

Due finali per *Beatrice*

Franco Piperno

È noto il parziale insuccesso di *Beatrice di Tenda* al debutto (Venezia, Teatro La Fenice, 16 marzo 1833), variamente attribuito alla fretta nella composizione di parti del libretto tardivamente consegnate da Romani, al ritardo nella messa in scena dell'opera che avrebbe indisposto il pubblico, alla modestia della compagnia di canto, Giuditta Pasta esclusa, al confronto con *Norma*, rappresentata alla Fenice poche settimane prima, ad alcune presunte 'somiglianze' fra quest'ultima e l'opera nuova e ad altro ancora. L'esito della *Beatrice*, che non riuscì a risollevarsi pienamente né immediatamente nelle rappresentazioni successive, a Venezia e altrove, ha determinato il manifestarsi e consolidarsi nella critica coeva e successiva dell'opinione che *Beatrice* fosse il 'brutto anatroccolo' fra le opere della maturità belliniana, un incidente di percorso fra il capolavoro, *Norma*, e l'apice estremo dei *Puritani*. Tuttavia, Bellini notoriamente considerò *Beatrice* «non indegna delle sue sorelle»¹ e, anche se non ebbe più occasione di allestirla, ritornò sull'autografo più volte per ritoccarlo, concentrandosi tanto su elementi di dettaglio quanto su intere sezioni da tagliare o di cui prescrivere una ripetizione o, infine, da sostituire con parti nuove. L'esame dell'autografo e il confronto con altre fonti (vedi sotto), finalizzati alla realizzazione dell'edizione critica dell'opera, hanno permesso di individuare diversi tipi di interventi correttivi, oltre quelli estemporaneamente effettuati nel corso della stesura dell'opera: modifiche apportate durante le prove in teatro, cambiamenti e sostituzioni effettuati in vista dell'edizione a stampa a cura di Ricordi, ripensamenti ulteriori, successivi a questa edizione e alla redazione di copie d'uso per esecuzioni. Tutto ciò testimonia sia un'attenzione 'amorevole' nei confronti di una creatura sfortunata e ingiustamente bistrattata, sia una genesi di *Beatrice di Tenda* che non si arresta con la rappresentazione veneziana bensì si protrae ben oltre nel tempo.

Di questi interventi l'esempio più macroscopico è costituito dalle consistenti differenze fra la versione di una parte del Finale II presente nell'autografo (A)² e quella tradata da altre fonti che indicherò più avanti. Nella versione di A il Finale II della *Beatrice* si apre con un coro di compianto per il tragico destino che attende la protagonista, ingiustamente accusata di adulterio e condannata a morte («Prega. – Ah! non sia la misera»); segue un primo addio di Beatrice alla sua gente («Nulla diss'io») interrotto dapprima dall'arrivo della pentita rivale e accusatrice Agnese, poi dal canto in lontananza di Orombello, innamorato di Beatrice ma concupito da Agnese, che, anch'egli condannato, invita a perdonare gli accusatori (terzettino «Angiol di pace»). Beatrice si avvia al patibolo al suono di una marcia funebre («Lugubre maestoso») che introduce il Cantabile «Ah se un'urna è a me concessa»; a questo seguono un'ampia pagina in cui il coro chiede a Beatrice un ultimo abbraccio («Oh! infelice! Oh a qual serbate»), la Cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso» e una coda corale conclusiva («Il suo spirito, o ciel, ricevi»). Le differenze consistono in cambiamenti apportati alla sezione termi-

¹ Lettera di Bellini a Filippo Santocanale del 25 marzo 1833, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017 (d'ora in poi semplicemente *Carteggi*), p. 299.

² Roma, Biblioteca del Conservatorio 'Santa Cecilia', G. Mss. 3 1-2.

nale del Finale che inizia col «Lugubre maestoso», in sostanza l'aria finale della protagonista; essi si ritrovano innanzitutto in un testimone importante, lo spartito Ricordi per canto e pianoforte (**rRI**)³ iniziato a stampare in pezzi staccati a ridosso della prima esecuzione dell'opera⁴ e completato non prima dell'agosto 1834.⁵ I cambiamenti comportano, come meglio si dirà più avanti, ampi tagli al «Lugubre maestoso» e all'intermezzo corale precedente la Cabaletta, consistenti modifiche alla linea vocale e aggiunte di battute al Cantabile «Ah se un'urna», sostituzione della coda originaria con una completamente nuova.⁶ Le due versioni sono da tempo note e sono state già esaminate, in particolare da Friedrich Lippmann e da Charles S. Brauner, per quel che riguarda la sostanza delle predette differenze.⁷ Tuttavia, la collazione di un numero maggiore di fonti rispetto a quelle a suo tempo utilizzate dai due studiosi consente di arricchire il quadro della recezione e proliferazione delle varianti, e di dimostrare come, rispetto al finale originale, la versione modificata sia almeno parzialmente di insicura autenticità: ciò certamente per quel che riguarda la strumentazione ma anche, come vedremo, per lo stesso assetto strutturale complessivo.

³ Spartito per canto e pianoforte, numeri di lastra da 6950 a 6970; la sezione in discussione si trova alle pp. 200-206 (n.l. 6970) denominata «Aria finale». Assieme a questo Ricordi stampò anche lo spartito per pianoforte solo, coevo e concorde col precedente e forse, almeno stando ai numeri di lastra, iniziato e completato prima: lo spartito per pianoforte solo reca i numeri di lastra da 6880 a 6893 elencati nei *Libroni Ricordi* al vol. I (1833), p. 234; i numeri di lastra dello spartito per canto e pianoforte sono lì elencati a p. 237.

⁴ La «Gazzetta privilegiata di Venezia» n. 71 del 28 marzo 1833 pubblica un avviso nel quale l'editore Ricordi «notifica di esser egli l'assoluto ed esclusivo proprietario delle *Riduzioni di ogni genere* dell'opera *Beatrice di Tenda*» e inoltre di essere comproprietario «in perfetta metà» con Alessandro Lanari, impresario della Fenice, «della *piena partitura* della suddetta opera». Ricordi, pertanto, diffida «gli editori di musica ad astenersi dal fare delle ristampe dei pezzi suddetti [...] ed invita i signori impresari e le direzioni teatrali a dirigersi a lui od al suddetto sig. Alessandro Lanari per ciò che riguarda la *piena partitura*», pena l'intervento di «mezzi legali e politici». Sull'avvio della stampa di riduzioni per canto e pianoforte di pezzi di opere di Bellini durante la fase di composizione degli stessi, con possibilità che queste riduzioni testimonino *scriptura priores* rispetto agli stessi autografi, cfr. CHARLES S. BRAUNER, *Textual Problems in Bellini's "Norma" and "Beatrice di Tenda"*, «Journal of the American Musicological Society», xxix, 1976, pp. 99-118: 100-101 e i numerosi esempi lì adottati (quattro riguardano *Beatrice*).

⁵ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 26 agosto 1834, in *Carteggi*, p. 384: «[...] avendo ultimata l'edizione completa della *Beatrice*, di cui vi riserbaste la dedica, ed essendo sul punto di pubblicarla, vengo a chiedervi a chi volete che si dedichi». Brauner, basandosi su una successiva lettera di Bellini alla dedicataria, la duchessa di Sammartino, datata 14 giugno 1835 (*Carteggi*, pp. 527-528), ipotizza addirittura che il completamento dell'edizione si sia protratto fino a quella data (BRAUNER, *Textual Problems* cit., p. 115).

⁶ Una «Nuova edizione riveduta» per canto e pianoforte venne approntata da Ricordi sul finire degli anni Sessanta dell'Ottocento (**rRI**², numeri di lastra da 35566 a 35585: il catalogo numerico Ricordi <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo> fornisce per i predetti numeri di lastra date comprese fra 1869 e 1871) e riproduce esattamente il Finale II come era apparso nell'edizione precedente; invece una successiva «Edizione riveduta sulla partitura autografa esistente nella R. Biblioteca di Santa Cecilia di Roma», sempre per canto e pianoforte (**rRI**³, numero di lastra 45541), comunemente in commercio, ripristina la coda originale del Finale II conformandosi – solo per questo, almeno per quel che riguarda il Finale II – all'autografo.

⁷ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Pagine sconosciute de "I Capuleti e i Montecchi" e "Beatrice di Tenda" di Vincenzo Bellini*, «Rivista Italiana di Musicologia», II, 1967, pp. 140-151: 146-151; BRAUNER, *Textual Problems* cit., pp. 113-116.

La stesura primigenia del Finale (quella di **A**: la chiameremo *F1*) è riprodotta in almeno sette altri testimoni: nella copia conservata nell'Archivio del Teatro La Fenice di Venezia (**I-Vt**),⁸ redatta per documentazione interna al teatro a ridosso della prima esecuzione dell'opera; in almeno cinque altre copie manoscritte (**D-Bsb**, **D-F**, **I-Mc²**, **I-Nc²**, **I-Nc³**)⁹ derivate probabilmente da una copia dell'autografo posseduta da Ricordi; infine nella partitura stampata a Roma da Pietro Pittarelli (**PIT**), non datata ma collocabile attorno al 1838.¹⁰ Oltre alle riduzioni di Ricordi già menzionate, la versione modificata (*F2*), della quale non possediamo la partitura autografa, è testimoniata (integralmente o parzialmente) in almeno otto copie manoscritte della partitura,¹¹ in un caso in condominio con una copia della versione originale.¹² Mette conto sottolineare che, mentre l'autenticità di *F1* è certa e la sua complessiva configurazione formale è concordemente rispettata nei diversi testimoni, lo stesso non può dirsi di *F2*, non tanto per l'assenza dell'autografo, quanto soprattutto per la struttura mutevole che le varie partiture manoscritte riproducono, fra l'altro in almeno tre distinte strumentazioni; una sola partitura, fra l'altro, rispetta integralmente la struttura leggibile in **rRI**: si tratta di **A-Wn**, manoscritto proveniente dalla bottega milanese di Ricordi che sulla prima pagina della «Scena ultima», cioè del Finale II, specifica «Come la stampa»,¹³ riferendosi, evidentemente, allo spartito per canto e pianoforte. Quanto di queste strumentazioni si debba

⁸ Ms. 31.

⁹ **D-Bsb** = Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms 1304/1-2 (il frontespizio reca il timbro «Milano presso E. e P. Artaria»); **D-F** = Francoforte, Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg, Mus.Hs. Oper 25 (1); **I-Mc²** = Milano, Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi', Ms 19.76; **I-Nc²** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio 'San Pietro a Majella', ms H.1.38-39 (è il ms *olim* 58.2.16/17 cui si riferisce LIPPIMANN, *Pagine sconosciute* cit., p. 148, nota 10; qui *F1* si interrompe a c. 145v all'avvio di «Ah se un'urna», che inizia nella carta successiva in un inserto di mano diversa contenente il Cantabile nella versione di *F2* e in tonalità di Sol maggiore (invece che La bemolle) e si chiude, dopo la Cabaletta, con la coda originale di *F1*, anch'essa trasportata in Sol; la versione integralmente originale di *F1* riprende dopo questo inserto con la versione primigenia dell'aria e quel che segue, proseguendo la cartulazione originaria fino in fondo al manoscritto); **I-Nc³** = Napoli, Biblioteca cit., Fondo Bellini, *olim* O^A 7.5. (qui *F1* è presente ma staccato e collocato, sciolto ma con numerazione originale continua rispetto alla sua posizione originaria, dopo l'introduzione dell'atto primo e altre carte; è possibile che lo spostamento, se non dipende dalla semplice rottura del manoscritto, sia dovuto alla occasionale sostituzione di *F1* con una copia di *F2*, peraltro mancante in loco).

¹⁰ Vedila nell'edizione anastatica a cura di Philip Gossett, «Early Romantic Opera, 5», New York, London, Garland 1980; la datazione è congetturale ed è proposta da Bianca Maria Antolini in relazione alla prima esecuzione romana di *Beatrice* avvenuta al Teatro Apollo nel carnevale 1837 (BIANCA MARIA ANTOLINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, p. 82).

¹¹ **A-Wn** = Vienna, Nationalbibliothek, Ms. OA 185/1-2 (la copertina reca incollata etichetta a stampa dell'«Imp. Regio stabilimento nazionale privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicale di Giovanni Ricordi»); **F-Pn¹** = Parigi, Bibliothèque nationale de France, Ms. D. 833-834; **F-Pn²** = Parigi, Bibliothèque nationale de France, L. 2925; **I-Bc** = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, Ms. SG.H.I.8 (solo atto II); **I-Mc¹** = Milano, Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi', Fondo Nosedà, C-21; **I-Nc¹** = Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella», ms 24.4.16-17; **I-Nc²** cit. in nota 9; **I-Rama** = Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ms. 430-431; **I-Rsc** = Roma, Biblioteca del Conservatorio 'Santa Cecilia', Ms. 712.

¹² Si tratta di **I-Nc²**, cfr. *supra* nota 9.

¹³ **A-Wn**, vol. II, c. 132r; la provenienza milanese è attestata dall'etichetta incollata sulla copertina.

a Bellini è incerto: coda esclusa, tutte e tre, differendo fra loro per varie ma non sostanziali scelte, soprattutto nelle parti da assegnare agli strumenti di armonia, appaiono come autonome e distinte versioni orchestrali dello spartito per canto e pianoforte di Ricordi; la coda appare particolarmente problematica non solo per le tre diverse strumentazioni ma anche per il testo posto sotto le note (le fonti presentano due diverse soluzioni) e per il non trascurabile particolare della formula accordale conclusiva che compare in due diversi assetti ritmici e di durate: **rRI** e **A-Wn** hanno una sbrigativa e assai poco belliniana conclusione in due battute secondo lo schema | ̣ ̣ ̣ ̣ | ̣ ̣ ||, le altre copie optano per una soluzione più distesa e maestosa in tre battute | ̣ - | ̣ ̣ ̣ ̣ | ̣ ̣ || anch'essa tuttavia, per quell'anticipazione dell'ultimo accordo con la semicroma nella penultima battuta, a mio avviso bellinianamente non ortodossa. Lo specchietto che segue sintetizza sinotticamente la varietà di forme di *F2* riprodotta nelle fonti indicate:

Fonte/ strumenta- zione	«Lugubre maestoso» ridotto	«Lugubre maestoso» <i>FI</i>	Cantabile nuovo	Tempo di mezzo <i>FI</i>	Tempo di mezzo ridotto	Cabaletta	Coda nuova / testo ¹⁴	Coda <i>FI</i>
rRI	•		•		•	•	• / X	
A-Wn / <i>A</i>	•		•		•	•	• / X	
Rama e Rsc / <i>B</i>		•	•		•	•	• / X	
Mc¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• / Y	
Nc¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• Senza testo	
Nc² / <i>B</i> (dal Cantabile trasportato in Sol maggiore)		•	•	• taglio di 12 bb.		•		•
Bc / <i>B</i>		•	•	•		•		•
F-Pn¹ / <i>B</i>		•	•		•	•	• / Y (solo coro)	
F-Pn² / <i>C</i>			•		•	•	• / X	

Prima di confrontare e commentare in dettaglio le due versioni esaminiamo le circostanze che hanno sollecitato i cambiamenti e la loro genesi. Fra tutti gli interventi di revisione apportati da Bellini alla partitura in tempi successivi alla prima esecuzione, quello relativo al Finale II, oltre a essere il più consistente fu il più necessario, almeno sulla scorta di commenti di contemporanei. Le recensioni alle prime esecuzioni registrano, infatti, perplessità e incomprensioni nei confronti di questa pagina; l'articolista della «Gazzetta privilegiata di

¹⁴ Testo X: Beatrice «Ah! Non piangete! Della vita cui m'involò / porto solo il vostro amor»; Coro «Deh un amplesso concedete. / Chi non piange non ha cor». Testo Y: Beatrice «Porto solo il vostro amor»; Coro «Il suo spirito, o Ciel, ricevi / e perdona all'uccisor»; questo distico del Coro corrisponde a quello intonato nella coda di *FI*.

Venezia» osserva che l'aria finale («l'arione») «quanto a lavoro, dell'esecuzione non si parla [...], fece a me pochissimo effetto».¹⁵ Analogamente, il recensore della prima milanese (luglio 1833, Teatro Carcano) nota che «fu acclamatissima l'aria-finale della donna [Fanny Tacchinardi Persiani], ma più ch'altro pei pregi d'esecuzione»:¹⁶ dunque, anche in questo caso un brano non convincente, in parte riscattato dalla bravura dell'interprete. Sebbene Bellini dopo Venezia potesse già aver pensato di cambiare qualcosa, a Milano *Beatrice* andò in scena identica a come venne presentata alla Fenice; ce ne informa Giovanni Ricordi che, in una lettera a Bellini del 23 ottobre 1833, lamenta di non aver ancora ricevuto «quei cangiamenti che voi avete riputati necessarj a rendere questo spartito non inferiore agli altri vostri» e ciò, fra l'altro, ha determinato «che dandosi al Carcano quest'opera, quantunque vi abbia ottenuti i più lusinghieri suffragi, non gli ebbe però tali quali gli avrebbe ottenuti se voi vi foste dato la lieve pena di mutare quà e là alcune cose, massime l'aria finale, il che vi avrebbe procurato un pieno trionfo, ad onta della debolezza della compagnia».¹⁷ Di questi «cangiamenti» Bellini aveva già parlato con Ricordi, concretamente o vagamente, a Milano fra la fine di marzo e i primi di aprile del 1833, prima della sua partenza per Londra;¹⁸ tuttavia, non aveva sentito l'urgenza di approntarli o era stato sopraffatto da altre priorità (il viaggio a Londra, via Parigi, l'esordio all'estero, il profilarsi di carriera e fama internazionali).

Al di là di una fiducia complessiva nella qualità dell'opera, non sappiamo cosa Bellini pensasse esattamente di questo finale, che peraltro egli orgogliosamente aveva definito «gran scena finale» in una lettera a Ricordi del 27 gennaio 1833, dunque nel corso della sua composizione;¹⁹ non sappiamo neanche se cedette alle insistenti richieste di «cangiamenti» realmente convinto della loro necessità o se pressato dalle esigenze commerciali dell'editore, impaziente di mettere sul mercato l'edizione completa dell'opera.²⁰ Michele Scherillo riporta una confessione che Bellini avrebbe fatto a Florimo circa la problematicità del Finale di *Beatrice*: «Se avesse un finale come quello della *Sonnambula* – egli diceva – il suo trionfo sarebbe

¹⁵ «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 64 del 18 marzo 1833.

¹⁶ «Gazzetta privilegiata di Milano», n. 202 del 21 luglio 1833.

¹⁷ *Carteggi*, p. 313. Ricordi imputa la mancata realizzazione degli auspicati cambiamenti alle «distrazioni di Londra e poscia quelle di Parigi» (dopo Venezia, Bellini andò a dirigere sue opere a Londra e successivamente si trasferì a Parigi) ed è ansioso di ricevere le «mutazioni che vi siete prefisso» non solo per «ridurre l'opera quale dovrà essere rappresentata quindi innanzi, ma ben anche di terminare l'edizione completa dell'opera stessa» (*ibid.*).

¹⁸ Nella lettera cit. alla nota precedente Ricordi parla di «cangiamenti» «che mi avevate promesso prima della vostra partenza».

¹⁹ *Ivi*, p. 295. Sull'uso del termine «gran scena» in rapporto a questo pezzo cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 295-296 e relative note; più in generale cfr. MARCO BEGHELLI, *Cos'è una Gran Scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Lindner, Wien, Praesens, 2004, pp. 1-12, e ANDREA MALNATI, *La Gran Scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017.

²⁰ «Voi sapete che l'opera completa è la risorsa dell'Editore quando ne ha stampato la maggior parte di pezzi»: lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 3 dicembre 1833, in *Carteggi*, p. 317. Qui Ricordi si sta riferendo alla ventura edizione dei *Puritani* ma il concetto val bene anche per *Beatrice di Tenda*.

assicurato»;²¹ ma la testimonianza, oltre al criptico riferimento al Finale di *Sonnambula*, non è suffragata da documenti e va considerata col beneficio del dubbio circa la sua autenticità. Di certo Bellini espresse a Florimo parole assai entusiaste (ma non inequivocabili) circa il Finale II di *Beatrice* in una lettera del 4 ottobre 1834 in cui, in previsione di un'auspicata esecuzione dell'opera al San Carlo con Malibran nei panni della protagonista, ne parlava in termini di grande aspettativa: «Vedrai il duetto ed il finale del 2:^{do} atto che effetto faranno, senza poi parlarti del quintetto ed ultima scena del 2:^{do}». ²² La duplice menzione del finale dell'atto secondo è certamente una svista: la prima parte della frase in realtà va emendata in «Vedrai il duetto ed il finale del *Primo* atto» dato che nel secondo atto non c'è un duetto mentre nell'atto primo c'è, appunto, il grande duetto Beatrice-Filippo cui segue, dopo il coro di armigeri, l'ampio Finale primo. La seconda parte della frase, invece, fa chiaramente riferimento al pezzo forte del secondo atto, il Quintetto, cui Bellini aggiunge un cenno all'«ultima scena», cioè all'aria finale «Ah se un'urna è a me concessa». ²³ Qui, dunque, Bellini esprime soddisfazione e aspettative per il pezzo conclusivo dell'opera; dato che da qualche mese era in circolazione *F2* tramite **rRI**, sembrerebbe logico ritenere che egli facesse riferimento proprio a questa nuova versione, con la quale avrebbe risolto la carenza di «effetto» presente nella precedente.

Ma ammesso che i riferimenti all'effetto di *F2* siano giustificati, appunto, dalla sua novità, perché nella lettera anticipare come nuovi, per Florimo, gli effetti di altre, consolidate e ovunque apprezzate parti dell'opera? L'interrogativo è motivato dal fatto che Bellini e Florimo avevano già parlato di *Beatrice* nell'estate dello stesso 1834, quando l'opera venne malamente rappresentata a Napoli al Teatro del Fondo. ²⁴ Bellini in una lettera del 4 agosto chiedeva all'amico un parere spassionato: «Spero tu mi dirai il tuo intimo sentimento intorno al merito della musica, e ciò che è d'effetto come quello che è di poco»; nella stessa lettera lo consolava per essersi Florimo infuriato per «l'esito, ossia la maniera e la condotta della Società verso la *Beatrice*». ²⁵ Florimo, dunque, aveva già ascoltato *Beatrice*: perché, dunque, nell'ottobre Bellini avrebbe dovuto sollecitare l'aspettativa dell'amico per pezzi che già conosceva e che lui non aveva per nulla ritoccato (escluso il Finale II)? Probabilmente egli semplicemente prefigurava l'effetto che la sua musica (pezzi vecchi o nuovi che fossero) avrebbe fatto nella desiderata interpretazione di Malibran; pertanto, l'entusiasmo di Bellini per l'effetto dell'ultima scena di *Beatrice* non è detto che debba riferirsi per forza alla nuova versione; che di sicuro esiste, ma di cui, come sopra accennato, sono incerti l'autentico assetto formale e la stessa paternità belliniana.

A questo punto non resta che rivolgerci alle fonti per esaminare natura, consistenza e ricezione (nelle copie) delle varianti per verificarne l'effettiva rispondenza all'esigenza di «cangiamenti» e la stessa paternità belliniana. Confrontiamo *F1* con **rRI** che, per quanto sopra

²¹ MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini: note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882, p. 113.

²² *Carteggi*, p. 401.

²³ Duetto, Finale primo e Quintetto del secondo atto sono i brani concordemente apprezzati nelle recensioni coeve.

²⁴ Non più di cinque rappresentazioni dal 18 al 29 luglio, secondo il «Giornale del Regno delle Due Sicilie».

²⁵ *Carteggi*, rispettivamente pp. 379 e 378.

esposto, dovrebbe contenere *F2* con le modifiche alla struttura e alle linee vocali apportate o autorizzate da Bellini; le altre copie che accolgono *F2* riproducono fedelmente la lezione di **rRI** nelle linee vocali, meno nei cambiamenti strutturali e talora ne presentano di ulteriori (per questo vedi oltre). Come detto sopra, le differenze fra *F1* e *F2* si riscontrano a partire dall'introduzione all'aria finale («Lugubre maestoso», Fa minore); in **rRI** siamo a p. 200,²⁶ in **A** siamo a c. 81^v del secondo volume dell'autografo. Questa carta è la penultima di un inserto di sei fogli a sedici righe, fogli più stretti di quelli a venti righe utilizzati da Bellini; l'inserto è di mano di copista e contiene principalmente «Angiol di pace» preceduto dalle cinque battute conclusive della sezione precedente e seguito dalle diciassette battute iniziali del «Lugubre maestoso». La mano di Bellini torna subito dopo a c. 83^r: Non sappiamo nulla di tempi e motivi della sostituzione dell'autografo del terzettino e parti adiacenti o dell'inserimento di questa stesura di mano di copista al posto di parti eliminate o in aggiunta all'esistente; tuttavia, questo problema non riguarda le questioni qui in discussione. Riporto di seguito una tabella sinottica che illustra varianti, tagli e differenze fra le due versioni; per comodità indico fra parentesi quadre, partendo da 1, il numero progressivo di battute sia della versione di **rRI**, facilmente accessibile,²⁷ sia della versione di **A**. Al centro della tabella il testo verbale funge da guida per il confronto fra le due versioni, con numerazione da 1 dei versi a partire dal Cantabile di Beatrice; nella colonna di sinistra una numerazione progressiva in numeri e lettere in grassetto identifica sezioni e parti del brano.

A (F1)	Porzione di testo intonata	rRI (F2)
1a [sezione introduttiva] Lugubre maestoso, Fa min., c [1-16]	<i>Beatrice</i> Chi giunge? <i>Agnese</i> Ohimè! <i>Beatrice</i> Lo veggio... Il funebre corteggio... SCENA ULTIMA RIZZARDO con Alabardieri e Uffiziali, si presenta sulla gradinata. <i>Agnese, Anichino e Coro</i> E più speme non v'è! <i>Beatrice</i> La mia costanza Non mi togliete.	[1-13 = A 1-13] elimina le ultime tre bb. di A e salta direttamente a 1c
1b [segue con banda sul palco] [17-27]	<i>Beatrice</i> Anche una stilla, e poi Fia vuotato del tutto e inaridito Questo calice amaro. <i>Tutti</i> E Iddio ritrarlo Dal labbro tuo non può!	Eliminato ²⁸

²⁶ In **rRI**², cfr. nota 5, il brano inizia a p. 269 (lastra n. 35585); in **rRI**³ a p. 244.

²⁷ È consultabile *online* l'esemplare posseduto dalla Biblioteca del Conservatorio 'G. Verdi' di Milano: <https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/1709>.

²⁸ Questo taglio è presente in **rRI** e conseguentemente in **A-Wn**; tutti gli altri testimoni (partiture) riproducono questa sezione come in **A**.

A (F1)	Porzione di testo intonata	rRI (F2)
1c [segue] [28-37]	<i>Beatrice</i> Mi diè coraggio Per consumarlo Iddio. (<i>Rizzardo s'inoltra cogli alabardieri.</i>) Eccomi pronta... <i>Agnese</i> Io più non reggo... (<i>sviene.</i>) <i>Beatrice</i> Addio.	[14-23 = A 28-37]
2a [Cantabile] Assai sostenuto, La _b magg., c [38-49]	<i>Beatrice</i> Deh! se un'urna è a me concessa Senza un fior non la lasciate, E sovr'essa il ciel pregate Per Filippo, e non per me.	[24-31 = A 38-45; 32- 35 variante nella linea vocale; 36- 39 aggiunta ripetizione fiorita dei vv. 3-4]
2b [segue Cantabile] [50-71]: a (vv. 5-6: bb. 50-57) + b (vv. 7-8: bb. 58-71)	Rammentate a questa oppressa Che morendo io l'abbracciai: Che all'eterno il core alzai A implorar per lei mercè.	5 [40-57]: a' (vv. 5-8: bb. 40-51 nuove) + b' (vv. 7-8: bb. 52- 57 = A 66-71]
3a [Tempo di mezzo] Allegro, Fa min., c [72-85]	<i>Anichino e Coro</i> Oh! infelice! Oh a qual serbate Fur le genti orrendo esempio! ²⁹ Tristo il suolo in cui lo scempio Di tal donna, o Dio, si fe'!	10 [58-63 = A 72-77, il resto eliminato]
3b [segue Tempo di mezzo] [86-102]: a (vv. 13-15a: bb. 86-90) + b (vv. 15b-16: bb. 91-95) + c (vv. 17-18: bb. 96-102)	<i>Beatrice</i> Per chi resta il ciel pregate, Per chi resta, e non per me. (<i>ai soldati</i>) <i>Cori</i> Io vi seguo. Deh! un amplesso... Un amplesso concedete... <i>Beatrice</i> Io vi abbraccio... non piangete, <i>Cori</i> Chi non piange non ha cor.	15a [64] Eliminato tranne due mezze bb. di A (c: «Io vi abbraccio»), quindi passa subito a 4a
4a [Cabaletta] Allegro maestoso, La _b magg., c [103-122]	<i>Beatrice</i> Ah! la morte a cui m'appresso È trionfo, e non è pena. Qual chi fugge a sua catena, Lascio in terra il mio dolor. È del Giusto al sommo seggio Ch'io già miro e già vagheggio, Della vita a cui m'involò Porto solo – il vostro amor.	20 [65-80 = A 103-118] ³⁰ 25

²⁹ Il testo barrato non è intonato in nessuna delle due versioni.

³⁰ Qui e a **4c rRI** non ripete le ultime quattro bb. della Cabaletta, ripetizione indicata a matita con segni convenzionali in **A** e non scritta per esteso; dunque, aggiunta seriore di Bellini o scelta facoltativa.

A (F1)	Porzione di testo intonata		rRI (F2)
4b [intervento del coro] stesso tempo, Mi ₁ magg., c [123-130]	<i>Anichino e Coro</i>	Oh! infelice! Oh a qual serbate Fur le genti orrendo esempio! Tristo il suolo in cui lo scempio Di tal donna, o Dio, si fe'!	10 [81-88 = A 123-130]
4c [ripetizione Cabaletta] La ₁ magg., c [131-149]	<i>Beatrice</i>	Ah! la morte a cui m'appresso È trionfo, e non è pena. Qual chi fugge a sua catena, Lascio in terra il mio dolor. È del Giusto al sommo seggio Ch'io già miro e già vagheggio, Della vita a cui m'involò Porto solo il vostro amor.	20 [89-103 = A 131-145]
			25
5 Coda, stesso tempo, La ₁ magg., c [150-170]	<i>Cori</i>	Il suo spirto, o ciel, ricevi, E perdona all'uccisor.	Eliminato e sostituito con 5a ³²
	<i>Beatrice</i>	[Addio, addio!	
	<i>Cori</i>	Ah!!! ³¹	
5a	<i>Cori</i>	Deh! un amplesso concedete...	(16) [104-129 (o
		Chi non piange non ha cor.	(18) 130) nuove] ³³
	<i>Beatrice</i>	Ah! non piangete,	(17)
		Della vita a cui m'involò	(25)
		Porto solo il vostro amor.	(26)

Ad un primo sguardo si osserva che *F2* è più breve di *F1* di quaranta (o quarantuno) battute: cadono una parte della sezione introduttiva (tre battute di **1a** e tutte le undici battute di **1b**, queste ultime solo in **rRI** e **A-Wn**)³⁴ e un'ampia sezione del Tempo di mezzo (otto battute di **3a**, diciassette battute di **3b**);³⁵ da ciascuna delle due esposizioni della Cabaletta (**4a** e **4c**) è eliminata la ripetizione di quattro battute. Altre sezioni vedono la sostituzione della prima versione con una variante o con una sezione del tutto nuova: la prima quartina del Cantabile di Beatrice, dopo le prime otto battute, presenta una nuova versione della linea di canto per quattro battute e a queste sono aggiunte quattro nuove battute con ripetizione fiorita dei due ultimi versi (**2a**: **rRI** bb. 32-39); i primi due versi della seconda quartina sono musicati *ex novo* con ampio dispiego di vocalità fiorita (**2b**: **rRI** bb. 40-51), ben maggiore della prima versione che suonava così (es. 1, bb. 50-61):

³¹ Parole assenti nel libretto, utilizzate da Bellini in partitura.

³² Come segnalato sopra in nota 6, **rRI**³ ripristina questa conclusione originaria.

³³ Per il diverso numero di battute cfr. quanto detto sopra a proposito della diversa chiusa accordale offerta da **rRI** e **A-Wn**, più breve (due battute) rispetto a quella in tre battute adottata nelle altre copie. Due testimoni sostituiscono il testo del Coro di questa sezione con il distico finale originale intonato in *F1* (cfr. nota 14 e contesto).

³⁴ Cfr. nota 28.

³⁵ Questo taglio è apparentemente l'unico che venga indicato in **A**: con alcuni segni convenzionali alle cc. 87r e 88r e, qui, con un rinvio «alla cabaletta».

50 Ram - men - ta - te, ram-men - ta - te a que-st'op - pres-sa che — mo -

55 - ren - do, che mo-ren - do io l'ab brac - cia - i che al-PE - ter - no il co - re al -

60 za - i a im-plo - rar per lei mer - cè — im - plo rar per lei — mer - cè.

Infine, le ventuno battute della coda corale originaria (5) sono sostituite con una nuova coda di ventisei (o ventisette) battute (5a),³⁶ di scrittura polifonica un poco più complessa nelle prime otto, con testo parzialmente ripreso da sezioni precedenti o, in due casi, derivato dalla coda di *F1*.³⁷ Se ne deduce che Bellini ha inteso raggiungere l'«effetto» ampliando lo spazio e il corredo virtuosistico riservati alla prima donna e riducendo gli interventi del coro (l'ampio taglio al Tempo di mezzo) per accelerare il passaggio dal Cantabile alla Cabaletta, interventi, dunque, mirati a maggiormente concentrare l'attenzione sul sacrificio di Beatrice e sull'esibizione della virtuosa. Si tratta di un'inversione di rotta molto netta rispetto a *F1*, tanto più che l'autografo ci consegna un indizio rivelatore dell'intenzione di Bellini di dotare Beatrice di un canto più sobrio e misurato. Le bb. 59-60 dell'es. 1 in origine suonavano così (es. 2):

(al) - za - i a im - plo - rar, .

60 a im - plo - rar

ma Bellini le rifiutò subito cancellandole con tratti di penna e riscrivendo le due battute (quelle che si leggono nell'es. 1) nel rigo sottostante; l'immediatezza del ripensamento è a mio giudizio provata dall'impiego esattamente del medesimo inchiostro e del medesimo tratto grafico sia per la versione rifiutata, sia per quella riscritta (come avviene per altri immediati ripensamenti presenti altrove in **A**): quest'ultima, inoltre, venne accolta in **I-Vt**, copia approntata, come detto, a ridosso delle esecuzioni veneziane. All'atto della revisione per Ricordi, Bellini recuperò queste due battute (o autorizzò a farlo), in sostituzione delle due più sobrie, e le affiancò alle altre nuove parti vocalmente più fiorite.³⁸

³⁶ Cfr. nota 33.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Queste due battute, rifiutate in **A** e accolte in **rRI** sono discusse da BRAUNER (*Textual Problems* cit., pp. 115-116) in relazione alla possibilità che versioni originarie di passi di Beatrice siano confluite nello spartito per canto e piano prima che Bellini le modificasse nell'autografo; in effetti questa possibilità merita di essere

Va notato che nella revisione Bellini non tocca la Cabaletta «Ah la morte a cui m'appresso», ripresa da quella di Fernando «Odo il tuo pianto, o padre» dall'atto secondo di *Bianca e Fernando*, e considerata debole dalla critica per la sua intrinseca apparente banalità. Se a Venezia nel 1833 Bellini, stretto fra l'urgenza della composizione e il poco tempo disponibile, scelse di ricorrere a un vecchio pezzo da adattare alla nuova opera, non ritenne tuttavia l'operazione così malriuscita da doverci rimettere le mani nel periodo dedicato a rivedere l'opera in vista di ulteriori rappresentazioni e dell'edizione a stampa; anzi, la fiducia di Bellini nella Cabaletta è ulteriormente confermata dal fatto che nell'autografo, con segni a matita rossa – indice di intervento in teatro – prescrisse chiaramente la ripetizione delle ultime quattro battute, prima dell'intervento del coro; dunque intese incrementarne la consistenza, la durata e, presumibilmente, il potenziale impatto sull'ascoltatore.

Per quanto riguarda il coro, a fronte dei tagli in *F2* sopra segnalati, esso conosce un risarcimento con la nuova coda (**5a**) dove l'«effetto» è forse da ricercarsi nella scrittura polifonicamente più studiata delle prime otto battute, prima della convenzionale perorazione finale. Si perde così, tuttavia, un altro effetto – intuizione teatrale di notevole efficacia – quello che in *F1* vedeva Beatrice progressivamente allontanarsi dalla scena («Beatrice s'incammina», scrive Bellini in **A**) e lanciare il suo ultimo, duplice addio «dall'alto», come anche prescrive la didascalia scenica nel libretto:³⁹ una soluzione nuova, spazialmente ardita – un'apoteosi della protagonista degna d'un dramma sacro – e coerente con altri, precedenti momenti dell'opera caratterizzati da efficace spazialità musicale, come il terzettino «Angiol di pace», in cui la voce di Orombello proveniva «dalle torri», o la romanza di Agnese «Ah! non pensar che pieno» nel primo atto, cantata «dalle stanze interne».⁴⁰ Forse la novità di questa conclusione fu all'origine del «pochissimo effetto» rilevato dal recensore veneziano e della freddezza con cui reagirono altri commentatori e forse per questo Bellini ritenne di intervenire per comporre una chiusa «quanto a lavoro» più solida e consistente, anche se più convenzionale e meno arditamente teatrale, accanto agli altri interventi mirati a esaltare maggiormente la centralità della prima donna.

Se, come precedentemente asserito, le copie recanti *F1* sono sostanzialmente fedeli ad **A**, non è invece così per *F2*: sul piano strutturale le copie presentano varianti numerose e fra loro discordi, indizio dell'assenza di un modello di sicura e indiscutibile autorevolezza. Qui di seguito un elenco sintetico di questa variantistica:

1b (parte centrale della sezione introduttiva): diversamente da **rRI** e da **A-Wn**, da esso derivato, tutti gli altri testimoni riproducono il «Lugubre maestoso» nella versione integrale di **A**;

considerata se non fosse per l'evidenza del dato grafico (l'inchiostro, che, come detto, suggerisce un repentino ripensamento) e per un dettaglio che supporta l'ipotesi del successivo ripristino dell'idea originaria: in **A** l'ultima terzina della b. 60 (es. 2) non reca l'abbellimento di due notine con figura di semicroma, analogo a quello presente nell'ultima terzina della battuta precedente, abbellimento invece presente in **rRI**. Sembra difficile che Ricordi, facendo copiare il Cantabile prima del ripensamento di Bellini, possa aver inserito l'abbellimento di propria iniziativa; cosa che, invece, può aver fatto Bellini all'occasione del riuso di quella sua prima idea.

³⁹ «Beatrice si allontana fra le guardie, si volge dall'alto e pronunzia l'ultimo Addio. Tutti gli astanti s'inginocchiano.» FELICE ROMANI, *Beatrice di Tenda. Tragedia lirica in due atti*, Venezia, Vedova Casali Editrice, 1833, p. 45.

⁴⁰ Questa versione, come detto sopra, venne ripristinata in **rRI**³, vedi *ivi* a p. 251.

2b (seconda quartina del Cantabile): **I-Mc¹** inserisce ripetizione di 40-51, **I-Nc²** taglia 48-51;

3a-3b (Tempo di mezzo): **I-Bc** dopo il Cantabile versione *F2* prosegue con Tempo di mezzo versione *F1* (cioè bb. 72-102 di **A**);

3b (seconda sezione del Tempo di mezzo): **I-Mc¹**, **I-Rama** e **I-Nc¹**: eliminata del tutto; **I-Nc²** recupera parti di *F1* (bb. 94-96 di **A**);

5a (coda): **I-Nc²** e **I-Bc** ripristinano **5** di *F1*; **I-Mc¹**: Beatrice intona solo il v. 26; **I-Mc¹**, **F-Pn¹**: i bassi del coro intonano i vv. 27-28 di **5** di *F1*; **F-Pn²**: eliminate 104-115, modificate radicalmente 116-130. Inoltre, come già segnalato alla nota 30, tutte le partiture tranne **A-Wn** presentano gli accordi conclusivi distribuiti su tre battute e non compressi in due come si legge in **rRI**.

Come si vede, le copie manoscritte ci consegnano diverse altre possibili versioni di *F2*, differenti da quella di **rRI**; va sottolineato che nessuna altra parte di *Beatrice* conosce negli apografi una siffatta frammentazione e riformulazione. E ciò non solo per quel che riguarda la struttura del Finale II, perché, come accennato sopra, le fonti riportano *F2* in non meno di tre diverse strumentazioni. Sono variamente strumentate le parti modificate di «Ah se un'urna» (solo **F-Pn²** presenta una strumentazione nuova e indipendente di tutto il Cantabile) e la coda conclusiva (**5b**); tutte presentano elementi simili che denunciano la loro autonoma dipendenza dalla riduzione pianistica di Ricordi e tutte esibiscono tratti di scrittura bellinianamente poco ortodossi. In più, nel collegare le parti nuove a quelle originali le fonti presentano significative incertezze, indice del fatto che il modello da cui dipendono doveva presentare indicazioni non chiare o non sufficienti. Si veda il caso delle diverse soluzioni offerte dai testimoni per il collegamento fra le sezioni **3b** e **4a** (bb. 63-64) della precedente tabella sinottica. **rRI** presenta questa soluzione (es. 3):

A-Wn strumentata a piena orchestra i due accordi di minime a 63 e quello di crome 64/1°; **F-Pn¹** e **F-Pn²** a 63 hanno due accordi di crome a piena orchestra, mentre a 64/1° **F-Pn¹** ha un accordo di soli archi, **F-Pn²** invece un accordo a tutta orchestra ma con valore di minima. **I-Rama** e **I-Nc¹** omettono il secondo accordo di 63 e tagliano da 63/3° a 64/2°, passando direttamente all'avvio della Cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso»; tuttavia in **I-Rama** un'annotazione a matita di mano diversa dal copista principale avvisa «attento botta abbraccio» e inserisce un tratto verticale ai righi dei Vni I e dei bassi (qui aggiunge anche le parole «ah m'abbraccia»), indice di volontà di inserimento della b. mancante (nulla di tutto ciò in **I-Nc¹**). **I-Mc¹** mantiene le bb. 63-64 ma omette l'esclamazione di Beatrice e a 63/2°-4° riproduce un tetracordo discendente *do-sol* di archi e fiati che Bellini aveva posto nello stesso luogo del Finale II originale, dopo l'esclamazione del coro, ma non lo conclude sul *fa* a 64/1°, bensì fa tacere i predetti strumenti e inserisce ai corni un accordo di settima di Mi bemolle in primo rivolto seguito a 64/2° da analogo accordo degli archi ma sul primo grado (stranamente quest'ultimo accordo non è posto in battere sul 2° tempo bensì dopo una pausa di croma). Analogo caso si verifica nel collegamento fra **4c** (seconda ripetizione della Cabaletta) e la coda **5a**: quest'ultima richiede da subito la prima coppia di corni in La bemolle mentre la Cabaletta ha utilizzato fino all'ultima battuta solo corni in Mi bemolle e la pausa di semiminima lì scritta all'ultimo quarto non sembra sufficiente a consentire il cambio di strumento; difficile ascrivere a Bellini una soluzione così poco praticabile. Tutto questo, con ogni probabilità, significa che non venne approntato un modello con l'intera nuova versione del finale, bensì vennero redatte soltanto le parti nuove o modificate con indicazioni, nel caso discusso non chiare, su dove e come collegarle alle parti originali, tanto che ogni copista optò per una soluzione diversa.

In conclusione, cosa ci dice questo confronto fra le due versioni dell'aria finale? Friedrich Lippmann a suo tempo emise un giudizio molto severo sulla nuova versione: «Se l'abbreviazione della scena finale risale davvero a Bellini, si deve affermare che egli non apportò affatto un miglioramento all'opera». Lo studio delle fonti consente di avvalorare il «se» di Lippmann certamente per quel che riguarda la strumentazione; circa le differenze strutturali, data la varietà di soluzioni adottate dai copisti dobbiamo ritenere che Bellini al più si limitò a fornire indicazioni sommarie circa i tagli da effettuare. Il caso dell'esempio 2 sopra discusso (recupero da **A** di un frammento rifiutato e inserito in *F2*) è un indizio che almeno la revisione e parziale riscrittura della parte vocale di «Ah se un'urna» si debba a Bellini il quale deve aver dato a Ricordi appunti in forma di partitura scheletro sviluppati dallo stampatore nell'accompagnamento pianistico e dagli estensori delle partiture in strumentazioni variamente vicine a quella delle parti di *F1* conservate. Della nuova coda conclusiva la paternità belliniana è affidata al credito che in proposito merita lo spartito Ricordi; anche in questo caso, comunque, Bellini deve essersi limitato alla stesura delle parti vocali e della base armonica ai fini della realizzazione dello spartito per canto e pianoforte, lasciando ad altri il compito della strumentazione che le partiture ci consegnano, come detto, in almeno tre diverse versioni e col problematico cambio dei corni alla chiusa della Cabaletta segnalato sopra. Dunque, le fonti di *F2* suggeriscono che Bellini si impegnò nei cambiamenti sollecitati da Ricordi in maniera tutto sommato limitata e sbrigativa, dal che deduco che non doveva essere così scontento della versione originale del Finale di *Beatrice*. Tagli e riscritture non

migliorarono il Finale II, visto il permanere nella nuova versione di problemi o di insoddisfacenti «effetti» ai quali più mani cercarono di porre variamente rimedio con ulteriori interventi: prassi in uso ancora in tempi recenti come dimostra, ad esempio, la riformulazione del finale proposta negli anni '60 del secolo scorso da Vittorio Gui.⁴¹ La stesura originaria (*F1*) appare preferibile, oltre che per la sicura paternità belliniana, per la dimensione corale più consistente, per l'ardita soluzione dell'addio di Beatrice sopra descritto e per la vocalità di lei più contenuta ed intima nelle parti del Cantabile,⁴² a torto – oserei dire – espunte o modificate in *F2*. Le parti nuove introducono linee melodiche ampiamente fiorite che mirano a un effetto basato sull'agilità espressiva dell'interprete, mentre il canto sillabico della versione originaria appare più appropriato alla figura quasi ieratica di Beatrice che, come una martire sostenuta dalla fede, perdona chi ingiustamente la condanna; si veda nell'es. 1 il canto commosso (pause quasi singhiozzanti, ripetizione di emistichi ad esplicitare la tensione del momento) con cui Beatrice abbraccia Agnese, colei ch'è causa della sua morte, e prega per lei. Gli stessi tagli alle parti corali del Tempo di mezzo, se intendono concentrare l'attenzione sulla protagonista, vanificano il progetto originario di «gran scena finale» e indeboliscono quella forte interazione ed empatia fra Beatrice e la sua gente – presente fin dalla prima aria del primo atto «Ma la sola, ohimè! son io» – che nel finale assume l'aura mistica di un sacrificio collettivo.⁴³

ABSTRACT – Among the reasons for *Beatrice di Tenda's* initial failure, there was the cold reception given to the opera's Finale: the funeral march («Lugubre maestoso») accompanying Beatrice to the scaffold and introducing the cantabile «Ah se un'urna è a me concessa»; the chorus' request to Beatrice for a final embrace («Oh! infelice! Oh a qual serbate»); the cabaletta «Ah! la morte a cui m'appresso»; the concluding choral coda («Il suo spirito, o ciel, ricevi»). Following Ricordi's insistence, Bellini prepared – or rather authorized – some changes: cuts to the «Lugubre maestoso» and the central chorus; changes to Beatrice's aria; a new concluding coda. The present study investigates the genesis and the very authorship of these changes and demonstrates their dubious authenticity while reaffirming the better effectiveness and quality of the original version.

⁴¹ Cfr. VITTORIO GUI, *A proposito della mia revisione della "Beatrice di Tenda" di Bellini*, «L'Approdo musicale», XIX, 1965, pp. 207-214.

⁴² Questa versione sarà a testo nell'edizione critica dell'opera a cui chi scrive sta lavorando.

⁴³ DELLA SETA (*Bellini* cit., p. 294) scrive che «si può pensare a *Beatrice di Tenda* come a una sorta di sacra rappresentazione di argomento storico di cui l'ultima scena è il *consummatum est*». A proposito dei tagli al Tempo di mezzo, Della Seta ne deplora la scomparsa nell'edizione Ricordi e nelle copie da essa derivate in quanto contengono versi «molto importanti per l'impianto ideologico dell'opera», sacrificati evidentemente in favore del più esplicito protagonismo della prima donna (*ivi*, p. 298).