

Riflessioni sulla ‘sostenibilità musicale’ della seconda versione della *Straniera* di Bellini

Marco Uvietta

Lo scopo principale di questo saggio non è ricostruire la storia e la genesi della seconda versione della *Straniera* di Vincenzo Bellini (Milano, Teatro alla Scala, 1830), né un confronto dettagliato delle due versioni, con le problematiche filologiche che esse implicano;¹ s’intende invece tentare una valutazione della sua ‘sostenibilità musicale’, nell’intento di fornire all’interprete gli strumenti per una scelta consapevole.

Il 14 febbraio 1829 *La Straniera* andava in scena per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano con il seguente cast:

ALAIDE (LA STRANIERA)
Signora ENRICHETTA MERIC-LALANDE.
Il SIGNORE DI MONTOLINO
Signor STANISLAO MARCIONNI.
ISOLETTA, di lui figlia, fidanzata ad
Signora CAROLINA UNGHER.
ARTURO, CONTE DI RAVENSTEL
Signor DOMENICA REJNA.
Il BARONE DI VALDEBURGO
Signor ANTONIO TAMBURINI.
Il PRIORE degli Spedalieri
Signor DOMENICO SPIAGGI.
OSBURGO, confidente di Arturo
Signor LUIGI ASTI.²

Come avverte Philip Gossett, la scelta del cast presentò qualche problema,³ in primo luogo per l’indisponibilità del tenore preferito di Bellini, Giovanni Battista Rubini, impegnato in quel momento al San Carlo di Napoli.⁴ Alla candidatura del giovane tenore Domenico

¹ Questi argomenti verranno trattati approfonditamente nell’edizione critica di prossima pubblicazione: VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, vol. IV), Milano, Ricordi, 2017.

² FELICE ROMANI, *La straniera*, libretto per la prima rappresentazione, Milano, Fontana, 1829, p. [5].

³ Cfr. PHILIP GOSSETT, *Introduction*, in *La Straniera* [...] *A Facsimile Edition of a Contemporary Manuscript with Bellini’s Autograph Annotations*, ed. by Philip Gossett, New York, London, Garland, 1982, p. [ix].

⁴ Se nella tarda primavera del 1828 Bellini avesse accettato la proposta di Barbaja di scrivere un’opera per Napoli, avrebbe avuto a disposizione Rubini; ma a tal punto gli era ostile in quel momento l’ambiente napoletano da indurlo ad accettare la proposta di un’opera per Milano, correndo il rischio di dover rinunciare a Rubini e di non riuscire a replicare il successo del *Pirata* (vedi MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 83-84). Di fatto, il 16 giugno Bellini firmò la scrittura con il Teatro alla Scala.

Reina Bellini arrivò persino a preferire, provvisoriamente, quella del basso Antonio Tamburini, anche in ottemperanza alle ‘convenienze’, essendo il secondo assai più famoso del primo. Dopo aver momentaneamente accarezzato questa ipotesi, Bellini decise che la parte di Arturo non poteva in alcun modo essere interpretata da un basso, come comunicò a Florimo apostrofandolo: «[...] e persuaditi una volta, che il basso non potrà fare mai d’amante».⁵ Assegnò quindi a Tamburini la parte di Valdeburgo, ruolo di considerevole importanza, continuando invano a sperare che Rubini riuscisse a liberarsi dagli impegni presi, temendo, senza di lui, di non riuscire a eguagliare il successo del *Pirata*.⁶ Rassegnatosi a rinunciare a Rubini, non gli restava che sondare la possibilità di ingaggiare Reina, al quale scrisse per avere informazioni sulla sua voce. L’esito di questo contatto è riportato in una lettera di Bellini a Florimo del 27 settembre:

Ho scritto al tenore Reina in Lucca, ed egli mi ha risposto gentilmente, e mi dice che la sua voce è maschia, sempre intonata, dell’estensione, da Befà sotto le righe, al Là sopra le righe tutta di petto, e nei falsi sino al mi acuto, ha dell’agilità, e canta spianato, e che il suo genere sarà secondo la mia musica, che egli è disposto a studiare come un cane, ed eseguire tutto ciò che io gli dico, con la mia maniera, che egli vede che è la vera [...].⁷

Quindi voce virile, intonata, con registro di petto da *si*¹ a *la*³ e note in falsetto fino a *mi*⁴. Di fatto, Bellini spinse occasionalmente la parte fino a *la*¹ nel grave, si fermò rispettosamente al *la*³ nell’acuto e non utilizzò la quinta estrema in falsetto, in alcun modo confrontabile con il registro acuto di Rubini.

La risposta di Reina fu tanto convincente – soprattutto nell’ostentazione di umiltà – da indurre Bellini ad assegnargli il ruolo di Arturo; ma quanto il compositore fosse effettivamente convinto delle qualità vocali e dell’adeguatezza stilistica del tenore alle proprie innovazioni drammaturgico-musicali, è circostanza che si presta a qualche ragionevole dubbio. Uno sguardo alla Tabella A può essere utile per avviare una riflessione su questo tema.

⁵ Lettera a Francesco Florimo del 20 settembre 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione, p. 165. Ringrazio Graziella Seminara per avermi gentilmente reso disponibili le lettere qui pubblicate nella nuova edizione a sua cura.

⁶ *Il pirata* ebbe la prima rappresentazione al Teatro alla Scala il 27 ottobre 1827, riscuotendo grande successo.

⁷ Lettera a Florimo del 27 settembre 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 163.

TABELLA A
DISTRIBUZIONE DEI PEZZI

Personaggi principali	Tipo vocale	Arie autonome	Arie 'inglobate'	Duetti	Terzetti	[Quartetti]
ALAIDE	Soprano	[1]	2	1	1 [1]	[1]
ISOLETTA	'Mezzosoprano'	1	0	1	0	[1]
ARTURO 1829	Tenore	0	0	2	1 [1]	[1]
1830	"	"	"	"	"	"
VALDEBURGO	'Baritono'	1	0	2	1 [1]	[1]

Nella Tabella A tutte le indicazioni fra parentesi quadre si riferiscono a sezioni di pezzi più ampi, ma che la tradizione testuale ha considerato come pezzi autonomi. Lo Schema 1, pubblicato alla fine del saggio, mette a confronto la struttura generale della riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi nel 1829, quella della partitura approntata nella seconda metà del Novecento dallo stesso editore e quella dell'edizione critica di prossima uscita, che rispecchia in tutto la struttura dell'opera come impostata da Bellini nella partitura autografa. Come si può notare dallo Schema 1, nella riduzione per canto e pianoforte del 1829 – come in tutte quelle pubblicate in seguito da Ricordi – la Scena e Romanza era un pezzo a sé stante (la partitura novecentesca adotta una soluzione di compromesso, dovendo concordare con la riduzione per canto e pianoforte di uso corrente: sotto lo stesso numero, articola Romanza e Duetto come sezioni distinte); nella partitura autografa, invece, il n. 3 è un pezzo unico, senza soluzione di continuità, sebbene in origine la Romanza fosse separata dal Duetto (si accennerà più avanti a questa particolarità del processo compositivo). Pertanto, nella Tabella A la Romanza di Alaide è stata messa fra parentesi quadre nella categoria Arie autonome, per indicare un pezzo solistico in origine indipendente, poi inglobato in una struttura drammaturgico-musicale più ampia. Parzialmente diverso il caso di Terzetti e Quartetti: di fatto, nella partitura autografa esiste un solo Terzetto trattato come pezzo autonomo (il n. 5), mentre l'altro, intitolato 'Terzettino' nelle edizioni correnti Ricordi, è in realtà una sezione del n. 6 Finale primo (pertanto con '[1]' s'intende la partecipazione alla sezione a 3 del Finale primo); lo stesso vale per il 'Quartetto', sezione del n. 11 Finale secondo.

Per gli scopi che ci prefiggiamo in questa sede, è interessante notare che ad Arturo non fu assegnata alcuna aria solistica, neppure nella forma 'inglobata', mentre Valdeburgo, l'antagonista dell'usuale triangolo (Alaide – Arturo – Valdeburgo), ne ha una drammaturgicamente

molto importante all'inizio dell'Atto secondo (n. 7 Scena ed Aria [di Valdeburgo]).⁸ Questa situazione va tuttavia contestualizzata: anche Isoletta, personaggio secondario, ha un'aria solistica (Atto secondo, n. 9) e non del genere 'di sorbetto', date le straordinarie qualità musicali – tanto vocali quanto strumentali – che la caratterizzano. È evidente che con *La Straniera* da una parte Bellini spinge all'estremo la tendenza (già in atto) a ridurre la quantità di arie solistiche a favore dei pezzi d'assieme, cosicché le parti principali finiscono per assumere la funzione di 'personaggi di relazione', i cui caratteri psicologici si definiscono nei rapporti reciproci; dall'altra tende a incorporare i pezzi solistici in strutture drammaturgico-musicali più ampie ed articolate, come nel caso di Alaide, cui Bellini assegna due arie inglobate (rispettivamente nel n. 6 Finale primo e nel n. 11 Finale secondo) e una Romanza unita in corso d'opera – per ragioni eminentemente drammatiche – al successivo Duetto (il complesso di Romanza e Duetto costituisce il definitivo n. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide – Arturo]).⁹ Resta comunque il fatto che Arturo partecipa solo a pezzi d'assieme, senza alcuna aria 'inglobata', attestandosi in tal modo come insolito paradigma di personaggio di relazione. Se Bellini avesse avuto a disposizione Rubini, Arturo avrebbe espletato la stessa funzione?

Tanto retorica la domanda quanto superflua la risposta: sebbene nella *Straniera* le esigenze teatrali abbiano spesso il sopravvento su quelle musicali (il già citato caso del n. 3 è emblematico), è evidente che con un tenore come Rubini il ruolo di Arturo avrebbe assunto tutt'altri caratteri e funzioni. Questa peculiarità strutturale dovrà essere attentamente considerata al fine di una valutazione sulla 'sostenibilità musicale' delle soluzioni proposte nella seconda versione dell'opera.

La scarsa corrispondenza disponibile a partire dalla metà di marzo 1829¹⁰ non consente di ricostruire le circostanze in cui nacque l'idea di adattare *La Straniera* alla voce di Rubini per la seconda rappresentazione alla Scala del 13 gennaio 1830. Prima di lasciare Milano alla volta di Venezia – dove lo aspettavano le prove per *Il pirata* e i necessari accomodamenti per Grisi, Bonfigli e Pellegrini¹¹ – Bellini adattò il ruolo di Arturo alla voce di Rubini,¹² verosimilmente in un tempo molto ridotto. Intervenne su una copia manoscritta¹³ 'accomodando'

⁸ In questo saggio si utilizzano i titoli dei pezzi stabiliti per l'edizione critica di prossima uscita (vedi nota 1).

⁹ In origine Romanza e Duetto erano pezzi separati, come dimostrano interventi di taglio e sutura praticati da Bellini sulla partitura autografa. Il passo, di considerevole interesse per lo studio del processo compositivo e della concezione formale belliniana, verrà descritto in un saggio di prossima pubblicazione sulle pagine di questa stessa rivista.

¹⁰ Per motivi ignoti, dal 14 marzo 1829 fino all'11 marzo 1834 viene a mancare la corrispondenza di Bellini con Florimo, il principale interlocutore del compositore.

¹¹ Bellini partì per Venezia il 12 dicembre, ma si fermò fino al 16 a Casalbuttano. Le prove per *Il pirata* cominciarono dopo Santo Stefano e proseguirono fino al 15 gennaio, il giorno prima della rappresentazione. Il compositore dovette accomodare le parti di Imogene, Gualtiero ed Ernesto rispettivamente alle voci di Giuditta Grisi, Lorenzo Bonfigli e Giulio Pellegrini.

¹² Cfr. PHILIP GOSSETT, *Introduction* cit., p. [IX].

¹³ Questa copia con annotazioni e interventi autografi è custodita nella Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (Ms. 20).

i recitativi, praticando saltuarie modifiche nei pezzi lirici, ma soprattutto riscrivendo per intero ampie parti del n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]. Come si può notare dallo Schema 2 (pubblicato a fine saggio), non sussistono differenze macrostrutturali fra prima e seconda versione. Tutti questi interventi furono mirati, più ancora che a innalzare il limite acuto dell'estensione, a evitare l'insistenza sul registro medio-grave, particolarmente robusto nella voce di Reina. Per essere più precisi, l'innalzamento nell'acuto è più apprezzabile nei recitativi, dove la linea melodica è meno condizionata da aspetti contestuali, mentre è di scarsa rilevanza nelle sezioni liriche (salvo nel n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]), dove *texture*, orchestrazione, raddoppi strumentali della parte vocale e altri aspetti non consentono modifiche radicali. Ovviamente nei pezzi d'assieme i margini di modifica sono ridottissimi, ma poiché Arturo non dispone di arie solistiche, si può affermare che l'innalzamento di registro è apprezzabile quasi esclusivamente nei recitativi e nel n. 8. Nella Tabella B vengono messe a confronto l'estensione del ruolo di Arturo nelle versioni 1829 e 1830, limitatamente alle sezioni liriche.

TABELLA B
ESTENSIONE DEL RUOLO DI ARTURO

Pezzi	N. 3 Romanza e Duetto	N. 5 Terzetto	N. 6 Finale primo	N. 7 Aria Valdeburgo	N. 8 Duetto	N. 11 Finale secondo
1829	la^1-la^3	re^2-la^3	$si_b^1-la^3$	si^1-sol^3	$si_b^1-la^3$	re^2-sol^3
1830	$la^1-si_b^3$	re^2-la^3	$mi_b^2-la^3$	si^1-sol^3	fa^2-la^3	$mi_b^2-la^3$

Si potrà notare che solo nei NN. 3 e 11 è riscontrabile un innalzamento del limite acuto, ma in misura non significativa, soprattutto se si confronta con l'estensione di altri ruoli belliniani destinati a Rubini: per esempio nel *Pirata* (Gualtiero) re^2-re^4 , nella *Sonnambula* (Elvino) do^2-re^4 , nei *Puritani* (Arturo) addirittura mi^2-fa^4 . In sintesi, l'estensione della parte di Arturo 1830 non usufruisce di una buona parte del registro sovracuto di Rubini: senza arrivare agli estremi dei *Puritani*, sarebbe stata disponibile ancora una terza minore (nel n. 3 il si_b^3 è toccato una sola volta, in un breve passo – battute 180-181 – che più che una sostituzione definitiva sembra un 'oppure', quindi opzionale). Significativa, invece, la riduzione dell'estensione nel registro grave, evidente soprattutto nel n. 6 e nel n. 8; tuttavia è opportuno segnalare che nel n. 3 la discesa a $si_b^1-la^1$ a battuta 279 è episodica e isolata. Non si può escludere che Bellini abbia dimenticato di modificare questo passo, visti i tempi stretti in cui presumibilmente si trovò a operare: qualora il tenore non disponesse di queste note, sarebbe del tutto plausibile trasportare all'ottava superiore il si_b^1 di battuta 278 e il la^1 di 279. Poco significativa anche l'esigua differenza del limite grave dell'estensione nel n. 11, che già nella prima versione non varcava la soglia inferiore del re^2 .

Superfluo sottolineare che l'estensione globale costituisce un'informazione neutra che non rende conto di come vengano impiegati i diversi registri. Può essere utile segnalare che nella prima versione il registro più praticato da Arturo è quello che si estende da mi_2^2 a fa^3 , sebbene l'estensione complessiva sia la^1-la^3 ; detto per inciso, può essere interessante il confronto con l'estensione di Valdeburgo: la^1-fa^3 complessiva, $mi_2^2-mi_3^3$ prevalente (sull'esigua differenza fra le estensioni prevalenti di Arturo 1829 e Valdeburgo, si rifletterà più avanti). Nel n. 8 l'estensione complessiva di Arturo 1829 è $si_1^1-la^3$ mentre quella di Arturo 1830 è fa^2-la^3 : a fronte di una consistente decurtazione del registro grave, il limite estremo acuto resta invariato. Ciò dipende dal fatto che in questo pezzo la parte di Arturo non subì modifiche nella Stretta (salvo a battute 239-249, dove tuttavia Arturo sale solo fino a sol_3^3), il cui estremo acuto rimane appunto la^3 (peraltro già raggiunto a battuta 91 mediante modifica della cadenza e nella sezione B' in virtù del trasporto da Sol minore a La minore – vedi Schema 3 a fine saggio). Se invece consideriamo il limite estremo acuto delle sezioni trasportate da Si₁, maggiore a Re₁, maggiore (A), possiamo constatare l'innalzamento da fa^3 a la_3^3 , quindi lo spostamento del registro acuto una terza minore più in alto, senza però oltrepassare il limite acuto la^3 .

Ma perché, pur disponendo del prodigioso registro acuto di Rubini, il compositore non supera questo limite? Non sarebbe stato difficile in questo contesto valorizzare le caratteristiche vocali di Rubini, capace di grande agilità nell'acuto senza incorrere in inopportuni mutamenti timbrici (come nel caso del 'falsetto' di Reina). Ma nella *Straniera* Bellini sperimenta un nuovo tipo di tenore, virilmente passionale, estremamente drammatico e potente, in cui si manifesta la nuova poetica anti-rossiniana che i contemporanei riconobbero al compositore come segno di modernità;¹⁴ una nuova scrittura vocale, disadorna, attenta al senso emozionale della parola, quindi perlopiù sillabica e declamata. Forse Bellini non impiegò il registro acuto di Rubini perché si allontanava troppo dalla caratterizzazione espressiva e drammatica del personaggio. Se per Rubini il registro grave di Arturo era impraticabile, forse il suo registro acuto non era drammaturgicamente pertinente. Bellini doveva essere perfettamente consapevole del fatto che un adattamento della parte di Arturo per Rubini fosse un'operazione di incerta riuscita, come testimonia una lettera allo zio Vincenzo Ferlito:

Mi si scrive da Milano che il giorno 13: di questo è andata in scena la *Straniera*, e che ha fatto l'istesso piacere dell'anno scorso, e che la Lalande e Tamburrini si sono distinti assai; ma che Rubini in quell'opera è freddo freddo, e tutti desiderano Reina: alcuni

¹⁴ Delle innovazioni stilistiche introdotte da Bellini nella *Straniera* furono subito consapevoli le prime critiche, di cui Maria Rosaria Adamo fornisce una nutrita selezione (cfr. MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., pp. 97-103). Qui citiamo solo alcuni passi particolarmente significativi in questo contesto: «Non sembra più dubitarsi, che un giovane ardito, anch'egli italiano [come Rossini] [...], si sia prefisso di operare un cambiamento nelle nostre abitudini, quasi saziati del bello, e incapaci di trovare un nuovo bello» («I Teatri», 16 febbraio 1829); «[...] il concetto estetico che resse sempre il compositore della *Straniera* quello parve a noi di serbar sempre nel canto la verità d'affetto, indipendentemente da ogni modulo prestabilito, e di far uso di tutto il moderno prestigio delle armonie solo per rafforzare le situazioni drammatiche» («La Gazzetta privilegiata di Milano», 26 febbraio 1829); «[...] Il signor Bellini cerca novità, ed in ciò merita lode. Egli ha preso un metodo, che non ben sappiamo se debba dirsi declamazione cantata, o canto declamato. [...]» («L'Eco», 16 febbraio 1829).

vogliono che la parte trasportata non fà l'effetto che faceva come è stata creata: ciò lo credo; ma non potea fare sì male sino a far desiderare un tenore mediocre a preferenza di Rubini, e piuttosto è che Rubini non animando una parte come quella, piena d'anima e di fuoco, fa languire tutto; ma basta che il complesso ha fatto piacere, e del resto nulla importa, quando io ho fatto tutto il possibile di accomodarliela bene.¹⁵

Una sorta di 'cattiva coscienza' induce Bellini a interpretare in questa chiave le critiche alla seconda versione dell'opera, ma un giudizio – peraltro non negativo – del pubblico e la dissimulata insoddisfazione dell'autore non sono argomenti sufficienti per trarre conclusioni sulla 'insostenibilità' della *Straniera* versione 1830. Allo stesso tempo non si può ignorare il fatto che l'allestimento di Bergamo (14 agosto 1830), concordato con Bellini, vide di nuovo il coinvolgimento di Reina nei panni di Arturo. Suo malgrado, Bellini creò il ruolo di Arturo (non solo la sua parte vocale) a misura di Reina, valorizzandone le caratteristiche a tal punto che i limiti dei mezzi vocali divennero opportunità per trovare nuove soluzioni («essendo obbligato di scrivere per altri cantanti – confidava Bellini a Florimo – il cambiar genere è facile che mi porti alla novità»).¹⁶ Poiché la scelta del cast precedette la stesura del libretto, secondo le consuetudini della collaborazione Romani-Bellini, si può verosimilmente ipotizzare che con Rubini non solo la parte di Arturo sarebbe stata radicalmente diversa, ma persino il libretto avrebbe fornito al cantante, probabilmente, adeguate occasioni per almeno un'aria solistica.¹⁷ Lippmann esprime a riguardo un'opinione diversa:

Quando [...] nel 1830 Rubini alla Scala assunse questa parte, Bellini – se solo avesse voluto – avrebbe avuto l'occasione di scrivere un'aria per questo suo tenore prediletto. È palese invece che egli non volle farlo: per motivi di drammaturgia, cioè per sottrarre il “giovane ardentissimo” Arturo alla sicura staticità che gli sarebbe derivata, anche intorno al 1830, da un'aria. Così Arturo canta in forme più dinamiche commisurate a un personaggio incalzato dalla passione: in brevi ariosi ed in concertati.¹⁸

Senza altro condivisibili le ragioni addotte da Lippmann, cui si può aggiungere, più in generale, che nella concezione drammaturgico-musicale e formale di Bellini, almeno a partire dal *Pirata*, l'inserimento posticcio di un qualsiasi pezzo chiuso avrebbe costituito un corpo estraneo (ragionevolmente, ciò che era possibile in origine non lo è più a cose fatte). In ogni caso, entrambe le ipotesi convergono su una convinzione di fondo: la forma della *Straniera* reca i segni indelebili del primo Arturo. Sulla base di queste premesse, la seconda versione non può che apparire come un ibrido, che non valorizzando le qualità di Rubini fece rimpiangere Reina (ma è lecito dubitare che da un anno all'altro il pubblico fosse in grado di ap-

¹⁵ Lettera a Vincenzo Ferlito del 19 gennaio 1830, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 205.

¹⁶ Lettera a Florimo dell'11 giugno 1828, *ivi*, p. 134.

¹⁷ Persino Romani era preoccupato per la mancanza di un tenore adeguato; scelto l'argomento, il librettista prevedeva che «[...] senza un bravo tenore per la parte d'Artur [sarebbe stata] una faccenda seria [...]» (Lettera di Bellini a Florimo dell'agosto 1828, *ivi*, p. 155).

¹⁸ FRIEDRICH LIPPMANN, *Su "La Straniera" di Bellini*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», v/4, 1971, pp. 565-605: 596.

prezzare le differenze – non decisive – rispetto alla prima versione). Tuttavia, come si vedrà più avanti, un'analisi più approfondita può condurre a conclusioni quasi antitetiche.

Alcune ragioni pratiche potrebbero scoraggiare, oggi, l'esecuzione della seconda versione, in particolare il fatto che nel redigere gli accomodamenti ai recitativi, di tanto in tanto Bellini omise di intervenire su alcuni 'inabissamenti' nel registro grave. Quasi certamente si tratta di dimenticanze, giacché in altri casi analoghi praticò modifiche di registro. Talvolta una mano diversa sia da quella di Bellini sia da quella del copista che redasse il manoscritto cercò di ovviare al problema. Sarà compito dell'edizione critica di prossima uscita fornire gli adeguati suggerimenti per rendere accessibile la seconda versione – anche in questi passi – alle possibilità vocali degli attuali cantanti; di fatto, nessuna delle due versioni della *Straniera* risulta essere di impervia praticabilità. Quindi, come prima considerazione di massima, possiamo affermare che anche la seconda versione, benché adattata a Rubini, risulta praticabile per le attuali tipologie di voci tenorili (casomai la seconda consente di metterne maggiormente in luce le doti virtuosistiche).

Lo Schema 2, pubblicato a fine saggio, fornisce uno sguardo d'insieme sulla collocazione delle modifiche praticate per ottenere la seconda versione e sulle relative soluzioni editoriali adottate nell'edizione critica di prossima pubblicazione. Come ha osservato Friedrich Lippmann, se nei pezzi chiusi le modifiche sono abili e sporadici adattamenti locali,

nei recitativi, invece, i cambiamenti sono così radicali che, per quanto ad esso si riferisce, si può parlare a buon diritto di una vera e propria seconda stesura dell'opera. Non tutti sono cambiati, ma dove sono intervenute le modificazioni – mantenendo ogni parola del testo – esse sono considerevoli. Queste modifiche non si limitano ad alzare le note di Arturo, ma spesso tendono, nello stesso tempo, a realizzare un legame più intenso fra testo e musica.¹⁹

A questa osservazione si può aggiungere che nelle modifiche in oggetto il ritmo rimane nella quasi totalità dei casi invariato, circostanza che, pur non contraddicendo l'asserzione di Lippmann, ne circoscrive la validità: per Bellini il principale fattore prosodico era quindi pienamente soddisfacente già nella prima stesura. Conveniamo comunque con Lippmann sul fatto che nella seconda stesura il recitativo «acquisisce [...] delle finezze che spesso conferiscono al significato del testo una nuova luce». Seguono nella sua trattazione tre esempi pertinenti, sui quali, tuttavia, potrebbe sussistere qualche margine di discussione.²⁰ In ogni caso, una valutazione di natura estetica potrebbe indurci a cedere alla tentazione di considerare la seconda versione come *Fassung letzter Hand*, in cui si manifesti pienamente l'intenzione definitiva del compositore. Sappiamo che questo principio è raramente applicabile al repertorio operistico italiano della prima metà dell'Ottocento (le seconde – o ulteriori – versioni rappresentano generalmente un adattamento a nuovi contesti, non versioni definitive); ma oltre a questioni metodologiche generali, nel caso specifico della *Straniera* le considerazioni proposte nella prima parte di questa trattazione dovrebbero scoraggiare un'ipotesi del genere. Tuttavia possono essere addotte valide motivazioni per preferire la seconda versione

¹⁹ *Ivi*, p. 573.

²⁰ *Ivi*, pp. 573-577.

alla prima, soprattutto valutando con attenzione le peculiarità dell'unico pezzo chiuso su cui Bellini sia intervenuto in modo decisivo: il n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo].

Innanzitutto è opportuno chiedersi per quale motivo Bellini sia intervenuto in modo strutturale solo sul n. 8 e non sull'altro Duetto, ugualmente importante, con Alaide (n. 3): di fatto nel n. 3 e nel n. 8 l'estensione di Arturo 1829 è quasi uguale, ma nelle sezioni liriche attribuite al tenore Bellini praticò solo una modifica alle battute 180-181 (si tratta dell'unico accomodamento in cui Bellini tentò di adattare la parte all'agilità di Rubini nel registro acuto). Come si è notato precedentemente, nella seconda versione del n. 8 Bellini riduce l'estensione nel grave e sposta il registro prevalente del Cantabile una terza minore sopra, senza tuttavia innalzare il limite acuto (che resta la^3). L'innalzamento del registro prevalente è quanto basta per differenziare la caratterizzazione vocale di Arturo da quella del suo antagonista Valdeburgo: nella prima versione il registro prevalente di Arturo nel Cantabile era $mi_b^2-fa^3$ e quello di Valdeburgo $mi_b^2-mi_b^3$, mentre – relativamente alle sezioni trasportate – quello di Arturo 1830 è $sol_b^2-la_b^3$. La conflittualità fra i due personaggi, che nel Duetto dell'Atto secondo trascolora attraverso una gamma piuttosto ampia di atteggiamenti e stati emotivi di Arturo, trova adeguata espressione ed efficace rispecchiamento nella divaricazione dei caratteri vocali dei due personaggi, sostanzialmente esigua nella prima versione (il primo Arturo è un tenore tendente a caratteri baritonali, Valdeburgo è un baritono tendente talvolta a caratteri tenorili). Nel caso del Duetto con Alaide (n. 3), il problema della differenziazione dei caratteri vocali ovviamente non sussiste. Si può arrivare ad affermare che gli interventi operati al n. 8 siano funzionali – forse non solo, ma anche – a rimediare a un difetto costituzionale del Duetto di Arturo e Valdeburgo? Sulla base di ulteriori argomentazioni desunte da un'analisi più attenta, si potrà forse rispondere affermativamente.

Può essere utile accennare alle modalità operative e materiali adottate da Bellini per modificare il Duetto Arturo - Valdeburgo.²¹ Per predisporre la seconda versione del n. 8, il compositore intervenne sulla già citata copia manoscritta sia localmente (modificando la parte di Arturo direttamente sulla redazione del copista, oppure riscrivendola nel pentagramma soprastante), sia strutturalmente, rimuovendo intere carte e sostituendole con altre contenenti la trasposizione di intere sezioni. In queste sezioni, oltre alla trasposizione della parte di Arturo, Bellini riscrisse tutte le parti orchestrali adattandole, qualora necessario, alla nuova tonalità. Lo Schema 3, pubblicato a fine saggio, permette di visualizzare l'entità e la tipologia delle modifiche praticate da Bellini. Le aree evidenziate in grigio scuro si riferiscono alle carte rimosse e sostituite, quindi interamente riscritte in altra tonalità più acuta; le aree evidenziate in grigio chiaro indicano i passi in cui Bellini modificò direttamente la copia manoscritta; le aree non evidenziate indicano le sezioni che non hanno subito alcuna modifica. Su 297 battute complessive, 66 furono interamente sostituite, 13 furono oggetto di modifiche radicali direttamente sulla copia manoscritta, mentre a 24 ammontano quelle in cui Bellini modificò solo la parte vocale (nel caso del passo delle battute 35-46 anche quella di Valdeburgo); quindi 103 battute furono sottoposte a modifiche, più di un terzo del pezzo. Tenendo conto che a partire dall'inizio della Stretta su 94 battute ne furono riscritte soltanto 11, gli interventi si concentrano soprattutto nella prima metà del Duetto, arrivando a interessare quasi la metà delle battute di questa parte del pezzo.

²¹ Vedi anche PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 358-363.

Possiamo osservare che nella prima versione le due sezioni assegnate ad Arturo, indicate con A, erano in rapporto di terza minore superiore con quelle di Valdeburgo (indicate con A'): Si_♭, maggiore per Arturo, Sol maggiore per Valdeburgo. Questo rapporto corrisponde alla naturale differenza di estensione fra baritono e tenore (orientativamente di terza, minore o maggiore) ed è assai frequente in queste situazioni, in quanto consente la transizione diretta mediante nota comune (in questo caso *re*, quinto grado della scala di Sol maggiore e terzo di Si_♭, maggiore). Nella seconda versione le suddette sezioni vengono trasposte alla terza minore superiore, quindi a Re_♭, maggiore. Ne consegue che il rapporto fra i piani tonali di Arturo e Valdeburgo diventa molto più teso. Benché due tonalità in rapporto di quinta diminuita (in questo caso Sol maggiore - Re_♭, maggiore) siano solo apparentemente lontane (l'interpretazione enarmonica dell'intervallo *fa#-do* consente la modulazione immediata), non si può ignorare l'anomalia rispetto ad analoghe soluzioni di routine di questo repertorio: laddove due voci contigue (per esempio basso e tenore, oppure contralto e soprano) cantino in successione la stessa melodia, il rapporto di quarta o quinta giusta consente di evitare eccessivi allontanamenti dalla tonalità d'impianto (la stessa soluzione viene adottata da Bellini nelle sezioni B-B', nel momento in cui, mediante trasporto di seconda maggiore di B', al rapporto di terza minore originario viene sostituito quello di quarta giusta). Evidentemente Bellini non volle ricorrere a una di queste tipiche soluzioni per la semplice ragione che intendeva rendere più teso e 'inconciliabile' – anziché indebolirlo – il rapporto tonale fra Arturo e Valdeburgo, con conseguente potenziamento dei due passi di raccordo collocati rispettivamente alla fine della prima sezione A (per andare da Re_♭, maggiore a Sol maggiore) e all'inizio della seconda sezione A' (per il percorso inverso). La differenza di potenziale accresce l'energia cinetica e costituisce un efficace espediente armonico per rappresentare il conflitto fra i due personaggi; viepiù efficace, proprio perché raggiunto a fatica, risulta l'appianamento finale del conflitto.

Una lettura del Duetto Arturo - Valdeburgo in chiave psicologica corrobora la tesi che Bellini abbia prestato particolare attenzione alla funzione drammaturgico-musicale della differenziazione dei piani tonali; in specifico, che nella seconda versione abbia ulteriormente messo a fuoco queste strategie in relazione agli obiettivi da raggiungere. A seguire vengono percorse sinteticamente le tappe principali dello sviluppo psicologico dei due personaggi (in particolare di Arturo), determinato dal carattere spiccatamente dialogico di questo pezzo. Si avverte che questa lettura prescinde volutamente dal riferimento al modello formale standard (la cosiddetta 'solita forma dei duetti') che rimane comunque presupposto (vedi anche Schema 3).

SCENA

Alterco

Irruenza di Arturo, che vuol vedere Alaide a tutti i costi / veto sdegnoso di Valdeburgo, sfida / Arturo chiede pietà: non è lui che parla, bensì il suo estremo dolore (tema centrale della Sezione A)

DUETTO

Contrasto

A (Re₁, maggiore) Arturo: in lui parla il dolore; supplica Valdeburgo di poter vedere Alaide un istante

Transizione - Valdeburgo: sarcasmo («reca, o mostro, morte a lei col tuo sembiante»)

A' (Sol maggiore) Valdeburgo: rimprovero (informa Arturo sullo stato mentale di Alaide: è terrorizzata, lo odia, lo maledice)

Transizione - Arturo: primi cenni di assunzione di responsabilità («così aborrito?...»)

B (Mi minore) Valdeburgo: accusa (Arturo ha tolto ogni speranza di pace ad Alaide, ha tradito l'amore di Isoletta, ha ferito a morte l'amico fraterno; qual delitto vuole ancora commettere?)

B' (La minore) Arturo: piena presa di coscienza (cerca solidarietà, spiegando il proprio delirio e la propria angoscia; senza Alaide preferisce morire)

Compromesso

Transizione - Valdeburgo: apostrofe («Sciagurato! insisti ancora?»); Arturo chiede cosa deve fare (si mette per la prima volta in una disposizione di ascolto). Valdeburgo detta le condizioni: Arturo deve desistere dall'amore per Alaide e... [→ Sezione A']

A' (Sol maggiore) Valdeburgo: Arturo deve sposare Isoletta affinché il dolore di Alaide sia placato

Transizione: Arturo accetta («il mio cor s'immolerà»)

A (Re₁, maggiore) Arturo: contrattazione. Arturo pone come condizione che Alaide sia presente al momento delle nozze con Isoletta, a sostenerlo nell'arduo cimento

Transizione: Valdeburgo ottiene da Arturo la promessa che obbedirà ad Alaide

Appianamento del conflitto

D (Si₁, maggiore / ruolo-guida Valdeburgo): raggiunto un accordo, Valdeburgo e Arturo cantano insieme in Si₁, maggiore. Ovviamente non possono percepire la situazione nello stesso modo: Arturo si autocommisera, Valdeburgo gli dice che il tempo sanerà il suo dolore (tema efficacemente ripreso nella transizione seguente)

Diverbio

Transizione (Si₁, maggiore - Re₁, maggiore): Valdeburgo minimizza («la memoria del passato come sogno sparirà»); risposta sdegnosa di Arturo («la memoria del passato sol con me morir potrà») trasportata in tonalità di Re₁, maggiore.

D' Replica della sezione D / ruolo-guida Arturo (*appianamento*)

Le posizioni simmetricamente contrapposte di Arturo e Valdeburgo sono evidenti nelle sezioni A e A', disposte specularmente (A-A' / A'-A); si può notare che in ambito armonico nulla esprime il concetto di contrapposizione meglio del rapporto di quinta diminuita - quarta aumentata. La percezione di compiutezza del processo psicologico di appianamento del conflitto è determinata dall'inversione del percorso armonico (Re_b → Sol / Sol → Re_b) tanto quanto dalle dinamiche interpersonali: il ruolo oppositivo di Valdeburgo si converte in propositivo, mentre Arturo da uno stato totalmente subordinato si trova nella posizione di poter dettare qualche condizione.

Per quanto riguarda la parte centrale, nulla avrebbe impedito a Bellini di riprodurre il rapporto di quinta diminuita anche fra le sezioni B-B', trasportando B' alla tonalità di Si_b minore, relativa minore di Re_b maggiore: a dispetto dei cinque bemolli in chiave, il collegamento con la sezione successiva [C], rimasta invariata, sarebbe stato per certi aspetti più semplice e scorrevole che partendo da La minore - Do maggiore (il passaggio da B' a [C] si esaurisce e circoscrive nel brusco passo di battuta 161, una transizione diretta da Do maggiore a Mi_b maggiore un po' maldestra, unico fra gli adattamenti armonici praticati a non possedere il dono della spontaneità ed eleganza rilevate da Lippmann).²² Tuttavia, sul piano delle dinamiche psicologiche è evidente che nella sezione B' Arturo prende consapevolezza delle proprie responsabilità, ponendo le premesse per un compromesso: la tensione fra i due personaggi si allenta, pertanto al rapporto di quinta diminuita Bellini preferisce quello, di maggior conciliabilità, di quarta giusta.

La parte finale rappresenta l'appianamento del conflitto, con entrambi i personaggi che cantano in Si_b maggiore: dapprima il ruolo-guida è assegnato a Valdeburgo, che per otto battute (205-212) canta da solo, poi con il controcanto (prevalentemente alla terza) di Arturo; nella ripetizione del passo (250 e seguenti) il ruolo-guida è assegnato ad Arturo, che a battute 250-257 canta una forma un po' variata della melodia enunciata da Valdeburgo a 205-212. Perché non innalzare il registro della sezione conclusiva, portando finalmente la melodia nel registro acuto di Rubini? Ci sono buone ragioni per ritenere che anche in questo caso le scelte di Bellini siano state guidate da fattori drammatici: in questo momento i ruoli di Valdeburgo e Arturo sono praticamente paritari, anche se il compositore spinge la parte di Arturo al *la*³ a battuta 255 (quando canta da solo) e successivamente per effetto del controcanto alla terza superiore rispetto alla parte di Valdeburgo (a 219 e a 264). L'appianamento del conflitto richiede parità; pertanto Bellini non pratica alcuna modifica dei piani tonali. Interviene invece nell'unico punto in cui sembra riemergere il diverbio, nella transizione fra D e D': benché i due personaggi abbiano trovato un accordo, non per questo sono tenuti a condividere i loro punti di vista sulla situazione. Ripetendo la stessa melodia di Valdeburgo, Arturo puntualizza, sottolineando la divergenza della sua posizione: stesso enunciato iniziale («la memoria del passato»), ma diversa previsione («sol con me morir potrà» al posto di «come sogno sparirà» dell'antagonista). Al carattere superficiale e sbrigativo della previsione di Valdeburgo, Arturo reagisce con sdegno: provvidenziale il trasporto una terza minore sopra (da Si_b maggiore a Re_b maggiore), che rispetto alla prima versione sottolinea efficacemente il momentaneo riaccendersi del conflitto; non tale però da vanificare l'accordo, cosicché la ripetizione della frase,

²² Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Su "La Straniera"* cit., p. 573.

questa volta col ruolo-guida di Arturo, ribadisce l'appianamento del conflitto pur sulla base di un'insanabile divergenza di posizioni (è evidente che l'accordo fallirà).

Sebbene non si vogliano in alcun modo sottovalutare i fattori pratici e contingenti dell'adattamento della parte di Arturo alla voce di Rubini, né s'intenda sovrastimare le intenzioni del compositore nella progettazione di un sistema simbolico dei rapporti tonali, non è possibile trascurare il fatto che la divaricazione delle tonalità nella riscrittura di questo Duetto di sviluppo psicologico sortisca effetti espressivi e drammatici di grande efficacia, contribuendo a compensare certi atteggiamenti di maniera avvertibili soprattutto nella melodia delle sezioni A e A'. Altre analisi potrebbero condurre a esiti antitetici: si potrebbe per esempio obiettare che siffatta gestione dei rapporti tonali risulta un po' azzardata rispetto al linguaggio armonico dell'epoca, osservazione che farebbe propendere per l'ipotesi di una certa estemporaneità e funzionalità pratica degli interventi di adattamento, poco sensibile a fattori di equilibrio e coerenza dell'insieme. Ma se ciò fosse vero per la seconda versione, non lo sarebbe meno per la prima, dove, nella cornice di un pezzo che comincia in Mi₃ maggiore e finisce in Si₃ maggiore, si inseriscono in successione – nella parte dei cantabili – Si₃ maggiore, Sol maggiore, Mi minore, Sol minore, Sol maggiore, Si₃ maggiore (la sostituzione di Si₃ maggiore con Re₃ maggiore e di Sol minore con La minore non rende più incoerente il percorso armonico).

È probabile che talvolta ad astratti principi stilistici si siano sacrificate soluzioni intenzionalmente innovative; viceversa, è altrettanto possibile che si siano attribuiti valori innovativi a devianze linguistico-musicali non intenzionali. Nel caso della seconda versione del N. 8 della *Straniera* la convergenza puntuale di fattori drammatici, psicologici e armonici sembra testimoniare una particolare attenzione per un fattore del comporre drammaturgico-musicale di rado riconosciuto a Bellini, ma che di molte pagine di quest'opera costituisce un sostrato fondamentale e distintivo: la funzione di introspezione psicologica della dimensione armonica (molto si potrebbe dire anche della variabilità del ritmo armonico in alcuni pezzi di quest'opera). Se al valore drammatico ed espressivo della gestione dei piani tonali, giunto a più nitida definizione attraverso un ripensamento della struttura tonale come divenire delle dinamiche fra i personaggi, aggiungiamo una riscrittura – pur motivata da fattori contingenti – di parte dei recitativi di Arturo volta a realizzare un legame più intenso fra testo e musica, non sembrerà eccessivo offrire alla versione 1830 l'opportunità di rappresentare qualcosa di più di una curiosità per studiosi e di entrare a far parte a pieno titolo – non solo come seconda opzione – della prassi esecutiva e della futura ricezione di quest'opera.

SCHEMA 1
STRUTTURA GENERALE

RIDUZIONE RICORDI 1829	PARTITURA RICORDI CORRENTE	EDIZIONE CRITICA (DI PROSSIMA USCITA)
<p>ATTO PRIMO</p> <p>[Introduzione] Recitativo e Duetto Recitativo dopo il Duetto d'Introduzione Scena e Romanza Scena e Duetto Coro de' cacciatori Recitativo e Terzetto Scena e Coro Terzettino Scena, Coro ed Aria</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>Scena ed Aria Recitativo dopo la Scena di Valdeburgo Scena e Duetto Scena ed Aria Coro Scena e Quartetto Aria e Finale secondo</p>	<p>ATTO PRIMO</p> <p>N. 1 Introduzione e coro N. 2 Recitativo e duetto Recitativo N. 3 Scena e Romanza Scena e Duetto N. 4 Coro di cacciatori N. 5 Recitativo e terzetto N. 6 Scena e coro N. 7 Terzettino Scena, coro ed aria finale I</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>N. 8 Scena ed aria Recitativo N. 9 Scena e duetto N. 10 Scena ed aria N. 11 Coro dell'Imeneo N. 12 Scena e quartetto Scena, coro ed aria finale</p>	<p>ATTO PRIMO</p> <p>[N. 1] Introduzione N. 2 Recitativo e Duetto [Isoletta e Valdeburgo] Recitativo dopo il Duetto [Isoletta e Valdeburgo] N. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide - Arturo] N. 4 Coro N. 5 Recitativo e Terzetto [Alaide, Arturo e Valdeburgo] N. 6 Finale [primo] Seguito del Finale primo</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>N. 7 Scena ed Aria [di Valdeburgo] Recitativo dopo la scena di Valdeburgo N. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo] N. 9 Scena [ed Aria] di Isoletta N. 10 Coro dell'Imeneo N. 11 [Finale secondo]</p>

SCHEMA 2

CONFRONTO TRA LA PRIMA E LA SECONDA VERSIONE DE *LA STRANIERA*

Fonte della prima versione: partitura autografa (A, Milano, Archivio Storico Ricordi)

Fonte della seconda versione: copia con annotazioni autografe (I-Mc, Biblioteca del Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano)

Prima versione	Seconda versione (parte di Arturo)	Soluzione editoriale*
N. 1 Introduzione		
N. 2 Recitativo e Duetto [Isoletta e Valdeburgo] Recitativo dopo il Duetto [Isoletta e Valdeburgo]		
N. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide - Arturo]	Modifiche autografe nel recitativo Soluzione alternativa autografa (“oppure”)	pentagramma aggiuntivo [32-33] pentagramma aggiuntivo [180-181]
N. 4 Coro		
N. 5 Recitativo e Terzetto [Alaide, Arturo e Valdeburgo]	Recitativo «accomodato per Rubini»	pentagramma aggiuntivo [11-12, 19-26, 36-38, 51-59, 85, 114-115]
N. 6 Finale [primo] Seguito del Finale	Modifiche autografe	pentagramma aggiuntivo [83-101, 117-119, 123-127, 138] [229, 259, 267, 295-299, 309-311, 329-337]
N. 7 Scena ed aria [di Valdeburgo] Recitativo dopo la scena di Valdeburgo	Adattamento non autografo	suggerimento in Apparato [85-86]
N. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]	Ampie modifiche autografe (anche orchestra)	edizione dell'intero pezzo in Appendice [vedi Schema 3]
N. 9 Scena [ed Aria] d'Isoletta		
N. 10 Coro dell'Imeneo		
N. 11 [Finale secondo] Scena e Quartetto [Alaide, Isoletta, Arturo, Valdeburgo]	«Quartetto accomodato per Rubini» (modifiche prima del Quartetto)	pentagramma aggiuntivo [67-74, 77-83]

* Soluzioni editoriali adottate nell'edizione critica di prossima pubblicazione

SCHEMA 3
MODIFICHE APPORTATE AL N. 8 NELLA SECONDA VERSIONE

SCENA

Battute	1-17	18-34	35-46	47-50	51-62	63-67	68-71	72-74
Tipo di intervento	= 1ª versione	4ª ↑ (20-26/1º aggiunto Fl. I = 8ª a Vni I)	parti di Ar. e Val. riscritte	= 1ª versione	parte di Ar. riscritta	= 1ª versione	parte di Ar. riscritta	= 1ª versione

DUETTO

Battute	75-91 (modifica cadenza a 91)
Tipo di intervento	= 1ª versione (salvo qualche modifica locale)

Sezione	A		A'	B	B'	[C]	A'		A	
battute	92-102	103-108	108/4º-128	129-145/1º	145/2º-160	161-175	175/4º-185	186-187	188- 197/1º	197/2º-201
Tipo di intervento	3ª min. ↑ (da Si _♭ , magg. a Re, magg.)	riscritte per tornare a Sol magg.	= 1ª versione (Sol magg.)	= 1ª versione (Mi min.)	2ª magg. ↑ (da Sol min. a La min.)	= 1ª versione	= 1ª versione (Sol magg.)	riscritte per arrivare a Re, magg.	3ª min. ↑ (da Si _♭ , magg. a Re, magg.)	Modificate/ riscritte per arrivare a Si _♭ , magg.

Sezione	D	Transizione		D'	Coda
Battute	[202-204] / 205-231	231/2º-238	239-249	250-273	274-297
Tipo di intervento	= 1ª versione (Si _♭ , magg.)	= 1ª versione	3ª min. ↑	= 1ª versione (Orch. 250-273 = 205-228)	= 1ª versione