



A Tribute to Gilbert Duprez, John Osborn, tenore, Kaunas State Chorus, Kaunas City Symphony Orchestra, direttore d'orchestra Constantine Orbelian, 1 CD Delos DE3532, 2017. • Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini, Vittorio Prato, baritono, Camerata Bach Choir, Virtuosi Brunenses, direttore d'orchestra José Miguel Pérez-Sierra, 1 CD Illiria, 2019.

Il genere del recital operistico si è da sempre contraddistinto come uno tra i prodotti di punta dell'industria discografica: incentrato sul cantante protagonista, offre la possibilità di fissare su un (più o meno) duraturo supporto i 'cavalli di battaglia' di ogni artista. Una panoramica sui recital discografici realizzati dalla seconda metà del secolo XX sino a oggi mette in luce come essi possano essere idealmente suddivisi in due distinte tipologie, ossia quelli con impaginato 'a *pot-pourri*' e quelli a programma tematico. Questa distinzione risulta lampante a chiunque osservi la discografia di uno tra i più noti e celebrati cantanti d'opera del nostro tempo, Juan Diego Flórez: recital discografici 'a *pot-pourri*' (come *Great Tenor Arias* e *Bel canto Spectacular*)¹ si alternano infatti a progetti monografici dedicati a un solo compositore (*Rossini Arias* e *Mozart*),² a un particolare repertorio (*Santo. Sacred songs*)³ o alle pagine che resero celebre un cantante del passato (*Arias for Rubini*).⁴

Le due registrazioni oggetto di questa recensione appartengono proprio a quest'ultima categoria; raccolgono infatti pagine indissolubilmente legate a Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) e ad Antonio Tamburini (1800-1876), figure emblematiche nella storia del canto operistico italo-francese della prima metà del secolo XIX. Il compito di rinverdire i fasti di queste due mitiche voci è qui affidato a John Osborn e Vittorio Prato, accompagnati rispettivamente da Kaunas City Symphony Orchestra con Kaunas State Chorus (Constantine Orbelian, direttore) e dai Virtuosi Brunensis con Camerata Bach Choir (José Miguel Pérez-Sierra, direttore). Intitolato *A Tribute to Gilbert Duprez*, il recital di Osborn è il frutto di un progetto destinato a concretizzarsi (ed esaurirsi) nella sola sala di registrazione, mentre *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini* di Prato fissa su disco un concerto tenuto dall'artista nel 2017 a Bad Wildbad nell'ambito del XXIX Rossini in Wildbad Festival.

¹ *Great Tenor Arias*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra Sinfonica e Coro di Milano «Giuseppe Verdi», Carlo Rizzi, direttore, CD Decca 00028947561873, 2004; *Bel canto Spectacular*, Juan Diego Flórez, tenore, et alii, Orquestra de la Comunitat Valenciana, Daniel Oren, direttore, CD Decca 00028947803157, 2008.

² *Rossini Arias*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra Sinfonica e Coro di Milano «Giuseppe Verdi», Riccardo Chailly, direttore, CD Decca 00028947002420, 2001; *Mozart*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra La Scintilla, Riccardo Minasi, direttore, CD Sony classical 88985490862, 2017.

³ *Santo. Sacred songs*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, Michele Mariotti, direttore, CD Decca 00028947822547, 2010.

⁴ *Arias for Rubini*, Juan Diego Flórez, tenore, Orchestra e Coro dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roberto Abbado, direttore, CD Decca 00028947590798, 2007.

Prima di addentrarsi in una più dettagliata analisi delle due registrazioni, non sarà inutile una breve premessa dettata proprio dal particolare impaginato dei due progetti discografici, entrambi dedicati a cantanti ottocenteschi. Come ha ricordato Marco Beghelli in più di un'occasione, «la storia della vocalità operistica è difficile da indagare, vuoi per l'impalpabilità della materia, vuoi per la mancanza di fonti probanti, almeno fino all'avvento della registrazione sonora»;⁵ «parlare di cantanti vissuti prima dell'avvento della registrazione sonora equivale a dissertare sull'estetica di un pittore di cui non ci sia pervenuta neppure una tela».⁶ Le poche notizie oggi disponibili sulle voci ottocentesche sono 'gravate' della mediazione narrativa di chi (cantanti, compositori, recensori o semplici commentatori occasionali) ebbe il desiderio di raccontarle ai propri lettori. Sebbene indirette, informazioni apparentemente più oggettive sulla vocalità dei divi ottocenteschi possono anche essere desunte dall'analisi delle parti create *ad hoc* per ognuno di loro. Tuttavia, lo studio delle carriere di molti cantanti della prima metà del secolo XIX ha evidenziato come i loro maggiori successi (e di conseguenza la loro fama) furono spesso raccolti in parti non create appositamente per loro.⁷ Oggi, a distanza di quasi due secoli, delle voci dell'epoca pre-discografica si conserva perciò soltanto una pallida e sbiadita sinopia, che recital operistici come quelli che qui si recensiscono non possono per loro natura aiutare a rendere più nitida e definita. L'ascolto di questi due dischi non può infatti contribuire ad aggiungere nuove informazioni sulla natura vocale di Duprez e Tamburini, né può essere occasione per un improbabile (e forse impossibile) confronto tra le voci e le interpretazioni di Osborn e Prato e quelle dei due colleghi del passato. Questi due recital, così come tanti altri progetti simili, offrono dunque l'opportunità di ascoltare in quale modo e con quali esiti due interpreti della nostra epoca diano nuova vita esecutiva ad alcune tra le pagine che fecero la fortuna di cantanti di un passato assai lontano. Pagine spesso uscite dal repertorio e oggi raramente eseguite che proprio grazie a siffatti progetti monografici possono essere recuperate e proposte di nuovo a un pubblico che per orizzonte d'attesa e ambito di esperienza⁸ si differenzia profondamente da quello ottocentesco, che per primo ne determinò l'originaria fortuna.

Osserviamo ora più da vicino i due dischi partendo da *A Tribute to Gilbert Duprez*. Il programma proposto allinea nove brani composti tra il 1829 e il 1847, alcuni dei quali ideati appositamente per la voce di Duprez. Nello specifico si ascoltano: da *Jérusalem* (1847)

⁵ MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto". Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», III/1, 1996, pp. 105-149: 105.

⁶ ID., *La Callas*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 37-52: 44.

⁷ Cfr. *ibid.* Beghelli afferma ciò prendendo ad esempio la carriera di Maria Malibran, ma l'assunto può essere valido anche per molti altri cantanti della prima metà del secolo XIX.

⁸ L'ovvio riferimento è ai concetti di *Erwartungshorizont* ed *Erfahrungsraum* mutuati dalla teoria della ricezione di HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden, 1967; trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969. Essi furono impiegati come categorie d'indagine per l'opera italiana già in LORENZO BIANCONI, *Perché la storia dell'opera italiana?*, «Musica/Realtà», XVII, agosto 1985, pp. 29-48: 40-45.



di Giuseppe Verdi il Récitatif et Air Gaston «L'émir auprès de lui m'appelle - Je veux encore entendre» e l'Andante mosso «L'infamie! - O mes amis, mes frères d'armes» nel Finale III; di Gaetano Donizetti il Récitatif et Romance Fernand «La maîtresse du roi ? - Ange si pur, que dans un songe» dalla *Favorite* (1840), la stretta «Oui, j'irai dans leurs temples» dall'Air Polyeucte nell'atto terzo dei *Martyrs* (1840), le prime due sezioni «Tombes de mes aïeux - Bientôt l'herbe des champs croîtra» dall'ultimo numero musicale di *Lucie de Lammermoor* (versione parigina del 1839) e l'assolo «Seul sur la terre» da *Dom Sébastien* (1843); di Hector Berlioz la Romance «Une heure encor et

ma belle maîtresse - La gloire était ma seule idole» e il Récit et Air «Seul pour lutter, seul avec mon courage - Sur les monts les plus sauvages» composti per il debutto parigino del suo *Benvenuto Cellini* (1838); di Gioachino Rossini l'intero Récitatif et Air Arnold dall'atto IV di *Guillaume Tell* (1829).

Come informa fuggacemente il breve saggio di Lindsay Koob pubblicato nel *booklet* del CD, questo progetto discografico è dedicato a un preciso momento della carriera di Duprez, ossia il periodo francese compreso tra il 1837 e il 1847; a seguito dell'esperienza maturata in terra italiana negli anni immediatamente precedenti, fu infatti in questo torno di poco più di dieci anni che il mito della straordinaria voce di Duprez prese forma e si consolidò nella Parigi dell'epoca. Il resto del saggio introduttivo al CD si dimostra del tutto insufficiente sia alla lettura del semplice appassionato d'opera, sia a quella dell'addetto ai lavori. Poco utili appaiono infatti i brevi riassunti della trame delle opere da cui sono tratti i brani registrati giacché esse non appartengono certo al novero delle rarità, mentre disomogenee (e in qualche caso del tutto assenti) sono le notizie sul ruolo che queste opere ebbero nella carriera di Duprez. Nulla infatti si legge ad esempio sul primo incontro tra il tenore francese e il rossiniano *Guiglielmo Tell* (cantato in lingua italiana), avvenuto a Lucca in occasione del debutto italiano dell'opera (1831), né alcuna parola è dedicata alla scelta di registrare in lingua francese la parte iniziale dell'aria di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, opera che Duprez tenne a battesimo nel 1835 a Napoli in lingua italiana e che per alcuni anni continuò a cantare nella lingua originaria anche a Parigi. La versione in lingua francese che qui si ascolta fu infatti preparata da Donizetti nel 1839 per il Théâtre de la Renaissance di Parigi e vide Achille Ricciardi vestire per la prima volta i panni di Edgard. Duprez si accostò alla traduzione francese di *Lucia* soltanto nel 1841, in occasione di una serata di gala in suo onore durante la quale eseguì proprio l'ultima scena dell'opera (e solo nel 1846, sempre all'Opéra, eseguì

per intero tutta l'opera in lingua francese).⁹ Non manca invece un breve paragrafo dedicato alla tecnica di emissione vocale che avrebbe permesso a Duprez di distinguersi tra i colleghi francesi e che dopo di lui avrebbe fatto scuola. Prendendo le mosse dall'assunto di una certa storiografia vittima di un probabile equivoco terminologico,¹⁰ nel *booklet* si legge che Duprez fu il primo cantante a eseguire le note acute non più in falsetto, ma con voce di petto. Questa teoria è stata messa in discussione ed efficacemente confutata più di vent'anni orsono nei preziosi studi di Marco Beghelli che l'estensore del *booklet* mostra di non conoscere.¹¹

A fronte di queste debolezze, quanto si ascolta nel CD è invece del massimo interesse. La prova offerta da John Osborn in questa silloge di brani è ottima sia dal punto di vista meramente vocale, sia da quello interpretativo. Un tale livello qualitativo è certo da ascrivere alla consuetudine in sede teatrale con alcune delle pagine qui registrate; John Osborn può infatti essere considerato a tutt'oggi un cantante di riferimento per le parti di Benvenuto Cellini, Fernand nella *Favorite* e Arnold in *Guillaume Tell*, più volte interpretate sul palcoscenico. All'ascolto colpisce l'apparente facilità con cui il tenore americano esegue i passaggi più ostici di ogni brano senza mai perdere di vista l'obiettivo di un'emissione omogenea in tutti i registri (dal grave sino agli estremi acuti, su tutti il timbratissimo e sicuro *mi*₄ emesso al termine della stretta dei *Martyrs*), realizzando così i precetti raccomandati nei trattati di canto ottocenteschi.¹² Quest'omogeneità è raggiunta grazie a un'emissione sempre morbida, anche nei passaggi in tessitura acuta, come ben si può ascoltare nelle due pagine tratte da *Benvenuto Cellini*. Significativo è inoltre il risultato ottenuto da Osborn nei due brani tratti da *Jérusalem*, sottratti a quel canto stentoreo di matrice tardoottocentesca, poco incline alle sfumature dinamiche¹³ e restituiti alla loro discendenza prim'ottocentesca in virtù di un canto mai forzato e di un'encomiabile attenzione alle richieste espressive introdotte dal compositore in partitura. Funzionali al buon esito della registrazione la direzione di Constantine Orbelian e le prove di orchestra e coro (quest'ultimo impegnato soltanto nell'ampia scena da *Guillaume Tell*).

⁹ Sulle esecuzioni parigine di *Lucia di Lammermoor* cfr. REBECCA HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris. A tale of three theaters*, in *Music, theater and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, ed. by Annegret Fauser, Mark Everist, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227.

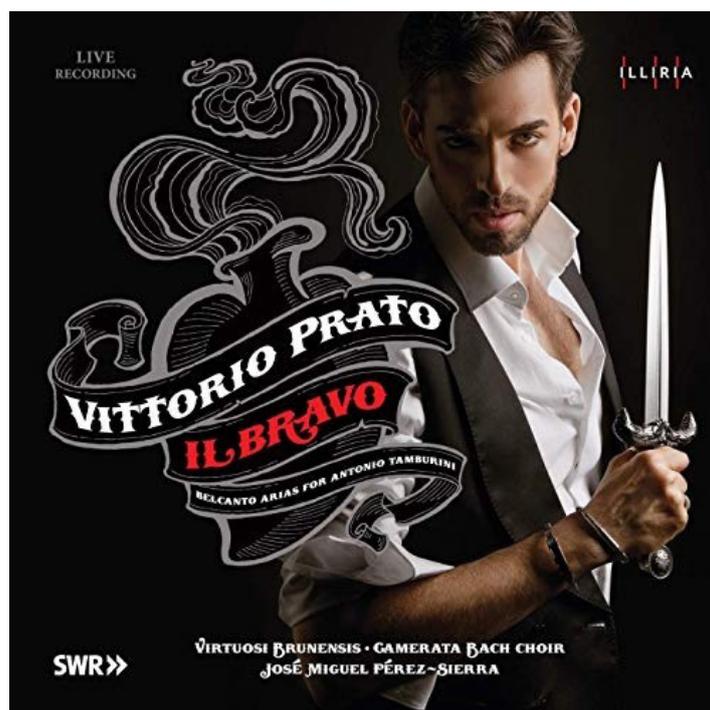
¹⁰ Ossia l'equiparazione del falsetto alla cosiddetta 'voce di testa' (su cui cfr. MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto"* cit., pp. 110-119). Tra le 'vittime' più note di quest'equivoco, cfr. ad esempio RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 168.

¹¹ Cfr. principalmente MARCO BEGHELLI, *Il "do di petto"* cit. Più recente (ma successivo alla pubblicazione del CD qui recensito) è ID., *Singing Bodies: the Visual Metamorphosis of Rossini's Arnold from 'Canto di grazia' to 'Belting'*, in *Rossini after Rossini: Musical and Social Legacy*, ed. by Arnold Jacobshagen, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 123-151.

¹² Cfr. *ivi*, p. 128.

¹³ Ne è esempio preclaro la pur notevole esecuzione che José Carreras ha dato di questi brani in registrazioni discografiche ed esecuzioni dal vivo; si ascolti ad esempio l'Andante mosso «L'infamie! - O mes amis, mes frères d'armes» nel recital discografico *José Carreras sings Donizetti, Bellini, Verdi, Mercadante, Ponchielli*, Royal Philharmonic Orchestra, Roberto Benzi, direttore, LP Philips 9500 203, 1976.

Passiamo ora al secondo disco, ossia *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini*. Vittorio Prato è qui impegnato in nove brani, otto dei quali composti tra il 1824 e il 1843 per la voce di Antonio Tamburini (del nono si dirà a conclusione di questa recensione). Si ascoltano infatti: di Vincenzo Bellini la Cavatina di Riccardo «Or dove fuggo io mai? - Ah! per sempre io ti perdei» dai *Puritani* (1835); di Gaetano Donizetti la Cavatina Rustano «Una barchetta il mar solcando va» da *Gianni di Calais* (1828) e il cantabile di Malatesta «Bella siccome un angelo» dall'Introduzione di *Don Pasquale*



(1843); di Giuseppe Balducci la Scena e Aria Blondello «Sì; non temer, t'affida - Sì: vittoria! Io non m'inganno» da *Riccardo l'intrepido* (1824); di Carlo Coccia il Coro, Scena ed Aria Edoardo «Vanne. T'attendo - Non speranza di grandezza» da *Edoardo in Iscozia* (1831); di Marco Aurelio Marliani l'Orgia Gradenigo «Sommergansi gli affanni - Il fasto e lo splendore» dal *Bravo* (1834); di Michael William Balfe l'Aria Ford «Chi mai vedo? Ah, scellerata» da *Falstaff* (1838); di Saverio Mercadante la Scena e Aria Corrado «Tutto riposa: eppur un suon confuso - Ah! no, vivi e spargi un fiore» dai *Briganti* (1836). Queste otto pagine, alcune delle quali registrate per la prima volta, sono eseguite nella loro integrità; Vittorio Prato ne è l'assoluto protagonista, affiancato quando necessario dal coro e da una nutrita serie di colleghi impegnati nei pertichini. *Il bravo. Belcanto Arias for Antonio Tamburini* si configura dunque come una rara occasione per ascoltare riuniti in un'unica pubblicazione pagine arcinote accostate a brani tratti da opere fino a oggi dimenticate, contribuendo così nel suo piccolo a delineare l'ancor oggi sfuggente geografia della sterminata galassia dell'opera italiana di primo Ottocento.

Il *booklet* di accompagnamento al CD è aperto da un saggio di Giancarlo Landini che narra la carriera di Antonio Tamburini. L'entusiasmo per la realizzazione di questo progetto discografico, evidente a ogni riga del saggio, porta in qualche caso l'autore ad affermazioni un po' troppo fideistiche circa la possibilità che questa registrazione sia in grado di delineare «una nitida fotografia dell'arte del grande cantante», ossia di Tamburini, relegando così implicitamente a un inferiore livello di interesse la pur meritevole prova di Vittorio Prato. Nonostante ciò il saggio si rivela utile per inquadrare con precisione ogni brano nell'ambito della lunga carriera di Tamburini e per la dovizia di particolari dedicata alla descrizione di ogni pagina. Per ognuna è anche indicata l'edizione impiegata per l'esecuzione, spesso commissionata appositamente dal Rossini in Wildbad Festival,¹⁴ ed è pubblicato il testo

¹⁴ Appositamente commissionate dal festival tedesco sono le edizioni dei brani di Balducci, Coccia, Marliani

verbale. La trascrizione di quest'ultimo presenta qua e là piccole criticità nella ricostruzione della corretta versificazione e soffre della scelta di non impiegare il corsivo per le didascalie fuori e dentro parentesi (ovunque restituite in tondo) che si confondono così con il testo cantato, specie agli occhi del lettore poco o punto avvezzo alla lingua italiana dell'epoca.

Per parte sua, Vittorio Prato mostra un encomiabile impegno nell'affrontare ogni pagina: i differenti personaggi, tanto quelli seri, quanto quelli buffi, sono infatti interpretati in maniera sempre credibile, con grande attenzione alle situazioni drammatiche che li vedono protagonisti. Se nelle pagine di carattere elegiaco si desidererebbe forse un maggior abbandono emotivo (come ad esempio nella cabaletta dell'aria da *Edoardo in Iscozia* di Coccia, pagina che in più di un punto sembra ricordare «Meco tu vieni, o misera» dalla *Straniera* di Bellini), è in quelle più estroverse che Prato coglie i risultati migliori anche grazie all'ottima tecnica che gli permette di affrontare le più impervie colorature con assoluta disinvoltura (si ascolti l'ottima esecuzione della complessa stretta dell'Aria Corrado nei *Briganti* di Mercadante). Culmine dell'intera registrazione è l'Aria Ford «Chi mai vedo? Ah, scellerata» da *Falstaff* di Balfe (1838), brano di pregevolissima fattura che trova in Prato un interprete ideale. I sentimenti che in questa scena contrastano l'animo di Ford (ira, rassegnazione e desiderio di vendetta) sono resi mirabilmente dal baritono italiano che mette la sua vocalità a totale servizio delle richieste espressive dell'aria, realizzando così un'interpretazione di assoluto pregio. Interpretazione a cui contribuisce, in questo così come in tutti gli altri brani, l'efficace direzione di José Miguel Pérez-Sierra, impegnato a tenere a bada una compagine orchestrale non sempre impeccabile per intonazione e un coro colpevole di qualche sbavatura.

Resta da dire del nono brano compreso nel CD, il Recitativo e Cavatina Montalban «Montalban! che vedesti? In questo luogo - Nel periglioso istante» da *Chiara di Rosembergh* di Pietro Generali (1820). Così è presentato sia nell'elenco dei brani del *booklet*, sia nel saggio introduttivo di Giancarlo Landini; il *booklet* ci informa inoltre che l'edizione impiegata per l'esecuzione è stata realizzata appositamente per il Rossini in Wildbad Festival da Aldo Salvagno. Sfogliando il libretto della prima assoluta di *Chiara di Rosembergh* (Napoli, Teatro Nuovo, 1820) si può notare come dopo il recitativo «Montalban! che vedesti? In questo luogo» sia presente una diversa cavatina, «Vi sento, sì, vi sento».¹⁵ La cavatina «Nel periglioso istante» è invece presente nel libretto della ripresa napoletana del 1826 (Teatro del Fondo) dove sostituisce il brano originario;¹⁶ in quest'allestimento la parte di Montalban fu ricoperta da Arcangelo Berrettoni, singolare figura di cantante, librettista (a lui si deve tra l'altro il libretto

e Mercadante. Per l'unico brano belliniano in programma, la Cavatina di Riccardo nei *Puritani*, non è purtroppo stata impiegata l'edizione critica curata da Fabrizio Della Seta: VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 10).

¹⁵ Cfr. CHIARA / DI ROSEMBERGH / MELO-DRAMMA EROI-COMICO / DI / ANDREA LEONE TOTTOLA / Tratto dal dramma di simil titolo / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / SOPRA TOLEDO / Nell'Inverno del corrente anno / 1820. / NAPOLI / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA / 1820. Il Recitativo e Cavatina Montalban si trovano alle pp. 20-21.

¹⁶ Cfr. CHIARA / DI ROSEMBERGH / MELO-DRAMMA EROI-COMICO / Tratto dal dramma di simil titolo / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / DI SEPARAZIONE / Nella Primavera del corrente / anno 1826. / NAPOLI, / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA, / 1826. Il Recitativo e Cavatina Montalban si trovano alle pp. 17-18.

del *Bravo* di Marliani) e impresario, qui al suo debutto assoluto in qualità di cantante.¹⁷ La stessa cavatina è presente in una copia manoscritta della partitura dell'opera oggi conservata nella Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" in Napoli, sul cui frontespizio si può leggere una nota d'archivio che richiama proprio l'allestimento del 1826.¹⁸ Il brano che si ascolta nel CD non è dunque quello composto nel 1820 da Generali per Tamburini, bensì l'aria sostitutiva introdotta sei anni più tardi in *Chiara di Rosembergh*, probabilmente su richiesta di Arcangelo Berrettoni. L'autore della musica della nuova cavatina è con tutta probabilità Luigi Ricci, stante l'attribuzione che si legge in testa alla riduzione per voce e pianoforte della cavatina pubblicata nel 1830 da Ricordi.¹⁹ È dunque un peccato non poter ascoltare l'inedito brano di Pietro Generali, il più antico tra quelli inseriti nel programma e tra i primi a essere composti appositamente per Tamburini. Per rimediare a questa svista, confidiamo che Vittorio Prato e il Rossini in Wildbad Festival non tardino a farci ascoltare il brano alla prima occasione possibile.

ANDREA MALNATI

¹⁷ Notizie sulla biografia di Arcangelo Berrettoni si possono leggere in ANNALISA BINI, «*Accidente curioso a proposito di Un curioso accidente*». *Un contestato pasticcio rossiniano (Parigi, 1859)*, in *Ottocento e oltre: scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Pantheon, 1993, pp. 339-354: 341-344.

¹⁸ Partitura segnata 27.5.13. La cavatina «Nel periglioso istante» è alle cc. 98r-113v; la nota che rimanda all'allestimento del 1826 è a c. 1r.

¹⁹ Numero editoriale 4716. A p. 1, in alto al centro, si legge: «CAVATINA / Nel periglioso istante.. [sic] / MUSICA DEL SIG.^r M.^o LUIGI RICCI / Cantata dal S.^r Arcangelo Berrettoni / NEL R. TEATRO DI NAPOLI / ANNO XI Classe IV Fascicolo [omissis] della Bibl^a di Musica». Un esemplare si conserva a Milano, Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi», segnatura: Pezzi teatrali 78.34.