

L'EDIZIONE CRITICA DEI «PURITANI»  
DI VINCENZO BELLINI:  
ALCUNI ASPETTI DI METODO

Nota del s.c. FABRIZIO DELLA SETA (\*)

(Adunanza del 22 maggio 2014)

SUNTO. – L'edizione critica dei *Puritani*, pubblicata nel 2013, dà occasione ad alcune riflessioni sulla natura della partitura operistica rispetto a quella del testo letterario. A differenza di quest'ultimo, il testo drammatico-musicale non coincide coll'opera d'arte, ma è una premessa alla realizzazione di un evento complesso, lo spettacolo teatrale. L'opera di Bellini offre una eccellente esemplificazione del problema: il pensiero dell'autore è trasmesso da testimoni molteplici, ciascuno dei quali riporta varianti che non sono in conflitto tra di loro, ma piuttosto incarnano un pensiero compositivo al quale è intrinseca la flessibilità della performance. Un caso esemplare è offerto dalle indicazioni metronomiche: Bellini ne ha scritte fino a quattro diverse per lo stesso passaggio in diversi manoscritti. Nessuna di queste deve essere considerata l'idea definitiva dell'autore; piuttosto esse delimitano lo spettro di possibilità entro il quale l'interprete è chiamato a scegliere.

\*\*\*

ABSTRACT. – The critical edition of *I Puritani*, published in 2013, provides an opportunity for some reflections on the nature of the operatic score compared with that of the literary text. Unlike the latter, the written dramatic-musical text does not coincide with the artwork; rather, it is the premise to the creation of a complex event, the theatrical performance. Bellini's opera excellently exemplifies the point: the author's thought is transmitted by multiple sources, each of which contains variants that are not in conflict with each other; they embody a compositional thought that contains within itself the flexibility of the performance. A case in point is offered by metronome markings: Bellini wrote up to four different indications for the same passage in different manuscripts. None of these should be considered to represent the author's final idea; rather, they delimit the spectrum of options within which the interpreter is called to choose.

---

(\*) Università degli Studi di Pavia, Italia. E-mail: f.dellaseta@unipv.it

La recente pubblicazione dell'edizione critica dei *Puritani*<sup>1</sup> mi dà l'occasione per questa nota, che non vuole essere una presentazione del lavoro nei suoi aspetti più tecnici, ma piuttosto l'esposizione di alcuni problemi metodologici generali; spero che possa essere di qualche interesse per tutti i colleghi e in particolare per i cultori degli studi di critica del testo, i quali ne potranno forse trarre qualche spunto di riflessione. Ho già avuto modo di illustrare i problemi della filologia musicale applicata al mondo dell'opera in una rivista di cultura generale, la gloriosa e purtroppo scomparsa Belfagor<sup>2</sup>. Rimandando chi sia interessato a quello scritto, mi limito a richiamare qui il punto centrale della mia argomentazione:

L'oggetto della filologia musicale non è in linea di principio diverso da quello delle varie filologie letterarie: si tratta di restaurare testi che si suppongono alterati nel corso nel tempo dal processo di trasmissione, attraverso la recensione e il confronto dei testimoni superstiti; oppure, qualora esista un testo risalente alla responsabilità diretta dell'autore – manoscritto autografo, copia o edizione a stampa autorizzata –, di ricostruire le sue intenzioni reali correggendone gli errori evidenti, proponendo interpretazioni delle lezioni dubbie, sceverando tra le varianti quelle che rappresentino fasi provvisorie del suo pensiero da quelle che ne rappresentano l'idea 'definitiva'.

[...] la differenza più profonda deriva dalla natura della scrittura musicale, che non è, come supponiamo di quella alfabetica per il testo letterario, una diretta rappresentazione del pensiero dell'autore, ma piuttosto un insieme di istruzioni con grado variabile di precisione che l'autore fornisce all'interprete affinché egli produca un oggetto sonoro più o meno conforme alla sua idea e lo trasmetta all'ascoltatore. [...] la partitura di un'opera lirica pone problemi ulteriori e ancor più complessi. L'«oggetto», o meglio l'«evento» artistico che essa deve generare è uno spettacolo teatrale fatto di parole, suoni cantati e suonati, gesti dei cantanti-attori, scenografia. Essa è dunque un testo multiplo in cui confluiscono un testo verbale (il libretto, fatto di parole da pronunciare e di didascalie relative alla recitazione e alla messa in scena) e un testo musicale (fatto di note, ma anche del testo ver-

<sup>1</sup> V. Bellini, *I Puritani, opera seria in tre atti di Carlo Pepoli*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013, (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* 10), 3 tomi + 1 vol. di *Apparati* (copyright © 2013 Casa Ricordi Srl; si ringrazia l'editore per l'autorizzazione a riprodurre due pagine). L'edizione è stata utilizzata a partire dal 2008 in numerosi allestimenti in Italia e fuori, di alcuni dei quali è stata diffusa la registrazione audio-videografica.

<sup>2</sup> F. Della Seta, *Il testo del melodramma*, Belfagor 61 (2006), 617-631.

bale variamente manipolato dal compositore in funzione delle proprie esigenze musicali); il tutto a sua volta pensato in funzione dei cantanti, della scenografia e della messa in scena, non in astratto ma, almeno fino alla fine dell'Ottocento, in relazione alle concrete esigenze di uno specifico allestimento<sup>3</sup>.

Il compito fondamentale dell'editore di un melodramma è quello di produrre una partitura che da una parte risponda ai requisiti di rigore scientifico propri di qualunque edizione che si definisca «critica», ma che dall'altra possa essere utilizzata per l'esecuzione dell'opera, da cantanti, direttori d'orchestra, registi. Di più: che dia conto del fatto che l'autore – o meglio gli autori – dell'opera non producevano e non pensavano di produrre un testo chiuso, espressione di una intenzione artistica definitiva, ma piuttosto una sorta di copione che era allora, e dev'essere ancor oggi, la premessa a infinite realizzazioni, sempre diverse. Questa situazione, tipica della storia del melodramma, è ben esemplificata dall'opera di cui mi occupo qui, sulla quale conviene fornire qualche informazione storica preliminare<sup>4</sup>.

*I Puritani* fu rappresentata la prima volta il 24 gennaio 1835 al Théâtre Royal Italien di Parigi, con la partecipazione di alcuni fra i migliori cantanti dell'epoca (Giulia Grisi, Giovan Battista Rubini, Antonio Tamburini e Luigi Lablache); il successo fu immenso, e l'opera divenne da allora una delle più amate, se non delle più eseguite, dell'intero repertorio. Poeta<sup>5</sup> e musicista lavorarono alla composizione dalla primavera del 1834 fino al momento del debutto, alla cui vigilia, e addirittura dopo di esso, furono apportati importanti cambiamenti che coinvolgevano la stessa struttura dell'opera (divisione

---

<sup>3</sup> *Ivi*, 620-622. Sui problemi testuali del melodramma italiano dell'Ottocento in relazione agli aspetti esecutivi è fondamentale P. Gossett, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. di L. Aragona, Milano, il Saggiatore, 2010 (ed. or.: *Divas and scholars: performing Italian opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006). Per un'ampia panoramica storica e metodologica si veda M. Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, 2009, 2013.

<sup>4</sup> Tutti i dati riportati in questa memoria sono ampiamente documentati nell'Introduzione all'edizione cit. alla nota 1, XI-XLIII.

<sup>5</sup> Autore del libretto era il noto letterato e uomo politico bolognese Carlo Pepoli (1796-1881), amico di Giacomo Leopardi, allora in esilio a Parigi per aver partecipato ai moti del 1831.

in atti, taglio di alcune sezioni per abbreviare la durata dello spettacolo). Parallelamente alla versione per Parigi, in tre atti, Bellini ne approntò un'altra in due destinata al Teatro San Carlo di Napoli, dove era previsto che fosse cantata da Maria Malibran, ma tale versione non fu allora eseguita e non fu conosciuta che alla fine del XX secolo; l'edizione critica consente di studiare e di eseguire entrambe. Dopo le prime rappresentazioni, Bellini continuò a ritoccare la partitura in vista di un allestimento che ebbe luogo a Londra in maggio e della ripresa a Parigi, prevista per ottobre. Egli non poté però assistere a quest'ultima, in quanto morì improvvisamente il 23 settembre; se fosse vissuto e avesse potuto sovrintendere a ulteriori allestimenti egli avrebbe sicuramente apportato ulteriori modifiche in funzione dei cantanti coi quali avrebbe avuto a che fare (non sto facendo storia controfattuale: all'epoca era questo il modo di produzione normale dell'opera italiana, valido per Bellini come per qualsiasi altro compositore).

Per realizzare l'edizione critica ho avuto a disposizione un parco di testimoni particolarmente vasto e intricato, di cui do qui conto raggruppandoli secondo le categorie principali:

1. la partitura autografa completa (sigla: **A**), oggi conservata alla Biblioteca Comunale di Palermo, a cui si accompagnano alcune carte autografe sciolte;
2. quattro copie manoscritte, tre delle quali complete, prodotte da undici tra collaboratori e copisti del Théâtre-Italien in cui si riscontrano interventi dell'autore di varia estensione. Una di esse – delle altre dirò oltre –, conservata al Museo Civico Belliniano di Catania (sigla: **I-CATm<sup>1</sup>**), contiene la versione per Napoli ma è importante anche per quella di Parigi;
3. tre copie manoscritte senza interventi autografi ma direttamente derivate dalle precedenti all'epoca delle prime rappresentazioni, in due casi di mano dagli stessi collaboratori e copisti. Contengono varianti che si possono far risalire a Bellini;
4. venti copie manoscritte risalenti a epoca successiva. In alcune di esse è possibile identificare varianti risalenti alle prime fasi di vita dell'opera;
5. undici edizioni a stampa della riduzione per canto e pianoforte (non della partitura completa), alcune delle quali, solo di frammenti dell'opera, apparse ancora vivo Bellini ma senza la sua supervisione, le altre, complete, pubblicate nel giro di un anno dalla sua morte. Tutte

- derivano direttamente o indirettamente dall'autografo e possono contenere lezioni successivamente modificate in questo;
6. il libretto stampato per la prima esecuzione, in due edizioni: una divisa in due atti, l'altra in tre.

Questo nudo elenco può dare un'idea della complessità dei problemi che l'edizione ha dovuto affrontare, non solo per stabilire un testo in qualche modo conforme alle intenzioni dell'autore ma anche per render conto della mobilità del testo stesso: mobilità nella fase della genesi, prima della prima rappresentazione, ma anche nella fase successiva a questa, fino alla morte di Bellini e nei mesi seguenti. Naturalmente, è importante anche ciò che accadde dopo: risale a dopo il 1870 (alla vigilia di *Aida*) la riduzione per canto e pianoforte tuttora in commercio che continuano a studiare i cantanti d'oggi, l'edizione della partitura su cui si basano i direttori fu prodotta da Ricordi nel 1897 (un anno dopo *La bohème*); nei sessant'anni intercorsi sia il linguaggio musicale sia lo stile esecutivo del melodramma italiano erano cambiati radicalmente, e i cambiamenti intercorsi lasciarono il segno anche nel testo scritto dei *Puritani*. Tutto ciò appartiene alla storia della tradizione e della ricezione, per la quale l'edizione fornisce gran copia di informazioni.

Se l'autografo completo è ovviamente il testimone principale per stabilire il testo dell'opera, particolare interesse rivestono i testimoni raggruppati al punto 2 dell'elenco precedente. È evidente che, dopo le prime rappresentazioni, Bellini lavorò non sul primo, ma su carte scritte dai copisti, che andarono poi a formare i secondi. Due di tali manoscritti, entrambi provenienti da Parigi, sono oggi conservati l'uno presso l'Archivio Ricordi a Milano (sigla: **I-Mr**; e da questo deriva la partitura del 1897), l'altro presso la Staatsbibliothek zur Preußischer Kulturbesitz di Berlino (sigla: **D-B**; fu usata per la prima assoluta in Germania, nel febbraio 1836). Entrambe queste copie contengono interventi di mano dell'autore, che perfezionano, superano, suggeriscono alternative a quanto egli aveva scritto nell'autografo. È importante sottolineare che Bellini non aveva sottomano manoscritti completi e rilegati, come li vediamo oggi, ma fascicoli sciolti corrispondenti ai vari «numeri» (arie, duetti, finali) che formano l'opera, di ciascuno dei quali erano state prodotte più copie in momenti diversi. Ciò è confermato da un biglietto a lui indirizzato il 18 settembre 1835 da Carlo Severini, il direttore del Théâtre-Italien:

Andreoli [il capo della copisteria] mi dice che avete presso di voi alcuni pezzi della *partitura* dei *Puritani*. Questi pezzi sono indispensabili per rimettere musica che ci è ritornata da Londra nel più gran disordine. Vi prego dunque di mandarmeli *subito subito*, giacché volendo noi cominciare colla vostra opera, non abbiamo un momento a perdere<sup>6</sup>.

I manoscritti completi furono assemblati più tardi, al momento d'inviarli rispettivamente a Milano e a Berlino, e chi lo fece attinse più o meno casualmente ai fascicoli che giacevano nel magazzino del teatro. Questa situazione offre interessanti analogie con ciò che sappiamo sul modo di produzione dei manoscritti medievali. Ciò che importa, è che nessuna di queste copie o delle altre esistenti, e neppure l'autografo, conserva uno stato del testo unitario, coerente, tantomeno definitivo, bensì una sovrapposizione di stati cronologicamente diversi, di nessuno dei quali si può dire che corrisponda a una volontà finale d'autore. Ciò non può apparire strano a chi consideri che ciò che l'autore andava producendo non era un «oggetto», ma piuttosto una traccia per l'esecuzione, sulla quale egli poteva cambiare idea, sperimentare diverse soluzioni ciascuna delle quali ha senso. L'edizione non si prefigge il compito di fissare *il* testo dell'opera, confinando le varianti in apparato come testimonianze di errori o di pensieri superati e scartati, ma piuttosto di ricostruire il pensiero dell'autore nel suo divenire e di mettere la ricostruzione a disposizione dell'interprete moderno; questi potrà così costruire la propria interpretazione, che non sarà l'unica «autentica» ma sarà fondata su solide basi documentarie.

Alcune di tali varianti concernono aspetti del testo che, riprendendo la terminologia dagli studi di bibliografia testuale, si possono definire «sostanziali», vale a dire altezza e durata di singole note, strutture armoniche e ritmiche, strumentazione, instaurazione e destituzione di sezioni di varia ampiezza. Un caso vistoso di questo tipo di varianti riguarda la «preghiera» contenuta nell'Introduzione, cantata dalle quattro voci principali fuori scena con l'accompagnamento di un gruppo di strumenti a fiato che imitano la sonorità dell'organo (oppure, come alternativa preferita da Bellini, da un organo, se disponibile). Bellini modificò in maniera rilevante l'orchestrazione di questo passo, ma non

---

<sup>6</sup> Pubblicata in C. Neri, *Caro Bellini... Lettere edite e inedite a Vincenzo Bellini*, Catania, Prova d'autore, 2001, 121. Il testo è stato verificato sulla nuova edizione critica dei carteggi belliniani in corso di preparazione a cura di G. Seminara, di prossima pubblicazione, Firenze, Olschki.

in **A** bensì nella copia **I-Mr**. Tale modifica si è imposta nella tradizione, e non a torto: l'edizione critica ritiene che, una volta tanto, essa corrisponda a un reale ripensamento dell'autore, che viene accolto nel testo principale, riportando la lezione originale in appendice; tuttavia quest'ultima può legittimamente essere presa in considerazione per l'esecuzione. Varianti di questo tipo assommano a qualche decina.

Assai più numerosi, nell'ordine delle centinaia o addirittura delle migliaia, ma anche molto più ambigui sono i casi che concernono gli aspetti propriamente esecutivi: indicazioni di tempo (Allegro, Adagio, accelerando, rallentando), indicazioni dinamiche (forte, piano, crescendo, diminuendo), segni particolari (accenti, staccati, legature). Sarebbe riduttivo chiamare questi aspetti «accidentali». Tali segni sono decisivi per l'interpretazione, e ogni musicista sa che non si possono tradurre in un risultato sonoro univoco dato che l'interpretazione ne è per definizione soggettiva: ciascuno sente a modo suo un Allegro, un *forte* o uno staccato, e lo sente in modo diverso in punti diversi della stessa opera; la coerenza interna di un passo è più importante del rendere sempre nello stesso modo lo stesso segno in passi diversi.

Un altro esempio per illustrare questo aspetto. All'inizio del grande duetto d'amore nel terzo atto, quando Elvira e Arturo si ritrovano, Bellini ha indicato in **A** il tempo Allegro giusto, che resta invariato per molte battute. Nel manoscritto **D-B** egli precisò l'interpretazione di questo passo aggiungendo all'inizio un'indicazione metronomica ( $\downarrow=138$ ), alla quarta battuta «incalzando sempre» e altre quattro battute dopo «si rimette al  $\downarrow=138$ ». È evidente che queste indicazioni (totalmente sconosciute prima che apparisse l'edizione critica) sono del massimo interesse per il direttore, che ne trae una guida sicura per l'interpretazione. Ma esse non vanno assunte alla lettera, e non sarebbe d'altra parte possibile: Bellini ha voluto precisare una variazione di velocità che qualunque interprete intelligente tenderà comunque a realizzare; e anche conoscendo le indicazioni autografe, potrà partire da un tempo leggermente più lento o più veloce di quello indicato e dovrà pur sempre decidere *di quanto* accelerare e poi rallentare. Possono sembrare minuzie, ma in realtà l'interpretazione musicale consiste in scelte di questo tipo.

Ho accennato alle indicazioni metronomiche, che costituiscono uno degli aspetti più interessanti della nuova edizione. Nei *Puritani* Bellini usò per la prima e ultima volta il metronomo, strumento brevettato nel 1816 da Johann Nepomuk Mälzel, un amico di Beethoven il quale applicò subito il ritrovato alle sue sinfonie. È forse superfluo

ricordare, ma lo faccio lo stesso, che il metronomo non è altro che un orologio a pendolo di cui è possibile variare la frequenza di oscillazione spostando un peso scorrevole lungo l'asta, dietro la quale è posta una scala numerata. I numeri corrispondono alle oscillazioni semplici per minuto: al valore 60 corrisponde un semiperiodo di un secondo. Assegnando un certo numero a un valore di durata del sistema musicale scelto come riferimento si stabilisce in maniera univoca la durata di quello e di tutti gli altri valori, che sono multipli o sottomultipli di esso: se si segna un quarto (semiminima) =120, dunque una durata di mezzo secondo, un intero (semibreve) dura due secondi, un mezzo (minima) un secondo, un ottavo (croma) un quarto di secondo, un sedicesimo (semicroma) un ottavo e così via; prego i colleghi non familiari col linguaggio musicale di compatire la goffa irrazionalità del sistema di denominazione delle note, ch'è il risultato di una complessa vicenda storica.

Lo scopo di questa invenzione è di fornire ai compositori un mezzo per fissare in maniera inequivoca la loro volontà in fatto di tempi, e di ridurre così il margine di soggettività dell'esecutore nell'interpretare indicazioni quali Adagio, Andante, Allegro, accelerando, ritardando. Ma questo fine va inteso più che altro come un principio regolativo: come ben sanno compositori ed esecutori, nessuno rispetta alla lettera le indicazioni metronomiche, che variano non solo a seconda delle scelte soggettive dell'interprete, ma anche in risposta a diverse situazioni oggettive (si pensi ai diversi effetti di eco e di riverbero prodotte da ambienti acusticamente differenti). Inoltre, le misure fissate dal compositore possono essere considerate al massimo delle indicazioni di velocità media, attorno alla quale l'esecutore può e deve oscillare leggermente, se vuole evitare la meccanicità e da ultimo la noia (naturalmente il grado di libertà varia a seconda dell'epoca e dello stile della musica eseguita).

*I Puritani*, coi dati offerti dalla nuova edizione, illustra in maniera esemplare questa problematica che ho descritto in astratto. Bellini non si è limitato ad applicare il metronomo, ma ha letteralmente cosperso di indicazioni differenti, a volte contrastanti, i diversi manoscritti su cui lavorava.

La *Fig. 1* riporta le indicazioni relative al primo pezzo dell'opera<sup>7</sup>, l'Introduzione. Esse compaiono nell'autografo, nelle tre copie manoscritte di cui ho già fornito le sigle e in due edizioni a stampa, la prima francese (Paris, Pacini; sigla: **rPAC**) e la prima italiana (**rRI**: Milano,

---

<sup>7</sup> V. Bellini, *I Puritani*, ed. cit., *Apparati*, 49.

Ricordi, derivata dalla precedente ma corretta sulla base di **I-Mr**, il manoscritto di proprietà dell'editore). Tutte le indicazioni di **A** sono di mano di Bellini, nelle copie lo sono quelle identificate dalla sigla «VB».

battuta	A	I-CATm <sup>1</sup>	I-Mr	D-B	rPAC	rRI
1	♩ = 208	♩ = 208	♩ = 208 VB	♩ = 208 VB	♩ = 120	♩ = 120
60	♩ = 96 (in origine 108)	♩ = 78 VB	♩ = 108 VB	♩ = 84 VB (in origine 96)		♩ = 108
106				♩ = 96 VB		
202				♩ = 84 VB		
266	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138 VB	♩ = 144 VB		♩ = 138
419	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50 VB	♩ = 58 VB	♩ = 50	♩ = 50
478	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138 VB	♩ = 126 VB		
566	♩ = 120	♩ = 120		♩ = 108 VB		

Fig. 1.

Mi soffermo in particolare sulla seconda sezione, che va dalla battuta 60 alla 265. Inizia con una fanfara di corni, che evoca la sveglia mattutina in una fortezza puritana (siamo in Inghilterra verso la fine della guerra civile) con connotazioni tra il militare e il naturalistico<sup>8</sup>; più avanti si aggiungono il resto dell'orchestra e il coro. Come tempo base di tutta la sezione (batt. 60) Bellini ha segnato nei manoscritti ben quattro indicazioni diverse, da un minimo di 78 a un massimo di 108 pulsazioni al minuto; in due casi ha corretto una precedente indicazione, che corrispondeva a una che si trova in un manoscritto diverso. L'edizione francese non ha alcuna indicazione metronomica, probabilmente perché il modello d'incisione fu ricavato da **A** prima che Bellini ve la inserisse; l'edizione Ricordi, che ha come modello la precedente, aggiunge l'indicazione «♩.=108» sulla base di **I-Mr**. Quest'ultima fu riportata in tutte le edizioni tardo-ottocentesche, ed era quindi l'unica conosciuta dai direttori moderni. Inoltre, nel solo manoscritto **D-B** Bellini ha suggerito una lieve accelerazione («♩.=96») a batt. 106, dove specificò anche «poco più

<sup>8</sup> Secondo l'efficace descrizione di Bellini, la fanfara dovrebbe «esprimere un suono maestoso e come si sentisse venire dal centro delle nuvole»; si veda sotto, nota 11.

mosso»; peraltro qui un'accelerazione è provocata dal cambiamento di ritmo), che porta il tempo a una velocità simile a quella di **A**, per poi tornare al tempo base («tempo primo  $\text{♩}=84$ » a batt. 202); è come se egli avesse voluto precisare l'interpretazione che in **A** era implicita.

Nella mia edizione ho riportato nella partitura l'indicazione di **A** (vedi Fig. 2)<sup>9</sup>, non perché prevalga sulle altre ma per garantire una coerenza di livelli testuali, ma le altre indicazioni sono riportate a piè di pagina, quindi non solo in apparato, per far sì che il direttore le abbia ben presenti e sia stimolato a sperimentarle. Non v'è dubbio che all'interprete di oggi si offra un campo di scelte molto più ampio di un tempo, e soprattutto di scelte motivate, ciò che è ben avvertibile nelle registrazioni degli esecuzioni realizzate finora sulla base della nuova edizione.

Ritengo però più interessante esaminare cosa è stato fatto in tre edizioni discografiche ormai storiche. I direttori di queste usavano l'edizione Ricordi del 1897, derivata, come detto più volte, da **I-Mr**. La tabella che segue riporta di ciascuna esecuzione la durata della prima esposizione della fanfara, 46 battute a partire dalla 60, e il valore metronomico approssimativo adottato che si può ricavare da essa:

Direttore	Durata battute 60-105	Valore metronomico per unità di tempo
Julius Rudel (1973, DGG)	1'21"	ca. 78
Richard Bonyngé (1973, DECCA)	1'00"	ca. 108
Riccardo Muti (1980, EMI)	1'15"	ca. 84

Nessuno dei tre direttori adotta un tempo vicino a quello indicato nell'autografo. Bonyngé è l'unico a rispettare il tempo previsto dalla partitura tradizionale, cioè quello di **I-Mr**. Gli altri due adottano tempi vicini a quelli scritti in **I-CATm**<sup>1</sup> e in **D-B**, evidentemente per intuizione propria e non per conoscenza diretta dei testimoni<sup>10</sup>. La differenza di durata, proiettata sull'arco di 206 battute dell'intero passo, è notevole, molto diverso è il risultato espressivo: Rudel e Muti conferiscono alla fanfara un

<sup>9</sup> V. Bellini, *I Puritani*, ed. cit., 7; le successive variazioni di tempo introdotte da Bellini in **D-B** sono riportate allo stesso modo alle pp. 9 e 25.

<sup>10</sup> Solo qualche anno dopo la realizzazione di queste incisioni fu pubblicato un facsimile completo di **A** e di una parte di **I-CATm**<sup>1</sup>: V. Bellini, *I puritani: a facsimile edition of Bellini's original autograph manuscript together with the Naples revision*, a cura di P. Gossett, New York, Garland, 1983 (*Early romantic opera* 6).



Desidero concludere mostrando come Bellini fosse perfettamente cosciente del carattere regolativo e non normativo delle sue indicazioni metronomiche, e per estensione di tutta la problematica relativa alle istruzioni esecutive fissate per iscritto. Il 21-22 dicembre 1834 egli scriveva all'amico Francesco Florimo, che avrebbe dovuto curare la prevista e poi non realizzata esecuzione napoletana:

Lo spartito ti verrà marcato col *Métronome* ma ti sia di regola di non attaccarti servilmente, stringi ed allarga i tempi secondo lo vorrà la voce dei cantanti, l'effetto dei cori, infine fa' come ti piace, per trovar l'effetto d'ogni pezzo, se il tempo marcato lo rende o troppo veloce, o troppo languido – Si trova nell'introduzione un motivo eseguito di 4:° corni a tempo 6/8 che ha in mezzo qualche battuta di note a 3/4, ora queste battute, per rendere più grandioso il motivo vedi che naturalmente il motivo istesso ti porta a slargarle poco poco, ma sole quelle, e in un grado quasi impercettibile: tu lo proverai al piano forte e vedrai, che per esprimere un suono maestoso e come si sentisse venire dal centro delle nuvole, quelle tre note d'ogni battuta a 3/4 vogliono non essere affrettate – Il resto pei tempi è regolare, e tu hai intendimento bastante per colpirne il giusto<sup>11</sup>.

Queste parole, che si riferiscono proprio al passo che ho discusso sopra, possono essere utilmente messe a confronto con quelle di un altro grande drammaturgo musicale del pieno Novecento:

Per lo studio della partitura bisogna basarsi:

- a) Sulle partiture recanti importanti correzioni (tenendo conto *dell'Errata corrige* pubblicato a fine dicembre 1929);
- b) Sulla nuova edizione della riduzione per canto e pianoforte, che sul frontespizio reca la nota: "edizione riveduta dall'autore [...]".

Queste correzioni o ritocchi si riferiscono dunque da un lato alle parti vocali [...] e d'altro lato a modificazioni di tempo e alla rettifica dei tempi di metronomo. Per quanto riguarda queste ultime esse non vanno intese troppo letteralmente, cioè in senso assoluto, ma in senso relativo. L'esperienza delle esecuzioni degli ultimi anni [1925-1930] mi ha insegnato almeno che oggi tutta l'opera va eseguita in maniera più pacata<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Pubblicata in V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, s.l., Mondadori, 1943, 490, corretta sulla base dell'edizione cit. alla nota 6.

<sup>12</sup> A. Berg, *Istruzioni pratiche per lo studio di «Wozzeck»* (ca. 1930), in Id., *Suite lirica. Tutti gli scritti*, a cura di A.M. Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 1995, 23-30, la citazione a 23. Il *Wozzeck*, composto da Berg tra il 1917 e il 1922, fu rappresentato per la

Il concetto espresso da Berg è sostanzialmente lo stesso di Bellini, anche se non si può non notare nel compositore più recente un più forte senso dell'autorità del testo scritto e pubblicato. Entrambi dimostrano una coscienza molto viva del carattere personale e individuale della creazione artistica, per entrambi questa prende vita solo nell'attualità sempre rinnovata dell'esecuzione.

---

prima volta a Berlino il 14 dicembre 1925, ma una prima edizione della riduzione per canto e pianoforte era già apparsa nel 1922 (a Vienna, a spese dell'autore; dal 1923 presso la Universal Edition), mentre la prima edizione della partitura fu pubblicata nel 1926.

