



VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, Coro e Orchestra del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore d'orchestra Riccardo Muti, 2 CD Teatro del Maggio Musicale Fiorentino OF 021, 2018.

I Puritani furono scritti per un cast stellare: il soprano Giulia Grisi, il tenore Giovan Battista Rubini, il baritono Antonio Tamburini e il basso Luigi Lablache. La prima rappresentazione dell'opera si tenne al Théâtre-Italien di Parigi il 24 gennaio 1835 ed ebbe un esito felicissimo. Ne abbiamo conferma dallo stesso Bellini («tutti gridano, essere un'opera che mi fa grande gloria»¹) e dalla stampa coeva. Poiché i compositori – Bellini non faceva eccezione – scrivevano tenendo ben presenti le caratteristiche vocali dei cantanti a disposizione, succede che



certe opere, come *I Puritani*, pongano problemi esecutivi e interpretativi notevoli, proprio perché furono destinati a cantanti straordinari.² Alcune parti – a partire dal triangolo tipico: soprano, tenore, baritono – presentano una vocalità a tratti impervia, irta non solo di acuti estremi, risolvibili perlopiù con le ‘puntature’, ossia con note più comode, ma anche di fioriture e vocalizzi, che esigono una voce non solo bella, educata e sonora, ma anche agile. In sintesi, la partitura belliniana fissa inevitabilmente delle ‘asticelle’ molto alte per i cantanti, e se è vero che «il personaggio è la sua voce», come asserisce Fedele d’Amico,³ i cantanti che

¹ Lettera a Francesco Florimo del 26 gennaio 1835, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 455-456.

² Il critico del «Morning Post» di Londra, il 22 maggio 1835, poneva già chiaramente la questione: «there are some striking bits which will outlive the opera itself, that is, if singers can be found to do the music – a question, we are incline to think, rather problematical – equal to those of the present company at the King’s Theatre». Cfr. *I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio - ottobre 1835)*, a cura di Alice Bellini e Daniela Macchione, «Bollettino di studi belliniani», 1/2015, pp. 86-145: 99. La compagnia del King’s Theatre era la stessa della prima parigina, il ‘quartetto’ dei *Puritani*.

³ Cfr. FEDELE D’AMICO, *Barilli o la caducità del miracolo (1963)*, in ID., *Un ragazzone all’Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 92-110: 101.

interpretano *I Puritani* dovranno confrontarsi *in primis* con la partitura belliniana e poi con i grandi interpreti che nella tradizione si sono via via cimentati con quest'opera, a partire dal quartetto originario.

Certo, recensire una rappresentazione sulla base del solo documento sonoro, in questo caso un'incisione discografica tratta da una registrazione dal vivo, significa perdere di vista l'aspetto scenico (la scenografia, la presenza scenica dei cantanti, i movimenti, la regia insomma), componente fondamentale e direi imprescindibile in un'opera. Quindi la recensione sarà per forza di cose parziale. È pur vero che, stando al succitato principio di d'Amico, c'è una drammaturgia della voce di cui l'incisione discografica è testimone, più o meno fedele; ed è anche vero che per *I Puritani* si è parlato di «drammaturgia dell'indugio» (Della Seta), quasi che le attese, le sospensioni, le speranze dei personaggientino più delle azioni stesse. In effetti, le situazioni in cui l'azione, e di conseguenza la musica, precipitano sono pochissime. Quindi assume un peso rilevante l'espressione vocale, che deve essere sempre all'altezza degli splendidi momenti d'indugio lirico predisposti da Bellini.

L'esecuzione in esame, del 1970, cade in un periodo in cui le edizioni critiche delle opere dei maggiori operisti italiani dell'Ottocento (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi) erano agli esordi o di là da venire. Peraltro, l'«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini» è l'impresa più recente: la partitura dei *Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, è stata pubblicata da Casa Ricordi nel 2013. Quindi, più che il rispetto della partitura originale, o della 'volontà d'autore' – concetto peraltro rischiosissimo nell'ambito del melodramma –, contava la tradizione, con i suoi tagli e i suoi interventi più o meno arbitrari sulla partitura, al fine di agevolare i cantanti e di sfrondare le lungaggini. Tagli sistematici si riscontrano anche in questa incisione, soprattutto le ripetizioni delle cabalette nelle arie, fino a poco tempo fa ritenute generalmente superflue e ridondanti. Il ventinovenne Muti usa invero una forbice abbastanza decisa, visto che taglia, tra l'altro, anche alcuni passaggi nel duetto tra Elvira e Giorgio, nella polacca di Elvira («Son vergine vezzosa»), nel Finale del primo atto; un'ampia sezione del tempo di mezzo nella scena della follia di Elvira nel secondo; alcuni passi nella romanza di Arturo (ma dei tagli in questa scena furono effettuati già da Bellini a Parigi)⁴ e una parte della cabaletta del duetto tra Elvira e Arturo nel terz'atto («Vieni fra queste braccia»). D'altronde, la sua ansia di movimento e di azione si rivela in quei pochi momenti agitati della partitura, soprattutto in un paio di 'parlanti' – sezioni in cui l'orchestra fa da guida con temi o figure icastiche – che prende con tempo molto rapido e piglio energico, tanto da coprire quasi le voci (ma l'effetto di copertura potrebbe dipendere anche dalla registrazione inadeguata). Si prenda ad esempio l'Allegro maestoso e sostenuto che segue la prima strofa della romanza di Arturo nel terzo atto («Qual suon! Alcu s'appressa»: cd 2, traccia 13), che scorre in tempo veloce, quasi ansiogeno: Muti sembra quasi trasferire l'apprensione di Arturo all'orchestra e alle voci 'da dentro'. Anche la chiusa lieta e trionfale dell'opera (Allegro marziale: cd 2, traccia 22) viene condensata e affrettata col taglio di una ventina di battute e con un tempo risoluto. Sulla direzione di Muti torneremo in conclusione.

⁴ Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Bellini», vol. 10), p. xxxvii (*Problemi redazionali ed esecutivi*).

Passiamo ora in rassegna i cantanti principali di questa incisione e la loro resa vocale e interpretativa. Il soprano, l'olandese Cristina Deutekom, all'epoca nel pieno della maturità, è dei quattro la voce più in linea con lo stile belcantistico: voce ben timbrata, duttile, agile, con uno squillo impressionante negli acuti, rende con sicurezza e agio la parte di Elvira, alquanto impervia nei vocalizzi, nell'estensione, nella tessitura. Le ovazioni del pubblico a ogni suo pezzo ne sono una conferma. Cesare Brandi, che era presente a quell'allestimento, scrisse una recensione a dir poco entusiastica sulla prova della primadonna, magnificandone in particolare gli acuti. Riporto un passo significativo:

Ed ecco l'acuto lacerante, meraviglioso e imperioso, scaturito, macché da un petto umano, dalla terra più profonda, limpido come l'aria, denso come un getto di sangue, tagliente come una spada, eppure così umano, così oltraggiosamente umano.⁵

È pur vero che acuti così squillanti non sono previsti dalla partitura di Bellini – la nota più acuta, *re*⁵, è raggiunta vocalizzando – ma piuttosto dalla tradizione esecutiva che vuole la nota acuta prolungata in chiusura (e lì squillano dei *mi*). Ciò detto, la prova di una cantante non può essere valutata solo sulla base degli acuti; la performance vocale va analizzata e valutata in tutte le componenti e sfaccettature. Se Giulia Grisi, la prima Elvira, aveva «voce chiara, eterea, ma con notevole volume e slancio» e una «vocalizzazione fluidissima», «in grado di eseguire passi d'agilità a mezza voce»,⁶ Deutekom è il profilo ideale per interpretare quella parte. La piena sicurezza dei propri mezzi vocali le consente di affrontare senza patemi i passaggi più impervi, anche se qualche tocco di colore, qualche sfumatura e un fraseggio più disinvolto non avrebbero guastato in alcuni passaggi. A volte sembra fin troppo perfetta, quasi algida, mentre al personaggio di Elvira si addice qualche 'vezzo' in più. Proprio nella polacca «Son vergine vezzosa» (cd 1, traccia 15), ad esempio, vengono trascurate le indicazioni dinamiche di Bellini – «brillante», «con forza», «piano» –, che servono a dare più colore al pezzo, e una condotta più capricciosa. D'altro canto, in brani più lirici, come il pezzo concertato nel Finale I («Ah, vieni al tempio»: cd 1, traccia 19), Deutekom si rivela interprete eccelsa, sostenendo il canto con purezza e intensità di accento, specie nella prima parte, dove Bellini prescrive «declamato con tutto lo slancio d'un core innocente e contento», peraltro assecondata ottimamente dalla direzione di Muti. Nel crescendo lento che conclude il pezzo la sua voce svetta imperiosa e trascina davvero gli animi, anche se la linea del soprano, secondo le indicazioni di Bellini, deve rimanere sul registro medio, in tono più dimesso, mentre il culmine melodico (*re*) è riservato a Riccardo e Giorgio in coppia. Si tratta della classica puntatura che serve ad agevolare e a favorire la primadonna – la voce di Deutekom perde in effetti di spessore nel registro medio-grave –, ma, considerato il risultato eccellente, non si può certo biasimarla.

⁵ CESARE BRANDI, *Canta, Cristina!*, «Corriere della sera», 4 gennaio 1971 (si legge in CESARE BRANDI, *Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubiu, Roma, Castelvecchi, 2013, pp. 91-95: 91).

⁶ ROBERTO STACCIOLI, *sub voce* 'Grisi', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2002 (all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/grisi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grisi_(Dizionario-Biografico)/)).

Anche nella scena della pazzia («Qui la voce sua soave»: cd 2, traccia 5) se la cava egregiamente, con freschezza vocale e interpretazione drammatica convincente. Nella cabaletta brillante («Vien, diletto»: cd 2, traccia 6) alcune *roulades* in cadenza vengono un po' glissate, non sgranate alla perfezione, ma sono dettagli che non inficiano più di tanto la qualità, altissima, della performance. C'è da dire che i tagli inferti alle cabalette la penalizzano proprio in quanto belcantista, visto che non ha la possibilità di sfoggiare variazioni ornamentali nella ripresa delle melodie (alla maniera di una Sutherland, di una Gruberova, o di una Sills). Deutekom pecca inoltre di eccessiva rigidità nelle corone o fermate, dove resta perlopiù fedele a quanto scritto in partitura, mentre invece in quei punti ci si attenderebbe una fioritura della cantante. Sono casi in cui la presunta fedeltà alla lettera (al testo scritto) si rivela un'infedeltà rispetto allo spirito, ossia alla prassi belcantistica dell'epoca di Bellini. Resta però memorabile il *do* acuto nella piccola cadenza che precede il largo concertato nel Finale I (cd 1, traccia 18), forse uno degli acuti «imperiosi» di cui parla Cesare Brandi.

Se Cristina Deutekom ha un profilo vocale affine a quello della prima interprete, Nicolai Gedda, il tenore che sostenne la parte di Arturo, non è paragonabile al profilo di Giovan Battista Rubini, il tenore della prima rappresentazione. Rubini, di formazione rossiniana, era un belcantista puro, un tenore contraltino dalla voce agile e leggera, proiettata nel registro acuto, anche se con Bellini, già ai tempi del *Pirata* (1827), aveva dovuto imparare a piegare la propria voce ad accenti più drammatici. L'estensione della sua parte nei *Puritani* è ragguardevole, e raggiunge perfino il *fa* sovracuto nel concertato finale («Ella è tremante»: cd 2, traccia 21), ovviamente con risonanza di testa. Acuto che Gedda si guarda bene dal cantare, sostituendolo con una puntatura (un *re*).⁷ I suoi acuti sono in genere di forza, da tenore lirico spinto, e certamente nelle fioriture, di cui è costellata la sua parte – si veda in particolare la ripresa della melodia nella cavatina «A te, o cara» (cd 1, traccia 12), ma anche il diverbio con Riccardo nel Finale I (traccia 17) –, non regge il confronto con la primadonna. Proprio in «A te, o cara», un brano che presenta notevoli difficoltà per la tessitura acuta, la prova di Gedda è deludente, e mostra tutti i limiti di una voce inadeguata alla parte: un canto che dovrebbe scorrere sul velluto e giovare di un'emissione morbida (alla Rubini!) appare invece pesante, forzato, e non sempre intonatissimo, togliendo tutta la magia a questo brano. L'eleganza del fraseggio e l'intensità dell'espressione, d'altronde, lo riscattano in altri punti: si veda ad esempio la romanza del terzo atto («A una fonte afflitto e solo»: cd 2, traccia 12) e il «Credeasi misera» nel Finale III (cd 2, traccia 20), dove la voce di Gedda ha modo di dispiegarsi in tutta la sua ampiezza, ma con un surplus di energia e partecipazione drammatica che inficia l'unità dell'espressione lirica.⁸ Nella ripresa della melodia («Ella è tremante»), il tenore si vede peraltro defraudato della seconda parte, a favore della primadonna.⁹ Lì dove

⁷ Nell'incisione in studio del 1973, in coppia con Beverly Sills e con la direzione di Julius Rudel, Gedda raggiunge il *fa* sovracuto in falsettone, mentre prende di forza l'acuto appena precedente (il *re*).

⁸ Per avere un'idea della differenza tra un'interpretazione più drammatica e una più lirica di questa pagina immortale, si confronti l'esecuzione di Gedda con quella di un Alfredo Kraus, ad esempio, magari proprio nell'incisione con lo stesso Muti del 1980, sulla quale torneremo in conclusione. Il fraseggiare ampio e morbido di Kraus sembra più adeguato alle indicazioni espressive di Bellini, che annota perlopiù legature di frase, riservando qualche accento più energico solo nel verso «disprezzo il fato».

⁹ Nella versione napoletana dell'opera, mai eseguita, l'intero brano era destinato al personaggio di Elvira, per

gli accenti sono ancor più veementi, ma anche accorati, come nei dialoghi con Enrichetta prima (falcidiati però dai tagli) e poi con Riccardo nel Finale I (cd 1, tracce 14 e 17), Gedda risulta più che convincente, al netto delle fioriture. Così come nei recitativi, dove la sua voce è sempre chiara ed espressiva. Resta comunque la tendenza alla resa vocale stentorea, tonante, a scapito delle *nuances* e delle mezzecce, di cui pur la sua voce è dotata, e di cui ha dato prova in altre occasioni. Ne emerge un profilo da tenore di forza, alla Manrico per intenderci, che cozza con la parte di Arturo. Si ascolti ad esempio proprio «Ella è tremante», dove, a parte il *fa* sovracuto, la cadenza conclusiva è tenuta da Bellini sul registro acuto, con fioriture e corone che dovrebbero favorire un'emissione morbida, e la voce eterea di un tenore contraltino, qual era Rubini, mentre Gedda risolve con una cadenza più sillabica e a voce spiegata, da tipico tenore eroico.

Sesto Bruscantini, il baritono che impersona Riccardo, in questa incisione mostra un profilo vocale e drammatico ancor più distante dal personaggio interpretato. A parte le fioriture, che pur ci sono e che Bruscantini rende in modo abbastanza goffo e grossolano, egli dà alla sua parte un'impronta decisamente negativa, da classico *villain*, il malvagio di turno, che mal si concilia con il personaggio di Riccardo, il quale mostra sì tratti negativi, ma è sinceramente innamorato di Elvira e rivela infine una bontà d'animo – una «bell'anima» – inaspettata. Tamburini, il primo Riccardo, era un basso cantante, dotato di un fraseggio nobile e di una voce morbida, duttile e di notevole agilità. Soprattutto le doti di cantabilità e di leggerezza dovrebbero emergere nella sua cavatina («Ah, per sempre io ti perdei»: cd 1, traccia 6); invece, la voce di Bruscantini risulta sgradevolmente stentorea e piatta, e le fioriture strascinate. La cadenza fiorita sul registro acuto prevista da Bellini viene sostituita da una variante piuttosto greve, ancor più che nel brano di Gedda sopra citato. Altrove, in particolare nel duetto del secondo atto con il basso (Giorgio), la voce si fa a tratti aspra, tagliente, sprezzante, accentuando a dismisura il lato maligno del personaggio.

Insomma, l'impronta data dal tenore e dal baritono ai rispettivi personaggi orienta il triangolo vocale e sentimentale tipico – soprano-tenore-baritono – in senso decisamente più drammatico, enfatizzando i contrasti. In questo modo però si rischia di occultare il tono e il carattere specifici di quest'opera, che Bellini stesso descrive in un paio di lettere:

Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo, e l'invitano a sospirare per degl'innocenti che soffrono, senza alcun carattere cattivo che procura tale sventura; ma il destino ne è il creatore, e quindi le commozioni sono più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura. Il mio soggetto è di questa natura e ne spero moltissimo, prima perché m'ispiri, 2:^{ndo} perché faccia profonda impressione unito alla mia malinconica musa.

[...]

Ti giuro che se il libretto non sarà capace di profonde sensazioni, è pieno però d'effetti teatrali pel colorito, e posso dire essere il fondo del genere come la Sonnambula o la Nina di Paisiello, aggiunto a del militare robusto ed a qualche cosa di severo Puritano.¹⁰

favorire l'interprete designata, Maria Malibran (cfr. la citata edizione critica dei *Puritani* a cura di Fabrizio Della Seta, pp. 1174-1192).

¹⁰ Lettere di Bellini a Filippo Santocanale e a Francesco Florimo dell'11 aprile e 4 ottobre 1834, cit. in

Per dirla con Pierluigi Petrobelli, nei *Puritani* vi sono «situazioni altamente patetiche, tutte però contenute in un'atmosfera di favola lontana, e tutt'altro che calate nella tensione di un dramma vero e proprio».¹¹ Insomma, la drammaturgia belliniana è peculiare e non paragonabile a quella donizettiana o verdiana. Se è vero che insistere sullo stereotipo del Bellini lirico può essere fuorviante, e non rende giustizia delle parti più drammatiche e appassionate delle sue opere, è indubbio che la sua drammaturgia, nei *Puritani* in particolare, sia imperniata sull'indugio e sull'espansione lirica. È dunque sulla capacità di rendere il pathos di certe situazioni e allo stesso tempo di farlo evaporare in tenera malinconia, che si gioca gran parte dell'effetto di quest'opera.

Per quanto riguarda la parte di Giorgio, il basso, essa fu scritta per Luigi Lablache, che aveva una voce non molto estesa, ma di bel timbro, piena e vigorosa, unita a un'eccezionale presenza scenica, nonché a una spiccata vena istrionica che lo faceva eccellere tra l'altro nei ruoli buffi (fu il primo a impersonare Don Pasquale). Nei *Puritani* Giorgio ha a disposizione un'aria con coro nel secondo atto, più due duetti, con Elvira nel primo atto e con Riccardo nel secondo, oltre ai concertati e ai 'pertichini'. La voce di Agostino Ferrin si rivela nel complesso inadeguata alla parte assegnatagli. È una voce non ben timbrata, come l'età e il carisma del personaggio richiederebbero, ed è incline più a registri baritonali; infatti le note basse risultano deboli e strozzate. Nel duetto del primo atto con Elvira viene sovrastato dalla prorompente personalità e dallo spessore vocale di Deutekom. E anche dall'orchestra, specie nel tempo di mezzo. L'aria nel secondo atto («Cinta di fiori»: cd 2, traccia 3), denominata anche 'romanza' per via dell'impianto strofico,¹² per posizione e contenuto drammatico, richiama, o meglio anticipa, l'assolo di Raimondo nel secondo atto della *Lucia di Lammermoor*. Serve ad annunciare e a preparare l'uditorio alla gran scena della pazzia della primadonna. È un racconto che si basa su una melodia semplice ma ben tornita, cantabile. Vi si deve però esprimere anche il pathos, la partecipazione emotiva, la sofferenza di Giorgio: ciò che manca nell'interpretazione di Ferrin, che infatti riceve applausi molto tiepidi in conclusione. Un racconto strofico come questo ha senso e si valorizza se la voce sostiene il canto con il timbro, il fraseggio e l'espressione, altrimenti diventa piatto e noiosetto. Ed infatti, all'ascolto, l'effetto è scialbo, nonostante si sia tagliata la quarta strofa («Or scorge Arturo»), e nonostante Muti cerchi di ravvivare il brano marcando gli interventi strumentali e corali. Proprio il taglio nell'ultima strofa va a indebolire la parte più patetica del brano, laddove il canto indugia su «piange, s'affanna... e ognor più amante».¹³ È proprio nelle pieghe e nelle fenditure della bella melodia che la voce dovrebbe esprimere l'ansia del personaggio narrante.

Il duetto col baritono (Riccardo) che chiude il secondo atto (cd 2, tracce 7-10) è celebre soprattutto per la cabaletta battagliera («Suoni la tromba, e intrepido»), che infiammò gli animi del pubblico parigino alla 'prima'. Nel complesso, è un duetto articolato, con diversi

VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 340-341; 401-403.

¹¹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Note sulla poetica di Bellini. A proposito de I Puritani*, «Muzikološki Zbornik (Musicological Annual)», VIII/1972, pp. 70-85: 77.

¹² Si veda la riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi (n. di lastra 41685).

¹³ Il taglio comporta una sutura maldestra tra la fine della terza strofa («cantar d'amore») e la coda, dove il canto insiste su «piange, s'affanna».

passaggi cruciali come l'ammorbidente di Riccardo, che finisce per commuoversi per la sorte di Elvira, pur rimanendo ancora saldo sulle proprie posizioni. Abbiamo una melodia dialogata come tempo d'attacco («Il rival salvar tu dei»: traccia 7) e un cantabile in Andante assai («Se tra il buio un fantasma vedrai»: traccia 8), nei quali Giorgio incalza Riccardo e arriva perfino a evocare uno spettro. Nel tempo di mezzo il diverbio finalmente si attenua e affiora la «bell'anima» di Riccardo, commossa. Se è vero che l'esito finale del duetto dipende in gran parte dalla cabaletta guerriera, che ha un effetto trascinante col suo piglio marziale ed energico, sarebbe opportuno dar risalto anche al sottile gioco psicologico tra basso e baritono nella prima parte, fatto di indugi, sfumature, esitazioni, improvvisi slanci. Alla cantabilità belliniana, immancabile, andrebbe insomma abbinata una declamazione intensa e serrata. Ferrin e Bruscantini si mostrano invece piuttosto rigidi, non abbastanza duttili da animare il diverbio in modo efficace. Bruscantini, come si è già notato, resta troppo legato alla figura del malvagio, e quindi la sua voce è prevalentemente aspra, non dà il giusto risalto alla metamorfosi del personaggio. Ferrin pecca anche lui di omogeneità – dello spessore vocale abbiamo già detto –, anche se il confronto col baritono è meno penalizzante per lui rispetto a quello col soprano nel primo atto; anzi, gli è decisamente alla pari, e appare persino più convincente nella cabaletta, dove viene surclassato, comprensibilmente, solo negli acuti conclusivi dal baritono.

Il contributo di Flora Rafanelli, nelle vesti di Enrichetta, è troppo esiguo per poter dare un giudizio articolato. Il personaggio è una comprimaria e compare solo nel finale del primo atto, in un palpitante duettino con Arturo, che subisce pesanti tagli, a tutto vantaggio del tenore, poi nel pezzo concertato «Son vergine vezzosa», come voce di ripieno, e poco oltre nel terzettino con Arturo e Riccardo, dove però funge da pertichino. Nel complesso se la cava con buona presenza di voce e discreta personalità.

Nonostante questa non sia l'opera più congeniale al talento di Riccardo Muti, la sua direzione a capo dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino mostra indubbe qualità. A dispetto della registrazione dal vivo, peraltro in monofonia, con tutti i limiti che questa comporta – appiattimento e squilibrio dei piani sonori, resa sonora complessiva non ottimale, se confrontata con incisioni in studio o più recenti –, i pregi della direzione di Muti si colgono in diversi aspetti: la cura dei dettagli; la capacità di accompagnare e sostenere con discrezione ed elasticità il canto, favorendone i respiri e gli indugi; l'incisività e lo spessore dell'orchestra nelle sezioni più attive e dinamiche, anche se talvolta ciò rischia di coprire e offuscare le voci; l'attenzione ai timbri e ai colori strumentali previsti dalla partitura belliniana, soprattutto negli effetti sonori 'fuori scena' (del tutto trascurabili alcune sbavature dei corni all'inizio dell'opera); l'accurata gestione del coro (sempre del Maggio Musicale, preparato dal maestro Adolfo Fanfani) che, al netto di qualche piccola imperfezione, interviene sempre con efficacia: cito in particolare la scena (cd 1, traccia 18) che precede il concertato nel Finale I («Ah vieni al tempo»), dove il senso di attonito stupore del coro, che osserva e commenta l'alterazione mentale di Elvira, unito all'atmosfera sospesa ma carica di tensione dell'orchestra, crea un effetto di fremente attesa all'ascolto.¹⁴ La scelta dei tempi si rivela perlopiù corretta ed

¹⁴ Sull'importanza del coro e degli effetti strumentali nei *Puritani*, si veda quanto afferma John Rosselli nella sua monografia belliniana: «Ciò che avvicina l'opera al *grand-opéra* è la combinazione di spettacolarità, brillantezza e avventura romanzesca, ottenuta in parte grazie a un attento trattamento dell'orchestra e del

efficace, anche se si nota qua e là la tendenza tipica di Muti ad accelerare i tempi mossi e a rallentare quelli lenti. Un paio di esempi: il già citato Allegro maestoso e sostenuto che segue la prima strofa della romanza di Arturo nel terzo atto («Qual suon! Alcuin s'appressa»: cd 2, traccia 13) sembrerebbe un Allegro vivace; e la già citata Aria di Giorgio nel secondo atto («Cinta di fiori»), che è un Andante un poco mosso, qui sembra un Adagio. Si nota inoltre la particolare inclinazione di Muti per i brani mossi o grandiosi (eccellente la resa di alcuni cori e dell'uragano del terzo atto), e per i passi in cui emerge quel tono di «severo Puritano» evocato da Bellini.

Dei tagli abbiamo già detto: sono il retaggio di una tradizione che evidentemente privilegiava la concisione drammatica a scapito della distensione lirica. Ne fanno le spese soprattutto le cabalette, anche nei duetti, nonché le ripetizioni di strofe (vedi l'aria di Giorgio nel secondo e l'aria di Arturo nel terzo), le sezioni cadenzali (ad esempio, nel duettino tra Arturo ed Enrichetta nel Finale I), e un'ampia fetta dell'introduzione orchestrale dell'atto II (cd 2, traccia 1), che Muti deve aver sentito come troppo lunga e statica. I tagli spesso rompono gli equilibri strutturali, specie nelle sezioni cadenzali o code, che non sono semplici riempitivi, ma elementi costitutivi, consustanziali, della forma musicale. Sappiamo che alcuni tagli erano già stati previsti da Bellini per via dell'eccessiva lunghezza dell'opera,¹⁵ ma qui si va molto oltre: ci sono tagli, più o meno ampi, quasi in ogni numero dell'opera. D'altronde, si sa che lo stesso Muti nella carriera successiva si è speso molto per le esecuzioni integrali e 'autentiche' delle opere, tanto che nell'incisione in studio per l'etichetta EMI del 1980¹⁶ ha mostrato un atteggiamento diametralmente opposto a quello del 1970, riaprendo tutti i tagli e cercando di restare il più fedele possibile al testo della partitura di Bellini (anche se ovviamente non aveva a disposizione quello dell'edizione critica, pubblicata nel 2013).¹⁷ L'incisione del 1980 si rivela comunque una prova ben più matura; la maggiore aderenza alle indicazioni di Bellini conduce a esiti felicissimi, come ad esempio nella polacca «Son vergin vezzosa», dove il canto di Caballé sfoggia delle sfumature dinamiche splendide.¹⁸

coro, in parte grazie a espedienti spaziali come i suoni fuori scena» (JOHN ROSSELLI, *Bellini*, trad. italiana di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 1995, p. 172). A tal proposito si veda anche GLORIA STAFFIERI, *'I Puritani': una specie di 'grand opéra'?*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, vol. I, Firenze, Olschki, 2004, pp. 229-249.

¹⁵ I tagli previsti da Bellini sono segnalati nell'edizione critica dei *Puritani* a cura di Fabrizio Della Seta, già menzionata (cfr. in particolare l'Introduzione storica, pp. xxxvi-xxxviii).

¹⁶ EMI Classics 7397692 (3 CD), con Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Matteo Manuguerra, Agostino Ferrin; Ambrosian Opera Chorus e Philharmonia Orchestra.

¹⁷ Fin troppo fedele, visto che le riprese delle cabalette sono senza variazioni e non ci sono note acute non scritte in partitura, che all'epoca appartenevano di diritto alla tradizione esecutiva e, con le dovute precauzioni, non sono escluse neppure alla luce delle conoscenze attuali; si veda ad esempio la cabaletta della scena della pazzia di Elvira, «Vien, diletto, è in ciel la luna», dove peraltro la prova di Montserrat Caballé, ben condotta da Muti, è eccelsa.

¹⁸ Un particolare può essere rivelatore anche del mutato rapporto tra direttore e cantanti: nella polacca c'è un *piano*, in partitura, in conclusione di melodia, proprio sul *sz*¹ (alle parole «del tuo monil»), che però non compare nello spartito corrente Ricordi. È probabile che nel 1970 Muti avesse avuto sottomano la stessa partitura del 1980, ma avesse comunque consentito a Deutekom, che probabilmente seguiva lo spartito, di far squillare l'acuto. Nel 1980 invece la fedeltà alla partitura, e quindi alle indicazioni d'autore, diventa prioritaria e viene richiesta anche ai cantanti.

Nel complesso, si tratta di un'incisione storica di pregio, che ha nella Elvira di Deutekom e nella direzione del giovane Muti i punti di forza e di indubbio interesse. Gli altri cantanti, in diversa misura, deludono le aspettative riguardo alle parti loro assegnate, che a nostro avviso non sono state ben centrate, e richiedono doti non comuni, di fraseggio, agilità, interpretazione. Come abbiamo già sottolineato, l'impronta generale decisamente romantica, con l'inasprimento dei conflitti nel triangolo amoroso (soprano, tenore, baritono), non rende appieno la drammaturgia, più tenue e sfumata, dei *Puritani*, dove non vi è «alcun carattere cattivo», e dove contano soprattutto quelle «combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per gl'innocenti che soffrono».

GIORGIO PAGANNONE

Scheda riassuntiva

Lord Gualtiero Valton	Graziano Del Vivo
Sir Giorgio	Agostino Ferrin
Lord Arturo Talbo	Nicolai Gedda
Sir Riccardo Forth	Sesto Bruscantini
Sir Bruno Roberton	Valiano Natali
Enrichetta di Francia	Flora Rafanelli
Elvira	Cristina Deutekom
Orchestra e coro	Maggio Musicale Fiorentino
Maestro del coro	Adolfo Fanfani
Direttore d'orchestra	Riccardo Muti
Supporto e sigla	2 CD Teatro del Maggio Musicale Fiorentino OF 021
Anno	2018
Registrazione	1970