

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno III, 1996, n. 1

AL LETTORE..... pag. 3

ARTICOLI

- CLAIRE JÉQUIER, *La Musique sage des Vierges Sages et la musique folle des Vierges Folles dans le drame liturgique du «Sponsus»* . . . » 5
- RAFFAELE MELLACE, *Tre intonazioni dell'«Achille in Sciro» a confronto: Caldara, Leo, Hasse* . . . » 33
- RENATO RAFFAELLI, *Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte* . . . » 71
- MARCO BEGHELLI, *Il «Do di petto». Dissacrazione di un mito* . . » 105

INTERVENTI

- Cinque o sei cose da fare per la musica (in Italia)..... » 151
- GIAMPIERO CANE, *Una finestra aperta a Palermo* . . . » 165

RECENSIONI

F. GIANNATTASIO, *Il concerto di musica* (T. Seebass), p. 171 - D. BRYANT e M. POZZOBON, *Musica devozione città* (G. Cattin), p. 175 - C. PRICE, J. MILHOUS e R. D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London* (L. Lindgren), p. 183 - TH. W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik* (G. Borio), p. 192 - A. TRUDU, *La «scuola» di Darmstadt* (P. Decroupet), p. 196.

SCHEDE CRITICHE

B. J. Blackburn, M. Micheletti, A. L. Bellina, C. Kintzler, P. Gallarati, J.-M. Thomasseau, F. Della Seta, C. Toscani, A. Guarnieri Corazzol, F. Tammaro, P. Wingfield e M. Giani su R. DALMONTE (p. 203), R. SMITH (p. 204), C. MAEDER (p. 206), J.-J. ROUSSEAU (p. 207), N. TILL (p. 210), E. SALA (p. 211), H. SCHNEIDER (p. 213), Atti Donizetti e Leoncavallo (p. 213), F. LESURE (p. 215), J. HEPOKOSKI (p. 217), F. PULCINI (p. 219) e P. KIVY (p. 221).

LETTERE » 223

NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 228

LIBRI RICEVUTI » 230

La redazione di questo numero è stata chiusa il 19 giugno 1996

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
Via Galliera 3 - 40121 Bologna - Tel. 051/223943 - Fax 051/231183

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 055/6530684 (quattro linee) - Fax 055/6530214

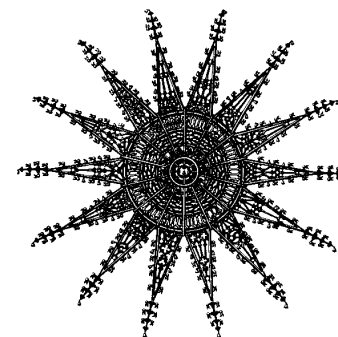
Abbonamento 1996: Italia Lire 77.000 Estero Lire 99.000

(segue in 3^a di coperta)



IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno III, 1996



Leo S. Olschki
Firenze

MARCO BEGHELLI

Bologna

IL "DO DI PETTO"

DISSACRAZIONE DI UN MITO

La storia della vocalità operistica è difficile da indagare, vuoi per l'impalpabilità della materia, vuoi per la mancanza di fonti probanti, almeno fino all'avvento della registrazione sonora. Una nozione di base viene tuttavia data per universalmente acquisita: un radicale e improvviso cambiamento nell'emissione vocale del tenore si sarebbe verificato nel quarto decennio dell'Ottocento, con l'abbandono del "falsetto" per la produzione delle note acute, a favore di una fonazione interamente "di petto", spinta sù sù, fino alle vette estreme, individuate simbolicamente in quel Do di petto (Do₄) che è divenuto l'emblema del moderno tenore eroico. Questa rivoluzione vocale risalirebbe ai primi allestimenti del *Guillaume Tell* rossiniano, nell'ambito dei quali si contrapposero il modo di cantare "all'antica" di Adolphe Nourrit, per il quale era stata concepita la parte di Arnold, e quello "innovativo" di Gilbert-Louis Duprez, che strappò così a Nourrit la carica di primo tenore dell'Opéra.

Questo è ciò che sanno anche i frequentatori occasionali del teatro d'opera, grazie ad una divulgazione amplificata da riviste, programmi di sala, note di copertina discografiche e recensioni varie. Riassuntivamente:

Dopo il Sol₃ Nourrit usava con grande perizia il falsettone e con questo tipo di fonazione eseguì tutte le pagine e le frasi del *Guglielmo Tell* che noi oggi siamo assuefatti ad udire da tenori che cantano con piglio eroico e voce stentorea, emettendo tutti gli acuti "di petto", compreso il Do₄. Fu proprio nel *Guglielmo Tell* che un altro cantante francese, Louis Gilbert Duprez, acerrimo rivale di Nourrit, introdusse con enorme successo il cosiddetto

“Do di petto”, nota che per tutto il periodo romantico contribuì in maniera decisiva a creare il mito del tenore.¹

Le fonti d'epoca forniscono tuttavia un'immagine dei fatti assai meno chiara e netta; in particolare, delude le aspettative dello storico proprio lo spoglio di quegli strumenti didattici – i metodi di canto ottocenteschi – che per primi avrebbero dovuto contribuire ad indirizzare l'allievo verso nuove strade, dopo il presunto mutamento di rotta. Sorge il dubbio che fra Otto e Novecento si sia verificato un clamoroso fraintendimento euristico, ereditato fino ai giorni nostri come verità assodata. Qui si tenterà una rilettura comparata di testimonianze più o meno note, per saggiare la possibilità di un'interpretazione dei fatti opposta a quella oggi diffusa, o almeno per rettificarne i tratti meno convincenti.

La natura ambigua delle fonti – giova dirlo subito – costringerà ad un ragionamento sul filo del rasoio, per la contraddittorietà delle affermazioni. La prima causa di tante discrepanze è di ordine scientifico: le spiegazioni fisiologiche date dai vari autori si fondano su intuizioni personali o su studi medici coevi spesso in contrasto fra loro, per l'impossibilità di un'osservazione accurata del fenomeno. La seconda è invece di natura lessicale, e sta nella scarsa codificazione dei lemmi tecnici, che favorisce un'indeterminatezza semantica spesso fuorviante. Ciò deriva per lo più dalla limitata specificità terminologica del vocabolario legato alla vocalità, costituitosi nel tempo in maniera empirica, attraverso ripetuti processi di tecnicizzazione del lessico generico (vedi espressioni quali *attaccare* il suono, *appoggio* della voce, timbro *chiuso*, *filatura*), ovvero tramite l'acquisizione di termini in uso presso discipline attigue: l'anatomia umana (*corde vocali*, *diaframma*, *laringe*), la fisica acustica (*acuto*, *calare*), la teoria generale della musica (*cadenza*, *scala*, *trillo*) e l'organologia, col relativo lessico specifico alle pratiche strumentali (*martellato*, *scordare* per 'stonare', *sciolto* per 'non legato'). Due effetti principali ne derivano: (1) la polisemia di molti termini tecnici, che vantano più d'una accezione (nel secolo XIX, *voce*, ad esempio, significa di volta in volta suono prodotto dall'organo vocale, l'organo vocale che produce tale suono, o una nota ad altezza determinata); (2) la frequente ambiguità di referente extralinguistico, per cui, codi-

¹ R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 168 e nota.

ficatasi anche una sola accezione, il termine tecnico rinvia ad una “sostanza del contenuto” plurima (in singoli autori, che pur individuano tutti col termine *portamento* una speciale modalità di condurre la voce da un suono all'altro, diversa è in pratica la natura di tale modalità).²

I registri della voce

Il disaccordo concettuale e lessicale fra gli scrittori è estremo nel campo dei registri vocali, cui la nozione di ‘Do di petto’ – contrapposta all'eventuale ‘Do di testa’ – è strettamente connessa. Da Giovanni de Garlandia fino ai didatti del Novecento,³ si incontra ogni sorta d'interpretazione, e nessuna soddisfa la curiosità dello studioso moderno, che vorrebbe capire quali fossero le modalità di fonazione in uso nelle varie epoche. Anche i testi più recenti si limitano a rinfocolare i dubbi, o sorvolano sulla questione: basti vedere come svicola una delle pubblicazioni più diffuse nelle classi di canto dei conservatori italiani: «Il problema dei registri è molto complesso ed esorbita dai limiti di questo libro».⁴

In ambito medico, sorprendentemente, le cose non sembrano andare molto meglio: la moderna foniatria, completata l'acquisizione delle nozioni anatomiche, stenta a definire nel dettaglio la fisiologia dell'organo vocale ed in particolare i meccanismi di produzione della voce cantata, e riversa piuttosto le sue energie nello studio delle varie patologie. «Il meccanismo di produzione della voce è tuttora oggetto di studi e di divergenze di opinioni», denuncia a chiare lettere un recente manuale italiano, rassegnato ad esporre le contrastanti ipotesi

² Cfr. M. BEGHELLI, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell'opera*, in *Le parole della musica*, I, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 177-223. Per ulteriori precisazioni si rimanda in generale a M. BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, dissertazione dottorale, Università degli studi di Bologna, 1994. Di un paragrafo di tale studio il presente saggio costituisce l'approfondimento.

³ «Sciendum est quod omnis vox humana se habet in triplici differentia: aut est pectoris, aut gutturis, aut capitis» (*Introductio musice secundum magistrum de Garlandia*, in E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica Medii Aevi*, I, Paris, Durand, 1864, p. 158). Per cogliere quale disaccordo regnasse fra i vari autori, all'alba del nostro secolo, circa i meccanismi fisiologici che regolano i registri vocali cfr. l'antologia di opinioni in A. GIOVANNINI, *Manuale di nozioni utili per chi vuol dedicarsi al magistero del canto*, Milano, Giudici & Strada, 1902, p. 53 sg.

⁴ N. MARI - O. SCHINDLER, *Colloquio tra canto e foniatria*, Padova, Zanibon, 1974, p. 41.

scientifiche più accreditate.⁵ E fra gli argomenti problematici spicca anche oggi proprio quello dei registri vocali, sulla cui realtà non mancano le mere congetture, che hanno contribuito non poco all'instabilità della nomenclatura: «Il caos nella terminologia sui registri riflette una mancanza di conoscenze obiettive che permette di dare enfasi più alla scelta terminologica che non a ciò cui essa corrisponde in termini di funzione glottica».⁶

La teoria dei registri vocali oggi più convincente individua nell'uomo un doppio meccanismo produttivo della voce: un 'meccanismo pesante' ed un 'meccanismo leggero' (*heavy e light mechanism* nella terminologia anglosassone), altrimenti detti 'registro modale' e 'registro di falsetto' (*modal e loft mechanism*). Il primo determina la comune 'voce piena', adottata da qualunque individuo in tessiture medio-gravi e dal cantante d'opera anche all'acuto. L'altro può invece venire attivato soltanto in zona acuta: tipico falsetto è l'effetto prodotto dall'uomo che altera la propria voce virile per imitare caricaturalmente quella femminile; ma si dà il caso anche di impieghi professionali, ad esempio in ambito corale, per permettere ai cantori di affrontare tessiture elevate, o in certi repertori extracolli (popular, folk, ecc.).

A livello fisiologico i due meccanismi differiscono:

- per un diverso comportamento del muscolo tiroaritenideo, il cui fascio mediale costituisce le cosiddette corde vocali: esso varia di lunghezza in registro modale, contraendosi in rapporto all'altezza tonale, ma rimane rilassato nel falsetto, allorché le corde vengono allungate (e dunque assottigliate di spessore) dai muscoli laringei estrinseci tramite innalzamento della laringe;

- per il differente tempo di contatto reciproco delle corde vocali nell'ambito di ogni ciclo glottico (superiore al 50% di un intero ciclo vibratorio nel registro modale, inferiore al 40% nel falsetto), con conseguente variazione spettrografica del suono prodotto (armoniche fino ad almeno 4000 hertz nel primo caso, limitate a circa 2000 hertz nel secondo, il che spiega la povertà di timbro e di volume).⁷

⁵ M. DE SANTIS - F. FUSSI, *La parola e il canto. Tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce*, Padova, Piccin, 1993, p. 13.

⁶ F. FUSSI - S. MAGNANI, *L'arte vocale*, Torino, Omega, 1994, p. 48.

⁷ Per una trattazione più diffusa e dettagliata cfr. FUSSI - MAGNANI, *L'arte vocale* cit., pp. 47-58. Una descrizione anatomica dell'organo vocale accessibile anche al non esperto di medicina si legge in [M. UBERTI], *La voce*, in appendice a *La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 812-818. Un particolare ringraziamento a Fussi e a Uberti per i preziosi chiarimenti forniti.

A questi due registri primari vanno aggiunti altri due meccanismi d'impiego più raro: il 'registro di contro basso' (in inglese *vocal fry* o *pulse register*; *Strohbaß* in tedesco), impiegato in ambiente extraoperistico per note maschili molto gravi, generalmente inferiori al Fa₁ (cori russi, monaci tibetani), ed il 'registro flautato' (*whistle register*), cui i soprani ricorrono talvolta anche nel repertorio teatrale per emettere note acutissime, generalmente superiori al Fa₅ (l'effetto è documentato ad esempio in molte registrazioni di Mado Robin).

Nell'ambito del meccanismo pesante - quello della 'voce piena', comunemente impiegato dal moderno cantante d'opera in tutta la sua estensione - la didattica suole individuare due settori tonali caratterizzati da omogeneità timbrica e corrispondenti a sensazioni ed atteggiamenti fisici peculiari: queste sensazioni e questi atteggiamenti vengono definiti impropriamente essi stessi 'registri', ma vanno classificati come fenomeni di consonanza corporea, vale a dire come risposta vibratoria di alcune parti del corpo umano al suono prodotto dalla laringe. Le locuzioni adottate per indicarli - le ben note *voce* o *registro di petto* e *voce* o *registro di testa* - sono espressioni puramente empiriche, legate non già alla causa produttiva del suono (che dipende da tutta una serie di micromovimenti muscolari circoscritti alle più riposte cavità orali, di cui manca una percezione diretta) bensì, come s'è detto, all'effetto di consonanza al di fuori dell'apparecchio vocale (in zona prevalentemente toracica ovvero intracranica); e quest'effetto di consonanza è di fatto l'unico riscontro concesso al cantante.

Alla produzione di 'voce piena con consonanza di petto' ovvero 'di testa' corrisponde l'azione coordinata ed inversamente proporzionale dei due muscoli principali preposti alla tensione e distensione delle corde vocali: il tiroaritenideo ed il cricotiroideo. Salendo la gamma tonale con voce in registro modale, la contrazione del muscolo cricotiroideo procede progressivamente da un livello minimo in zona grave (ove prevale l'azione del tiroaritenideo) fino ad un punto in cui risulta impossibile risolvere l'equilibrio delle tensioni muscolari se non mediante un artificio: nel canto lirico, il basculamento in avanti ed in basso della cartilagine tiroidea, con conseguente allungamento delle corde vocali che su di essa si saldano anteriormente.⁸

⁸ Non si fraintenda il rapporto fra lunghezza della corda e altezza della frequenza prodotta: se è vero che, in stato di quiete, una voce grave presenta corde vocali più lunghe e spesse di una voce acuta (come in un'arpa), il loro allungamento forzoso per la tensione imposta dalle cartilagini aritenoidee e tiroidea innalza la frequenza fondamentale, poiché allungandosi le corde vocali si fanno sempre più tese (come in un violino) e si assottigliano (si pensi al caso analogo dell'elastico posto in tensione crescente).

Nella didattica, questo processo viene comunemente designato col nome improprio di *passaggio di registro*: improprio, giacché il meccanismo laringeo adottato per le note acute rimane in realtà sempre quello pesante (registro modale); a mutare è invece il fenomeno di consonanza corporea: la trasmissione vibratoria via muscoloscheletrica non raggiungerà più in maniera precipua il petto, bensì il capo del cantante, in quanto lo spostamento verso il basso della cartilagine tiroidea si ripercuote sulla membrana jo-tiroidea ad essa collegata, e convoglia così la sensazione vibratoria verso la testa, tramite l'osso joideo e le strutture ad esso connesse.

Giunta al medesimo punto critico della salita tonale, una voce "non impostata" – incapace cioè di regolare la tensione del muscolo cricotiroideo con l'inclinazione tempestiva della cartilagine tiroidea – tenderà invece a "stimbrarsi" e "indurirsi", trovando così il limite fisiologico alla propria estensione naturale. L'individuo si troverà allora di fronte ad una scelta: proseguire a forza l'ascesa fino ad incorrere dopo poche note nella "rottura" del suono (*vocal break*), o ripiegare sul meccanismo leggero – passando cioè davvero ad altro registro vocale – per proseguire la salita in falsetto.

Date tali premesse scientifiche, intraviste ma mai colte appieno dagli antichi trattatisti della vocalità, conviene rivolgersi alle fonti ottocentesche per ascoltare in qual modo esse interpretassero il fenomeno: tralasciate le contraddittorie teorie di supporto, ci resterà l'immagine di come l'emissione vocale operistica venisse percepita fra il secolo XVIII ed il XIX, e questo ci fornirà elementi utili per interpretare il "caso Duprez" che qui c'interessa.

Il guazzabuglio terminologico

Per decifrare correttamente le fonti antiche, occorrerà individuare di volta in volta l'accezione d'uso di termini che, pur tecnici, soffrono della polisemia denunciata all'inizio. Sul concetto di 'registro vocale' così s'esprimeva nel 1840 Manuel García, il più lucido dei trattatisti che, nell'Ottocento, hanno scritto opere dedicate alla vocalità e alla didattica del canto:

Colla parola *registro* noi intendiamo una serie di suoni consecutivi ed omogenei partenti dal grave all'acuto, prodotti dallo sviluppo d'uno stesso principio meccanico, e la cui natura differisce essenzialmente da un'altra serie di suoni del paro consecutivi ed omogenei prodotti da un altro principio mec-

canico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque sieno d'altronde le modificazioni di colore o di forza cui si assoggettano.⁹

Se infatti l'altezza del suono dipende – come s'è visto – dall'azione coordinata e variamente combinata dei muscoli laringei che tendono e detendono le corde vocali, il colore timbrico del suono risulta dal mutevole "atteggiamento" interno delle cavità di risonanza (faringe, bocca, seni nasali e paranasali). In altre parole, modificando ad esempio l'apertura della bocca si può attribuire ad una stessa nota una certa varietà di colori timbrici senza che nulla muti a livello laringeo, dove il suono viene prodotto. Il centro della questione che qui c'interessa sta invece proprio in quel variabile «principio meccanico» che, influenzando sulla tensione delle corde, determina l'altezza del suono.

Va però subito precisato che, ove si tratti di canto operistico, gli autori ottocenteschi sottintendono sempre quella che la moderna foniatra definisce fonazione in 'meccanismo pesante'. I "passaggi di registro" di cui leggiamo andranno pertanto intesi nell'accezione didattica sopra individuata, vale a dire come mutamento del principio di consonanza corporea (da "voce di petto" a "voce di testa") entro lo stesso registro modale: un mutamento che, nella voce tenorile che qui più c'interessa, interviene in prossimità del Fa₃, secondo le peculiarità anatomiche dei singoli individui.

È significativo che alcuni trattati ottocenteschi¹⁰ limitino l'estensione vocale canonica proprio all'ambito "naturale" dell'emissione con consonanza "di petto", che si può oltrepassare all'acuto solo innescando l'artificio suddetto, tutt'altro che spontaneo: renderlo automatico è uno degli esiti più ardui del *training* didattico. Ma quando tale capacità risulterà acquisita appieno, l'effetto prodotto da una scala ascendente che percorre l'intera estensione vocale sarà quello di una generale uniformità timbrica, ottenuta grazie all'accorto adattamento del suono – nota dopo nota – per mezzo delle cavità di risonanza.

Proprio siffatta uniformità ha indotto certi autori a negare l'esi-

⁹ M. GARCÍA, *Mémoire sur la voix humaine*, Paris, Duverger, 1840; trad. it. parziale *Estratto della memoria presentata all'Accademia delle Scienze di Parigi*, in Id., *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, [parte I], Milano, Ricordi, [1842], p. VIII.

¹⁰ Cfr. p. es. L. PICCHIANI, *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze, la Speranza, 1834, p. 180; D. CRIVELLI, *L'arte del canto*, Londra, l'Autore, [1841], p. 10.

stenza di più registri (didatticamente intesi) all'interno del meccanismo pesante; altri si sono invece attestati sull'idea di cinque e più registri vocali, evidenziando in tal modo le differenti "isole" timbriche caratteristiche di una voce non ancora addestrata ad omogeneizzare il suono. Ma di questo passo, commentavano i fisiologi più attenti, «a stretto rigor di termini vi ha un diverso registro, cioè una certa condizione speciale dell'orifizio laringeo, per ogni nota»,¹¹ cui pertiene una fisionomia qualitativa specifica sua propria. Più in generale, gli autori ottocenteschi riconoscono complessivamente due registri vocali ('petto' e 'testa') ovvero tre ('petto', 'medio' o 'misto', 'testa'), isolando come registro intermedio l'ambito delle note circostanti il cruciale "passaggio" al registro superiore, ove si è soliti ricercare un carattere di voce cosiddetta *mista*: la caratteristica azione incrociata e congiunta dei muscoli tiroaritenoidico e cricotiroideo permette infatti di anticipare o posticipare di qualche semitono il "passaggio", giostrando su una manciata di note che ricadono sia nella consonanza di petto, sia in quella di testa. Questo significa, ad esempio, che per i suoni intorno al Fa₃ un tenore ben addestrato può scegliere d'impiegare il registro modale con consonanza di petto oppure di testa, secondo l'andamento della frase vocale, ovvero – com'è pratica comune – può mantenere in azione calibrata entrambi i meccanismi, producendo un suono ibrido, "misto" appunto, in grado di mascherare la differenza qualitativa dei suoni prodotti dai due diversi processi di consonanza.

Date queste premesse, non stupisce che la comparazione delle fonti didattiche ottocentesche riveli opinioni contrastanti circa la natura, il numero e – se non bastasse – la denominazione dei registri vocali: l'antologia posta in appendice, che raggruppa citazioni distribuite sull'arco di due secoli, testimonia ad usura i problemi concettuali e terminologici cui si accennava all'inizio.

Per riassumere i dati raccolti, notiamo come – al di là di un registro di «contro-basso», o «doppiobasso», inutilizzato in campo operistico – tutti gli autori citati concordano sull'attivazione in zona grave di un primo registro vocale, denominato di volta in volta «voce naturale», «voce chiara», «di petto», «a toni reali», «registro inferiore»,

¹¹ M. MACKENZIE, *The Hygiene of the Vocal Organs*, London, Macmillan, 1886; trad. it. della 3ª ed. *Igiene degli organi vocali*, Napoli, Preisig, 1888, p. 50. Per un'efficace panoramica sulle opinioni espresse nell'arco di un secolo cfr. V. RICCI, *La tecnica del canto*, Livorno, Giusti, 1920, pp. 64-69, e Id., *Il bel canto*, Milano, Hoepli, 1923, pp. 215-219.

«registro de' suoni bassi o gravi», «registro di petto», «registro di corda lunga», «registro spesso», «voce laringea», «vox pectoris». All'altro capo dell'estensione – ma al di qua di un raro «registro sopracuto» (evidentemente il flautato dei soprani) – si collocherebbe invece un secondo registro, o «registro piccolo», «registro superiore», «registro acuto», «registro de' suoni acuti», «dei tuoni falsi», «di testa», «di falsetto», «di falsetto-testa», «di corda breve», «di voce mista», «voce laringea» (?), «voce faringea», «voce velata», «vox capitis». A metà strada, ma solo per alcuni autori, si situerebbe infine un «registro de' suoni di mezzo», o «registro medium», «registro medio», «intermedio», «di mezzo petto», «di voce mista», «di transizione», «registro sottile», «voce di mezzo», «di falsetto», «falso registro», «suono di gola», «vox gutturis».

L'abbondanza di denominazioni comuni ai differenti registri (qui evidenziate in corsivo) segnala non solo l'instabilità terminologica che caratterizza la materia, ma ancor più la già denunciata ambiguità di referente extralinguistico che l'affligge, per cui, accolto da più autori, uno stesso termine può indicare realtà addirittura opposte.¹² È quanto sembra accadere in modo particolare per il lemma *falsetto*, alla cui ambigua interpretazione si deve probabilmente – ci si passi il bisticcio – il primo passo falso verso il fraintendimento storico che stiamo indagando: cosa sarà mai stata la *voce di falsetto* comunemente in uso ad inizio Ottocento, ma da Duprez – così si dice – ripudiata?

L'equivoco del "falsetto"

Nel commentare un verso del proprio ditirambo satirico *La tabaccheide*, del 1714, Girolamo Baruffaldi illustra così il fenomeno vocale al lettore profano di musica:

Cantar di falsetto è canto sforzato sulle note acute, ed essendo che non si fa naturalmente, secondo la modulazione della voce propria di chi canta, ma sforzatamente, canto falso è detto, che falsetto comunemente si dice. Dicesi

¹² Né mancano le interferenze anche in un medesimo testo. In A. COSTA, *Considerations on the Art of Singing in General / Considerazioni sopra l'arte del canto in generale*, London, Schulze, 1824, il passo «Un certo suono cupo che disnatura il carattere originariamente aperto ed argentino del medium, ossia voci di mezzo ...» («The originally open and silvery character of the middle voice») viene commentato nel solo testo inglese con una postilla che sembra annullare ogni differenza fra i registri intermedio ed inferiore: «This term [i.e., middle voice] is used throughout the treatise, to express those tones or voices which proceed from the chest» (pp. 15-17).

ancora cantare *in quilio* ... La voce *quilio* significa un cantare in voce non sua, come se uno avesse voce di basso e cantasse di soprano.¹³

È il medesimo significato che nel linguaggio comune si attribuisce ancor oggi all'espressione: un tipo di voce «che non si fa naturalmente», quindi artificioso, ricercato, non spontaneo; in una parola, “falso”. Nella stessa identica accezione il termine compare spesso nelle partiture operistiche ottocentesche, là dove un personaggio, “sbiancando” la voce virile, imita caricaturalmente quella femminile: «*in falsetto*», prescrive Verdi al baritono che sopraneggia alle parole «Io son di Sir John Falstaff». Il fatto che prescrizioni esecutive simili si rinvenivano per alcune note isolate anche nei primi decenni del secolo, e sempre con intenti caricaturali – si veda in Rossini la sortita del Podestà nella *Gazza ladra* o l'aria di Don Magnifico che apre il second'atto della *Cenerentola* –, conferma il sospetto che nemmeno a quell'epoca il falsetto “sbiancato” rappresentasse un'emissione operisticamente ortodossa di quelle stesse note dell'estensione maschile. Eppure – lo testimonia l'antologia in appendice – in tutto l'Ottocento il termine ‘falsetto’ compare nella letteratura teorico-didattica per etichettare uno dei registri vocali impiegati con proprietà dal cantante d'opera.

Per dirimere la contraddizione lessicale, torna utile ripartire *ab ovo*, da Pierfrancesco Tosi, autore nel 1723 del primo trattato di canto stampato a sé:

La giurisdizione della voce naturale o di petto termina [nel soprano] ordinariamente sul quarto spazio o sulla quinta riga [in chiave di soprano], ed ivi

¹³ Nel *Volume terzo de' Baccanali di Girolamo Baruffaldi*, 2ª ed. ampliata e corretta, Bologna, Dalla Volpe, 1758, p. 172. «Canto sforzato» va probabilmente qui inteso in maniera più sfumata rispetto all'accezione odierna, vale a dire come sinonimo di ‘innaturale’ (cfr. anche la «*gezwungene Stimme*» ed i «*gezwungene Töne*» individuati nel falsetto da J. F. AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, Winter, 1757, p. 34). A conferma, ancora nel secolo successivo Lichtenthal scrive: «Le corde [= note] essenziali, dette anche corde naturali, chiamansi quelle che competonsi ordinariamente alla qualità della voce, come di tenore, di basso, nell'estensione consueta, mentre le altre diconsi corde sforzate» (P. LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della musica*, 2ª ed., I, Milano, Fontana, 1836, p. 206). Ed ancora: «Le note acute del falsetto provengono dalla contrazione forzata [= franc. *contraction forcée*] della parte superiore dell'apparechio vocale» (A. PANSERON, *Méthode de vocalisation pour soprano et ténor*, 2ª ed., Paris, l'Auteur, [1854]; trad. it. *Metodo di vocalizzazione per soprano e tenore*, Milano, Lucca, [1859 ca.], p. 3). Per il termine ‘quilio’, messo anch'esso in relazione ad un'emissione “sforzata”, si veda pure G. B. DONI, *Trattato della musica scenica* (1620 ca.), in appendice al vol. II dei suoi *Trattati di musica*, Firenze, Stamperia imperiale, 1763, p. 39 sg., là dove l'autore appella «corista» il tono medio della voce, ossia l'ambito nel quale «un uomo favella nel suo tuono naturale senza forzar la voce nel tuono acuto, che chiamano *quilio*, o nel grave, che non ha nome».

principia il dominio del falsetto sì nello ascendere alle note alte che nel ritornare alla voce naturale, ove consiste la difficoltà dell'unione [cioè l'uniformità ricercata fra suoni contigui emessi con “registri” differenti].¹⁴

Anche per Tosi, dunque, il termine identifica il settore tonale superiore, quello cioè che regola le note esorbitanti dall'estensione “naturale”. Ma da cantante e didatta del canto operistico qual è nel momento in cui detta i suoi precetti, egli implicitamente considera soltanto la modalità “artistica” di affrontare tale settore, al contrario del coevo Baruffaldi che, da letterato, individua l'accezione “comune”. (In termini foniatrici, nei due autori si contrappongono il meccanismo pesante con consonanza di testa ed il meccanismo leggero.) Per averne una conferma, basta leggere la rampogna che a tale uso linguistico tutto italiano riserva Johann Friedrich Agricola, nel tradurre e commentare Tosi:

Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters thut, das was man eigentlich Falsett [«nach dem deutschen niedrigen Ausdrucke *Fistelstimme*»] nennen sollte, mit dem Namen der Kopfstimme zu wechseln.¹⁵

All'abitudine forviante di chiamare gergalmente *falsetto* la “voce di testa” lo stesso Tosi si sottrae del resto di quando in quando, ricorrendo alla locuzione corretta;¹⁶ che poi, fin almeno dal primo Settecento, l'effetto uditivo del falsetto artistico – ovvero “voce di testa” – fosse tutt'altra cosa dal falsetto “sbiancato” oggi in uso fra i cosiddetti contratenori (i «Falsettisten» di allora¹⁷), ce lo confermano le continue testimonianze su due ordini di problemi tecnici: la difficoltà, per lo studente di canto, di apprendere le modalità produttive, fino a renderne automatico l'uso, e l'assoluta uniformità con la “voce di petto” che esso deve raggiungere, laddove il falsetto propriamente detto è al contrario un artificio alla portata di chiunque, e nettamente diverso dalla qualità dei suoni emessi in registro modale:

Molti maestri fanno cantare il contralto a' loro discepoli per non sapere in essi trovare il falsetto, o per sfuggire la fatica di cercarlo.

¹⁴ P. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, Dalla Volpe, 1723, p. 14.

¹⁵ AGRICOLA, *Anleitung* cit., p. 34.

¹⁶ Cfr. p. es. TOSI, *Opinioni* cit., p. 13: «Fra le maggiori diligenze del maestro una ne richiede la voce dello scolaro, la quale, o sia di petto o di testa, deve uscir limpida e chiara».

¹⁷ AGRICOLA, *Anleitung* cit., p. 35.

Un diligente istruttore, sapendo che un soprano senza falsetto bisogna che canti fra l'angustie di poche corde [*scil.* note], non solamente procura di acquistarglielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto, in forma che non si distingua l'uno dall'altra, ché se l'unione non è perfetta, la voce sarà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza.¹⁸

Nel buon cantante l'effetto dovrà pertanto essere – allora come oggi – quello d'una diffusa uniformità sonora su tutta l'estensione, il registro superiore non lasciandosi percepire se non all'orecchio dell'ascoltatore esertissimo: «Chi fosse curioso di scoprire il falsetto in chi lo sa nascondere, badi che chiunque se ne serve esprime sugli acuti la vocale *I* con più vigore e meno fatica dell'*A*».

Per potersi unire impercettibilmente alla voce di petto, già il falsetto individuato da Tosi doveva essere qualcosa di ben più corposo del falsetto modernamente inteso, che, se in natura è disponibile a chiunque, nemmeno all'epoca era di regola impiegato sulle scene teatrali («Alle und jede natürliche Stimmen, wenn sie auch nicht vom puren Falsettsingen Profession machen, können in der Höhe einige Falsettöne angeben»¹⁹). A maggior ragione sarà stata corposa l'emissione in uso un secolo più tardi per gli estremi acuti: nel 1824, ben prima della presunta rivoluzione vocale di Duprez, Andrea Costa parlava infatti, in termini inequivocabili, di «una *rotonda* e piena *voce di testa*».²⁰

In quei primi decenni dell'Ottocento, del resto, una sostanziale sinonimia – almeno fra gli autori italiani – legava ancora le locuzioni *falsetto* e *voce di testa*, benché questa stesse lentamente soppiantando quella. Se scorriamo in ordine cronologico le testimonianze raggruppate in appendice, risulta evidente che l'espressione *voce naturale* impiegata da Tosi si è ben presto andata perdendo, a favore del sinonimo *voce di petto*, cui – per vivezza d'immagine – meglio si contrappone un'espressione correlata quale *voce di testa* che non il più ambiguo *falsetto*. Ecco dunque come si sarebbe stabilizzata la nomenclatura all'alba del nuovo secolo: «Gli uomini hanno due registri ovvero due qualità di voce, dette l'una di petto e l'altra di testa, impropriamente

¹⁸ Anche per la citazione seguente: TOSI, *Opinioni* cit., p. 14 sg.

¹⁹ AGRICOLA, *Anleitung* cit., p. 36.

²⁰ COSTA, *Considerations/Considerazioni* cit., p. 35.

falsetto».²¹ Nella contrapposizione petto/testa, il termine *falsetto* perderà allora progressivamente diritto di cittadinanza, vagando incerto da un trattato all'altro, fino a perdere qualsiasi affidabilità in autori tardi come Marchesi, Campana e Magrini, preoccupati della confusione che il suo uso avrebbe ormai potuto ingenerare nel lettore. Palleggiato per tutto il secolo fra un'accezione e l'altra, per un certo periodo il termine *fausset* era stato persino eletto dai didatti parigini a designare il registro *intermedio* fra petto e testa,²² facendo leva sulla natura ibrida – e pur essa “falsa” (*son factice*, scrive Garaudé) – della *voce mista*. Nel linguaggio comune, d'altro lato, l'accezione generica e quotidiana si era da tempo stabilizzata: i diversi ambiti d'uso – le teorie accademiche sulla fisiologia vocale per un verso, il gergo corrente che designa una delle più antiche gutterie per l'altro – devono aver dunque funzionato da garanzia contro i pericoli di un'eventuale ambiguità più di quanto si potrebbe immaginare. Quando però, all'inizio del Novecento, spinti da un novello impulso storicistico i giovani trattatisti si guarderanno indietro per rileggere Tosi, Mancini, Mengozzi e gli altri loro predecessori, non si raccapezzeranno più col lessico antico, ed in particolare equivocheranno proprio sul significato di *falsetto*, del quale conoscono ormai la sola accezione volgare.

Per di più, giusto all'epoca si stava diffondendo fra i tenori la moda di ricorrere proprio al falsetto flebile e sbiancato del meccanismo fonatorio leggero per caratterizzare particolari passi melodici in zona acuta, da eseguirsi *pianissimo*, con voce eterea: quel falsetto invero mai del tutto ignorato nel secolo XIX, nonostante le diffide dei teorici più intransigenti, se è vero che «i tenori impiegano qualche volta nelle note acute la voce di testa, ossia di falsetto [in senso moderno], che è un residuo della voce infantile e che produce quasi sempre un effetto spiacevole, a motivo della grande diversità del suo timbro».²³ Ma se la frase musicale si presta, per spiccata dolcezza ed

²¹ [B. MENGOZZI et al.], *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*, Paris, Le Roy, An 12 [1803-04]; trad. it. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, Milano, Carulli, [1825], p. 3.

²² Cfr. F. TOMEONI, *Théorie de la musique vocale*, Paris, l'Auteur & Charles Pougens, An 7 [1799], p. 15; A. DE GARAUDE, *Méthode complète de chant*, Paris, l'Auteur & Vaillant, [1826], ed. it. *Metodo completo di canto*, Milano, Lucca, [1838 ca.], p. 9; GARCÍA, *Estratto della memoria* cit., p. VIII; G. CONCONE, *Introduction à l'art de bien chanter*, Paris, Richard, [1845 ca.], trad. it. *Introduzione all'arte per ben cantare*, Torino, Giudici & Strada, [1869 ca.], p. 4.

²³ E. DELLE SEDIE, *L'Art lyrique*, Paris, Escudier, [1874]; trad. it. *Arte e fisiologia del canto*, Milano, Ricordi, 1876, p. 28. Cfr. anche A. GALLI, *Il canto di sala e di teatro*, Milano, Demarchi, [1889], p. 28: «Il registro di falsetto dei tenori e dei baritoni non è ben accetto al

estensione tutta contenuta nell'ambito acuto, il mancato confronto col registro modale evita l'«effetto spiacevole» della difformità, come intuiranno alcuni cantanti dell'epoca pucciniana che si produrranno con successo – lo testimonia il grammofono – in sporadici falsetti, tramandandone la prassi fino ai giorni nostri: basti sentire come ancor oggi certi tenori affrontano passaggi languidi, quale l'effusione di Cavaradossi, nel terz'atto di *Tosca*, «O dolci mani mansuete e pure».

Questo è dunque il significato corrente di *falsetto* nel secolo XX. Considerando irragionevole che ad esso si limitasse il canto antico, gli autori moderni – incapaci di decifrare la natura del *falsetto* in età rossiniana – hanno creduto bene modificarne il nome in *falsettone* (rivedi nota 1), denominazione che, se anche non trova riscontro nella letteratura ottocentesca (o non sarà magari un fraintendimento del tedesco *Falsettöne* = 'note di falsetto', nel trattato settecentesco dell'Agricola?), «suona bene» e suscita per di più l'impressione che si salvino capra e cavoli coll'immagine suggestiva d'un presunto falsetto «rinforzato». Pare tuttavia improbabile che col solo impiego d'un siffatto incerto «falsettone» il tenore protoromantico potesse sostenere il confronto sia con orchestre sempre più ricche, sia con soprani che con voce ben più piena duettano una sesta sopra, riservandogli quindi la linea principale (per l'effetto: la parte più acuta). Possiamo allora davvero credere che Adolphe Nourrit cantasse in falsetto – o falsettone che dir si voglia – la cabaletta eroica di Arnold nel *Guillaume Tell*, lasciandosi così soffocare da un'orchestra in *fortissimo* e da un coro maschile vociante a piena gola?²⁴ Proprio attorno a tale pagina

pubblico italiano, e così i primi lo sopprimono e i secondi, se lo rischiano, hanno da pentirsi... È una imitazione della voce femminile punto omogenea e punto simpatica».

²⁴ Che già nelle prime repliche (1829) Nourrit tralasciasse di eseguire l'intero brano, lo tramanda lo stesso Duprez: e non a caso, si direbbe, giacché la notizia avvalorata più d'ogni altra considerazione critica la tesi dell'inadeguatezza delle corde del primo interprete alla parte di Arnold: «Dès la seconde ou la troisième représentation, Nourrit, interprète du rôle d'Arnold, supprima son grand air: "Asile héréditaire", et: "Suivez-moi"; je tiens même de Troupenas, éditeur de Rossini, que les planches gravées de ce beau morceau furent détruites lors de la première édition de la partition au piano. On ne les rétablit qu'en 1837, lorsque je repris *Guillaume* pour mes débuts» (G.-L. DUPREZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris, Calman-Lévy, 1880, p. 67 sg.). Nondimeno, la testimonianza di Duprez pare una mera invenzione di comodo, che non trova alcun riscontro nelle tante copie superstiti di spartiti e partiture dell'opera commercializzati da Troupenas negli anni '30, né nei materiali d'esecuzione dell'Opera, diversamente da molte altre soppressioni e varianti che in quel 1829 si susseguirono di recita in recita (cfr. la prefazione a *Guillaume Tell*, ed. critica a cura di M. E. C. Bartlet, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. xxxix e xliv). Ulteriore conferma ci viene dalla seconda versione dell'opera, in tre atti, approntata da Rossini nel 1831 sempre per Parigi e sempre con Nourrit come punto di forza: nonostante i pesanti tagli e rimaneggiamenti, la grande aria di Arnold rimane. Se Nourrit l'avesse veramente saltata sin dal 1829, non avrebbe avuto senso

rossiniana è pur tuttavia cresciuto, quasi aneddoticamente, il secondo fraintendimento storiografico, attecchito sul fertile terreno dell'equivoco lessicale che gli aveva aperto la strada.

Il "Do" di Duprez

DELLA ODIERNA DECADENZA VOCALE – Ecco certamente una questione bruciante che agita il mondo musicale dal giorno in cui il *Do di petto* uscì per la prima volta dalla gola di Arnoldo nel *Guillaume Tell* di Rossini... È noto che il *Guillaume Tell*, alla sua apparizione alla Grand'Opera di Parigi [1829], non ha fruttato danaro, principalmente per colpa del libretto poco interessante. La parte di Arnoldo, scritta per Nourrit, tenore di grazia per eccellenza, dotato di un gran talento e come cantante e come attore, è parte di tenore così detto di mezzo carattere:²⁵ in essa le note elevate vennero da Nourrit eseguite con voce di falsetto secondo l'intenzione del compositore. La stessa cosa può dirsi della parte di Raul negli *Ugonotti* e di Eleazaro nell'*Ebrea*; opere scritte da Meyerbeer ed Halévy per doppio talento di Nourrit... Arnoldo, Raul, Eleazaro sono dunque parti di tenore di grazia, delle quali, secondo le intenzioni dei rispettivi compositori, le note elevate sopra il Sol deggiono essere emesse con voce di falsetto... Si sa che, Nourrit avendo lasciato la Grand'Opera di Parigi per andar a Napoli, Duprez, allora molto in voga in Italia, fu da diverse parti chiamato a Parigi per sostituire il cantante-poeta; il quale in Italia non fu tanto apprezzato nel momento in che la forza vocale, cui erano stati abituati da Duprez, era divenuta una delle principali condizioni per il tenore: condizione deplorabile, cui pure siamo ora ridotti per le stesse cause.

Abbiamo anche assistito all'esordire del Duprez alla Grand'Opera di Pa-

che Rossini continuasse ad imporgliela nel 1831, invece di sostituirla con un brano più opportuno. E che nel 1831 Nourrit continuasse ad eseguirla, lo testimoniano le recensioni coeve («Journal des débats», 3 giugno 1831; «Revue musicale», 4 giugno 1831, vol. XI, n. 18, p. 142; «Le Temps» dello stesso giorno).

²⁵ Cioè portato ad esprimersi principalmente in una tessitura acuta, nel registro vocale superiore, in opposizione al «tenore di forza», che trae la sua «forza» espressiva proprio dalla natura di parti per lo più limitate alla tessitura medio-grave, ove regna il registro di petto. Un accostamento del «mezzo carattere» al registro superiore (impropriamente detto «di falsetto») adombra il passo che segue, benché tardivo: «Difficilissima riesce la trasformazione della voce di falsetto [in funzione della necessaria uniformità col registro inferiore], e non ci si può arrivare che con uno studio accurato e costante; d'uopo è che la gola abbia il tempo di rendersi abituale questa emissione speciale della voce. Si principia con un lieve *crescendo*, il quale si mantiene nella regione del falsetto, o del mezzo carattere, e si giunge alla fusione completa di questo registro col precedente» (DELLE SEDIE, *Arte e fisiologia* cit., p. 28). Certo, anche il cosiddetto «tenore di forza» fa uso del registro «di falsetto» (ovvero «di testa») per gli estremi acuti (cfr. nota 44), ma senza quella dolcezza, senza quel «talento tutto poetico» che Panofka richiedeva al «tenore di grazia».

rigi nella parte di Arnolfo del *Guglielmo Tell* [1837]; parte ch'ei cantò tutta intera a piena voce, così detta di petto, con un'espressione grandiosamente drammatica che poteva piuttosto convenire ad un eroe di prima forza; carattere al quale Arnolfo, d'altra parte, non avea diritto di ambire. Duprez produsse un effetto immenso, principalmente nel momento in cui lanciava il suo Do, detto *di petto*.

Non si chiedeva se questa parte, scritta per un tenore di grazia di un talento tutto poetico dal più illustre dei maestri dell'epoca, potesse logicamente essere cantata con un'arte a dir vero perfetta da un tenore di forza, che dava a ciascuna sillaba una triplice potenza; cioè, vocale per il modo esagerato con cui era proferita, acustica pel suono forte con cui era emessa, drammatica per il gesto enfatico con cui era accompagnata. Non si chiedeva se l'autore di questo ammirabile spartito potesse essere abbastanza ignorante, rispetto alla scienza vocale, per ammettere che la stessa parte potesse essere cantata da un tenore di forza come da un tenore di grazia. Non si faceva che un solo ragionamento, cioè che *Guglielmo Tell* con Nourrit fruttava poco danaro, mentre con Duprez procurava de' vistosi introiti.

Rossini intanto taceva. Ignoriamo se n'era contento: egli certo taceva. Ed ecco la sua colpa, poiché avrebbe dovuto protestare con tutta la sua autorità contro una tale profanazione, di cui egli più che qualunque altro doveva istintivamente presentire le conseguenze funeste ... A partire da questo giorno, il tenore di grazia poetico fu bandito dalla Grand'Opera; esso fu sostituito dal tenore di forza drammatico, di un gran talento di dicitura, se vogliamo, avvegnaché esagerata e con una pronunzia poco corretta e poco eufonica (il signor Duprez pronunziava erroneamente *mon anche* invece di *mon ange*, e *chamais* invece di *jamais*), ma di un gestire stravagante che spesso gli dava l'aria di un nuotatore; di un fisico poco vantaggioso, ma dotato di una forza di torace eccezionale; di un bel sentire musicale e drammatico, di un calore e di un'ampiezza nel fraseggiare, ma che non si faceva scrupolo di far udire l'ansare costante di una respirazione difettosa, e di aprire la bocca oltremisura.²⁶

La rivoluzione propugnata da Duprez toccava dunque l'intero atteggiamento espressivo del cantante, e non solo il meccanismo di emissione di poche note acute:

Du premier coup je le compris: ces mâles accents, ces cris sublimes, rendus avec des moyens médiocres, n'étaient plus qu'un effet manqué, pourtant ridicule. Il fallait, pour se mettre à la hauteur de cette énergique création, la concentration de toute la volonté, de toutes les forces morales et physiques de celui qui s'en ferait l'interprète,

²⁶ H. PANOFKA, *Voci e cantanti*, Firenze, Cellini, 1871, pp. 81-86.

ricorda in vecchiaia lo stesso Duprez, dando sistemazione letteraria al mito di sé stesso.²⁷ La ricerca di sonorità vocali sempre più potenti, di una corda espressiva sempre più tesa, accomunava del resto già da alcuni anni gli interpreti della nuova generazione attivi in Italia, dividendo le platee fra sostenitori e denigratori dei cosiddetti «cantanti urlatori». Sintomatiche le accoglienze fiorentine alla *Parisina* di Donizetti (1833), protagonisti il giovanissimo Duprez alla sua prima creazione di un'opera nuova – ma già nel 1831 si era esibito, a Lucca e Firenze, proprio nel debutto italiano del *Guglielmo Tell* –, il basso cantante Domenico Cosselli (modello per i futuri baritoni verdiani) e il soprano Carolina Ungher (interprete dei ruoli donizettiani più drammatici):

La *Parisina* fu in questo teatro eseguita da valenti artisti, con molto impegno, e generalmente con pari successo. E se in alcun punto sembrò che la forza trascorresse in isforzo, siamo inclinati ad attribuire questo alle troppo smodate passioni e agli enormi caratteri che si dovean esprimere o sostenere. Talvolta si urlò invece di cantare; ma era la situazione che quasi dettava l'urlo, e quindi avvenne che appunto cadde in tal difetto una cantante-attrice, insigne pel talento di sentire ed esprimere la sua parte. Fu questa una di quelle cadute, per così dire, che son segni di forza al volo.

Su questo proposito noi fummo testimoni al teatro di bizzarre discussioni. Tuonava l'urlo dalla scena. *Bene!* si acclamava qua; *male!* si mormorava là, nella platea. Dipoi al succeder d'alcun di quei pezzi che in mezzo a numerosa udienza pur si cantano al deserto, così si proseguiva dalle parti avverse: Questo si chiama cantar d'anima! – Questo si chiama gridar di cuore! – Quelli dicevano: in certe situazioni terribili, l'urlo è il sublime del canto. – Questi rispondevano: l'urlo è sempre urlo, e canto non mai. – Ma, soggiungeano i primi, in natura, quando l'anima è lacerata, l'uomo grida; dunque nell'Arti Belle, imitatrici della natura... – Se son Arti Belle, rispondean gli altri, esse non debbono imitare il *deforme* della natura; converrete che in natura l'uom fa atti che il tacere è bello...²⁸

Erano dunque i compositori stessi, Donizetti, Mercadante, a modellare le loro musiche sulle caratteristiche vocali dei nuovi interpreti, scrivendo parti che senza l'opportuna veemenza vocale avrebbero rischiato di cadere («era la situazione che quasi dettava l'urlo»). Ben se ne avvedeva Bellini, rimasto ancorato ai vecchi modelli:

²⁷ DUPREZ, *Souvenirs* cit., p. 75.

²⁸ «Gazzetta di Firenze», 11 maggio 1833.

Ricordati che nelle belle arti ci vogliono fatti. La *Parisina*, riuscita a Firenze, fischiata a Milano, ora applauditissima a San Carlo: ecco il destino delle rappresentazioni. Ora tale musica (dico della *Parisina*) o è bella, ed è stata massacrata a Milano, o lo sforzo di polmoni della Ungher, Coselli e Duprez l'hanno sostenuta [a Napoli], come fecero a Firenze, poiché non posso mai persuadermi che la Ungher possa piacere in qualsiasi opera. Ogni tuono che caccia è una stiletta; dunque che ha da fare la musica?²⁹

Duprez non era pertanto il solo a fondare il canto sulla potenza della voce, né fu a Parigi che sperimentò l'effetto per la prima volta, anche se quelle recite parigine fecero da cassa di risonanza per i decenni a venire: «È molto probabile ... che l'importanza di Duprez e del suo Do famoso sia stata dilatata dal gusto tipicamente ottocentesco per l'individuazione di personaggi di statura eroica ed azioni di portata storica e risolutiva, insomma per una storia della musica strettamente *événementielle*. Dal medesimo atteggiamento nascevano in fondo anche le critiche ai maggiori compositori, accusati di essere causa degli abusi del canto di forza per aver generalizzato l'uso del canto sillabico, elevato le tessiture ed introdotto i duetti all'unisono, che invitavano i cantanti a gareggiare in volume».³⁰

Di parti «di forza» si parlava viceversa sin dal secolo precedente,³¹ né mancano le testimonianze di acuti emessi “di petto” già prima del 1837:

²⁹ Lettera di Bellini al Florimo, Parigi, 4 agosto 1834, in Bellini. *Memorie e lettere*, a cura di F. Florimo, Firenze, G. Barbèra, 1882, p. 424.

³⁰ S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415: 403.

³¹ Il «cantar forte» era particolarmente associato alla musica da chiesa, donde l'espressione «cantar all'ecclesiastica». L'artificio si fondava sullo spostamento in avanti della mandibola, «in modo che i denti di sopra siano perpendicolarmente e mediocrementemente distaccati da quelli di sotto» (G. B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, p. 111), così da inclinare in avanti la cartilagine tiroidea e quindi tendere allo spasimo le corde vocali. Questo effetto di “voce tesa” era probabilmente il medesimo che Mendelssohn e Gounod rilevarono ancora in pieno Ottocento nei cantori della Cappella Sistina. Per una documentazione anche figurativa del fenomeno cfr. M. UBERTI, *Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century*, «Early Music», IX, 1981, pp. 486-493, e Id., *Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel Garcia*, in *La situazione attuale degli studi e della ricerca sulla tecnica vocale e sulla didattica della vocalità*, a cura di I. Montiglio, Gorizia, Associazione «C. A. Seghizzi», 1987, pp. 23-53. Immagini che testimoniano la persistenza di tale tecnica anche in epoche più recenti si vedono in W. SALMEN, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1969, p. 171, e in DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., p. 86.

La voce, per costituzione sua naturale, ordinariamente è divisa in due registri, che chiamansi l'uno di petto, l'altro di testa, o sia di falsetto. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguire tutto colla sola voce di petto.³²

La buona scuola italiana stigmatizzava tuttavia l'impiego ad oltranza del registro inferiore, come c'insegna uno dei suoi massimi esponenti, Giusto Fernando Tenducci detto il Senesino:

Never to force the voice, in order to extend its compass in the *voce di petto* upwards; but rather to cultivate the *voce di testa* in what is called *falsetto*, in order to join it well and imperceptibly to the *voce di petto* for fear of incurring the disagreeable habit of singing in the throat, or through the nose: unpardonable faults in a singer.³³

Pure Nicola Tacchinardi, cinquant'anni più tardi, prevede implicitamente per il tenore di forza un'estensione del registro modale in consonanza di petto oltre la norma:

Il canto declamato, o di forza, è da applicarsi per lo più al tenore e soprano ma può servire ancora al contralto ed al basso. Nel tenore richiede, oltre la forza e robustezza di voce, estensione nelle corde di petto. Nella donna, o soprano, estensione ed eguaglianza di forza in tutte le corde. Nel contralto, forza e chiarezza nelle corde centrali. Nel basso, sonora voce ed imponente. A queste qualità deve esservi unita una chiara e netta pronunzia.

E ad ulteriore conferma: «Trovansi ancora bellissime voci di tenore, che estendono il loro registro di petto al Sol, al La, ed anco al Si bimolle»; «ma i tenori di tanta estensione sono così rari che non se ne deve formare un genere di voce particolare».³⁴

Duprez, evidentemente, poteva all'occorrenza arrivare ancor ol-

³² G. B. MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien, Ghelen, 1774, p. 43.

³³ G. F. TENDUCCI, *Instruction of Mr. Tenducci to His Scholars*, London, Longman & Broderip, [1782]. Il medesimo precetto è più noto con la firma di Giuseppe Aprile: le stesse 21 regole di canto dell'*Instruction* verranno ristampate identiche in G. APRILE, *The Modern Italian Method of Singing*, London, Laveu, [1795 ca.], senza indicazione di paternità.

³⁴ Nell'ordine: N. TACCHINARDI, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*, 2ª ed., Firenze, Berni, 1833, p. 15; PICCHIANITI, *Principj generali* cit., p. 69; [MENGOZZI], *Metodo di canto* cit., p. 4.

tre,³⁵ fino al mitico Do₄, pur continuando ad usare in alternativa anche la consonanza di testa: e questo, di certo, non solo per intonare gli estremi sopracuti, come il Mi_b₄ che Donizetti gli scrive al termine del prim'atto di *Lucia di Lammermoor* (1835), ma anche per le note inferiori al Do₄. Lo confermerebbe la circostanza che, al pari degli altri trattatisti, nel suo metodo *L'Art du chant* (1845) egli non individua affatto, nella voce tenorile, l'azione di un unico meccanismo per l'intera gamma, ma di ben tre in successione: un «timbro di petto» (*timbre de poitrine*) attivo dal Do₂ al Re₃, un «misto forte» (*mixte fort*) dal Do₃ al Sol₃ ed un «falsetto» (*fausset*) per La₃ e Si_b₃; di conseguenza, come tutti gli autori, anche Duprez prescrive opportuni esercizi «per far che gli allievi imparino a passare con garbo dalla voce di petto alla mista e dalla mista alla voce di testa». Ma tra i consigli generali non può ignorare la propria esperienza personale, e finisce per esporsi con una frase che scatenerà le ire dei didatti più coscienti:

Non avvi allievo che non s'accorga di un cangiamento di timbro nella sua voce quando giunge a certe note. Questo passaggio si deve fare colle maggiori precauzioni; di qui dipende l'uguaglianza della voce ... Per rimediare al possibile questo inconveniente fa d'uopo raddolcire gradatamente le due note che precedono quelle del cangiamento, rotondare e rinforzare ancora le due note che seguono. Ma prego bene gli allievi a spingere più lontano che sia possibile i limiti della loro voce di petto, perocché l'infingardaggine o la peritanza di fare degli sforzi è spesso cagione che eglino vanno a perdere questa importantissima risorsa.³⁶

Così lo attacca, ad esempio, Guagni-Benvenuti:

L'esperienza della sola sua voce fece credere al Duprez poter stabilire questo precetto, *ma l'arte esorta gli alunni a NON spinger mai i limiti del primo registro, detto di petto (che non sono La, Si, Do); e chi cercasse questa "poderosa risorsa!" troverà la perdita totale del Do, Re e Mi basso, e comprometterà la chiarezza e spontaneità degli acuti. Gli sforzi, di qualunque genere sieno, compromettono la salute dell'individuo, e in ispecie gli sforzi della laringe, composta di membrane delicatissime; l'arte non può imporre a natura, perché questa è sovrana ed impone alla scienza; l'arte può solo modifica-*

³⁵ «La possibilità ... di percorrere tutta la gamma vocale col meccanismo del registro di petto ... potrebbe trovare la sua origine nella natura di corde così robuste ed elastiche da sfidare impunemente uno sforzo che sarebbe fatale ad altri individui, e al tempo stesso da prestarsi ad un aumento di tensione di un grado assolutamente eccezionale» (RICCI, *La tecnica del canto* cit., p. 73).

³⁶ I tre passi citati: G.-L. DUPREZ, *L'Art du chant*, Paris, s.e., [1845]; trad. it. *L'arte del canto*, Milano, Ricordi, [1847], pp. 3, 6 e 4.

re, sviluppare, addolcire, render perfetta una voce, ma non potrà mai crear tenore chi è baritono, né soprano drammatico chi è soprano leggero.³⁷

I vecchi didatti sembra avessero ragione: prima dei quarant'anni, Duprez dimostrava già seri cedimenti nella voce. Ancora all'epoca del pieno fulgore, ossia delle recite parigine del *Guillaume Tell* che lo consacrarono alla storia per l'*ut de poitrine*, tale nota doveva costargli tanto sforzo da costringerlo a limitarne l'uso alla sola grande scena ed aria dell'ultim'atto, che, per maggior effetto, collocava in fondo all'opera, come brano finale della partitura (a Parigi cantava la seconda versione del *Tell*, quella in tre atti); nel duetto con Mathilde e nel terzetto con Walther e Guillaume, Duprez si trovava invece costretto ad abbassare i passi più acuti di Arnold (e solo quelli!), come dimostrano gli interventi sulle parti d'orchestra tuttora conservate.³⁸

Se le fonti coeve non c'ingannano, in quella memorabile impresa vocale non va dunque individuato il cimento sovrumano di un'estensione ad oltranza in registro modale con consonanza di petto, ad onta di quanto si dirà appena mezzo secolo più tardi («Cantò tutta la parte di Arnoldo a piena voce», scrive Riccardo Gandolfi, parafrasando il succitato Panofka ma già equivocando in termini di *falsetto* = voce sbiancata³⁹); al contrario, il tutto doveva risolversi in un effetto sporadico, limitato a singoli momenti, se non addirittura ad una sola nota in tutta la partitura del *Tell*, come sembrerebbe di capire dalla celebre (ma sempre fraintesa) testimonianza di Rossini che loda in Duprez l'esecuzione di tutte le altre pagine dell'opera con la stessa fermezza con cui critica quell'unico suono nella cabaletta di Arnold:

Il tenore Duprez – diceva un giorno il Maestro a certi suoi amici – fu il primo a colpire gli orecchi dei parigini con quel Do di petto, a cui io non ho mai pensato. Il Nourrit si contentava di un Do di testa, ed è quello che ci vuole. Quando, nel mio passaggio a Parigi, nel 1837, proprio dopo il clamoroso debutto del Duprez in quest'opera, il focoso tenore m'invitò ad andare a sentirlo all'Opéra, «Venite piuttosto a casa mia! – gli dissi – Farete sentire il vostro Do a me solo, ed io ne sarò molto lusingato». Abitavo allora in ca-

³⁷ A. GUAGNI-BENVENUTI, *L'odierna scuola di canto in Italia*, Roma, Metastasio, 1886, p. 43 sg.

³⁸ Per ulteriori dettagli, cfr. l'ed. critica cit. del *Guillaume Tell*, p. XLVI.

³⁹ R. GANDOLFI, *Appunti intorno al canto*, Firenze, Galletti & Cocci, 1889, p. 15: «Ma dopoché il Duprez, ... dotato di mezzi vocali straordinari, cantò tutta la parte di Arnoldo a piena voce di petto, con grande espressione drammatica, producendo un effetto nuovo e potente, soprattutto quando emetteva le note Si naturale e Do naturale, il pubblico gradì la nuova maniera e non volle più tollerare nei tenori drammatici le note di falsetto».

sa del mio amico Troupenas. Il Duprez si affrettò a venire, ed in presenza del Troupenas mi cantò magnificamente, devo confessarlo, molti frammenti della mia opera; ma, all'avvicinarsi del «Suivez-moi», provai lo stesso ansioso malessere che sentono certe persone al momento previsto di un colpo di cannone. Alla fine esplose il famoso Do. Corpo di bacco! Che fracasso! mi levai dal piano e mi diressi in fretta verso una vetrina piena di bicchieri di Venezia delicatissimi, che ornavano la sala del Troupenas. «Non si è rotto nulla! – gridai – Pare incredibile!». Il tenore sembrò soddisfatto della mia esclamazione, che prese per un complimento alla mia maniera. «Allora, Maestro, il mio Do vi piace? Ditemelo sinceramente». «Sinceramente! Ciò che più mi piace nel vostro Do è *ch'è passato* ed io non corro il rischio di risentirlo. Non amo punto gli effetti contro natura, e questo Do, col suo timbro stridente, urta il mio orecchio italiano, come il grido di un cappone che si sgozza. Voi siete un grandissimo artista, un vero nuovo creatore della parte di Arnoldo: perché, dunque, abbassarvi ad usare un simile espediente?». «Egli è – replicò Duprez – che gli abbonati dell'Opéra vi sono ormai abituati: questo Do è il mio gran successo...».

E il Tamberlick? Questo capo ameno, nel suo fervore di superare il Do del Duprez, ha inventato il Do diesis di petto e me l'ha appioppato; perché, in verità, nel mio finale dell'*Otello* è scritto un La. Lanciato a pieni polmoni, credevo che questo La fosse abbastanza feroce per soddisfare abbondantemente l'amor proprio dei tenori di tutti i tempi; ma ecco che il Tamberlick me l'ha trasformato in Do diesis, e tutti gli snobs ne vanno in delirio! La settimana scorsa chiese di vedermi: io lo ricevetti, ma, temendo una seconda edizione, con aggravamento, dell'avventura Duprez, lo avvertii che, prima di entrare nel salottino, lasciasse il suo Do all'attaccapanni per riprenderlo poi, garantito intatto, nell'uscire.⁴⁰

Singoli compositori attivi negli anni '30 avevano del resto già espressamente richiesto occasionali acuti "di petto", anche se non spinti all'altezza del Do₄, per caratterizzare l'apice emotivo di particolari frasi musicali. Emblematica la stiletta vocale che Donizetti prescrive al tenore Giambattista Rubini su un Sib₃, richiesto «sf» e «*di petto*», nella cabaletta del duetto Anna/Percy per la seconda versione del finale I di *Anna Bolena* (1831?): l'effetto è proprio quello del gri-

⁴⁰ Da E. MICHOTTE, *Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour* (1858), Bruxelles, s.d., pp. 5-7 (cit. nella trad. data in G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, II, Tivoli, Arti Grafiche Majella, 1928, p. 123 sg.). Il La nell'*Otello* è probabilmente quello su «Mori, infedel» (atto III, scena III).

do straziante e liberatorio in cui prorompe la linea melodica, sin lì sofferta e trattenuta.⁴¹

Che anche Rubini, oltre a Duprez e Tamberlick – e come loro l'austriaco Anton Haitzinger e probabilmente altri ancora –, fosse in grado di salire in registro modale con consonanza di petto al Do₄ lo testimonia del resto, e in più di un'occasione, anche García. Fétis indirettamente conferma: «Alcuni tenori, chiamati *contraltini*, giungono colle voci di petto sino al Re₄».⁴² La prescrizione «*di petto*» nel manoscritto dell'*Anna Bolena* potrebbe comunque interpretarsi anche in senso meno tecnico, più generico, quasi che Donizetti chiedesse a Rubini un suono vibrante, energico, drammatico nelle tinte, simile a quelli che, come s'è visto, proprio allora venivano di moda in Italia sull'esempio di Duprez, di Domenico Donzelli e d'altri tenori, trovatisi a *rinforzare* sempre più – sintomatica già a fine Settecento l'espressione «*voix de tête ... plus o moins appuyée de la poitrine*»⁴³ – quello che era e tuttora rimane un registro modale con consonanza di testa. Nel descrivere i propri caratteri vocali ad un Bellini in procinto di confezionargli su misura la parte di Pollione nella *Norma*, Donzelli non esita ad individuare anche in sé medesimo l'azione dei due differenti registri canonici:

L'estensione, dunque, della mia voce è quasi di due ottave, cioè dal Re basso [Re₂] al Do acuto [Do₄]. Di petto, poi, sino al Sol [Sol₃]; ed è in questa estensione che posso declamare con egual vigore e sostenere tutta la forza della declamazione. Dal Sol alto al Do acuto posso usare di un falsetto che, impiegato con arte e forza, dà una risorsa come ornamento.⁴⁴

⁴¹ Il brano si legge in PH. GOSSETT, "*Anna Bolena*" and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 167-169, ed è ora pubblicato anche nella ristampa dello spartito standard dell'opera (Milano, Ricordi, 1990, p. 117 sg.).

⁴² Cfr. GARCÍA, *Estratto della memoria* cit., p. x; ID., *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, [première partie], Paris, l'Auteur, [1841], trad. it. *Scuola di Garcia* cit., p. 6; F.-J. FÉTIS, *Méthode des méthodes de chant* [1839 ca.], 2ª ed., Paris, Brandus, [1869 ca.]; trad. it. *Metodo dei metodi di canto*, Milano, Lucca, [1874], p. 23. – In registro modale, ma con consonanza di testa, un tenore quale Rubini poteva giungere facilmente, è noto, almeno sino al Fa₄ che Bellini gli prescrive nei *Puritani*. Per il solito principio dell'irrinunciabile uniformità timbrica su tutta la gamma, doveva sicuramente trattarsi di un'emissione in meccanismo pesante, quale quella esibita ancor oggi nello stesso passo da un tenore "contraltino" come William Matteuzzi (cfr. la registrazione dal vivo apparsa nel 1989 per l'etichetta Nuova Era). Un ricorso momentaneo al meccanismo leggero, invece, avrebbe prodotto l'effetto disomogeneo che nello stesso passaggio belliniano dà Luciano Pavarotti nell'edizione discografica Decca del 1975.

⁴³ TOMEONI, *Théorie de la musique vocale* cit., p. 15.

⁴⁴ Lettera da Parigi del 3 maggio 1831, assente nei carteggi belliniani e resa nota da A. Damerini sul parmense «Corriere emiliano» del 9 gennaio 1932.

Bellini fece tesoro delle indicazioni ricevute, che non dovevano comunque discostarsi dalle caratteristiche vocali di molti altri tenori: nella sua cavatina, Pollione riceverà il contentino del Do₄ e declamerà più volte sillabando sul Sol₃ ribattuto; ma non v'è motivo per credere che, in bocca a Donzelli, le frequenti frasi che debordano nel registro di «falsetto» dovessero risultare, all'ascolto, di due qualità timbriche differenti: anche le note più acute potevano infatti godere della giusta «forza», sebbene il cantante – al pari di qualunque tenore moderno – preferisse toccarle di rado, come una speciale «risorsa».

Diverso doveva semmai essere proprio il grado della forza vocale impressa agli estremi acuti da Rubini, Donzelli o Duprez:

Uno de' rari meriti di questo cantante [*scil.* Rubini] consisteva nel potere cantare pianissimo e far già così grande effetto, di servirsi del primo registro (volgarmente e falsamente chiamato di petto) fino al Sol solamente e d'aver unito il primo al secondo registro in modo da potere, senz'ombra di sforzo, emettere collo stesso vigore il Sib, il Si e il Do. Così il suo Do non è mai stato chiamato Do di petto; ma era più bello, più luminoso, più potente che la nota forzata dei tenori del Do. I quali non si possono abbastanza biasimare, perché hanno ucciso l'arte del canto e un buon numero di poveri giovani, i quali avrebber potuto esser utili sui teatri, senza la mania di cercare, prima di tutto, il Do per ispaccarsi il petto.⁴⁵

Il meccanismo innovativo innescato da Duprez e colleghi per «ottenere più forza e robustezza nella emissione delle note ed evitare uno spiacevole distacco nel cambiamento dei registri»⁴⁶ coinvolgeva tuttavia non soltanto le poche note del settore acuto, sibbene l'intera gamma dell'estensione, con un effetto generale inedito, tale da smuovere la curiosità dell'ambiente scientifico parigino:

Il primo giugno 1840 venne presentata all'Accademia delle Scienze dai signori Diday e Pétrequin una memoria, il cui oggetto era lo studio fisiologico della *voix sombrée*, voce particolare che a quell'epoca era conosciuta in Francia soltanto da tre anni, importatavi dall'Italia da un celebre artista adetto al nostro primario teatro lirico.⁴⁷

⁴⁵ PANOFKA, *Voci e cantanti cit.*, p. 98.

⁴⁶ DUPREZ, *L'arte del canto cit.*, p. 67.

⁴⁷ R.-H.-J. DUTROCHET, *Rapport sur le "Mémoire sur la voix humaine" ... par M. Manuel Garcia*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences», 12 avril 1841; trad. it. *Relazione sulla "Memoria riguardante la voce umana" presentata all'Accademia delle scienze di Parigi dal Signor Emanuele Garcia*, in GARCÍA, *Scuola di Garcia cit.*, p. vi. Il «celebre artista» è chiaramente il Duprez, rientrato all'Opéra proprio nel 1837.



Fig. 1. – Adolphe Nourrit in costume di Arnold. Acquaforte di Maleuvre (Pesaro, Casa natale di Rossini – foto Amati-Bacciardi).

Ed ecco che l'omogenea potenza sortita da tale particolare fonazione viene per errore interpretata dai più come canto interamente ed uniformemente "di petto". Non si trattava però affatto d'una questione di registri, bensì di colore timbrico, un parametro - come s'è detto sopra - legato al contrario alle cavità di risonanza della voce.

La "voix sombrée"

Di per sé, l'applicazione di un "colore" alle note prodotte dalle corde vocali non è invenzione di questo o quel cantante, ma effetto imprescindibile d'ogni emissione canora. Innovativo era invece

un impiego continuo di quella modificazione di voce che ... il signor Garcia appella *timbro chiuso* (*timbre sombre*, cioè la *voix sombrée* de' francesi) e che l'Italia, ne sembra, non ha mai designata d'un nome particolare. Ell'è infatti quella modificazione, o carattere, o *timbro* vocale, ... il quale succede allorché il cantante vuol dare *volume* alla sua voce, e questo ottiene rialzando il velo palatino fino a chiudere affatto l'apertura delle fosse nasali ed accanalando la lingua, la quale è tenuta tesa alla sua base dalla laringe che in questo *timbro* resta sempre immobile e alquanto più bassa che non nella posizione naturale. La forma che ne ottiene la faringe è cagione di questo maggior volume e rotondezza di suono vocale. Questa modificazione non si ottiene perfetta che sulle vocali *E* ed *O* strette e sulla vocale *U*. Cantando sulle altre vocali ben chiare è impossibile conservare la forma suindicata all'organo vocale. Questo *timbro* che noi ci siamo provati di spiegare dà alla voce, come abbiamo accennato, un maggior *volume*, vale a dire un suono imponente, grandioso, pieno, che spinto all'eccesso diventa spesso fiato anche pretenzioso e quasi ridicolo.⁴⁸

Cos'era dunque avvenuto? Semplicemente, qualcuno aveva scoperto come, esasperando quel basculare in avanti ed in basso della cartilagine tiroidea necessario in registro modale per passare alla consonanza di testa, si otteneva una modificazione vantaggiosa del cavo faringeo e quindi del suono vocale. C'è da credere che il primo beneficio a venire apprezzato fosse proprio l'aumento d'intensità, sempre più necessario per contrastare il crescente volume sonoro degli accompagnamenti strumentali, lamentato almeno sin dal secolo XVIII:

⁴⁸ A. MAZZUCATO, *Il vecchio ed il moderno metodo di canto*, «Gazzetta musicale di Milano», I/14, 3 aprile 1842, p. 55 sg.



Fig. 2. - Gilbert Duprez in costume di Arnold. Litografia di Alexandre Lacauchie (Pesaro, Casa natale di Rossini - foto Amati-Bacciardi).

Dal Jumella in qua questa parte del melodramma [*scil.* l'orchestra] ha ricevuto degli accrescimenti che oltrepassano ogni credenza. Si è moltiplicato all'eccesso il numero dei violini, si è dato luogo nella orchestra a gli strumenti più rumorosi e, ciò ch'è peggio, senza osservare colla dovuta accuratezza il rapporto fra loro e colla natura dell'oggetto che debbono rappresentare. I tamburi, i timbali, i fagotti, i corni di caccia, tutto è ivi raccolto a far dello strepito. Si direbbe che qualcheduna delle arie che si sentono accompagnate in simil guisa fosse un azzuffamento di due eserciti nemici in un campo di battaglia.

Tra il fracasso dell'armonia, tra i tanti suoni accavallati l'uno sopra l'altro, tra i milioni di note che richieggono il numero e la varietà delle parti, qual è il cantore la cui voce possa spiccare?⁴⁹

L'iscurimento della voce, ottenuto insieme coll'aumento del volume, doveva poi ben sposarsi alla predilezione per un'espressività "sopra le righe" che nei decenni centrali dell'Ottocento stava prendendo piede un po' in tutte le manifestazioni artistiche.

Ma i benefici portavano seco uno svantaggio non indifferente: l'abbassamento forzato della cartilagine tiroidea modifica i rapporti muscolari laringei, ed in particolare trascina verso il basso tutto ciò che ad essa è collegato (nella fattispecie l'osso joideo, cui è attaccata la radice della lingua). Il cavo orale viene così ad assumere la posizione artificiosa tipica dello sbadiglio, col velo palatino fortemente inarcato e spinto all'insù (e non è un caso che proprio questa posizione assuma inconsapevolmente chi tenti oggi giorno la caricatura del cantante lirico, imitandone la cosiddetta "voce impostata": spinto all'eccesso, diceva Mazzucato, l'effetto diventa «ridicolo»). Ma in tal modo la radice della lingua s'abbassa a forza verso la laringe, a tutto discapito della facoltà articolatoria. La dizione sillabica risulta di conseguenza distorta:

Qualunque artificio di pronunzia, sia in raddolcimento di consonanti sia in restringimento di vocali, sia persino nell'introduzione di alcune consonanti o vocali pienamente estranee alle parole sottoposte alla musica, tutto era adoperato allo scopo del maggior volume vocale, al quale unicamente sembravasi aspirare. E vogliamo lusingarci che non ci si griderà alla bestemmia se asseriamo - cosa in fatto da noi scrupolosamente osservata - che Donzelli, a modo d'esempio, nella sua sortita del *Bravo* [di Mercadante, alla Scala nel 1839], dove si presenta colle seguenti parole «Trascorso è un giorno

⁴⁹ S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, II, Bologna, Trenti, 1785, p. 49 sg.

eterno, ecc.», non altrimenti interpretava che così: «Troscorso è un giuoreno etereno». E più sotto: «Par che un nemico Iddio m'abbia sul petto | nell'ira sua questo pugnol cacciato», che egli precisamente verteva: «Por che un nemico Iddio m'obbio sul pettmuo | nell'iro suo questo pugnol cocciotmuo». Dall'osservazione delle quali poche parole ognuno può inferire qual novella forma dovessero prendere i concetti del poeta.

Né taluno voglia supporre che noi discendiamo a simili dettagli per gettare una specie di ridicolo né sulla scuola, né meno poi sul grande artista. Ciò si osserva ad oggetto - è vero - di notare l'esagerazione nella scuola, ma più ancora per poterne dedurre in seguito a quali concessioni sia lecito pur discendere nelle modificazioni della pronunzia, ad oggetto di servire anche un po' agli effetti vocali, che hanno pure i loro diritti.⁵⁰

Questa, nel bene e nel male, fu dunque la vera rivoluzione stilistica di quegli anni '30, e questa - Do acuto a parte - era l'innovazione esportata dall'Italia alla Francia nel 1837 ad opera di Duprez (si rileggano gli appunti che Panofka muove alla sua dizione artefatta). Condotta all'eccesso, l'artificio della *voix sombre* imprime al suono un carattere sgradevole, sforzato, specialmente in zona acuta, dove la voce, si dice in gergo, tende a "tubare". Il risultato, in definitiva, era un canto che poteva ben apparire innaturale e propenso al grido, come denunciato nei primi tempi da chi non era disposto ad accettare la novità d'una fonazione tutta improntata alla potenza vocale.⁵¹ Cantanti improvvidi produssero deplorevoli degenerazioni: «Per avere la forza si va allo sforzo; per la sonorità al grido; per l'impeto al conato», lamenta un trattatista a quarant'anni dai primi esperimenti;⁵² pure tutto ciò, evidentemente, non disgusta la maggioranza del pubblico, se in quegli stessi lustri ad un agente teatrale si richiede di reperire un tenore per un'intera stagione a Bilbao, «ma che gridi bene!»⁵³

Allo stesso Duprez si rimproverava il senso di sforzo promanante dal suo canto ipercinetico. Applicato ad una voce di per sé non parti-

⁵⁰ A. MAZZUCATO, *Il vecchio ed il moderno metodo di canto* cit., p. 56.

⁵¹ «N'ayant point d'autre choix à faire que les cris de Donzelli ou la nullité de Bordogni», deplorava già nel 1827 la «Revue Musicale» (vol. I, II, p. 37), dipingendo la situazione canora del parigino Théâtre des Italiens.

⁵² L. CELENTANO, *Intorno all'arte del cantare in Italia nel secolo decimonono*, Napoli, Ghio, 1867, p. 20.

⁵³ Da una lettera di Italo Campanini all'agente Innocenzo Canedi datata 29 agosto 1877 e conservata al Museo teatrale alla Scala di Milano, Coll. Casati 233 (cit. in J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 243).

colarmente robusta,⁵⁴ l'artificio doveva costare non poca fatica al peritine tenore («J'écarterai, peut-être; mais j'y arriverai!»),⁵⁵ contribuendo alla sua precoce decadenza vocale:

Il cantante Duprez, che richiamò particolarmente l'attenzione dei fisiologi rispetto al timbro fosco [*timbre sombre*], adoperava quasi esclusivamente questo timbro, ma vi fa concorrere lo sforzo. Quando si è cercato di riprodurre la voce di questo cantante, non si è mancato di imitarlo in tutto, si fecero come lui dei grandi sforzi; e siccome chi adoperava in tal modo il timbro fosco procede con una profonda inspirazione, la laringe resta fissa nel punto in cui è condotta da questa ispirazione stessa, cioè alla parte inferiore del collo. Ora, finché lo sforzo si mantiene, la laringe rimane nella stessa posizione.⁵⁶

Da quanto ne possiamo capire, Duprez potenziava poi l'effetto inedito della *voix sombrée* con poderosi acuti "di petto" in *color chiaro* (tra cui il mitico Do nel *Guglielmo Tell*), che, prorompendo di tan-

⁵⁴ Al suo apparire in Italia, il ventitreenne Duprez veniva definito né più né meno che un «tenore contraltino, [che] unisce un eccellente metodo di canto ad una dolce intonata voce e ad espressione» («I teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», III/2, 2 maggio 1829, p. 29). È interessante la biografia del celebre tenore redatta in due tempi da Fétis, prima e dopo le clamorose recite parigine del *Guillaume Tell*. Nella prima edizione del suo dizionario biografico (1837) alla 'voce' Duprez si legge che «une voix de ténor avait succédé à sa voix enfantine; d'abord faible et sourde de timbre, elle ne laissa que peu d'espoir pour l'avenir; mais le sentiment musical de Duprez était si beau, si actif, si puissant, qu'il triomphait des défauts de son organe ... Il lui manquait alors [1825] de l'assurance en lui-même et de l'expérience dans l'art du chant scénique; toutefois on put comprendre dès lors que malgré la faiblesse de sa voix, Duprez serait un chanteur distingué»; ma in seguito alle esperienze italiane dei primi anni '30, «son organe vocal a pris beaucoup de développement, et a maintenant de la puissance» (F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, III, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, 1837, p. 360 sg.). Venticinque anni dopo, nella seconda edizione, l'ultima frase viene riscritta: «C'est alors que Duprez prit la résolution de donner à son organe l'intensité qui lui manquait par le travail de la voix sombrée. Il réussit au delà de ses espérances. Ses succès datent de cette époque: ... à l'Opéra ... il succéda à Adolphe Nourrit, et débuta avec un succès d'enthousiasme dans *Guillaume Tell*. L'élévation de son style dans l'art de phraser, la puissance de son organe dans tout ce qui exigeait de l'énergie, et sa manière admirable de dire le récitatif, firent naître des transports frénétiques dans toute la salle. Pendant plusieurs années Duprez conserva toute la puissance de ses facultés chantantes; mais il est dans la nature de l'organe factice appelé *voix sombrée* de se fatiguer rapidement: ce fut ce qui se produisit dans la voix de Duprez. Par des efforts inouïs d'art et de volonté il prolongea sa carrière dramatique; mais ces mêmes efforts rendaient souvent le chant pénible et se faisaient apercevoir. L'artiste, comprenant enfin qu'il compromettrait son beau talent, demanda sa retraite et l'obtint» (*Biographie universelle*, 2^a ed., III, Paris, Didot, 1862, p. 84).

⁵⁵ DUPREZ, *Souvenirs* cit., p. 75.

⁵⁶ La posizione, appunto, dello sbadiglio. Il passo è tratto da L.-A. SEGOND, *Notes sur le mouvement de totalité du larynx*, Paris, Rignoux, 1848; riprodotto parzialmente in H. PANOFKA, *L'Art de chanter*, Paris, Brandus, 1854; trad. it. *L'arte del canto*, nuova ed. a cura di E. de' Guarinoni, Milano, Ricordi, [1890 ca.], p. 20.

to in tanto nel generale iscurimento della voce, erano lampi in piena notte:

Il *color chiaro* comunica al registro di petto un carattere metallico e brillante. In Francia questo carattere vien significato col nome improprio di *voce bianca*, che assai meglio direbbesi *color bianco*. A determinare le mie idee sul *color chiaro*, sul risuono metallico e sulla potenza ond'è capace, non citerò che qualche esempio notissimo. Il Re di Lablache nel finale [primo] del *Matrimonio segreto* «Andiam subito a vedere»; le note Re, Mi, Fa, Sol, La di Levasseur, nella frase del *Roberto il Diavolo*: «Et quoi! tu trembles déjà!»; il Fa di Rubini nel passo «Il mio tesoro»; il Fa di Garcia [*scil.* Manuel Garcia padre] alla ripresa del motivo «Fin che dal vino» [nel *Don Giovanni*]; finalmente il Do di Duprez nel *Guglielmo Tell*; tutte queste note, prese in differenti parti della voce da differenti cantanti, sono tutte di registro di petto a *color chiaro*. Caricando questo *colore* esageratamente, la voce si fa stridula e gridante.⁵⁷

Duprez non fu dunque né il primo né l'ultimo ad emettere occasionali suoni acuti "di petto" in *color chiaro*; fu però colui che ebbe la ventura di affidarsi a questo artificio nel più favorevole contesto musicale (il culmine d'un brano marziale già di per sé strepitoso), storico (la nascita del tenore romantico di stampo eroico) e sociale (il bisogno del pubblico parigino, stanco di Nourrit, di regalarsi un nuovo divo). La sua intuizione fu semmai di estendere l'effetto oltre i limiti della gamma vocale sino ad allora praticati:

Il *colore chiaro* è il solo che renda la voce spigliata e penetrante. Quantunque possa comunicare il suo carattere a tutta l'estensione della voce, è soprattutto in questa decima del registro di petto Re₂-Fa₃ [scritta, e non è un caso, in chiave di tenore] ch'esso esercita il maggior grado d'azione. I bassi non devono spingerlo oltre il Re₃. Questo *colore* rende la voce di alcuni cantanti squillante, metallica, potente, qual era per esempio quella di Levasseur [*recte* Nourrit, cfr. nota 57] nella frase di *Roberto il Diavolo* ... [seguono gli stessi esempi di cui sopra, eccettuata proprio la menzione a Duprez, che implica invece un caso non ortodosso di note estreme].

Oltrepassando il Fa₃ [scritto in chiave di tenore] questo colore si fa dissaggradevole, e, per quanta sia l'abilità dell'esecutore o dell'esecutrice, i suoni Sol₃-Si₃ [scritti in chiave di violino] riescono strillanti; onde anche

⁵⁷ GARCÍA, *Estratto della memoria* cit., p. XI. García incorre in un lapsus rivelatore per quanto concerne *Robert le Diable*: le note Re₃, Mi₃, Fa₃, Sol₃, La₃ stanno nella parte dell'eroe eponimo, alle parole «Des chevaliers de ma patrie», appartennero dunque proprio a Nourrit, non al basso Levasseur. I due passi occorrono a poche battute di distanza, nel duetto Robert/Bertram che precede il finale III.

emessi in un vasto recinto fan ricordare la voce dei ragazzi che cantano ne' cori.

Spinto all'esagerazione, questo *colore* rende la voce aspra, stridula, mugghiante.⁵⁸

Ecco dunque il proverbiale grido del cappone sgozzato tanto esecrato da Rossini!

Per gli imitatori di Duprez fu relativamente semplice adottare con sistematicità un'emissione chiara nelle note estreme del "primo registro": «I suoni acuti del registro di petto riescono più facili in *color chiaro* che in *oscuro*; giacché quello lascia alla gola tutta la sua pieghevolezza e libertà».⁵⁹ Ma se, per l'incapacità di passare al registro superiore, l'effetto viene esteso oltre la giurisdizione del registro modale con consonanza di petto, il risultato è catastrofico: fonazioni permanentemente sguaiate – i maestri di canto parlano oggi, con le solite metafore, di suono "aperto", "scoperto", non "raccolto", non "in maschera" – svisliscono l'effetto dirompente di quel Do isolato e improvviso, da Duprez sfoggiato in un ben studiato momento. L'artificio espressivo vincente – per quanto discutibile – di un manipolo di artisti degenera così nel diletterantismo tecnico di chi, non più per scelta ma per necessità, ignora il passaggio di registro,⁶⁰ e si preclude, oltre ad una fonazione ortodossa e gradevole, anche la possibilità di preservare a lungo il proprio organo vocale:

Questo Do, delirio di tanti pubblici, rovina di tanti tenori, appartiene al terzo registro e non potrà mai dirsi *di petto*; e chi per mala ventura non terrà conto del suo vero appoggio, e forzerà con una impostazione aperta questa nota [e quelle immediatamente precedenti], farà risentire tutto lo sforzo alla laringe, e comprometterà seriamente l'elasticità delle corde vocali, risentendo presto conseguenze fatali ed irreparabili.⁶¹

⁵⁸ GARCÍA, *Scuola di Garcia* cit., p. 7.

⁵⁹ GARCÍA, *ibid.*

⁶⁰ La lunghezza delle corde, estesa al massimo col passaggio al registro superiore, non è infatti l'unico elemento che influisce sull'altezza del suono emesso: vi contribuiscono anche la forza adduttorica delle corde (cioè la tensione muscolare impressa per avvicinarne i labbri vibranti) e la pressione sottoglottica (cioè la forza con cui i polmoni spingono fuori l'aria, costringendola a passare attraverso la feritoia dei due labbri accostati). Un tenore incapace di "passare" al registro superiore riesce dunque a raggiungere in maniera ortodossa le note estreme del cosiddetto "registro di petto" (circa fino al Sol₃), per poi strappare ancora alla natura del suo organo vocale, ma con uno sforzo fisico sconsiderato, una manciata di semitoni tramite lo sfruttamento massimo della forza adduttorica delle corde vocali e della pressione sottoglottica. L'effetto ottenuto è però il grido (ancora una volta: il cappone sgozzato).

⁶¹ GUAGNI-BENVENUTI, *L'odierna scuola* cit., p. 8.

Per limitarci ad esempi recenti, perfettamente documentati dal disco, a causa di tale deficienza tecnica due celebrità tenorili quali Giuseppe Di Stefano e José Carreras si sono ridotti all'impotenza vocale dopo poco più di un decennio di carriera, sebbene le loro scritture teatrali si siano protratte negli anni grazie alla grande fama acquisita dapprima col fascino e la luminosità che la fonazione "aperta" può dare ad una voce ancora giovane e squillante.⁶²

Dal mito alla storia

Per concludere, alcuni punti, pur nella generale confusione delle fonti d'epoca, risultano ora abbastanza chiari:

– la *voce di falsetto* cui alludono gli scritti italiani sette-ottocenteschi non va confusa con il registro di falsetto propriamente detto, ma è da intendere né più né meno come il prodotto del registro modale con consonanza di testa;

– va dunque reinterpretata la nozione secondo cui i tenori d'inizio Ottocento emetterono le note acute in falsetto: nella produzione laringea del suono non dovrebbe infatti sussistere diversità alcuna fra il loro tipo di fonazione e quello delle generazioni successive, giù giù sino alle nostre;

– l'assunto storiografico secondo cui, da Duprez in poi, il pubblico avrebbe preteso – e i tenori avrebbero concesso – soltanto acuti

⁶² Significative alcune affermazioni di G. DI STEFANO, *L'arte del canto*, Milano, Rusconi, 1989, tutte protese ad avvalorare il personale tipo di emissione fondato sull'impiego ad oltranza della sola voce «naturale» (leggi: consonanza "di petto"): «Viviamo in un'epoca scientifica e tecnologica ed è naturale che si tenda a sottovalutare l'istinto e a mitizzare la tecnica. Dire di un artista "è un istintivo" assume una connotazione negativa; dire "canta con una tecnica perfetta" di un artista che magari non commuove nessuno è invece considerato un complimento ammirativo» (p. 39); «Adesso fanno tutto con la voce impostata e, in questo modo, sono monocolori dalla prima all'ultima nota» (p. 15); «Il canto non si insegna, ma l'emissione dei suoni si può insegnare e ci sono stati ottimi maestri in questo senso: si trattava di persone dotate di un buon orecchio musicale e non necessariamente musicisti o cantanti. Il mio primissimo "maestro", ad esempio, era un giovane studente di legge, grande appassionato di voci tenorili; il maestro di Carreras, a quanto mi è stato detto, era un dentista. Insomma si tratta di persone in grado di distinguere un suono giusto da uno sbagliato; cioè un'emissione libera e naturale da un'emissione contratta che impedisce alla voce di risuonare al meglio» (p. 37 sg.); «Mi resi conto che il cosiddetto "passaggio" verso la zona acuta della mia voce si trovava sul La bemolle sopra il rigo e non sul Mi o sul Fa, come avviene oggi per la maggior parte dei tenori. Risolsi così il problema di arrivare sugli acuti» (affrontandoli cioè col protrarre la consonanza di petto sino ai limiti fisiologici consentiti; p. 13); «Con gli anni, sono andato avanti. Portai la mia voce al punto di levare qualsiasi ombra di tecnica: a far uscire la voce in maniera naturale. Questa è la tecnica più bella» (p. 25).

con consonanza di petto, fino al Do₄ ed oltre, risulta dunque insostenibile: lo sconfessa la fisiologia, che contempla tale possibilità solo in casi rarissimi, riservando ai comuni mortali la necessità inderogabile di innescare un cosiddetto *passaggio di registro* per l'emissione degli estremi acuti; e lo sconfessa la pratica didattica, che – ieri come oggi, all'alba del secolo XVIII come allo spirare del XX⁶³ – ha per obiettivo primario d'insegnare tale passaggio e di annullare le differenze timbriche presenti in natura fra la consonanza di petto e di testa (abilità tecnica nella quale «tutta l'arte riducesi»⁶⁴): se il cantante d'opera post-romantico cantasse tutto in “registro di petto”, non avrebbe bisogno di “passare di registro”;

– il famigerato Do di petto di Gilbert Duprez – se fu davvero tale – doveva dunque essere un effetto isolato e occasionale, al limite delle possibilità fisiologiche dell'artista;

– la vera innovazione di quegli anni '30, tramandata poi fino a noi, sta, al contrario, in un diverso atteggiamento espressivo dell'interprete, più veemente, più passionale, favorito dallo stile declamatorio delle parti di nuova creazione e ingigantito dalle potenzialità di un «colore fosco» profuso sull'intera gamma vocale, con conseguente aumento dell'intensità sonora (non a caso, ancor oggi, i maestri di canto insegnano a “passar di registro” facendo assumere direttamente alla faringe proprio la cosiddetta “posizione dello sbadiglio”, tipica della *voix sombrée*).

Quelle mitiche serate parigine del 1837 non sarebbero quindi lo spartiacque fra un prima e un dopo, ma un evento abbastanza isolato, sebbene seguito da una schiera di epigoni fallimentari. È illuminante la testimonianza d'uno fra i trattatisti più attenti alla salvaguardia dell'antica tradizione:

Il [mio] maestro Alessandro Busti è stato, per la scuola del nostro istituto [*scil.* il Conservatorio di Napoli], l'anello di congiunzione del secolo passato e del presente. Ebbe a maestri due celebrità: il soprano Crescentini ed il tenore Nozzari. Dai nomi dei maestri si capisce come dal Crescentini abbia

⁶³ Cfr. Tosi, *Opinioni* cit., p. 14 (sulla «difficoltà dell'unione» dei registri), e R. CELLETTI, *Il canto*, Milano, Vallardi, 1989, pp. 42-52. È curioso che la suggestione di un mito possa ottenere anche la logica più elementare: in qualità di didatta e teorico della vocalità, uno studioso tutt'altro che sprovveduto qual è Rodolfo Celletti è pienamente consapevole delle caratteristiche fisiologiche dell'organo vocale e dell'importanza di un corretto passaggio di registro (cfr. *ibid.*, *passim*), ma nelle vesti di storico della vocalità cade anch'egli nella trappola del mito (cfr. nota 1), pur in contrasto con la realtà empirica.

⁶⁴ PICCHIANTI, *Principj generali* cit., p. 69.

appreso il buono della famosa scuola degli evirati, e dal Nozzari quello della scuola modificata dall'epoca rossiniana, che è quella del nostro secolo.⁶⁵

Dunque Andrea Nozzari – protagonista nelle opere napoletane di Rossini e detentore di un'estensione che ricopriva almeno l'ambito La₁-Re₄, stando alle parti scritte per lui – avrebbe cantato sostanzialmente già come i tenori di fine Ottocento (salita agli acuti compresa), e quindi non diversamente dagli odierni: circa «le differenze che distinguono il canto moderno dal così detto antico (pel qual *antico* non intendasi in genere che quello d'una quindicina o ventina d'anni addietro)» – conferma Alberto Mazzucato nel 1842 –, «a nostro modo di vedere, questa differenza di metodi, che sembra sì notevole, tale non appare che per via di alcuni speciali accessorj del canto, e non già per la sua generica essenza». E il principale fra tali «speciali accessorj» starebbe proprio nella *voix sombrée*, un artificio ereditato dal nostro secolo, sebbene in misura apparentemente meno pronunciata (già Mazzucato vede come ormai superate le esagerazioni di Donzelli e compagni nel decennio precedente): non dunque una tecnica sovvertitrice dei canoni ortodossi, sibbene un mero accessorio stilistico per «ottenere la maggior pompa de' mezzi vocali», al pari di «certe solenni stiracchiature o portamenti di voce ascendenti adoperati all'attacco delle note», della messa di voce sulle note lunghe e dei vari tipi di gruppetti melodici in uso negli stessi anni.⁶⁶

Un canto “di testa” restò all'emissione *sombrée*, improntato a dolcezza espressiva e languidezza d'accenti, persistette comunque fino ad Ottocento inoltrato almeno in ambito francese, caratterizzando un tenore di stampo elegiaco, denominato dagli italiani *contraltino* (termine che traduce il francese *haute-contre*). Se in Italia, sin dal Settecento, si parla genericamente del canto maschile distinguendolo in due sole categorie, *tenore* e *basso*,⁶⁷ in Francia si tende infatti alla quadripartizione della categoria vocale maschile, rilevabile ancora nei trattatisti d'inizio Ottocento: al polo grave, costituito da *basso* e *baritono*, rispondono due specie di tenore, di volta in volta denominate

⁶⁵ B. CARELLI, “*Torniamo a cantare*” (*maestri e cantanti*), Napoli, Bideri, 1891, p. 21.

⁶⁶ A. MAZZUCATO, *Il vecchio ed il moderno metodo di canto* cit., p. 55 sg.

⁶⁷ Tali termini però attonano ai due ruoli drammatici opposti affidati nell'opera seria alle voci virili, al di là delle reali diversificazioni interne fra bassi profondi e bassi baritonali da un lato, tenori acuti e tenori baritonali dall'altro: cfr. M. BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovati, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 57-91.

*taille e haute-contre, ténor limité o taille e ténor élevé, ténor de force e ténor léger.*⁶⁸ La contrapposizione storica fra Duprez e Nourrit è pertanto, con tutta probabilità, un'antitesi fra due categorie tenorili sentite dai francesi già in partenza come distinte, prima ancora che per l'estensione, nell'approccio alla parte, caratterizzato da una vocalità più o meno sfumata, più o meno di forza, e rispondente ad una diversa visione drammatica del personaggio («Car, enfin, qu'est-ce qu'un son, sinon un moyen d'exprimer une pensée?»).⁶⁹ Dal punto di vista meramente tecnico – occasionali “urla” di petto a parte – il meccanismismo dell'emissione vocale non doveva però differenziarsi più di tanto fra i due artisti, entrambi dotati d'un organo fonatorio il cui funzionamento è dettato da leggi di natura uguali per tutti. Pure Nourrit tendeva, ad esempio, ad esprimersi negli acuti con la *voix mixte*:

La voce mista deve essere formata d'una porzione della voce di petto e d'un'altra della voce di testa. Essa è d'una grande utilità soprattutto nel genere drammatico. Essa ha maggior forza che non la voce di testa ed è più facile l'eguagliare con questa i due registri. Adolfo Nourrit se ne serviva di frequente; esso la prendeva sovente partendo dal La₃ sino al Do₄ e la sua voce di testa, secondo il caso, partiva dal Sib₃, Si₃ sino al Re₄. Esso la usava soprattutto nella parte d'Orfeo.⁷⁰

E poiché – come si sarà capito – anche «l'acuto detto di petto è un suono misto, se emesso con correttezza»,⁷¹ a differenziare principalmente Duprez da Nourrit dovettero essere la potenza fonica, in termini di decibel (si rammenti Panofka: «Cantò tutta intera [la parte di Arnold] a piena voce»), la “grana” robusta e squillante (si rilegga lo stesso Duprez: «Bisogna il più che si può estendere i limiti della voce di petto e della voce di mezzo o mista, a fine di ottenere più forza e robustezza nella emissione delle note»), infine la corda espressiva sempre tirata: tre qualità che, sommate, sortivano un effetto inedito:

LUNDI 4 DÉCEMBRE [1848]. Revu *Othello* à l'Opéra, par M.^{me} Delagrangé et Duprez. Aujourd'hui, dans le duo avec Jago, Duprez nous a tous électrisés. Quel courage! Quelle grande âme! Quel vieux lion rageur! Comme il vous jette bien ses entrailles à la face du public! Car ce ne sont plus des no-

⁶⁸ Le tre coppie di definizioni rispettivamente in [MENGOZZI], *Méthode de chant* cit., p. 3; PANOFKA, *L'Art de chanter* cit., p. 27; DUPREZ, *L'Art du chant* cit., p. 3.

⁶⁹ DUPREZ, *Souvenirs* cit., p. 75.

⁷⁰ PANSEON, *Metodo di vocalizzazione* cit., p. 12.

⁷¹ CELLETTI, *Il canto* cit., p. 44.

tes qu'on entend; c'est comme l'explosion d'une poitrine broyée sous le pied d'un éléphant; c'est son sang, sa vie qu'il pousse hors de son corps pour arracher au public un de ces bravos que les Romains accordaient au belluaire mourant.

Cela me fait l'effect d'un tableau de torture espagnole, effrayant et sublime... Je dis bien... sublime, car, malgré les inégalités d'une voix rongée par la passion plus encore que par le temps,⁷² le style, la grande école ne disparaissent point, et il trouve dans ses défaillances mêmes le moyen de rester pur. Quand cet homme aura disparu, je doute que le monde soit appelé à en entendre un pareil.

Ils m'ont bien amusé, ce soir, MM. les juges du foyer, les petits professeurs de n'importe quoi, qui font la roue dans les couloirs, et jugent de l'art et de l'incendie avec un cœur en amiante. Ils trouvent que Duprez ralentit trop, qu'il respire partout... qu'il ouvre trop la bouche... que sais-je? Qu'est-ce que ça me fait, à moi? Dans ce large moule du rythme, il sait mettre du bronze, et s'il ouvre la bouche trop grande, au moins on lui voit le cœur.⁷³

Basta allora confrontare il diverso atteggiamento scenico di Nourrit e Duprez nella parte di Arnold, come ce lo tramandano le immagini dell'epoca, per individuare già un'impostazione drammatica antitetica del personaggio (cfr. Fig. 1 e 2).⁷⁴ Quanto poi alle differenze vocali, paragonando oggi il Raoul tutto fuoco e smania di Franco Corelli nella registrazione d'una celebre recita milanese del 1962, col canto elegiaco di Anastasios Vrenios in una fortunata produzione discografica del 1970 degli *Huguenots* (Decca), possiamo forse farci un'idea dell'opposta concezione estetica che, intorno al 1830, differenziava Duprez da Nourrit.

Ai giorni nostri, comunque, si continua a cantare nell'uno e nell'altro modo.⁷⁵

⁷² Duprez aveva solo 42 anni.

⁷³ G.-H. ROGER, *Le Carnet d'un ténor*, 4^a ed., Paris, Ollendorf, 1880, p. 183 sg.

⁷⁴ Nelle due immagini proposte, Nourrit viene ritratto in un'effusione d'amore («Ah! Mathilde, idole de mon âme! | Il faut donc vaincre ma flamme?»), Duprez in un'esplosione d'eroismo (verosimilmente «Suivez-moi: d'un monstre perfide | Trompons l'espérance homicide»). La postura dei due è dunque così diversa anche perché risponde a due opposte situazioni drammatiche; d'altro canto è sintomatico che dell'impresa del primo venga “fotografato”, come riassuntivo dell'intera interpretazione, proprio il momento amoroso, dell'altro quello eroico.

⁷⁵ La recente riproposta del *Guillaume Tell* al Rossini Opera Festival di Pesaro (agosto 1995) ha confermato – e ve n'era bisogno – quale tipo di vocalità sia più consona ad una parte come quella di Arnold. Malgrado la sordità di quasi tutta la critica italiana (ma non di quella straniera), che ha dimostrato di non capire la portata del “restauro vocale” operato a Pesaro

ABSTRACT - The current term "*Do di petto*", which refers to the modern heroic tenor, assumes a type of sound-production for a high *c* - the so called "chest voice" - which has no real physiological basis in performance practice: an orthodox ascent to the upper range of the voice requires engaging - in teaching terms - a vocal "change of register", from a "chest" sound production to a "head" one. Notwithstanding the physiological impossibility of a "chest" sound at the upper limits of a singer's range, there is ample literature that points to the tenor Gilbert Duprez (during the performances of *Guillaume Tell* in Paris in 1837) as the pioneer of modern vocal technique, a technique founded - allegedly - on a wholly "chest" sound for the singer's entire range, as opposed to the (presumed) then-current practice for tenors to rise to their highest notes using a not-better-identified *false* or *false* tone.

Such a discrepancy between reality and common, never-challenged anecdotal belief must be checked against contemporaneous sources, in order to determine when and why such a conceptual split developed. Notwithstanding the ambiguity of known documents and the unavoidable lack of sound recordings, it seems reasonable to conclude that there was no substantial technical innovation in 1837, the misunderstanding being caused by the collusion of two misleading factors: (1) the incorrect use, in Italian eighteenth- and nineteenth-century vocal treatises, of the term *false*, used deceptively as a synonym for "head voice", whereas in day-to-day use the term kept its meaning of "white" or "unnatural" voice (the sound quality used, for example, by a man to imitate a woman's voice); and (2) an extraordinary news event, tied to an exceptional vocal quality - that of Duprez, who was (perhaps) able to sporadically approach high *c* with his chest register - which came to the fore at a most opportune moment in history, a time when the theatrical world was aiming towards a progressively more dramatic intensification of vocal expressiveness, thus inspiring young singers to darken their tone as much as possible, searching for the vocal effect which took the name of *voix sombrée*. This was, then, the true (and lasting) innovation of romantic vocal production handed down to posterity: a question of *timbre*, concerned with the use of resonance in

ed ha invocato invece ancora una volta un Arnold eroico, tonitruante e sanguigno, fratello maggiore di Manrico (in termini tecnici: votato all'iscurimento e ispessimento del suono tipico della *voix sombrée*), si è assistito al ridimensionamento del mito circa l'"incantabilità" della parte, trascinato per un secolo e mezzo: ricondotta da Gregory Kunde alla natura di tenore contraltino che le è congeniale, la vocalità di Arnold perde il carattere di spasmodica eccezionalità, ai limiti delle possibilità umane, che le ha imposto un approccio erroneo (originatosi nell'impresa stilisticamente "italiana" di Gilbert Duprez). La parte rientra così nella dimensione vocale tipicamente francese che la accomuna a personaggi come il Conte Ory, Néoclès nel *Siège de Corinthe* o il Pescatore del medesimo *Tell* e a tante parti tenorili dell'opera francese coeva.

the pharynx, and not one of *vocal register*, that is to say of sound production in the larynx.

Even if Duprez was able on occasion to display extremely high notes with a so-called "chest" sound (but already his most thoughtful contemporaries cast doubt upon the real physiological nature of such notes), his achievement was an isolated case. The expression *Do di petto*, still widespread, is thus substantially erroneous because it has no basis in fact; as is that chapter of musical historiography which has built, on an anecdotal event, the myth of a modern tenor able to achieve vocal effects which are physiologically almost impossible.

APPENDICE

A sostegno documentario del paragrafo «Il guazzabuglio terminologico» (p. 110 sgg.), ecco un'antologia di opinioni dei teorici del canto circa la natura, il numero e la denominazione dei registri vocali, sull'arco di due secoli.

P. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, Dalla Volpe, 1723, p. 14:

La giurisdizione della voce naturale o di petto termina [nel soprano] ordinariamente sul quarto spazio o sulla quinta riga [in chiave di soprano], ed ivi principia il dominio del *false* sì nello ascendere alle note alte che nel ritornare alla voce naturale, ove consiste la difficoltà dell'unione.

G. B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, pp. 62-64:

Le voci ordinariamente si dividono in due registri, che chiamansi l'uno di petto, l'altro di testa, ossia *false*. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di potere eseguir tutto colla sola voce di petto. Di questo dono non parlo. Io parlo solo della voce in generale divisa in due registri, come comunemente succede. Ogni scolare, sia egli soprano, sia contralto, sia tenore, sia basso, può da per sé con tutta facilità conoscer la differenza di questi due separati registri.

Basterà, dunque, che cominci a cantare la scala, per esempio, se è soprano, dal Sol posto nel terzo rigo [in chiave di soprano = Sol₃] e seguitando fino al D-la-sol-re del quinto rigo [Re₄], osserverà che queste cinque voci [*scil.* note] saranno sonore, e le dirà con forza, chiarezza e senza pena, perché provenienti dal petto; se poi vorrà passare all'E-la-mi [Mi₄] quando l'organo non è valido, dirà questa nota con qualche più gran pena e fatica, ed in conseguenza più debole. Nel caso poi che lo scolare non abbia molta forza di petto, giungerà appena a cavare facilmente la voce dal C-sol-fa-ut [Do₄], e

dirà con più stento la voce da questo limite al D-la-sol-re [Re₄, dopo di che potrà passare al registro di testa].

Se poi sianvi scolari mancanti di forza, non sarà loro tanto difficile di giugnere nel primo registro al B-mi [Si₃], ma troveranno più arduo il passare al C-sol-fa-ut [Do₄]. Ora questa maggiore o minore facilità, tanto sensibile nei casi indicati, e facile da distinguersi da chiunque vi porti la minima attenzione, è quella da cui si deduce con sicurezza il cambiamento della voce, che, arrivata al termine del primo registro, entrando nel secondo, naturalmente si riconosce più debole.

L'esperienza dimostra quanto ho finora avanzato. Essa pure convincerà chiunque si dia la pena d'attentamente osservare che la voce di petto non è in tutti egualmente valida e forte, ma, come ognuno avrà più robusti o deboli gli organi del petto, così avrà più o meno gagliarda la voce.

V. MANFREDINI, *Regole armoniche*, 2^a ed., Venezia, Cesare, 1797, p. 61:

Dell'unire la voce di petto colla voce di testa, la quale volgarmente chiamasi falsetto. Essendo rare quelle persone che abbiano più di dodici o tredici corde di petto, e trovandosi ancora chi ha più corde di testa che di petto, egli è necessario di unir queste e quelle in tal modo che la voce sembri tutta di un registro, che vuol dire tutta eguale. Ciò si cerca di ottenere procurando più che sia possibile che le ultime corde di petto (le quali per lo più son quelle poste fra la quarta e la quinta riga nelle rispettive chiavi dei cantanti) si uniscano colle prime del falsetto in tal maniera che si scopra men che si può la differenza delle due voci. Questa cosa si fa non sforzando le corde acute di petto e rinforzando piuttosto le corde basse del falsetto, o facendo il contrario se le corde di petto fossero mai deboli e mancanti e quelle di falsetto abbondanti e forti. Egli è poi certo che, non faticando mai troppo la voce e a forza di esercizio continuo ma moderato, si può acquistare col tempo qualche altra corda di petto o di falsetto.

F. TOMEONI, *Théorie de la musique vocale*, Paris, l'Auteur & Charles Pougens, An 7 [1799], p. 15:

La voix de tête, lorsqu'elle est plus o moins appuyée de la poitrine, prend la qualité d'un son, qu'on appelle *fausset*. Ces sons, employés avec adresse, produisent des effets très agréables, surtout dans la bouche des hommes, quand la nature les a doués de la plus belle des voix, qui est le ténor.

[B. MENGOSZI *et al.*], *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*, Paris, Le Roy, An 12 [1803-04]; trad. it. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, Milano, Carulli, [1825], p. 3:

Gli uomini hanno due registri ovvero due qualità di voce, dette l'una di petto e l'altra di testa, impropriamente falsetto.

Onde produrre le voci di petto, dal petto appunto deve venire l'impulsione (si osserverà che questi suoni sono sempre quelli del grave e medio della voce).

Le voci di testa devono essere cavate dai seni frontali e dalle fosse nasali [*fr. doivent être portés dans les sinus frontaux et les fosses nasales*].

M. PERRINO, *Osservazioni sul canto*, Napoli, Stamperia Reale, 1810, p. 11:

La voce umana, di qualunque natura ella sia, [contiene] il più delle volte due qualità di tuoni corrispondenti a due diversi registri, i tuoni cioè reali, che appartengono alla region del petto e che vengono spinti direttamente dalla piena forza del fiato, ed i tuoni falsi, che diconsi di testa perché formansi mercé la compressione della parte superiore della trachea ch'è immediata alla testa, i quali, non potendo ricevere l'istesso volume di fiato, sono più deboli ed esili.

A. DE GARAUDÉ, *Méthode complète de chant*, Paris, l'Auteur & Vaillant, [1826]; ed. it. *Metodo completo di canto*, Milano, Lucca, [1838 ca.], p. 9:

Affine che sembri prolungarsi di una nota o due la loro voce di petto negli acuti, o per meglio riunire questa colla voce di testa, i tenori usano spesso una qualità di suono fittizio [*fr. son factice*], che chiamasi *voce mista* [*fr. voix mixte*], perché partecipa un poco dell'una e dell'altra. S'adopera sopra l'ultimo suono di petto [Sol₃], e può estendersi ordinariamente più semitoni al di là de' limiti di questa.

M. ANFOSSI, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto / A Theoretical and Practical Treatise on the Art of Singing*, London, the Authoress, [1837], p. 11:

La voce è formata di due ed alle volte di tre registri, ossia qualità [di voce]; queste si chiamano voce di petto, voce di falsetto e voce mista. La voce di petto è la migliore, perché è la più sonora e la più capace di espansione. Questa comincia dalle note più basse e termina alle medie; indi succede il falsetto, chiamato anche voce di testa perché procede dalla testa. Esso principia dalle note medie e termina colle più alte; ma vi sono di quelli che hanno le note più basse del falsetto così forti e chiare che pajono voci di petto; queste sono infatti voci miste, cioè partecipanti del petto e del falsetto, ed ecco il terzo registro.

F. FLORIMO, *Breve metodo di canto*, Napoli, Girard, 1840, p. 3:

Ogni voce ha tre registri, cioè *registro de' suoni bassi o gravi, registro de' suoni di mezzo e registro de' suoni acuti*.

L. LABLACHE, *Méthode complète de chant*, Paris, Canaux, 1840; trad. it. *Metodo completo di canto* [1843], nuova ed. Milano, Ricordi, [1875 ca.], p. 8:

Gli uomini hanno la facoltà di formar due serie di suoni, le quali serie si è convenuto denominar *registro della voce*. La prima serie comincia dalla nota più grave ... e dicesi *registro di petto*. Al di sopra ... incomincia un'altra serie di suoni che diconsi *registro di testa* ...

La voce di donna si divide in tre serie di suoni o registri, che diconsi *di petto, di mezzo e di testa*.

M. GARCÍA, *Mémoire sur la voix humaine*, Paris, Duverger, 1840; trad. it. parziale *Estratto della memoria presentata all'Accademia delle Scienze di Parigi*, in

Id., *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, [parte prima], Milano, Ricordi, [1842], p. VIII:

Noi abbiamo verificato che, eccettuati i rumori e la voce inspiratoria, tutte le modificazioni possibili, il grido, l'esclamazione, la voce alta o bassa, la voce cantante in tutta la sua estensione, l'intensità del suono, tutte derivano da un picciol numero di principi primitivi e fondamentali. Classificando tutti i fatti simili sotto una stessa denominazione, si può stabilire che la voce umana, nel suo più esteso significato, si compone dei vari registri: di petto, di falsetto-testa, di contro-basso; di due colori principali: il color chiaro, il color scuro; finalmente di diversi gradi d'intensità e di volume.

L'estensione designata sotto il nome di falsetto-testa, benché appartenente ad un solo registro, vien considerata dai maestri siccome formata da due registri contigui, di cui il più basso prende il nome di falsetto o di mezzo, e il più alto quello di testa.

Ibid., p. X:

Registro di contro-basso. Io voglio indicare con questo nome una serie di suoni gravi e rochi, molto analoghi al tremolo dell'organo o ad un russare forte e continuato. Questa specie di voce comprende i suoni più profondi del contrabasso, e può estendersi dal Mib₁ fino alla quinta inferiore.

Per ottenere tale estensione bisogna spingere più alto possibile la laringe ed enfiare la cavità della faringe. Le prime prove disseccano la gola; il che provoca anche degli accessi di tosse.

Paragonando questo registro a quello di petto, si scorge non solo che i suoni onde si compone differiscono per la loro natura da quelli di petto, ma inoltre che si rinchiudono in una sfera molto più bassa.

Per quanto è a mia cognizione, questo registro non fu adoperato sin al presente che da qualche basso russo. Quantunque quei bassi facciano uso con effetto meraviglioso di questo registro ond'accompagnare le altre voci, a me non sembra in generale applicabile all'arte del cantante, e ciò per due ragioni. In primo luogo, parlando delle voci ordinarie, esiste una lacuna fra le più basse note di petto ed i suoni di *contro-basso*. Questa lacuna però potrebbe essere colmata nelle voci di basso profondo, alle quali non solo riuscirebbe possibile riunire queste due parti della voce, ma di formar anche dei suoni comuni ai due registri.

Il secondo inconveniente, e il più dannoso, consiste nel deterioramento degli altri registri inevitabilmente determinato dall'uso frequente e prolungato di questo: osservazione comprovata dal fatto degli stessi bassi russi, ai quali dopo un certo tratto di tempo più non rimane che la loro voce di contro-basso ed una limitata estensione di quella di petto.

G. CONCONE, *Introduction à l'art de bien chanter*, Paris, Richard, [1845 ca.]; trad. it. *Introduzione all'arte per ben cantare*, Torino, Giudici & Strada, [1869 ca.], p. 4:

Una medesima voce, secondo il suo carattere di gravità od acutezza, è formata d'un solo, di due o di tre *registri* o divisioni che procedono dal gra-

ve all'acuto e che si chiamano: *di petto*, *di falsetto* [«anche denominato: *voce di mezzo* o *voce mista*»] e *di testa*.

G. A. PEROTTI, *Guida per lo studio del canto figurato*, Milano, Ricordi, 1846, p. 11:

Le corde degli uomini si dividono in due registri, che diconsi di petto e di testa, o falsetto. Si dicono di testa o di falsetto per la ragione che i muscoli della *laringe* [faringe?], quelli del *velo palatino*, dell'*ugola*, la base della *lingua* e tutti gli organi che compongono l'istmo della gola sono i principj modificatori di questi suoni, il di cui complesso costituisce la voce *laringea* [faringea?].

H. PANOFKA, *L'Art de bien chanter*, Paris, Brandus, 1854; trad. it. *L'arte del canto*, nuova ed. a cura di E. de' Guarinoni, Milano, Ricordi, [1890 ca.], p. 42:

Le voci di soprano, mezzo-soprano, contralto, tenore e baritono hanno due registri. Il basso non ne presenta il più sovente che uno solo. La questione dei registri è la più discussa ... e malgrado la molta stima per gli autori che stabiliscono il numero dei registri a tre ed anche a quattro, noi siamo costretti a dichiarare che non abbiamo potuto accertare che l'esistenza di due soli registri.

Ibid., p. 7:

Alle denominazioni di *voce di petto* e *voce di testa* sostituisco quelle del *primo* e del *secondo registro*. Queste denominazioni di voce di petto e di testa sono la cagione dei più grandi disordini vocali negli allievi e nei professori inesperti. È naturale che essi cerchino la voce di petto nel petto e la voce di testa nella testa, ma il petto non è che il *servatoio dell'aria* e la testa quello dell'intelligenza.

A. PANSEON, *Méthode de vocalisation pour soprano et ténor* [1839], 2^a ed., Paris, l'Auteur, [1854]; trad. it. *Metodo di vocalizzazione per soprano e tenore*, Milano, Lucca, [1859 ca.], p. 3:

Tutte le note di tal voce naturale vengono chiamate *note di petto* o meglio *note laringee*, o del *primo registro* ... Ma [quando] il *diapason* ossia l'estensione della voce naturale è superata, ossia oltrepassata, ... il cantante è costretto a ricorrere ad un'altra specie di voce proveniente da un meccanismo particolare. Il principio di tale nuova serie di suoni si trova dopo l'ultima nota del *primo registro*, cioè sulla prima del *secondo registro*, e può anche essere portata all'ottava di questa nota, più o meno lontano, secondo gli individui.

Si è dato il nome di *voce di testa* o *di falsetto* alla serie di suoni che costituisce il secondo registro, onde distinguerla dalla *voce di petto* o di *primo registro*, indicata sotto il nome di *voce laringea*, come quella che vien formata dalla sola laringe. Le note acute del *falsetto* provengono dalla contrazione forzata [*fr. contraction forcée*] della parte superiore dell'apparecchio vocale ... In tal caso i muscoli della *faringe*, quelli del *velo palatino*, l'*ugola*, la base della lingua e tutti gli organi che compongono l'istmo della gola sono i prin-

cipali modificatori di questi suoni, il di cui complesso costituisce la *voce faringea*.

Ibid., p. 12:

La voce mista deve essere formata d'una porzione della voce di petto e d'un'altra della voce di testa. Essa è d'una grande utilità soprattutto nel genere drammatico. Essa ha maggior forza che non la voce di testa ed è più facile l'eguagliare con questa i due registri.

F. LAMPERTI, *Guida teorico-pratica elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, [1864], p. 2:

[La voce dell'uomo è formata] di due soli registri, cioè quello di petto e quello di falsetto, detto volgarmente *voce mista*.

V. CIRILLO, *The Neapolitan School. A Lecture on the Art of Singing*, Boston, Ellis, 1882; trad. it. *Sulla vera scuola italiana di canto*, Siena, S. Bernardino, 1892, p. 14 sg.:

Seguendo questo sistema di sviluppare la voce, sparisce ogni necessità di discussione intorno ai così detti suoni di testa, di mezzo e di petto, chiamati i tre registri della voce umana, che molti maestri coltivano separatamente a scapito delle voci. Io posso dire che essi esistono in tutte le voci umane, e sono più percettibili nella voce di soprano, e gradatamente meno spiccati in quelle di mezzo soprano, contralto, tenore, baritono e basso. Vi sono anche due altri registri, che raramente si incontrano: il primo si chiama *Sopracuto*, ed appartiene alla voce di soprano acutissima; l'altro si chiama *Doppiobasso*, ed appartiene alla voce di basso profondo.

I. PELLEGRINI, *Studio anatomo-fisiologico sull'apparato vocale dell'uomo applicato all'arte di cantare*, Milano, Lucca, [1884], p. 6:

L'apparato vocale dell'uomo non ha che due registri: l'inferiore, cioè, che seguiremo chiamando voce di petto, e il registro superiore, al quale conserveremo il nome di voce di falsetto o di testa.

E. DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, II, Livorno, l'Autore, 1885, p. 29:

La serie dei suoni appartenenti all'acuità media trova la sua risonanza nella parte media superiore della faringe, come nella parte corrispondente della bocca: questi suoni bisbigliano, per così dire, nella gola. Ciò spiega chiaramente la ragione per la quale la denominazione di *registro medium* o *suono di gola* [un tempo in uso] è stata appropriata.

G. C. GUIDI, *La ginnastica della voce*, Bergamo, Fagnani e Galeazzi, 1886, p. 32:

I cambiamenti di suono che succedono nell'estensione della voce furono contraddistinti col nome di *registri*: *registro*, cioè, di *petto*, di *falsetto* e di *testa*.

Ibid., p. 66:

La voce incolta del tenore in genere può presentarsi favorita di due qualità distinte, cioè di petto e di testa. Quella del tenore serio può ascendere

con facilità, con voce di petto, fino al Fa, ma invece dal Sol volendo ascendere è d'uopo formare, a mezzo dell'arte, la voce mista, ossia la modificazione della voce di petto, ciò che presenta non poca difficoltà.

M. MARCHESI, *École Marchesi. Méthode de chant théorique et pratique*, Paris, Grus, [1886 ca.]; trad. it. *Metodo teorico-pratico per canto*, Torino, Giudici & Strada, [1887 ca.], p. VIII:

Quello che anzitutto voglio proclamare altamente si è che la voce femminile possiede *tre* registri e non *due*: ... sono quelli di *petto*, di *medio* e di *testa*. Chiamo *medio* e non *falsetto*, come qualche professore di canto l'ha denominato, il registro che è posto fra gli altri due, in primo luogo perché la parola *medio* esprime in modo logico e preciso la posizione che questo registro occupa nell'estensione della voce, ed in secondo luogo per evitare qualsiasi confusione, che potrebbe risultare dal vocabolo *falsetto*, che appartiene esclusivamente alle voci maschili. Infatti la parola *falsetto* è un termine che era adottato in Italia, nei tempi passati della storia dell'arte del canto, per indicare certi effetti di *smorzatura* nelle note acute della voce di tenore.

A. GALLI, *Il canto di sala e di teatro*, Milano, Demarchi, [1889], p. 19 sg.:

Ogni voce dividesi in *due registri* e in *tre regioni*: in due registri perché, mentre per produrre le note della *regione grave* i ligamenti vocali (detti corde vocali) vibrano nella loro intera lunghezza, pei suoni delle altre due *regioni superiori* - la *media* e l'*acuta* - vibrano solamente in parte, epperò il meccanismo fonatore fondamentale diversifica per la regione grave e per le altre due; dividesi poi la voce in tre regioni perché i suoni sopra il *medium* esigono un processo di impostazione, o di sinergia vocale, più vigoroso, affatto particolare, come quello che eccede il limite più agevole all'emissione dei suoni.

B. CAMPANA, *L'arte del canto*, Pesaro, Nobili, 1901, p. 28 sg.:

Dunque, l'azione delle *corde vocali* componendosi di due differenti maniere per produrre tutte le note dell'estensione della voce, così due solamente debbono essere, ed anzi sono, i registri di essa.

Gli antichi maestri denominavano *registro di petto* il complesso di quelle note che escono quando le corde vocali vibrano in tutta la loro lunghezza, e *registro di falsetto* quelle altre note formate dalle corde vocali quando di esse vibra la sola parte anteriore.

Che con la parola *falsetto* allora si volesse indicare il registro che oggi viene chiamato di testa, riesce evidente leggendo il Tosi ed il Mancini.

Fu solo in seguito, quando si cominciò a dimenticare il modo di sviluppare tale registro, che con questo termine si vollero distinguere quei suoni emessi con stento dall'uomo quando cerca di imitare la voce della donna.

Sorvolerò sul modo di produzione di questi suoni, che sarebbero formati, secondo alcuni, da una speciale contrazione delle *corde false*, o *cor-*

de superiori. Vi sono però certi individui che per tutta la vita conservano la voce della fanciullezza e queste voci sono i veri falsetti, mentre che i suoni prodotti per es. da un basso che canti un'ottava più alta dell'estensione naturale sforzandosi di imitare la voce di contralto, questi suoni li distinguerei col nome di *armonici della voce*, avendo essi una certa analogia con gli armonici prodotti dalle corde di minugia.

Alle denominazioni di registro di petto e di falsetto, che, con tutto il rispetto dovuto a quei celebri maestri, sono però improprie, i moderni per falsa credenza di utilità pratica ne aggiunsero altre non meno errate delle prime, e cioè di registro di testa, di mezzo petto, misto; di appoggiare la voce nel naso, nella gola, nel palato, ecc.

È evidente che con queste parole si vollero esprimere i fatti come venivano compresi, quindi si applicarono con sagacia subbiettiva, ma in tale modo non si fece altro che portare una maggiore confusione nel campo dell'insegnamento.

La voce, come abbiamo visto, essendo prodotta dalla vibrazione delle *corde vocali*, e sostenuta conseguentemente dal fiato, non può essere appoggiata né formata da nessuna di quelle parti che essi indicano.

Mackenzie, per togliere questa terminologia sbagliata, avrebbe indicato di chiamare il registro di petto *registro di corda lunga* e quello di falsetto *registro di corda breve*, ma io per semplificare maggiormente la cosa li distinguerei coi nomi di *primo* e *secondo registro*.

A. GIOVANNINI, *Manualetto di nozioni utili per chi vuol dedicarsi al magistero del canto*, Milano, Giudici & Strada *et al.*, 1902, p. 52 sg.:

Si può stabilire, fatta astrazione dai rumori, dalle grida ed anche dalla voce parlata, che la voce cantante si divide in vari gruppi, uno differente dall'altro, ai quali si dà il nome di registri. Garcia ne riconosce e spiega tre, quelli che i nostri avi chiamavano: *vox pectoris*, *vox gutturis*, *vox capitis*, e che egli appella: *voce di petto*, di *falsetto* e di *testa*. I fisiologi moderni ne ammettono due soli, che rispettivamente chiamano: *voce chiara* o *di petto* e *voce velata* o *falsetto*.

Questi due registri danno suoni siffattamente diversi, che non è possibile non distinguere uno dall'altro.

La voce di petto trova la sua risonanza nel tubo d'aggiunta sottolaringeo, e quella di falsetto nel tubo sopralaringeo; la *prima* è sempre accompagnata dal fremito pettorale, o scuotimento tattile della cassa toracica; la *seconda* è accompagnata *talvolta* da scuotimento delle ossa del capo. È pure evidente l'esistenza di un altro ordine di suoni, il quale non è né interamente di petto, né interamente di testa, ma riveste i caratteri di entrambi, ed al quale il Fournié diede il nome di *voce mista*.

Il Michael accetta la teoria del Garcia, dei tre registri, che chiama: *di petto*, *medio* e *falsetto*.

Il Labus stesso nelle sue *Nozioni d'igiene* ammette che tra il registro grave, o di petto, e quello acuto, o di testa, v'è un *registro intermedio* e *di transizione*.

Il Corven ammette pure tre registri distinti, che egli denomina rispettivamente *spesso* (il grave), *sottile* (il medio) e *piccolo* (quello di testa). Il Garnault è di pari avviso ed usa la stessa nomenclatura.

Io che nella mia lunga pratica d'insegnante potei constatare l'esistenza e l'importanza nel canto della voce mista, acquistai pure la convinzione che la sua produzione non è istintiva come quella dei suoni di petto e di testa, ma, al contrario, difficile a raggiungersi in grado perfetto dagli studiosi.

G. MAGRINI, *Arte e tecnica del canto*, Milano, Hoepli, 1905, p. 91 sg.:

In causa della maggior risonanza che la voce trova nella cavità toracica, [nella] nasale e [nei] seni frontali, potremo stabilire che i registri di petto e di testa sono i più importanti, mentre quello di mezzo non è che passaggio dall'uno all'altro e viene anche chiamato perciò *falso registro*.

Riguardo al registro di testa, aggiungerò che non si deve confonderlo con le note di falsetto. Il *falsetto*, dalla definizione stessa della parola, credo debba ritenersi quel suono in cui l'individuo falsa la sua voce, soverchiando l'estensione naturale. Sarà p. es. *falsetto* la voce di un basso il quale canti un'ottava più alta dell'estensione naturale della sua voce e la sforzi sino a cambiarla in voce di contralto.

Secondo il Mills e molti altri, le note di falsetto delle voci maschili corrispondono alle note di testa delle voci femminili.