bellini ha scarnito l'espressione della finalità libidiche della vendetta fino a ridurla a un solo verso, l'ultimo di quelli qui citati, arioso e terribile.

Ma c'è di più: non su questa finalità s'incentra il recitativo nella sua parte iniziale, e dunque data come prioritaria, bensì al contrario su una costrizione esterna:

Dormono entrambi e non vedran la mano
che li percuote. Non pentirti, o core:
viver non ponno. Qui supplizio e in Roma
obbrobrio avrian, peggior supplizio assai,
schiavi d'una matrigna...²⁸.

Questo tratto di autoconvincimento e deresponsabilizzazione è un altro richiamo alla situazione di Medea: il più inquietante, perché indiretto e in apparenza fondato su dati ambientali specifici, quali il rapporto di Norma con la propria comunità, che lei per amore inganna frenandone le istanze ribelli contro l'occupazione romana.

²⁸ Contestualmente Soumet menziona soltanto il primo corno del dilemma, il *bûcher* che incombe sinistramente sull'orizzonte drammatico, ma Romani ha attinto alla scena II 5 («Dans la Gaule, un bûcher, et dans Rome des chaînes. / Voilà leur sort»).

La protagonista di Euripide, personaggio grandioso per forza di volontà ed eccellenza razionale, che grazie ad esse supera di slancio la doppia inferiorità istituzionale derivante dai pregiudizi di genere e di etnia fino a farsi padrona della vita e della morte altrui, pure, al momento in cui deve compiere il salto logico ed emotivo tra progetto e realizzazione, tra l'immaginazione e il sangue, scopre in sé una devastante debolezza, contro la quale non ha altro modo per superare lo stallo provocato dalla resistenza della maternità che aggrapparsi a un alibi, il pensiero che, dopo avere portato i funesti doni della madre alla sposa novella ed essere stati quindi gli innocenti tramiti della distruzione della casa reale, i suoi figli sono comunque condannati:

Amiche mie, il fatto è deciso: uccidere al più presto i miei figli, e allontanarmi da questa terra, e non indugiare, consegnando i miei figli ad altri che li uccidano con mano più ostile. Ad ogni modo devono morire; e, poiché lo devono, li ucciderò io che li ho generati (vv. 1236-41)²⁹.

«Uccidere con mano più ostile» è la perversa *tournure* che tocca il vertice del paradosso e contribuisce ad esporne la fallacia: la minaccia che Medea vede incombere sui figli non è, non sarebbe infatti, che la diretta conseguenza delle *sue* azioni e della sua volontà.

Perciò si è parlato a questo proposito di un "sofisma della passione"³⁰: in effetti dal momento che il regime discorsivo di Medea è rigorosamente monologico a dispetto dell'appello alle donne del coro, sarebbe meglio parlare di una costruzione ausiliaria finalizzata all'autoinganno.

Forse perché disturbato dalla fallacia logica, Seneca ha conservato solo una traccia dell'argomento, riconducendolo nella sfera di un rigoroso narcisismo: essendo lei condannata all'esilio, in

²⁹ Gli ultimi due versi sono interpolati in precedenza a 1062-3. Immediatamente prima, Medea si era già avventurata in questo territorio: «No, in nome dei demoni che stanno sotterra nell'Ade, non sarà mai che abbandoni i miei figli ai nemici perché facciano loro oltraggio» (vv. 1059-61).

³⁰ Ho discusso questo problema in PADUANO 1968, 204-5.

ogni caso i figli sarebbero perduti *per lei*: questo il senso del *periere matri* che abbiamo visto prima e che viene infatti glossato in questi termini (vv. 949-51):

iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu
flentes gementes³¹.

‘Sofistica’, nel senso appena visto, resta la vertiginosa transizione di *pereo* da senso figurato a senso proprio. A differenza di Medea, Norma non ha creato le situazioni che avverte come angosciosamente inevitabili, ma una forzatura resta evidente almeno nella parte che si riferisce alla demonizzazione della matrigna, immagine che stride con la solidarietà già da lei concessa alla rivale, la novizia Adalgisa, nel momento stesso in cui scopre la rivalità (*O di qual sei tu vittima*)³².

Più fortuna il motivo della morte che comunque toccherebbe ai figli per mano di terzi ha avuto nella tradizione francese, che anzi ha individuato la minaccia nella persona dello stesso Giasone, ignorando la possibile contraddizione col Giasone amorosissimo dei figli che abbiamo prima visto enfatizzato³³: così Longepierre:

leur père, moins timide
pour venger tes tyrans leur percera le flanc...
Qui! Leur père à Créüse immolerait mon sang!
Non. Mes enfants jamais ne seront ta victime!
Ils mourront de ma main³⁴.

E così Hoffmann per Cherubini:

Eh quoi donc! Je vais fuir, je quitte mes enfants
et je les abandonne au pouvoir du parjure.
Il peut me prévenir, les frapper le premier.

³¹ Si veda Longepierre: «L’heure s’approche: un rigoureux, / un divorce cruel va me séparer d’eux. / Ils n’adoucirent point ma fuite et mes alarmes. / De mes bras, de mon sein, on va les détacher: /à l’amour maternel on va les arracher. / Non, l’endurons pas».

³² Motivo infatti assente in Soumet.

³³ *Supra*, 203.

³⁴ E a Giasone dirà nella resa dei conti finale: «J’ai dû finir leurs maux, j’ai dû les prévenir».

Ma se questo può sembrare un delirio, ben di più (o di peggio) aveva fatto Corneille attribuendo il desiderio infanticida in prima persona a Giasone, dopo la morte di Creusa (V 5):

C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature
 Il me faut immoler dessus leur sépulture,
 que la sorcière en vous commence de souffrir,
 que son premier tourment soit de vous voir mourir:
 toutefois qu'ont-ils fait qu'obéir à leur mère?

Per quanto sconcertante possa essere questo passo, vi si riconosce una struttura drammaturgica coerente: una sorta di miniaturizzazione della vicenda, che viene trasferita da Medea a Giasone come velleità vissuta da lui nell'immaginario per un brevissimo istante, quello che intercorre prima che Medea compaia «*en haut sur un balcon*», ad annunciargli con un tono irridente di aver già fatto quello che egli dichiarava di voler fare. In questo scenario si ripresentano in forma compendiaria le direttrici semantiche essenziali: da un lato la volontà e la possibilità di usare i figli per colpire il partner, dall'altro il laconico *malgré la nature* apre uno spiraglio sul conflitto intimo che ha lacerato Medea.

Tornando a *Norma*, credo sia ora il momento di trarre le conseguenze dalla divergenza che l'opera italiana introduce rispetto ai modelli facendo sì che la risoluzione apparentemente definitiva (*Feriam*) sia a sua volta contraddetta dalla respiscenza realmente definitiva, che salva i bambini: una divergenza insieme clamorosa e banale, se si pensa che in termini metalinguistici il pubblico doveva essere insospettito dal collocamento di un evento centrale a un livello ancora precoce dell'azione.

Come si sa, essa si sviluppa invece col tentativo di Norma di affidare i suoi figli alla stessa Adalgisa appena demonizzata, con la risposta generosa di quest'ultima che si presta invece a «renderti i dritti tuoi», promette cioè di convincere Pollione a tornare a lei, speranza che affascina Norma (presentandosi irriducibile fin dall'inizio, quando a *Casta diva* risponde la cabaletta *Ah, bello a me ritorna*) e che, dicevo prima, ricalca in qualche misura l'iter della Medea senecana. Anche qui in effetti, la delusione porta

al calor bianco il conflitto, con Norma che minaccia a Pollione la strage dei suoi e la morte di Adalgisa, giustiziata in quanto sacerdotessa infedele. Ma la sua denuncia della rivale ha una formulazione tanto decisiva quanto equivoca:

una spergiura
sacerdotessa i sacri voti infranse,
tradì la patria e il dio degli avi offese.

L'assenza del nome è il formidabile espediente drammaturgico che permette a Norma la rivelazione-autodenuncia, e il sacrificio di sé esprime tanta energia psichica da ricreare nell'animo di Pollione l'amore, ci dicono le parole e ancor più la musica, ma se dovessimo meglio specificare potremmo dire il soggiogamento, la subalternità di fronte al dominio femminile. Come si sa, sono tratti del codice tenorile, ma rigenerati con rara autenticità.

Occorre dire innanzi tutto che questo straordinario scioglimento è il frutto di una radicale modifica dell'ipotesto. In Soumet, infatti, le truppe romane irrompono a salvare i due, e si creano dunque le premesse per un quinto atto che culmina nell'infanticidio infine perpetrato e distanziato come in Seneca, perché all'uccisione del primo figlio segue nel finale l'omicidio-sucidio assieme al secondo, con l'apostrofe agghiacciante:

Viens, viens d'un seul regard embrasser tous tes crimes.
Et de nos corps sanglants recherchant les lambeaux,
épouser Adalgise entre nos trois tombeaux.

Vi è forse un'eco di Seneca, vv. 1007-8³⁵:

I nunc, superbe, virginum thalamos pete,
relinque matres.

³⁵ Conservatosi poi per la solita filiera: Corneille (V 6: «Heureux père et mari, ma fuit et leur tombeau / laissent la place vide è ton hymen nouveau. / Réjouis-t'en, Jason, va posséder Créüse», e poi ancora «Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse»); Longepierre (V 4: «Va, soupire aux pieds de ta nouvelle épouse»); e, fedele alla lettera, Hoffmann («Va, fidèle époux, tendre et sensible père, / cherche une jeune épouse, abandonne une mère»).

Il percorso che riconduce all'infanticidio (si ricordi, enfatizzato dal titolo della tragedia) perde i tratti fecondi dell'ambivalenza per assumere quelli della coazione a ripetere: del resto Soumet compensa la sua fedeltà allo scioglimento classico con la crescente accentuazione di un tratto del tutto estraneo sia a Euripide che a Seneca, l'obnubilamento mentale di Norma, quando la Medea greca poteva assumere addirittura il ruolo di icona e portavoce delle istanze intellettuali nel loro difficile rapporto con la società³⁶ e quella di Seneca raggiungeva nella dinamica interiore la consapevolezza (v. 909: *Medea nunc sum*) che attraverso il controllo di sé stabiliva quello della realtà.

Possiamo dire che per fortuna Romani non ha raccolto il suggerimento della sua fonte, che pure cadeva in un momento più che mai propizio al *topos* della follia amorosa, in attesa dei *Puritani*³⁷: in particolare ha proprio evitato di clinicizzare in tal senso l'ambivalenza verso i figli che in Soumet Norma definiva ad Adalgisa in questi termini (III 3):

Vous ne comprenez pas la sombre frénésie
des divers mouvements dont leur mère est saisie,
et ma raison près d'eux.

Nella *Norma* di Bellini la rinuncia definitiva all'infanticidio è una tappa essenziale dell'azione in quanto esso è alternativo e dunque incompatibile con la centralità della relazione tra Norma e Pollione quale viene rivoluzionata e consacrata dal finale dell'opera³⁸.

Per rendercene conto dobbiamo considerare un po' più a fondo il ruolo che l'uccisione dei figli assume nei confronti della coppia genitoriale, non solo dei due individui che vi sono coinvolti. In questo ruolo c'è una ambiguità radicale, perché frutto del substrato antropologico che individua nei figli il dato ogget-

³⁶ Cfr. PADUANO 1968, 273 ss.

³⁷ Cfr. PADUANO 2018, 139 ss.

³⁸ Cfr. DELLA SETA 2022, 246: «L'immagine incombente di Medea viene ribaltata e di fatto negata. Come nella *Sonnambula*, la vicenda della Norma operistica s'interroga sulle problematiche del rapporto di coppia».

tivato della coppia. In un certo senso, esso sta a monte della strumentalizzazione che è l'oggetto di queste pagine, ma insieme si divarica in due esiti contraddittori della medesima azione.

Da un lato uccidere i figli può significare (e indica l'aspirazione a) eliminare il rapporto con il partner, come esplicita Longepierre (V 4), dove Medea dice di aver dovuto

rompre ces derniers nœuds qui nous serraient encore;
et, pour mieux t'oublier, effacer, sans retour,
jusqu' aux traces, ingrat, de notre affreux amour.

E in *Miss Sara Sampson* di Lessing la donna abbandonata minaccia:

Rechne darauf, dass ich alles anwenden will, dich zu vergessen.
Und das erste, was ich in dieser Absicht tun werden, soll dieses
sein! Du wirst mich verstehen! Zittre für deine Bella!³⁹

Dall'altro lato, l'azione distruttiva sortisce un esito puntualmente opposto all'oblio, in quanto la comunanza nella stessa privazione mantiene tra loro un rapporto, perpetuandolo anzi nell'assolutezza della morte. Questo aspetto è stato illuminato da Seneca; allorché Giasone si allontana in termini concilianti, dopo avere opposto un diniego alla richiesta di lei che i figli l'accompagnino in esilio e averle così aperto, come abbiamo visto, la via della vendetta, Medea commenta: *Excidimus tibi? Numquam excidemus* (vv. 561-2).

Corneille amplifica (III 4):

il est en ta puissance
d'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance;
je la saurai graver en tes esprits glacés
par des coups trop profonds pour en être effacés⁴⁰

³⁹ «Calcola che farò di tutto per dimenticarti. E la prima cosa che farò con questa intenzione deve essere questa. Tu mi capisci. Trema per la tua Arabella».

⁴⁰ Passo ripreso dal medesimo Longepierre (III 4): «Il y va de ma gloire: / je t'empêcherai bien d'en perdre la mémoire: / je sais, quand il me plait, dans l'âme des ingrats, / graver des souvenirs qui ne s'effacent pas».

Ma la distinzione tra *amour* e *vengeance* è banalizzante rispetto al fatto che in Seneca è la personalità di Medea, unitaria seppur lacerata, a rifiutarsi di *excidere* da Giasone; del resto Seneca non si sottrae a esplicitare il paradosso supremo che forse è già implicito in Euripide, sebbene tutta la sua tragedia sia percorsa dal tema della τιμή, dell'onore: il paradosso cioè per cui l'infanticidio è dopo tutto un atto d'amore, essendo il surrogato perverso dell'unione di coppia.

L'esplicitazione si compie in un coro, ai vv. 866-9:

frenare nescit iras
 Medea, non amores:
 nunc ira amorque causam
 iunxere: quid sequetur?

L'amore, che Medea rivendicava come sola matrice dei crimini commessi a favore di Giasone, senza che mai l'*ira*, la forza demonizzata dal filosofo Seneca, ne avesse parte (vv. 135-6), non è scomparso ma si è contaminato con l'*ira*, che si abbatte sul coniuge fedifrago, ed è lo *Stichwort* che risolve il conflitto con la condanna dei figli.

Ne deriva che l'infanticidio *deve* fallire nella drammaturgia di Bellini, perché essa è indirizzata – sulle ceneri di Soumet, possiamo dire – al recupero diretto del rapporto di coppia, per cui la nostalgia del bene perduto si attualizza in riappropriamento e palingenesi. Anche in quest'occasione la costrizione apparente delle vicende esterne realizza le istanze profonde della soggettività femminile.

Norma canta infatti:

Qual cor tradisti, qual cor perdesti,
 quest'ora orrenda ti manifesti.
 Da me fuggire tentasti invano;
 crudel Romano, tu sei con me.
 Un nume, un fato di te più forte,
 ci vuole uniti in vita e in morte:
 sul rogo istesso che mi divora,
 sotterra ancora sarò con te.

E per la prima volta è adeguata la risposta, anzi la corrispondenza di Pollione:

Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta...
 sublime donna, io t'ho perduta...
 col mio rimorso è amor rinato,
 più disperato, furente egli è.
 Moriamo assieme, ah sì, moriamo,
 l'estremo accento sarà ch'io t'amo.
 Ma tu morendo non m'abborrire,
 pria di morire perdona a me.

Resta la morte l'ambito e il linguaggio dell'unione come sarà nel finale di *Andrea Chénier*, esaltato dal preziosismo dell'ossimoro: «Viva la morte insiem!».

Che ciò corrisponda a una concezione assoluta, totalizzante, chimicamente pura dell'eros, è provato dalla scomparsa dall'orizzonte contestuale dei figli, quando poco prima Norma ha rievocato con furore e brividi la tentazione infanticida.

Ora essi sono assenti non solo nella loro strumentalizzazione, ma anche nella loro restituita dignità di persone. Alla loro assenza è conferito un rilievo gigantesco dalla stessa Norma quando «*scuotendosi con grido fra sé*», dice: «Cielo, e i miei figli?», un empito spontaneo della maternità subito corretto: «i nostri figli?», e accompagnato dall'urgenza etica ed affettiva della responsabilità familiare.

Valori ai quali è quindi dedicato l'*explicit* dell'opera e l'ultima risorsa della melodia: «Deh, non volerli vittime». Non meno alta e nobile di loro è la musica di Bellini, anche se non riesco a non avvertire, come esito di questa successione, un qualche senso di *anticlimax*.

S'intende che a molto maggior ragione è esclusa la presenza e il ricordo di Adalgisa: esito paradossale del fatto che proprio dalla furia vendicativa di Norma nei suoi confronti si è prodotta la rivelazione pubblica.

La meravigliosa solidarietà del duetto *Mira o Norma* è andata in pezzi al momento che Adalgisa ha fallito nel suo tentativo di persuadere Pollione a tornare al primo amore. Norma concepisce su di lei un sospetto ingeneroso e infondato:

Ed io fidarmi
di lei dovea? Di mano uscirmi, e bella
del suo dolore, presentarsi all'empio
ella tramava.

Clotilde la disinganna, in termini meno netti rispetto a Soumet dove il suo *ne le croyez pas* è cristallino, ma l'attenzione si sposta comunque sulle reazioni di Pollione all'atteggiamento di Adalgisa, che Norma ansiosamente chiede («Ed egli?») ottenendo la risposta che Pollione «rapirla giura anco all'altar del Nume».

Questo spostamento non solo è chiarissimo nell'indicare che ora di Adalgisa non interessano più a Norma le intenzioni, né una qualsiasi forma di relazione personale che non sia l'essere oggetto del pertinace amore di Pollione: ma evolve nella reificazione della vita umana ridotta a strumento idoneo a causare dolore. Agli occhi di Norma, che la posizione socio-politica rende padrona della vita di Adalgisa come di quella di Pollione («In mia mano alfin tu sei»), la rivale prende esattamente il posto dei figli. Una sorta di ripiegamento dell'azione su se stessa, un raddoppiamento strutturale, che sarebbe molto riduttivo limitare al piano formale.

Da una terribile frase deliberativa, «Nel suo cor ti vo' ferire», si sviluppa la melodia:

Già mi pasco ne' tuoi sguardi
del tuo duol del suo morire.
Posso alfine, posso farti
infelice al par di me⁴¹.

S'intende che il distanziamento affettivo nei confronti della rivale permette qui l'estrinsecazione della *Schadenfreude* che in *Dormono entrambi* era implicita e trattenuta.

⁴¹ Qui è molto stretta l'adesione a Soumet: «Oui, oui, c'est à son cœur que je veux te frapper: / là tu crains mes coups: là, d'une main calme et sûre, / je ouis a mes tourments égalier ta blessure. / Oui, déjà ton terreur répond à mon transport; / déjà dans tes regards je jouis de sa mort». Il che non toglie che Romani avesse toccato lo stesso ambito tematico ed espressivo nel libretto per Mayr (II 4): «A lui... no... morte / fia poca pena. Io voglio farlo, Ismene, / più misero di me» (peraltro il passo ha forte consonanza con la tragedia di Morosini, II 1).

È interessante del resto che dall'opera di Bellini sia stato del tutto escluso un insistito pedale sul ruolo materno che in Soumet Norma assume verso la novizia e soprattutto agli occhi di lei.

Norma interpella più volte Adalgisa «enfant» e «ma fille», dopo avere fin dal primo incontro precisato d'avere *le cœur d'une mère*. D'altro canto Adalgisa, quando Norma si esprime con durezza sui rischi dell'amore, commenta dolorosamente:

Oh, pardon, Norma! Quelle colère!
moi, qui suis votre enfant, qui vous nomme ma mère?

E «ma mère» è la sua invocazione, non ancora consapevole ma già disperata, quando tra loro due è esploso il nome di Pollione.

La sparizione di questo motivo, lungi dall'essere causale, realizza un capolavoro di accortezza drammaturgica: si rimuove la maternità metaforica per conservare a quella propria la sua rilevanza idiosincratca, e d'altro canto si toglie un ingombrante fattore di differenziazione alla splendida scena che richiede la perfetta sovrapposizione dell'esperienza amorosa delle due donne, la scena cioè delle ignare confidenze di Adalgisa.

Qui dove Soumet forniva soltanto un suggerimento scheletrico (il «comme moi, comme moi» pronunciato da Norma), Romani ha moltiplicato gli *a parte* della protagonista, e fornito al linguaggio musicale lo spunto per una moltiplicazione infinita del *pathos*: in quella circostanza la differenza di età annunciata nell'*incipit* della scena («T'inoltra, o giovinetta») viene pertinentizzata come opposizione funzionale tra il presente di Adalgisa, che si protende in un trepido futuro, e il passato di Norma che sollecita il presente con dolcezza perduta e straziante: quasi un metronomo che scandisce e concilia i due movimenti.

Resta in comune tra i due obiettivi della vendetta di Norma l'innocenza delle vittime: quella di Adalgisa è rivendicata inutilmente da Pollione («In me sfoga il tuo furore, / ma risparmi un'innocente») prima di entrare, come già quella dei bambini, nel dibattito interiore di Norma, e di ricevere in quella sede un riconoscimento angoscioso:

io, rea,
l'innocente accusar del fallo mio?

La verità che si presenta a Norma inattesa e fulminea poggia peraltro su una solida coerenza contestuale: innocente dell'accusa che è stata pronunciata in pubblico, Adalgisa lo è per bocca della stessa Norma, che l'aveva autorizzata ad amare («dai voti tuoi ti libero»), sulla base del fatto istituzionale che i voti di una novizia sono revocabili: «te ancor non lega nodo eterno all'ara». Non solo, ma sempre per bocca della stessa Norma era stata esentata da ogni responsabilità verso di lei per il legame con Pollione:

essa non è colpevole
il malfattor tu sei.

A salvare i bambini non era stata la loro innocenza – si può dire anzi che essa, riconosciuta apertamente come nel *sunt innocentes, fateor* di Seneca, aveva conferito maggior rilievo alla passione vendicativa capace di superarla⁴² – ma la prevalenza finale di un'altra emozione, la maternità. La strumentalizzazione di Adalgisa da parte di Norma fallisce invece per l'impulso irresistibile della coscienza morale:

io, rea,
l'innocente accusar del fallo mio?

Questo è l'unico impatto vincente che la dimensione etica ottenga non solo in *Norma*, ma in tutto il macrotesto che è stato considerato in questo lavoro: un omaggio inconsapevole alle istanze del filosofo Seneca.

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

⁴² In questo si rintraccia un'analogia col riconoscimento della propria colpa da parte della Medea di Euripide, al v. 796 (*supra*).

ENGLISH TITLE

The Most Famous and Least Known Sentence by Seneca

ABSTRACT

The paper offers an analysis of a passage of act 2 of Vincenzo Bellini's *Norma*, tracing it back to Seneca's *Medea* (ll. 932-3, 949-50). By means of a comparative reading of different treatments of Medea's myth, the paper shows how the different narrative, ethical, and characterological context of Bellini's *Norma* radically changed the specific and dramatic meaning of Medea's original lines.

KEYWORDS

Medea — Seneca — *Norma* — Bellini — Euripides — Tragedy — Opera

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOYLE A.J. (ed.), *Seneca, Medea*, Oxford 2014.

DELLA SETA F., *Bellini*, Milano 2022.

NÉMETI A. (ed.), *Seneca. Medea*, Pisa 2003.

PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968.

PADUANO G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo 1982.

PADUANO G., *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma 2018.

PADUANO G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma 2020.