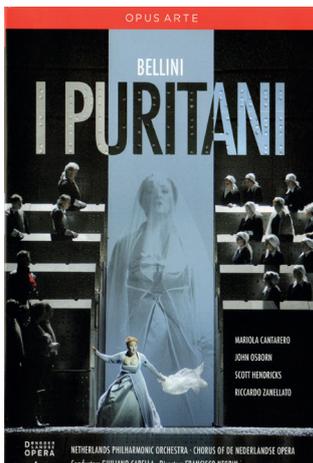




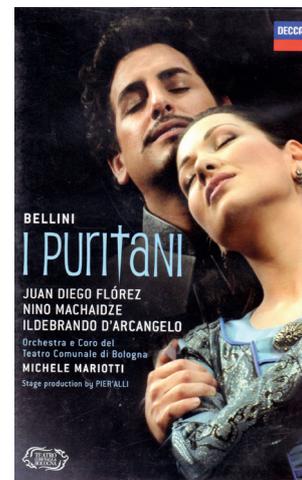
VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, direttore d'orchestra Michele Mariotti, regia di Pier'Alli, 2 DVD Decca 0440 074 3351 5 DH2, 2010. • *I Puritani*, Chorus of De Nederlandse Opera, Netherlands Philharmonic Orchestra, direttore d'orchestra Giuliano Carella, regia di Francisco Negrín, 1 DVD Opus Arte OA 1091 D, 2012.



Due sono le testimonianze videografiche di allestimenti dei *Puritani* che si basano sull'edizione critica dell'opera curata da Fabrizio Della Seta e pubblicata da Casa Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania.<sup>1</sup> Sebbene l'edizione critica offra anche il testo completo delle parti dell'opera che Bellini parallelamente approntò per il Teatro di San Carlo di Napoli, le due registrazioni vedono entrambe realizzata la versione parigina, ossia quella comunemente conosciuta, andata in scena per la prima volta al Théâtre-Italien di Parigi il 24 gennaio 1835. Una rappresentazione basata sull'edizione critica della versione napoletana dei *Puritani*, altrettanto nota come 'versione Malibran', è ancora da realizzarsi.

Con alcuni problemi testuali dovette confrontarsi già Richard Bonyngé, allorché si trovò a incidere l'opera nel 1973,<sup>2</sup> epoca in cui i primi studi filologici su Rossini – oltre naturalmente alle conquiste della prassi esecutiva storicamente informata nell'ambito della musica antica – avevano già contribuito ad assumere un atteggiamento più avvertito nei confronti degli operisti italiani del primo Ottocento. Nell'intento di approntare una versione integrale e al tempo stesso confacente alle doti dei propri esecutori, Bonyngé fu costretto a condurre ricerche sulle fonti;<sup>3</sup> gli interpreti delle due edizioni qui prese in esame hanno invece potuto disporre nel 2009 dell'edizione critica, seppur ancora in forma provvisoria.

Prima di osservare da vicino le due registrazioni in relazione al testo, è necessario ricordare i fini di un'edizione critica e il rapporto talora delicato che la ricerca filologica intrattiene con la dimensione performativa dello spettacolo. È noto come gli intenti dell'attuale filologia musicale siano da tempo non più circoscrivibili alla sola



<sup>1</sup> VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10).

<sup>2</sup> Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, London, Decca, 1973, 3 cd, 417882; interpreti principali: Luciano Pavarotti (Arturo), Joan Sutherland (Elvira), Piero Cappuccilli (Riccardo), Nicolai Ghiaurov (Giorgio); Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden, London Symphony Orchestra; Richard Bonyngé (direttore).

<sup>3</sup> L'incisione discografica Decca del 1973 include, seppur in un'orchestrazione non originale basata su una riduzione pianistica, l'Andante sostenuto e cantabile «Da quel dì che ti mirai» assente nella partitura tradizionale Ricordi e restituito dall'edizione critica secondo una lezione corretta. Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani* cit., p. xxxvii.

restituzione di pagine sconosciute o all'eventuale correzione di lezioni scorrette: essa sviluppa bensì la propria azione secondo una più complessa prospettiva storico-critica, per cui la totalità dell'opera d'arte è data dalle differenti forme in cui si manifesta a partire dalla genesi fino alle sedimentazioni testuali delle diverse tradizioni esecutive. La restituzione scientifica di un testo musicale si muove dunque oggi non solo attraverso un'opera di collezione e collazione delle fonti la più ampia possibile, ma anche attraverso un approfondito studio del processo compositivo, delle varianti testuali e delle circostanze esterne che le hanno determinate.<sup>4</sup> È in questa prospettiva, ossia nel dialogo tra la scena e l'edizione critica, che si propone la recensione delle registrazioni dei due allestimenti realizzati a Bologna e ad Amsterdam.

La realizzazione visiva è l'elemento che più vistosamente distingue i due spettacoli in oggetto e che al giorno d'oggi, più in generale, solleva talora polemiche per il tasso di infedeltà rispetto a un'immaginaria quanto irrealistica interpretazione letterale delle prescrizioni della partitura. Lo spettacolo firmato da Pier'Alli al Teatro Comunale di Bologna appartiene a quella tipologia di allestimenti comunemente definiti 'tradizionali' per via dei costumi storici – la cui correttezza è però molto spesso tutta da verificare – e di una regia dei movimenti molto essenziale, talora affidata all'intuito dei cantanti e spesso rassomigliante a una realizzazione concertante. Nondimeno, dalla regia di uno spettacolo di nuova produzione, e per giunta basata su un testo musicale restaurato, ci saremmo aspettati un diverso interesse per le prescrizioni sceniche recuperate nell'edizione critica. Gli esempi sarebbero molti, ma la stessa sortita di Arturo, immaginata da Bellini appositamente per Giovan Battista Rubini, avrebbe meritato un'attenzione maggiore rispetto a una convenzionale entrata dal fondo in mezzo al coro schierato; e tutto ciò a maggior ragione quando si dispone di un cantante come Juan Diego Flórez, che si propone come erede della lezione del grande tenore romantico. Il compositore si era infatti preoccupato di valorizzare la presenza vocale di Arturo segnatamente in due momenti: l'effetto speciale della preghiera iniziale, nella quale la voce di Rubini echeggia in sala prima ancora che il personaggio entri in scena; e la sua effettiva sortita, innovativa sul piano drammatico-musicale. Se Pier'Alli si occupa dell'entrata di Arturo in modo un poco sciatto, ma tutto sommato sensato, Francesco Negrin sembra considerare la preghiera fuori scena come un'incoerenza narrativa: decide quindi di anticipare l'arrivo di Arturo, ipotizzando che sia stato catturato dai nemici. Perde altresì rilievo la sortita di Arturo prevista da Bellini, perché Negrin la fa coincidere con l'inizio del coro e non, come da partitura, poche battute prima di «A te, o cara».<sup>5</sup> Un appunto del genere non vuole affatto essere un invito al pedissequo rispetto delle prescrizioni autoriali, ma una semplice considerazione di ordine musicale e drammaturgico. Le parole e la musica con cui il coro magnifica i personaggi di Elvira e Arturo assumono infatti tutt'altra forza se generano un'aspettativa nel pubblico: è legittimo decidere di non rispettare il momento in cui la partitura prevede che i protagonisti debbano entrare in scena, ma il regista sarebbe tenuto a rendere coerente la propria scelta con un'adeguata soluzione alternativa.

Se in questo caso può sembrare preferibile l'atteggiamento 'prudente' di Pier'Alli, nel

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. xxxvi.

<sup>5</sup> Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, cit., tomo I, atto I, n. 4, batt. 226, p. 258.

resto dell'opera lo spettacolo di Bologna risulta manifestamente sottodimensionato rispetto alle potenzialità del capolavoro belliniano. Diversamente da quanto accadeva dal vivo, tuttavia, assume nel video bolognese un ruolo determinante la regia televisiva di Luca Floris, Alessandro Gaspero e Paolo Zaffarano: l'uso di riprese dinamiche, con primi piani e prospettive inaccessibili allo spettatore in teatro, consente alla resa scenica, nonostante alcune importanti inquadrature mancate come la posa del velo nuziale sul capo di Enrichetta, di guadagnare almeno un po' della spazialità e del movimento carenti nella regia originale. Diversamente da quella bolognese, la regia del messicano Negrin segue l'andamento musicale con quella sensibilità quasi coreografica che molti registi del nostro tempo hanno ereditato da Jean-Pierre Ponnelle: la stasi e l'inerzia di Pier'Alli sono dunque superate da una ben diversa considerazione della drammaturgia musicale di Bellini. Ciò che Negrin sembra non voler accettare dei *Puritani* è la tendenza all'inverosimiglianza delle situazioni a vantaggio degli effetti emotivi a cui esse danno luogo. La brama di realismo del regista è esplicitata ad esempio nella cabaletta di Riccardo «Bel sogno beato» con l'effettiva presenza di Elvira evocata dalle parole del testo.

Alcuni dubbi insorgono in merito al finale dell'opera. Le perplessità riguardano le urla scomposte di dolore emesse da Arturo quando è colpito a morte da Riccardo, sicuramente estranee alle atmosfere e al gusto della musica di Bellini. Poco dopo Negrin si vede obbligato a immaginare una soluzione per la stretta a due «Ah! Sento, o mio bell'angelo», che Arturo canta fuori scena ed Elvira intona sola al proscenio, in un lieto fine puramente immaginato.<sup>6</sup> Questo finale ha il merito di conferire un certo risalto emotivo alla dimensione onirica e romantica del teatro belliniano e dimostra come una regia d'opera condotta secondo soluzioni non letterali, ma complessivamente coerenti e ragionate, possa corrispondere alle intenzioni dell'autore più di quanto non riesca a spettacoli superficialmente più ossequiosi nei confronti del testo.

La selezione dei cantanti per un'esecuzione appropriata dei *Puritani* richiede quattro autentici fuoriclasse. Il canto di Juan Diego Flórez è da più di una decina d'anni l'emblema della voce tenorile belcantistica: capace di eseguire fraseggi con proprietà e sicurezza anche nel registro acuto, non stupisce dunque che si trovi a proprio agio nel sostenere le tessiture e soprattutto le lunghe arcate melodiche di canto spiegato che sono il tratto più innovativo e caratterizzante della scrittura vocale di Bellini, ispirata in questo caso dalle qualità di Rubini. Occorre tuttavia rimarcare che, nella sua interpretazione bolognese, vengono trascurate alcune lezioni corrette dall'edizione critica. Flórez, ad esempio, decide di non cantare il celeberrimo *fa*<sup>4</sup> a battuta 221, che non solo è prescritto senza alternative da Bellini ed è musicalmente coerente con il passo corrispettivo di battuta 217, ma è anche ripristinato dall'edizione critica con la successiva discesa al *do*<sup>4</sup> mediante un salto di quarta. Flórez sostituisce come tradizione l'impervia nota di battuta 221 con un *re* *b*<sup>4</sup>, ripetendo dunque in modo identico la frase immediatamente precedente: cade così l'effetto di climax emotivo architettato da Bellini. Che questo culmine drammatico fosse un elemento strutturale determinante è avvalorato dall'adattamento che del pezzo lo stesso Bellini approntò per la versione di Napoli: il *fa*<sup>4</sup> di Rubini diventa un *do*<sup>5</sup> per la Malibran, nota acuta estrema per una voce femminile dell'epoca,

---

<sup>6</sup> Sul ripristino della stretta, cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione* in VINCENZO BELLINI, *I Puritani* cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

e quello che era un *re*<sup>3</sup> diventa un *la*<sup>4</sup> per la primadonna.

Nella realizzazione di Amsterdam, John Osborn dimostra di possedere mezzi altrettanto generosi rispetto a quelli del collega peruviano; per di più la maggiore esuberanza interpretativa, che talora gli nuoce lievemente nei passi più elegiaci, gli consente di onorare la temuta salita al *fa*<sup>4</sup>; la discesa prevista da Bellini, con il salto di quarta, viene tuttavia evitata anche da Osborn.

Per quanto riguarda il ruolo di Elvira, le due cantanti impegnate nelle registrazioni in esame sembrano in qualche modo restituire le qualità vocali delle due interpreti per le quali il personaggio è stato immaginato, Giulia Grisi e Maria Malibran: la georgiana Nino Machaidze a Bologna è interprete delicata e dalla morbida vocalità, con un punto di forza nella grande scena del secondo atto; la spagnola Mariola Cantarero ad Amsterdam possiede una vocalità meno duttile e flessibile, ma personalità più irruente ed energica, certamente più adatta agli accenti estroversi del duetto con Giorgio o della polacca, che alle intime e morbide arcate della grande scena.

Nell'allestimento di Amsterdam la parte di Riccardo è affidata a Scott Hendricks, oggi uno dei più autorevoli e richiesti interpreti di Scarpia nella *Tosca* di Puccini, nonché del repertorio tedesco della seconda metà dell'Ottocento; questo però non gli consente di possedere gli strumenti fondanti del belcanto italiano, che prevedono la capacità di padroneggiare l'intera tessitura e le dinamiche del ruolo. Ciò si coglie soprattutto nelle parti ripristinate dall'edizione critica e qui adottate con intento scientificamente lodevole ma, in questo caso, dissennato. Anche Gabriele Viviani, scelto a Bologna, si adegua all'edizione critica: più avvezzo al repertorio primottocentesco italiano, Viviani possiede capacità vocali più adatte alla scrittura belliniana.

Le scelte del direttore d'orchestra risultano cruciali in un'esecuzione sull'edizione critica. La Nederlands Philharmonisch Orkest su sollecitazione di Carella risponde in modo molto sensibile a ogni prescrizione dinamica e a ogni indicazione belliniana proposta dal testo dell'edizione; si esprime secondo una linea per certi aspetti tradizionale, ma complessivamente coerente e dalla temperatura emotiva sempre alta. L'interpretazione di Michele Mariotti, invece, sebbene qui non sempre omogenea e compiuta in ogni dettaglio, presenta una gamma di intuizioni più nuove e interessanti. A supporto delle considerazioni di carattere generale, vale la pena di osservare da vicino le scelte adottate dai due direttori d'orchestra nei confronti dei principali problemi discussi nell'edizione critica. In entrambe le registrazioni, la cabaletta della cavatina di Riccardo, «Bel sogno beato», viene eseguita integralmente (comprensiva cioè delle battute 148-159, mancanti nelle edizioni correnti ma ripristinate nell'edizione), ma ad Amsterdam non viene ripetuta. Viceversa, a Bologna viene tagliata la ripetizione del passo di coloratura nella coda (battute 273-284 = 261-270): scelte entrambe legittime, giustificate dall'esigenza di risparmiare tempo a favore del ripristino di pagine meno note.

Nel «Son vergin vezzosa» si rilevano alcuni effetti ricercati da Mariotti che non trovano corrispondenza nella partitura, ma che dimostrano il potenziale presente in un'orchestra che andrebbe forse solamente più sollecitata: il *fp* imposto al ritmo di polacca degli archi sull'armonia di tonica alla battuta 177 è ad esempio una proposta efficace e interessante, seppur di libera intuizione. Nel medesimo passo Carella si attiene invece alla lettera, con però maggiore cura della precisione generale. Entrambi i direttori scartano invece l'opzione proposta dall'edizione critica di eliminare fiati e timpani alle battute 295-299 e 532 della

polacca, e inoltre non introducono le sordine agli archi a battuta 533 del medesimo numero: scelte entrambe avallate dall'edizione critica sulla base di precise indicazioni belliniane.<sup>7</sup> Nella cabaletta della scena di Elvira (n. 7 della partitura), prima dell'attacco a battuta 198 che segue l'introduzione orchestrale, Bellini prescrive una corona con l'indicazione «molto silenzio prima di attaccare» che l'edizione critica ripristina: i due direttori la trascurano senza apparente ragione.

Altra scelta condivisa dai due direttori, e questa volta effettuata sulla base dell'edizione critica, è la *lectio difficilior* per le battute 143-150 nel n. 6: in entrambe le registrazioni possiamo dunque ascoltare le audaci armonie di nona di dominante su pedale di tonica previste, almeno in prima istanza, da Bellini.<sup>8</sup> Nei due spettacoli, la canzone di Arturo (n. 9 della partitura) viene proposta con entrambe le strofe e l'accompagnamento variato nella seconda; ad Amsterdam si rileva il taglio di alcune battute (305-323) nella prima ricorrenza. Entrambi i direttori valorizzano le opportunità che l'edizione critica offre, accogliendo il ricostruito terzetto del primo atto «Se il destino a te m'involò», pensato da Bellini sia per Parigi sia per Napoli, ma sopravvissuto soltanto nella versione napoletana; invece la sezione del duetto del terz'atto «Da quel dì che ti mirai»,<sup>9</sup> anch'essa restituita dall'edizione critica, si ascolta soltanto nell'incisione olandese diretta da Carella.

In conclusione, pur considerando che «il carattere di autenticità dell'esecuzione sarà determinato dal grado di consapevolezza»<sup>10</sup> con cui il testo critico viene usato, si può dire che entrambi gli allestimenti qui recensiti, al di là degli indubbi meriti e di qualche perplessità che possono sollevare, costituiscono un ottimo esempio di come le nuove edizioni critiche possano, e potranno in futuro, essere utilizzate per costruire spettacoli molto diversi tra loro, ciascuno dei quali trae la sua legittimazione dallo sfruttamento di alcuni dei molti materiali e suggerimenti che esse mettono a disposizione dell'interprete.

RICCARDO ROCCA

### Schede riassuntive

Lord Gualtiero Valton	Ugo Guagliardo	Daniel Borowski
Sir Giorgio	Ildebrando D'Arcangelo	Riccardo Zanellato
Lord Arturo Talbo	Juan Diego Flórez	John Osborn
Sir Riccardo Forth	Gabriele Viviani	Scott Hendricks
Sir Bruno Roberton	Gianluca Floris	Gregorio Gonzalez
Enrichetta di Francia	Nadia Pirazzini	Fredrika Brillembourg
Elvira	Nino Machaidze	Mariola Cantarero

<sup>7</sup> Sull'impiego delle sordine, cfr. *ivi*, p. XLVII. Il suggerimento di eliminare il raddoppio delle parti corali con fiati e timpani, forse in funzione dell'esecuzione in piccole sale, è stata raccolto da Jesús López-Cobos nella sua esecuzione al Grand Théâtre de Genève nel gennaio 2011, che si può ascoltare in registrazioni private, ma occorre dire che il risultato non è molto convincente.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. XXXVII.

<sup>9</sup> Cfr. nota n. 3.

<sup>10</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione* cit., p. XXXVI.

Orchestra e coro	Teatro Comunale di Bologna	Chorus of De Nederlandse Opera, Netherlands Philharmonic Orchestra
Maestro del coro		Martin Wright
Direttore d'orchestra	Michele Mariotti	Giuliano Carella
Regia	Pier'Alli	Francisco Negrín
Scene	Pier'Alli	Es Devlin
Costumi	Pier'Alli	Louis Désiré
Regia televisiva	Andrea Bevilacqua	Misjel Vermeiren
Supporto e sigla	2 DVD Decca 0440 074 3351 5 DH2	1 DVD Opus Arte OA 1091 D
Anno	2010	2012
Registrazione	2009	2009