
Opera

Letture de “IL PIRATA”, di Vincenzo Bellini

di Gian Guido Mussomeli

Siamo nel 1827: Bellini, giovane maestro da poco uscito dal Conservatorio di Napoli, ha riscosso vivo successo con le sue prime due opere: *Adelson e Salvini*, eseguita ad uno spettacolo che fungeva da saggio pubblico degli allievi, e *Bianca e Gernando*, commissionatagli dal Teatro S. Carlo in forza di una clausola tra il regno di Napoli e l'impresa, che prevedeva la possibilità di dare uno spazio a giovani compositori meritevoli usciti dal Conservatorio. Il successo di quest'ultimo spartito persuase Domenico Barbaja (allora impresario del S. Carlo, una figura di uomo di notevole abilità e fiuto, che aveva già portato a Napoli Rossini) ad offrire al ventiseienne maestro un contratto per comporre un'opera nuova per la stagione d'autunno della Scala. Sia oppure no questa offerta originata da motivi reconditi (come insinua Francesco Florimo, fraterno amico e primo biografo di Bellini) si trattava comunque di una offerta lusinghiera, e Bellini si mise al lavoro subito. Ultimata la composizione, si andò in scena la sera del 27 ottobre 1827, con un successo a dir poco trionfale, che si rinnoverà nel corso di quindici repliche. Interpreti dei ruoli principali furono il soprano Henriette Meric Lalande, il tenore Giovan Battista Rubini ed il baritono Antonio Tamburini. Fu una serata che rappresentò, per molti versi, un punto di svolta, sia nella evoluzione artistica di Bellini, sia in quella del melodramma italiano. Vediamo ora di spiegare perché.

Bellini, lo sappiamo tutti, scrisse, nel corso della sua breve vita, dieci opere, tutte, a parte le prime due e l'ultima, su versi di un unico librettista: Felice Romani. *Il Pirata* fu l'inizio della collaborazione tra due artisti dell'animo per molti versi affini. Genovese di nascita, due lauree al suo attivo, Felice Romani contava allora trentanove anni. Era un uomo di notevole cultura, fanatico del classicismo e della scuola letteraria che faceva capo a Vincenzo Monti (il che lo porterà, nello stesso 1827, a scrivere un'aggressiva critica sui *Promessi Sposi* ne “La Vespa”), da quindici anni lavorava per il teatro, con tutti i più reputati operisti dell'epoca che se ne disputavano la collaborazione, da Rossini (*Bianca e Falliero*) a Donizetti, Pacini, Mercadante. Lui e Bellini erano davvero due animi fatti per intendersi, e la vedova di Romani, Emilia Branca, e lo stesso librettista, ci testimoniano del coincidere dei loro intenti sin dal primo colloquio, che avvenne alla presenza di Mercadante, accompagnatore di Bellini in quei primi mesi a Milano:

L'uno era fatto per l'altro: rispondevano tutti e due, nel loro diverso modo di manifestazione dell'intelligenza, ad un medesimo concetto artistico, ad un medesimo complesso di sentimenti, di impressioni, di affetto...¹

Per questa loro prima collaborazione, il soggetto fu tratto da una commedia francese: *Bertram*, di Charles R. Maturin. Romani si servì anche del dramma, composto per la musica di Alexandre, di I.J. Taylor (Raimond) intitolato *Bertram, ou le Pirate*. Come ho già notato Franca Cella in un suo studio sull'argomento², molti libretti musicati da Bellini sono di fonte francese. Ma vediamo un attimo come si evolve il libretto all'epoca di Bellini.

I Libretti

L'opera seria del Settecento era generalmente di ambientazione classica o classicheggiante, ed esprimeva un'atmosfera aulica, una tendenza al razionalismo ed alla stilizzazione massima delle passioni, che divengono, per usare una espressione di Hermann Albert, “Manifestazione sociale”... l'azione si svolgeva quasi esclusivamente nei recitativi, lasciando alle arie, rigorosamente o quasi solistiche (senza interventi di pertichini, coro o altro) la descrizione degli “affetti”... anzi, un personaggio doveva avere diverse arie, una per ogni tipo di sentimento da evidenziare; musicalmente, questo veniva tradotto alla massima perfezione nell'*aria col da capo*, quasi un vero e proprio tempo di concerto, che esercitò anche una notevole influenza sull'evoluzione della musica strumentale dell'epoca. Così il dramma diventava occasione di esibire una tensione che però non faceva mai precipitare gli avvenimenti. Tipica, a questo riguardo, era l'intervento del Re o del Dio a sciogliere l'intrigo (una vera e propria glorificazione di

Opera

quell'assolutismo illuminato che Giuseppe II d'Asburgo aveva incarnato più di tutti). Con il sorgere delle nuove istanze romantiche, il Metastasio ed i suoi epigoni (Coltellini, de Gamera, Varesco, Mazzolà) non rispondevano più alle nuove esigenze. Sfortunatamente, fino al 1820 circa, non ci fu alcun nuovo poeta che sapesse incarnare lo spirito dei nuovi tempi con l'abilità di Metastasio.

I librettisti dell'opera di Rossini (Gilardoni, Schmidt, Foppa, Berio e Tottola "che un'aquila non era anzi fu nottola") si dimostrano in bilico tra vecchie e nuove tendenze.

A partire dal 1826 in poi, in Italia divampa la polemica tra classicisti e romantici. Questi ultimi, che pubblicavano a Milano la rivista "Il Conciliatore" postulavano una letteratura che non fosse più solo spunto per esercitazioni accademiche aride, ma che diventasse funzione educativa, di esortazione alla libertà ed all'amor patrio. Tutto questo si riflette anche sui libretti d'opera, che cominciano raccogliere nuovi tipi di soggetto e di struttura drammatica. Un punto fondamentale per i romantici era la rivalutazione del Medioevo, che trova la massima fioritura nei romanzi di Walter Scott. Anche nei soggetti d'opera troviamo, a partire da quest'epoca, soggetti di questo tipo, visti però non in funzione patriotticeggiante (a questo ci arriverà solo Verdi) ma piuttosto in funzione di estrinsecazione della nuova spiritualità dell'epoca, che in questi personaggi poteva trovare miglior campo che in quelli di stampo classico. Il soggetto del *Pirata* poi ci offre un personaggio nella persona del protagonista, che meglio di tutti varrebbe a caratterizzare quest'epoca: la figura del pros critto, dell'esule cacciato ingiustamente dalla patria e divenuto bandito per amor di giustizia. Mario Praz, nel suo "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica" ha dedicato un intero capitolo a questa figura particolare.³

Anche se i letterati romantici respingevano la letteratura dell'orrore, non v'è dubbio che i librettisti ne fecero un uso amplissimo, facendo largo uso di intrighi avventurosi e ricchi di colpi di scena, in cui potevano trovare spazio sensazioni ed azioni passionali. Il libretto del *Pirata* ne è appunto un buon esempio. Felice Romani, classicista per programma, non disdegnava, da uomo di teatro abile, quel che la nuova tendenza poteva offrirgli di utile.

Il soggetto del *Pirata* è un buon esempio delle caratteristiche tipiche dell'epoca: una donna strappata allo sposo designato da un tiranno, il fidanzato che, per farsi giustizia da sé, diventa fuorilegge, il ritorno del bandito che vede la sua donna maritata con il rivale... Sono elementi tipici, che configurano una situazione ripresa (con varianti) in molti altri libretti di questa epoca: vedi *Il Proscritto*, *Lucia di Lammermoor*, *La Rosa Bianca e La Rosa Nera*, *I Masnadieri*. Ma esaminiamo ora come questa struttura sono accolte dalla musica.

La musica

La musica del *Pirata* è espressione, nello stile belliniano, di un momento di transizione tra un rossinismo iniziale e quelle che saranno poi le caratteristiche dello stile più maturo del musicista catanese. E' Bellini stesso ad assicurarci come il suo stile fosse stato enormemente influenzato dalla conoscenza della musica di Rossini, in particolare da una rappresentazione di *Semiramide* data al San Carlo nel 1824. Del resto, lo stile rossiniano si era imposto con una forza tale che nessun compositore dell'epoca era rimasto immune dal suo influsso. Bellini però era stato allievo, a Napoli, di un antirossinista convinto come Nicola Zingarelli, che con i suoi allievi insisteva molto sulla semplicità delle strutture e sulla ricerca della linea melodica semplice e d'accattivante. Sappiamo dalle testimonianze di Florimo come l'istruzione a Napoli fosse basata soprattutto sullo studio della scuola napoletana e dei rappresentanti dello stile classico, Haydn e Mozart soprattutto. *Il Pirata* è uno spartito che consta di quindici pezzi, più la Sinfonia; di questi, cinque sono arie ed il resto pezzi d'insieme: duetti, terzetti, concertati e cori.

Le arie sono tutte bipartite: alla sezione in tempo, fa seguito la sezione in tempo allegro, la cosiddetta cabaleta (da *cobolo*, derivato dal francese *couplet*, per designare un pezzo in più strofe). Come si era giunti a questa struttura interna del pezzo chiuso? L'aria classica era di solito estrinsecazione di affetti: era cantata dal personaggio solo, e di solito le arie di stile patetico erano in un unico tempo lento, mentre quelle virtuosistiche erano in forma di aria tripartita, con da capo della sezione iniziale. Rossini, accogliendo anche le esperienze dell'opera buffa e semiseria, introduce nell'opera seria strutture molto più articolate. L'aria rossiniana può anche essere in tre o quattro sezioni, spesso con l'intervento di pertichini (personaggio che inserisce brevi interventi) o del coro. Vedi per esempio "Giusto ciel che tanto adoro" di Amenaide nel *Tancredi* oppure l'aria del Podestà nella *Gazza Ladra*, o anche "Pensa alla patria"

Opera

dall'*Italiana in Algeri*. Bellini, naturalmente, adatta queste strutture al suo particolare stile, e nel *Pirata* ne risultano scene in cui l'articolazione è spesso molto efficace. Non troviamo in quest'opera quei recitativi in forma di arioso, in bilico tra l'una e l'altra forma, che Bellini inserirà nelle opere più mature: vedi tutto ciò che precede "Ah! non credea mirarti", "Teneri figli" nella *Norma* o "Deh se m'amasti un giorno" nella *Beatrice di Tenda*. Bellini, a questo punto, predilige una forma della aria articolata così: A (spunto melodico iniziale) - B (secondo spunto) - A' (ripresa del primo). A sua volta il punto A può suddividersi in a' e a''. Di solito a' e a'' corrispondono alla prima quartina, B ai primi due versi della seconda e A' ai secondi due. Il modello di questa struttura è rossiniano: un buon esempio si può trovare nell'aria di Desdemona dal III atto di *Otello*.

La cabaletta, di solito, è costruita nel modo normale, e a sua volta può anche essere in tempo moderato (*Sventurata anch'io deliro*).

Vediamo ora le varie arie del *Pirata* una per una:

la prima è l'entrata del tenore, Gualtiero. Bellini scrisse la parte per Giovan Battista Rubini, che aveva già interpretato a Napoli *Bianca e Gerardo* e che alla Scala, in quella stagione, aveva riscosso in trionfo in *Donna del Lago*, nel *Barbiere* e ne *L'inganno felice*: tutte opere di Rossini, e del resto rossiniana era stata la formazione di questo cantante.

Bellini ebbe una predilezione per questo artista, per il quale scriverà *La Sonnambula*, e *I Puritani*: tutte opere che oggi risultano estremamente ardue da eseguirsi, perché pensate su misura per le caratteristiche di questo cantante, che aveva voce chiara ed estesissima (fino al Fa4, che Bellini inserisce nel finale dei *Puritani*) e propensione all'agilità. Rubini poi, come tutti i cantanti dell'epoca, oltre il si naturale prendeva gli acuti in registro di falsettone (sarà Duprez il primo tenore a emettere estremi acuti di petto). Ne risulta una parte scritta in una tessitura molto acuta, spesso tagliata su misura, secondo il principio che "bisogna pensare per chi si deve scrivere", come Bellini diceva. Ma Gualtiero, interpretato da Rubini, diede l'avvio, anzi fu quasi l'atto di nascita ufficiale del mito del tenore romantico.

Il Romanticismo, che amava un rapporto stretto tra timbro, età e tipo di personaggio, trovò nella voce del tenore contraltino la simbologia perfetta degli ideali di generosità, purezza, lealtà e coraggio che questi personaggi esprimevano.

Componendo la parte di Gualtiero, Bellini ideò una scrittura molto ancorata al canto sillabico e quasi del tutto aliena da melismi e agilità acrobatiche. Rubini vi si adeguò a malincuore ma l'enorme successo ottenuto in questa parte lo trasformò in un caposcuola, imitato da almeno tre generazioni di tenori.

La prima aria, nel furor delle tempeste, è costruita su un impianto tonale molto raffinato (vedasi i trapassi maggiore-minore) e anche la cabaletta è giocata su abili trapassi tra Sol minore e Si bemolle maggiore. A differenza di molte arie di Rossini e Bellini stesso, qui il compositore si è preoccupato di un'aderenza molto stretta tra musica e parole

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Nel fu - ror de - le tem - pe - ste, nel - le stra - gi del pi - ra - ta." The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

L'altra aria, "Tu vedrai la sventurata" è un perfetto esempio della costruzione formale da noi citata in precedenza; è il canto di congedo di un condannato a morte, che affonda le sue radici nelle varie composizioni sull'*Ezio* di Metastasio, e si svolge in Do maggiore, come la cabaletta (in contrapposizione

Opera

al La bemolle maggiore del Coro di Cavalieri che li separa) Ascoltiamo quale forza espressiva emana da questo momento:

Tu ve - dai la creatu - ra - tu che di più - to ogget - to lo ke - si

Imogene è un altro personaggio che sarà ripreso molte volte: quello della donna angelicata e oppressa. Le sue due arie incarnano anch'esse tipologie più volte riprese, quasi luoghi deputati: il racconto del sogno e la scena di pazzia.

Il racconto del sogno si trova nell'aria del primo atto, "Lo sognai ferito esangue", di struttura un po' più complessa rispetto all'entrata del tenore: intanto i primi versi sono in canto sillabico, interrotto da pause, quasi ansimante; il girare della voce intorno alla dominante del tono (Re, visto che siamo in Sol minore) dà un senso di forte tensione a questo inizio, tanto l'aprirsi di un periodo regolare (Era sorda la natura) sembra quasi una liberazione (sottolineata dal trapasso in Mib minore). Il resto del racconto è in Si maggiore, che si interrompe quando Imogene crede di risentire i gemiti di Gualtiero, espressi da una serie di cromatismi.

La cabaletta è di andamento più regolare, e si conclude con una serie di passaggi di agilità, di stampo ancora rossinianeggiante

tu sa - rai e - ter - na - men - te la ca - gion del mio do -
lor, tu sa - rai del mio do - lor, la ca - gion sa - rai del mio do -
lor, la ca - gion del mio do - lor, la ca - gion sa - rai del mio do -
lor, del mio do - lor, del mio do - lor,

La scena finale è un lungo assolo della primadonna, secondo i canoni dell'epoca (vedi *Sonnambula*, *Beatrice di Tenda*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *Belisario*, *Gemma di Vergy* ecc.). L'aria di pazzia sarà poi un luogo comune dell'operismo romantico, e questa di Imogene dà adito a qualche interessante considerazione; intanto si noti il trapasso di tempo nel recitativo, che esprime bene (come poi sarà in Lucia) lo stato d'animo offuscato e instabile della protagonista; poi il delirio, si acquieta in una visione di pace ("Col sorriso d'innocenza") sottolineata dal modo maggiore e dal ritmo puntato,

Opera

che di solito esprime sentimenti molto diversi.

Nella cabaletta, che rappresenta un momento di rottura tonale ben visibile (poi si va in Fa minore), la voce è chiamata a superare intervalli di settima e ad accentare note sotto il rigo:

Allegro Giusto

Ohi, fo - le! ti ve - la di te - se - bre o - sca - re

Notare poi il procedimento, ancora rossiniano, di far citare all'inizio della aria il tema che sarà poi ripreso dalla voce.

Bellini, lo ricordiamo per inciso, aveva precedentemente composto un diverso finale, in cui i pirati tornavano in scena per liberare il loro capo, ma Gualtiero non volendo più vivere, si gettava in mare e Imogene cadeva svenuta. La partitura di questo finale è visibile a Napoli.

Ernesto, l'ultimo dei tre personaggi principali che prendiamo in considerazione, è forse quello meno caratterizzato musicalmente. La sua aria, un tipico discorso del comandante ai soldati, ha tutti e due i tempi scritti sul medesimo testo, anche se nel libretto originale vi erano diverse parole per la cabaletta. La parte fu scritta per Antonio Tamburini, anche lui proveniente dalle file rossiniane e celebre per il suo virtuosismo. La sua aria ne è un buon esempio. L'Andante molto sostenuto Bellini lo ricavò dall'aria "Obliarti abbandonarti" dall'*Adelson e Salvini* (da quest'opera è tratta anche la Sinfonia, che fu scritta per una ripresa al Teatro Del Fondo mai realizzata). Questo è il discorso relativo alle arie, che sono solo cinque in un'opera che dura quasi tre ore. Il resto è dedicato agli ensembles, che nell'opera da Rossini in poi rappresentano la vera carta vincente dei compositori d'opera seria. Si noti, a conclusione, che nessuna delle arie è cantata da un personaggio solo in scena e che tutte sono estrinsecazioni di sentimenti.

Brani d'assieme

L'opera di questo periodo, generalmente divisa in due atti, voleva un primo atto che si concludesse con un ensemble molto elaborato, in cui tutti i sentimenti, che sono giunti ad un punto di tensione non più comprimibile, trovano sfogo nella musica. A Bellini doveva capitare, a questo proposito, una disavventura alla prima rappresentazione di *Norma*. Il terzetto con cui si chiude il primo atto di quest'opera fu disapprovato dal pubblico che si attendeva il consueto grande finale d'atto. Il Finale primo del *Pirata* appartiene a questa categoria. È iniziato dal tenore e poi proseguito dagli altri, e si divide nei regolari Largo e Stretta. I duetti, nell'opera italiana fino a Verdi, seguono di regola la seguente struttura:

- I) Recitativo
- II) Tempo d'attacco
- III) Tempo lento
- IV) Tempo di Mezzo
- V) Stretta.

Quelli del *Pirata* sono condotti secondo questa linea, e ci riferiamo al duetto Imogene-Gualtiero dal primo atto e a quello Imogene-Ernesto nel secondo. Tra le cose d'aggiungere, c'è da dire che, nella sezione finale del duetto del primo atto, Bellini riutilizza un tema dall'*Adelson e Savini*, esattamente dall'Ouverture. Dell'altro duetto, da notare sono le varie occasioni che Bellini ha offerto a Tamburini di mettere in mostra la sua propensione al canto d'agilità. Il terzo duetto trapassa poi in una scena a tre, secondo uno schema già messo in pratica con successo da Rossini nel secondo atto della *Donna del Lago*, che poi troveremo

Opera

nel Finale I del *Trovatore*, e la conclusione, con il violoncello solo che sbuca fuori percorrendo i gradi della scala armonica, è un'altra finezza degna di nota.

Problemi filologici e di interpretazione

Quando si mettono in scena opere del primo romanticismo, c'è un principio fondamentale da rispettare: se gli esecutori non sono adeguati, il valore intrinseco dell'opera non viene fuori. Bellini ideò il *Pirata* su misura per i cantanti che aveva a disposizione, e conosciamo varianti di suo pugno per esecuzioni con protagonisti dalle caratteristiche diverse. Vedasi quelle per la prima rappresentazione alla Fenice e quelle ideate per Domenico Donzelli, che era un tenore di stampo baritonale, come i Nozzari, Garcia, Tacchinardi dell'epoca rossiniana e non poteva logicamente addossarsi la tessitura acutissima di Gualtiero. Questa era la prassi corrente, nel primo Ottocento. Oggi, per vari motivi, questo non usa più, anche se sarebbe opportuno in qualche caso, e ciò aumenta le difficoltà per i cantanti che devono interpretare queste opere. Per quanto riguarda la storia interpretativa del *Pirata*, il merito della riscoperta di quest'opera va ascritto a Maria Callas, che la interpretò alla Scala e poi alla Carnegie Hall di New York, in una performance tramandata dalla cosiddetta "discografia pirata". Successivamente, Imogene ha trovato una interprete di riguardo in Montserrat Caballé, che canto quest'opera al Maggio Fiorentino 1967. Da ricordare anche le recite del 1987 al Festival della Val d'Itria, a Martina Franca, protagonisti Lucia Aliberti e Giuseppe Morino. Ma, come per altre opere, la storia interpretativa del *Pirata* è tutta da fare.

¹ da Emilia Branca: *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, 1882, Pag. 117

² Cella Franca, *Indagini nelle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, in "Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna" Serie francese, Milano, 1968, pp. 449-576

³ M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976, e particolarmente il capitolo intitolato: "Le metamorfosi di Satana"