



COMPENDIUM

DI

**LEONE Cav. GIRALDONI**

METODO

**ANALITICO, FILOSOFICO E FISILOGICO**

PER LA

EDUCAZIONE DELLA VOCE

COMPENDIUM

METODO

**ANALITICO, FILOSOFICO E FISILOGICO**

PER LA

EDUCAZIONE DELLA VOCE

PER

**LEONE Cav. GIRALDONI**

ARTISTA E SOCIO DI VARIE ACCADEMIE FILARMONICHE  
EX VICE-PRESIDENTE DELLA SOCIETÀ INTERNAZIONALE LIRICA  
FRA ARTISTI E MAESTRI AFFINI



MILANO  
G. RICORDI E COMP.  
EDITORI DI MUSICA

1889





---

*L'Editore si riserva tutti i diritti inerenti  
a questa sua pubblicazione*

---

## AVVERTENZA

---

Siccome l'argomento che vengo a trattare con questo mio opuscolo non è che la ripetizione più analitica e dettagliata di una mia piccola *Dissertazione sulla Educazione della voce*, già comparsa spezzatamente nei numeri 51, 52, 53, 54 e 56 del *Bollettino Artistico* della *Società Lirica Internazionale fra Artisti e Maestri affini*, credo utile riprodurla a guisa di introduzione allo studio del presente mio opuscolo.

Essa gioverà maggiormente all'intendimento del mio metodo e farà risaltare in modo più efficace i punti salienti sui quali ho creduto utile di estendermi in dettagli più particolareggiati. — Così lo credo.

LEONE Cav. GIRALDONI.

---

## DISSERTAZIONE SULL'EDUCAZIONE DELLA VOCE

---

Quello che indubbiamente deve soprattutto interessare l'artista di canto è precisamente tutto ciò che riguarda il suo organo vocale.

Si sono scritti molti Metodi sul modo di educare la voce; ma ben pochi sono chiari e sufficienti per servire di guida al giovane studioso.

Molti di essi si dilungano in considerazioni che, se sono utili a conoscere, non sono però indispensabili e scivolano troppo facilmente (a mio parere) sui punti che ritengo talmente essenziali, che non mi perito di asserire che, trascurandoli, non è possibile che la voce acquisti la sua somma di espansione, di forza e di leggerezza, che permetta all'artista di cantare colla facilità colla quale si parla e di resistere a lungo tempo, senza inconveniente, all'uso ed alla fatica della voce.

L'artista che si dedica al teatro deve giungere a padroneggiare la sua voce in modo da farle eseguire qualunque musica e qualsiasi difficoltà senza sforzo; così

egli potrà usarla con avvedutezza e parsimonia, trattandola a guisa di un capitale, di cui non si vuole spendere che la rendita. Così egli giungerà alla vecchiezza, conservando sempre la sua voce nella sua elasticità, vantaggi che lo compenseranno in gran parte della freschezza che ogni anno si disperde quale tributo che si porge a Madonna Natura.

Perdendo in parte la freschezza dei suoi mezzi coll'inoltrare dell'età, egli avrà però acquistato i requisiti dell'arte, che lo compenseranno in gran parte del tributo che ogni anno paga all'età. Ma per giungere alla vecchiezza, conservando la potenza della voce e la resistenza del fiato, bisogna che l'artista, finchè è giovane ancora, studi indefessamente il suo organo e s'impadronisca delle leggi ineluttabili che gliene assicurino la durata.

La lunga mia esperienza di 38 anni passati sul teatro, in mezzo ai cimenti delle liriche battaglie, le infinite osservazioni fatte su me stesso e sulle gole le più privilegiate dei celebri artisti che m'ebbi sempre a compagni d'arte, mi danno un certo diritto ad esporre in compendio la mia opinione corredata di alcuni consigli a pro degli artisti, e siccome non pretendo perciò all'infallibilità, se avrò alcuna volta errato nei miei apprezzamenti, mi sarà perdonato, lo spero, in vista dell'intenzione lodevole in sè stessa che mi guida a giovare ai miei compagni d'arte.

Non credo indispensabile di acquistare la conoscenza

fisiologica di tutte le parti che concorrono all'azione della voce, ma credo utilissimo di rendersi un conto esatto del meccanismo di questo organo complesso e misterioso che sfugge in gran parte all'analisi, quando si vuole investigare ogni sua manifestazione. Se non altro servirà a guidare l'artista, per scernere ciò che nella teoria dei metodi e dei maestri è convenzionale e non si appoggia sopra nessun dato fisiologico. Così comprenderà che cosa s'intende con *Voce di testa, di naso, di gola, registro di petto, mezzo petto e testa*, così si spiegheranno le strambe definizioni che danno alcuni artisti al loro modo di appoggiare la voce.

So di maestri che non si peritano indicare che alcuni suoni vanno attaccati in cima alla testa, altri alla nuca. Ne conosco altri che hanno l'ingenuità di censurare alcuni loro colleghi, col dire che il tale fa cantare di *stomaco*, il tale altro imposta la voce troppo basso, ecc., ecc.; tutte insulsaggini che non sopportano nemmeno la discussione di persone serie e che sappiano cosa si dicono.

A quest'oggetto non si potrebbe abbastanza raccomandare all'allievo di canto il sommo discernimento nella scelta del maestro che deve iniziarlo ai misteri dell'arte a cui tende applicarsi, poichè credo che nessuna professione si presti maggiormente al ciarlatanismo di quella dell'*insegnamento del canto*.

La maggior parte dei maestri che insegnano il canto, ammessa anche l'onestà del loro proposito, può dirsi compiutamente all'oscuro dei principii che si pongono

a volere insegnare. Passarono la maggior parte della loro vita a studiare l'armonia e il contrappunto, o si dedicarono in principio allo studio del pianoforte, e solo quando videro chiuso per essi la via delle proprie aspirazioni, per campare la esistenza, si posero ad insegnare un'arte che *ignorano*. Oppure sono cantanti spostati che vollero esercitare un'arte, a cui le proprie facoltà si ribellavano, od artisti che dovettero abbandonare innanzi tempo l'esercizio dell'arte loro, in cui si erano imbarcati senza possedere quei requisiti atti ed indispensabili per esercitarla, per cui anzichè insegnare agli altri ciò che impararono, potrebbero con sommo beneficio degli artisti, insegnare loro a non fare quello che fecero, come dice assennatamente il Panofka nel suo opuscolo *Voci e Cantanti*.

Conosco anche di quelli che, dotati per natura di una voce atta a dilettere una riunione di amici in una sala, non poterono mai affrontare le tavole brucianti del palco scenico, ed insegnano il canto da teatro, che ha d'uopo di ben altre cognizioni di quelle sufficienti a dilettere un uditorio da sala.

Da ciò la deficienza dei cantanti consci delle leggi indispensabili alla formazione di un artista serio; da ciò la perdita di voci imbattutesi in maestri incapaci; da ciò il gran discredito che regna oggi sugli artisti lirici.

Aggiungasi che, nell'arte nostra come in tante altre, vi sono *molti chiamati e pochi eletti*, poichè non basta avere una bella voce per essere artista; ci vuole anche

quell'intelligenza atta a comprendere, a percepire o ad intuire.

E tante volte non basta nemmeno la capacità del maestro per formare un artista, se colui che sta istruendo non ha l'intelligenza sufficiente a comprenderlo.

Nel tempo in cui un artista consacrava sei o sette anni ad istruirsi sotto l'egida di maestri che per la maggior parte erano stati cantanti che avevano lasciato di loro luminosa orma nell'arte, gli *astri*, i *divi* e le *dive* moderni pullulavano. Ma oggi, coll'invenzione delle strade ferrate e del telegrafo, tutto si vuol fare presto a costo di fare male.

La conseguenza la vediamo oggi.

Non è punto vero, come taluni lo asseriscono, che non si possano sradicare i difetti di una voce viziata che canta di gola, di naso o con voce strozzata. Quelli che asseriscono tale assioma si danno la patente d'ignorante dell'arte che insegnano, provando la morale della favola della volpe che, non potendo giungere all'uva che ambiva mangiare, si limita a spregiarla e dirla buona per i balordi. È più facile, lo so, di lasciare la voce coi suoi difetti; ma che ne avviene? che lasciano così anche il tempo che trovano, e solo l'allievo si avvede più tardi aver perduto tempo e denari per isradicarsi i propri difetti che diventarono in lui talmente abituali da formare come una seconda natura.

Ma torniamo a bomba.

Molti hanno voluto paragonare la voce ad un istrumento, sia a corda, sia a fiato.

La voce, come io indico più sopra, è l'effetto complesso e misterioso di un organo molto complicato nella sua struttura, in cui sembra che la natura abbia voluto riunire tutte le sue foniche manifestazioni, di modo che ritrovi in essa le leggi che producono il suono delle corde armoniche (*le corde vocali*); quelle di alcuni istrumenti a fiato colle loro imboccature e le loro cavità di risuonanza, la canna dell'organo col suo mantice (*la trachea ed il diafragma*). L'apparato che produce la voce è dunque un apparato speciale col quale nessun istrumento esistente puossi paragonare in modo assoluto.

Ecco dunque in succinto la descrizione dell'apparato o meccanismo vocale:

Abbiamo in primo luogo la *glotta*, composta di alcune cartilagini movibili, nell'interno della quale posano due membrane elastiche denominate le *corde vocali*, che si estendono o si restringono mediante l'azione dei muscoli denominati *aritenoidi*. Colà si forma la voce mediante la vibrazione, che sulle corde vocali produce l'aria espirata dai polmoni coll'aiuto del muscolo *diafragma* sul quale essi posano, attraversando quel tubo anellare che si chiama *trachea*. Il suono che ne uscirebbe sarebbe secco e stridente se non andasse a percuotersi negli antri ripercussori della faringe che, divisa dalla membrana chiamata *velo palatino* (la quale posa su due pilastri inerenti ad essa), secondo la posizione che gli si fa prendere, riceve l'aria e la dirige sia al palato, sia ai denti, sia alle fosse nasali.

Queste ripercussioni hanno ciascuna un carattere particolare, per cui l'aria sospinta verso i denti procurerà la voce chiara così detta bianca, che prenderà il carattere ampio e rotondo se diretta verso la parte media del palato, o nasale se diretta nella cavità nasale posteriore alla posizione normale del velo palatino.

Il *diafragma*, quel muscolo sul quale posano i polmoni, agisce sulla respirazione a guisa del mantice nell'organo. Ha una importanza tale nel canto che alcuni fisiologi musicisti non titubarono ad asserire che il canto non è che la ginnastica della respirazione. Solo chi fece un accurato studio della *respirazione diafragmatica* nel canto, può apprezzarne i sommi vantaggi. Questa respirazione che usai sempre nella lunga mia carriera teatrale viene da me propugnata e messa in pratica nella mia scuola.

Ecco dunque, in poche parole, descritto l'apparato vocale, che, in riassunto, si compone di

Un organo produttore del suono (*la laringe colle sue corde vocali*);

Un ripercussore (*la faringe e i suoi annessi*);

Ed un mantice (*il diafragma coi polmoni*);

Rimane adesso d'indicare quali sono i precetti atti a padroneggiare cadauno degli elementi che concorrono all'azione del canto.

Anzi tutto fisserò l'attenzione su due punti dei più essenziali:

1.º L'azione della lingua che, abbassandosi ed elevandosi, modifica indispensabilmente la ripercussione del suono.

2.º La posizione che deve occupare la laringe nell'atto del canto.

In quanto alla lingua, si dovrà cercare nell'emissione semplice a tenerla distesa naturalmente con la punta vicina alla parte inferiore dei denti e con una leggera incavazione nel mezzo, emettendo il suono dapprima sulla vocale A, nè aperta, nè chiusa come nella parola *madre*. A misura che la voce sale nei toni della sua scala, bisogna poco a poco operare sulla base della lingua una leggera pressione idonea al movimento fisiologico naturale che essa prende nell'atto dello sbadiglio. — La ragione ne è semplicissima. Siccome asserisco che, per ottenere una retta impostazione di voce, deve la laringe, anzi tutto, rimanere *sempre* al di sotto della sua posizione normale (come si vedrà nel seguente paragrafo) la lingua, che possiede alla sua base una cartilagine che s'innesta sulla laringe a guisa di *bietta*, costringe questa (mediante tale leggera pressione) a rimanere nella indicata posizione inferiore alla normale, posizione che non dovrà mai abbandonare in tutto il percorso della sua scala. Si deve soltanto evitare di premere anche la gola con una contrazione che darebbe alla voce un suono assai disgustoso, ma lasciarla invece liberamente ripercuotere gli antri della faringe, che, per la voce, è la cassa armonica ove acquista la pastosità, l'ampiezza e la sonorità, come il violino colla forma sua e la qualità del suo legno, dà valore al suono delle sue corde; suono che, senza esso, rimarrebbe stridulo e privo di onde sonore. Raccomando

quindi di dare a questa leggera pressione della base della lingua sulla laringe tutto il possibile abbandono. — È condizione essenzialissima.

In quanto alla laringe, lo ripeto, nell'emettere il suono, deve occupare una posizione alquanto al di sotto della sua abituale. — Il movimento che indicai da farsi colla lingua, essendo affatto naturale, aiuterà agevolmente ad ottenere questo intento. Ripeto pure che la laringe dovrà conservare l'indicata posizione inferiore per tutto il percorso della sua scala, dalla nota la più bassa alla più acuta. Questa è una condizione, non solo essenziale, ma direi indispensabile per ottenere la potenza della sonorità, l'uguaglianza di tutta la voce nei così detti *registri*, e dare al cantante una vera padronanza della sua voce. Altro vantaggio enorme scaturisce da questo movimento ed è di potere resistere in modo straordinario alla fatica, senza che la voce se ne risenta minimamente. — La mezza voce anch'essa acquista, con tale impostatura, pel canto teatrale, una rotondità ed una omogeneità assai difficili ad ottenersi allorquando la si produce lasciando risalire la laringe al di sopra della sua posizione normale.

Mi meraviglia che il Garcia, nel suo sapiente *Metodo di canto* ne abbia appena sfiorato la importanza somma e che pochi maestri ed autori di opere didattiche sulla voce, sorvolarono di leggeri su questo punto, per me, lo ripeto, indispensabile per un cantante di teatro; per cui non mi perito di asserire che do a questa impostatura

la importanza del *sine qua non* per l'artista destinato a cantare in teatro, qualunque sia il genere e la qualità della sua voce. Se dovessi fare una eccezione, sarebbe soltanto per i soprani leggeri, la cui emissione non richiedendo la potenza del suono indispensabile alle altre voci, necessita in ispecie di possedere la nitidezza dell'esecuzione e quel leggero gorgheggio particolare agli uccelli, per cui possono, più degli altri, lasciare alla laringe la sua posizione normale.

Non si dovrà però esagerare questa posizione della laringe, ma bensì graduarla a norma delle esigenze della musica, che si avrà da interpretare, conformando questo movimento a tutte le gradazioni dal *pianissimo* al *fortissimo*, imitando in ciò l'azione del fiato che si trattiene sul *pianissimo* e si espande sul *fortissimo*. Più il canto sarà energico o sfogato nella sua tessitura, e più pronunziato dovrà essere il movimento di abbassamento della laringe. Per il canto appianato e tranquillo, questo movimento della laringe dovrà essere in relazione ad esso e per conseguenza meno pronunziato.

Difficile sarebbe di potere ottenere dapprima il maneggio simultaneo di tutte le parti che concorrono all'azione del canto. Consiglio quindi all'allievo di esercitarle separatamente, studiando il maneggio del diaframma, senza esagerarne la importanza, la postura della lingua e l'abbassamento della laringe prima di farli agire simultaneamente. Così si acquisterà l'indipendenza di ogni movimento e non si correrà il pericolo di stringere la gola,

quando si avrà da premere il diaframma nell'atto espiratorio, o quando si cercherà di abbassare la laringe al di sotto della sua posizione normale.

Una volta messa la laringe al suo posto indicato (un poco al disotto della sua posizione abituale), tutte le parti concorrenti alla formazione del suono, dovranno rimanere come abbandonate a loro stesse.

Per l'attacco del suono, dopo avere respirato, si premerà leggermente e senza scossa il diaframma sui polmoni per farne uscire l'aria; non ammetto che l'attacco del suono venga prodotto da un costringimento dei muscoli della laringe, che necessitando uno sforzo (per piccolo ei sia) abituerebbe la gola a costringersi, ciò che reputo più dannoso che utile, abbenchè sia stato raccomandato e da Garcia e da altri maestri sotto l'appellativo di *colpo di glottide*. Io invece faccio attaccare il suono con una leggera aspirazione come se l'A fosse preceduto da una H aspirata, come nella parola francese *Héros*. Ottengo lo stesso scopo senza correre il pericolo del *colpo di glottide*, ch'io non adoprerei che come mezzo fittizio per suoni retri ad uscire. Quando la respirazione presa sta per terminarsi, abbandono la graduale pressione del diaframma, che ritorna alla sua posizione normale. Raccomando in questo atto di non cambiare posizione della laringe, che resterà immobile nella sua postura inferiore, e lascio terminare così il suono che non posa più che sopra il semplice fiato che si porta naturalmente verso la cavità posteriore della laringe.



La bocca, durante l'emissione del suono, deve essere aperta naturalmente e senza sforzo e come mossa ad un leggero sorriso.

Queste sono le regole semplicissime per l'emissione normale del suono, applicabili ad ogni voce senza eccezione, e che si ripeteranno di mezzo in mezzo tono senza toccare nè le estreme note basse, nè le estreme acute, fino alla distanza di una *terza maggiore* dai limiti della voce.

Ora dovrei parlare dei così detti registri della voce, per essere consentaneo all'ordine ed alla nomenclatura degli altri metodi di canto.

Invece, non credo utile infastidire nè preoccupare l'allievo di queste distinzioni che variano assai a norma delle voci; e siccome, in questa mia dissertazione, ho per oggetto di semplificare la teoria, anzichè turbare il cervello dello studente, e non avendo intenzione, con questi brevi cenni, di presentare un metodo di canto, mi limiterò a raccomandare ai maestri di fissare la loro attenzione, nelle voci femminili, alla normale estensione del registro così detto di petto, perchè dannosissimo sarebbe di oltrepassare i naturali limiti, scoglio di molte voci o cagione della perdita di tante di esse. La natura è talmente varia nelle sue manifestazioni, che è difficile assegnare a questo registro un limite assoluto. Vi sono certe voci in cui il registro di petto si unisce così omogeneo al registro di mezzo, che l'orecchio il più esercitato non potrebbe scorgere il punto in cui ha fine l'uno

e principio l'altro. In questo caso non rimane al maestro che rispettare l'opera della natura quale essa la fece. — In altre voci, questo registro di petto, che generalmente ha termine sul *fa*, *fa diesis* o *sol*, si eleva *naturalmente* fino al *la naturale*.

Il miglior modo di constatare se è opera di natura o vizio acquistato, consiste semplicemente in osservare le prime note dell'attinente registro di mezzo; se sono velate, è segno effettivo che l'estensione del registro di petto è dovuto ad un vizio acquistato e necessita assolutamente di essere modificato, riconducendolo ai suoi limiti naturali.

Se invece queste prime note del registro di mezzo sono naturalmente rotonde e sonore, è prova evidente che è opera di natura, e quindi vuol essere rispettata, perchè, volerle richiamare alla estensione dogmatica e pedantesca dei metodi di canto, varrebbe quanto privare la voce di una ricca prerogativa e cambiare la qualità della forza contro quella poco invidiabile della debolezza. — Ma, per queste osservazioni, bisogna essere vero maestro di canto e conoscere a fondo i segreti della voce.

Per i tenori raccomando di esercitare il passaggio della loro voce tra il *fa*<sup>2</sup> e il *fa diesis*<sup>2</sup>, abituandosi ad emettere quelle note in timbro aperto e chiuso a volontà, perchè se, nel canto vibrato, sarà loro agevole emetterle in timbro aperto, nel cantabile il timbro chiuso su quelle note riuscirà molto più omogeneo.

Per i baritoni dovranno operare quelle medesime mo-

dificazioni dei timbri aperto e chiuso sul *re*<sup>2</sup> e sul *mi bemolle*<sup>2</sup> per le medesime ragioni esposte riguardo ai tenori.

Una volta assicurata l'impostatura della voce su suoni separati, si comincerà ad unirli tra essi, prima cromaticamente di mezzo in mezzo tono, sopra una terza, poscia diatonicamente. Quindi nello stesso modo si giungerà alla quinta, alla sesta, alla settima ed all'ottava.

Si passerà poscia allo studio delle scale, prima ascendenti, poi discendenti.

Raccomando che queste scale siano sempre legate e non staccate o ribattute; che ogni suono venga preso con sicurezza e nitidezza, evitando di trascinare la voce da un suono all'altro. Nelle scale egli è bene abituarsi ad abbandonare la forza dopo la prima nota, tanto nelle ascendenti quanto nelle discendenti, onde ottenere nelle susseguenti note la leggerezza della gola.

Per ottenere tale leggerezza e l'elasticità della gola abito gli allievi ad abbandonare la forza, passando alternativamente e gradatamente dal forte al piano sopra il medesimo suono della scala diatonica, che faccio ripetere per quattro volte ognuno.

Questo esercizio è eccellente per impadronirsi dell'azione del diafragma nella respirazione ed abitua l'allievo ad evitare ogni tensione della gola, tensione pur troppo comune alla maggior parte dei cantanti e che leva al canto quella spontaneità e sicurezza che sono sì efficaci nel cantabile. Così l'allievo si abitua ad usare del suo

diafragma a guisa di mantice, che premendo o ritirando la forza a sua volontà, dà al canto la modulazione e la elasticità sì efficaci e di tanto effetto sul pubblico quando vi si trova accoppiata una giusta espressione.

Nei declamati vigorosi come nei canti di forza, il diafragma darà al cantante un potente aiuto, perchè oltre a risparmiargli un grande spreco di forza, gli riuscirà sommamente efficace aggiungendo una vigoria spiccata al suo accento. Ben pochi sono gli artisti che sieno consapevoli di questa potente risorsa che ignorano anzi assolutamente; per cui quei canti vigorosi, accentati anche da voci potenti, non riescono tante volte efficaci in proporzione della forza che adoperano, mentre che con metà fatica raggiungerebbero un effetto doppio.

Non conosco metodi di canto che si sieno occupati del modo di accentare *lo slancio* come lo indico io, e ben pochi artisti incontrai nella mia vita che sapessero eseguirlo maestrevolmente.

Come già lo accennai, non ebbi punto l'intenzione in questa mia dissertazione sulla voce di esporre un metodo di canto da aggiungersi ai tanti già esistenti.

Ho voluto fissare l'attenzione dei giovani volenterosi di accrescere le proprie cognizioni sopra alcune particolarità essenziali che formano la base della voce, e di cui i metodi di canto ed i maestri poco si preoccupano.

Sarò felice se questa esposizione delle mie idee avrà potuto invogliare qualcuno a raccogliere i vantaggi, per

me, di somma utilità, che si possono ricavare dai precetti che indicati.

Terminerò con una raccomandazione essenziale. Non si stanchi l'allievo dallo studiare e non si perda di coraggio innanzi ai molti ostacoli che incontrerà sulla sua via.

Si ricordi che le qualità che cerca di acquistare per la sua voce, al pari delle virtù dell'anima, richiedono fermezza di proposito, nel mentre che i difetti come i vizi s'inradicano con facilità ed al pari della gramigna sono poscia difficili ad estirparsi.

La pertinacia, guidata da un sano criterio e da una intelligenza perspicace, può fare ben altri miracoli, per cui si armi di coraggio l'artista volenteroso di raggiungere una onorevole meta e si ricordi sempre che

**Volere è potere.**

---

---

## METODO ANALITICO, FILOSOFICO e FISIOLÓGICO PER L'EDUCAZIONE DELLE VOCI

---

Sono stato molto tempo titubante per decidermi a scrivere questo altro mio piccolo lavoro, pensando ai numerosi metodi di canto già comparsi alla luce, chiedendo a me stesso se si sente tanto la necessità di un libro di più su questo argomento, da meritare la pena di esporre i miei apprezzamenti.

Finalmente mi sono deciso, spinto dalla speranza che forse, io pure, poteva recare qualche buona idea, qualche buon consiglio a chi cerca di migliorare la propria voce, o a chi si occupa della altrui educazione vocale.

Quando penso alla facilità colla quale viene trattato questo difficilissimo argomento della educazione vocale, da chi tante volte ne ignora i primi rudimenti; quando rifletto ai pericoli cui si espone colui che si affida alle cure titubanti di costoro (pericoli che si tradussero pur troppo sovente colla perdita totale di una voce che poteva un giorno destare ammirazione), pensando anche alle malattie che una educazione sbagliata può procurare

negli organi vocali, raccapriccio e mi meraviglio che ancor non sia venuto a nessuno il coraggio di smascherare quegli ignoranti e ciarlatani che vilipendono l'arte, compromettendo individui e famiglie intere che costoro traggono, coll'inganno, alla rovina ed alla miseria.

Se è giusto che l'igiene e la buona fede del pubblico sieno tutelate dal Governo e dai Municipi onde frenare le basse cupidigie che potrebbero danneggiare la salute pubblica e gl'interessi altrui, perchè dunque i maestri di canto soltanto possono sottrarsi a questa vigilanza?

Tale anomalia spiega la quantità innumerevole dei così detti maestri di canto, la cui falange si compone in gran parte di tutti gli spostati dell'arte musicale; pianisti e maestri che col piano e l'arte della composizione non poterono crearsi una posizione nella lotta della esistenza; cantanti sfiatati che furono costretti ad abbandonare innanzi tempo l'arte loro per propria incapacità, si decidono a farsi maestri di canto alla pesca degli ingenui attratti verso l'Italia, madre del bel canto, da tutti i continenti del mondo terracqueo.

Accade pure anche tante volte che è l'artista che dà fama al maestro, allorquando costui s'imbatte in una natura dotata di doni invidiabili di voce e d'ingegno che gli basta assecondare lasciandoli svilupparsi naturalmente, mentre che sarebbe incapace di correggere una natura viziata!

Per cui è così ardua la scelta del maestro a cui affidarsi per la educazione della voce, perchè volendo

trarre argomento dai prodotti di una scuola, sarà sempre difficile riconoscere se sieno opera del maestro o della natura; giacchè una voce difettosa che collo studio è giunta a correggere i suoi difetti e a dare piacere, benchè priva di requisiti straordinari, potrà parlare molto più in favore del maestro che l'educò, anzichè colui, dotato per natura di mezzi splendidi, che il maestro seppe unicamente rispettare e sviluppare normalmente. Ma disgraziatamente il pubblico, giudice non sempre imparziale e spesso poco competente, si attiene alla impressione che subisce senza darsi pensiero d'altro.

Si aggiunge la mania predominante oggi giorno fra gli allievi di pretendere in pochi mesi di studio di essere atti ad affrontare la scena lirica, come se si potesse fare un cantante colla stessa facilità che un sarto fa un vestito. Se è ardua cosa per un allievo trovare un maestro capace di educarne la voce, bisogna dire anche quante disillusioni aspettano il maestro coscienzioso per parte degli allievi. Quasi sempre accade che se l'allievo arriva ad occupare un posto invidiabile in arte, lo ascrive più a sè stesso che al suo maestro, mentre nel caso contrario tutto ricade sulle spalle del povero maestro che viene anche incolpato dei disagi portati alla gola da improvvise indisposizioni od anche da un semplice raffreddore; come l'ammalato, che, guarito dal medico, ringrazia l'immagine della Madonna cui bruciò un soldo di più d'olio, mentre se muore, tutta la colpa è del medico. L'invenzione delle ferrovie e del telegrafo, ha fatto na-

scere anche nell'arte lirica la voglia di far presto, mentre che l'educazione vocale ha le medesime esigenze dell'educazione della mente, e vuol tempo. Se la teoria, nello studio della voce, è semplice, ne è però difficile l'applicazione che richiede tempo, pazienza e perseveranza, perchè gli organi vocali non obbediscono che difficilmente alla volontà, che non ha mai che una azione relativa e spesso passiva. Soltanto per mezzo di artifizi si arriva a padroneggiare i movimenti degli agenti vocali, artifizi che la natura stessa ci procura in alcuni movimenti fisiologici che riescono facili quando si sanno attuare a proposito, come lo spiegherò a suo tempo.

È invalsa generalmentè la idea che non si possono correggere i difetti della voce e che bisogna rispettarli quali sono, senza cercare a perturbarli con movimenti diversi di quelli che si manifestano naturalmente.

Io non divido tale opinione.

Certamente bisogna sapere riconoscere se un difetto è proveniente dalla conformazione organica individuale, oppure da un vizio acquistato. Nel primo caso sarebbe stoltezza pretendere, cambiare o rettificare un organo difettoso per natura all'infuori dei limiti assegnati all'azione della chirurgia. — Ma nel caso di un vizio preso, sia per recente, sia per inveterata abitudine, io asserisco che tutti questi vizi acquistati possono rettificarsi interamente o modificarsi considerevolmente; poichè questi vizi provengono, non da una viziata conformazione organica, ma da movimenti falsi presi coll'abitudine.

L'orecchio, quasi sempre, è la prima causa dei vizi delle qualità vocali che si acquistano sino dall'infanzia col dono che possiede ognuno della imitazione.

Tutti sappiamo che una famiglia d'individui sempre vissuti assieme acquista un timbro di voce quasi conforme a quello dei genitori. Come in ogni famiglia, in ogni agglomerazione di individui, si plasma un certo timbro generico di voce, che senza essere completamente conforme in ogni individuo, possiede un tipo che lo particolareggia. La lingua e gl'idiomi di tutte le popolazioni della terra generano abitudini di voce speciali, che gl'individui di ogni famiglia si appropriano inconsapevolmente per mezzo della imitazione, fino dall'infanzia.

Così l'inglese, che porta tutti i suoi suoni alla faringe, ne stringe inconsapevolmente le pareti, ciò che dà alla voce quel suono di gola particolare a quella nazione; l'inglese articola poco e quasi fra i denti; egli prova una grande difficoltà ad aprire la bocca per cantare non solo, ma anche per parlare. Ciò che prova che quel suono di gola dipende da abitudine presa con movimenti inconsapevoli e non da conformazione organica difettosa, egli è che noi che non siamo inglesi, possiamo all'occorrenza imitarli perfettamente nei loro difetti, facendo gli stessi movimenti ch'essi fanno per abitudine, sola causa della difettosa emissione della loro voce.

Così il francese, che porta generalmente la voce verso le fosse nasali per la quantità di dittonghi che possiede la sua lingua.

Si potrebbe, volendolo, trovare la ragione delle qualità e dei difetti vocali inerenti all'indole di qualunque lingua ed idiomi, come delle differenze od affinità che possono avere coll'italiano; così pure sarebbe facile spiegare il perchè delle differenze di timbro esistenti tra il dialetto romano e quello toscano, ecc., ecc.

Così ne concludo che per queste ragioni, è fattibile cambiare o modificare notevolmente una abitudine presa con la voce, fosse pure antica, purchè la natura del suono non provenga da un vizio organico.

Per arrivare ad ottenere un tale risultato, bisogna, anzi tutto, rendersi un conto esatto delle condizioni inerenti ad una buona emissione. Nell'arte del canto, come in tutte le belle arti, il bello, per relativo ch'esso sia, è sempre stato il risultato di un criterio proveniente da paragoni presi isolatamente nelle manifestazioni della natura; dico isolatamente, perchè difficilmente la natura stessa ci darà, per esempio, un corpo completamente bello, un viso perfetto, una voce tutta bella per qualità di timbro, estensione e volume. Non è che analizzandone e studiandone separatamente le eccezionali bellezze, che possiamo ideare e rendere la complessiva perfezione.

Per la voce dunque, il bello perfetto comprenderà in sè stesso:

- 1.° Qualità di timbro;
- 2.° Estensione della scala ch'essa può percorrere;
- 3.° Il volume e la sonorità.

Esamineremo a suo luogo quali sono le condizioni che

concorrono ad ottenere la maggiore perfezione di ognuno di questi requisiti; dobbiamo però formarci un concetto dell'assieme di questo mirabile strumento che si chiama *Voce*, strumento col quale nessun altro è paragonabile, abbenchè egli abbia punti di contatto con la maggiore parte di essi.

Anzichè fare una descrizione anatomica per spiegare chiaramente l'azione isolata e simultanea degli agenti che concorrono alla formazione del suono, prenderò a ricercare quali sono i punti di contatto che offrono i diversi strumenti in confronto alla voce (che sola fra tutti gli strumenti riunisce in sè stessa causa ed effetti si diversi fra essi).

Prendiamone a studiare alcuni: Nel violino, per esempio, abbiamo:

1.° *L'archetto*, causa primitiva della produzione del suono;

2.° *Le corde*, causa secondaria;

3.° *La cassa armonica*, in cui la conformazione e la qualità del legno e della vernice, che lo ricuopre, danno al suono qualità e volume amplificando con le sue vibrazioni quelle prodotte dalle corde mediante il fregamento dell'archetto.

Le corde e l'archetto hanno dunque una importanza secondaria nella qualità e nel volume del suono prodotto dalla *cassa armonica* del violino. Per cui le corde e l'archetto, che fanno vibrare in modo così rimarchevole uno *Stradivarius* di 20 mila lire, trasportate sopra un strumento mediocre poco ne vantaggerebbero il suono.

Il contrario invece succederebbe, se le corde e l'archetto di un pessimo violino agissero sopra la cassa di uno Stradivarius.

Non sono certamente novità che espongo. Sono tutte cose che ognuno sa come me, ma che mi necessitava esporre per l'intelligenza degli argomenti che devo trattare più innanzi.

Negli strumenti a fiato non abbiamo nè corde, nè archetto. Non è più il fregamento del crine sulla corda che produce il suono, ma soltanto la pressione delle labbra che, comprimendo e spendendo l'aria a volontà fra le pareti del legno o del metallo, le fa vibrare, amplificandone il suono.

Nell'organo abbiamo il mantice (causa primiera del suono) che spinge l'aria fra le pareti delle sue canne ove trovasi alla sua uscita maggiormente compresso, passando dalle imboccature relative di ogni canna, ove si modifica il suono a norma della lunghezza della canna e della sua imboccatura.

In ognuno di questi strumenti abbiamo dunque:

1.º Una causa produttrice del suono:

- a) L'archetto e le corde negl'istrumenti a corda;
- b) L'aria negl'istrumenti a vento.

2.º Una resistenza, causa della intensità della vibrazione:

- a) La mano coi suoi impulsi sull'archetto negli strumenti a corda;
- b) Le labbra e i polmoni che comprimono più o meno l'aria negli strumenti a vento.

3.º La risonanza del corpo sonoro:

- a) La cassa armonica negl'istrumenti a corda;
- b) Le pareti di legno o di metallo negl'istrumenti a vento.

Adesso ci sarà facile ritrovare nella voce la parità di questi effetti, prodotti dalle medesime cause.

1.º Abbiamo il mantice, come nell'organo, quale prima cagione del suono, e ciò mediante l'azione del diaframma sui polmoni, che colla maggiore o minore compressione dell'aria lo aumenta o lo diminuisce;

2.º Abbiamo per azione secondaria la vibrazione delle corde vocali prodotte dalla compressione dell'aria che rimpiazza in noi l'archetto degli strumenti a corda come le nostre corde vocali ci tengono luogo nelle corde nel violino.

Quindi abbiamo già in questa seconda parte un punto di relazione cogli strumenti a vento e gli strumenti a corda.

3.º Il nostro *Stradivarius*, la nostra *cassa armonica*, risiede negli antri faringei e boccali. Dalla loro conformazione organica ne risulta il timbro speciale ad ogni voce e la qualità del suono — come nel violino — avviene colla conformazione della sua cassa armonica, la qualità del suo legno e della vernice che lo investe.

L'estensione della voce proviene dalla conformazione delle corde vocali suscettibili di essere più o meno tese, mediante l'azione degli *aritenoidi*, che funzionano sulle corde vocali a guisa della chiave sul violino.

Nel sapere trovare un giusto equilibrio fra questi diversi agenti che concorrono alla formazione del suono, sta l'arte della modulazione e la perfettibilità della voce. Studieremo adesso separatamente ognuno di questi agenti produttori del suono e completeremo poscia questi studi con alcune osservazioni riguardo all'influenza dei movimenti della lingua sul suono, come pure quella degli altri agenti boccali e faringei.

Per la produzione del suono colla voce, abbiamo visto che il *diaframma* (1) colla sua pressione sui lobi inferiori dei polmoni, diventa causa primiera della sua produzione. Quest'azione di usare del *diaframma* per la espulsione dell'aria dai polmoni si chiama *respirazione diaframmatica*, la quale io reputo la più giovevole di tutte, perchè lascia completa libertà alla laringe, ove risiede il fenomeno della vibrazione delle corde vocali.

Difatti la respirazione intercostale o clavicolare (questa usata in specie dalle signore), oltre ad esercitare una pressione sulle costole (pressione che gradatamente giunge fino alla trachea) ha anche l'inconveniente di restringere lo spazio del petto che agisce, egli pure, a guisa di ripercuotitore del suono e per conseguenza ne avviene diminuzione di vibrazione fonica.

Per quanto questa *respirazione diaframmatica* (dopo es-

(1) Il *diaframma* è quel muscolo, che a guisa di volta divide lo stomaco dai polmoni. — È suscettibile di grande forza di contrazione con l'esercizio.

sere stata assurdamente combattuta dagli ignari) venga oggi, quasi ovunque, ammessa e lodata, pochi ne conoscono la giusta applicazione.

Ho avuto allievi che, convinti di possedere questo modo di respirare, facevano precisamente il contrario di quello che avrebbero dovuto fare, perchè così insegnati da maestri poco pratici ed ignoranti di quanto insegnavano.

Ho detto più sopra che nella *respirazione diaframmatica*, il *diaframma* agisce in noi come il mantice nell'organo o nella fisarmonica.

È una azione del resto talmente naturale, che quando siamo coricati non respiriamo diversamente.

Non vanto questo modo di respirare siccome indispensabile per chi vuole cantare, giacchè molti cantanti ed anche celebri, non ne hanno la minima cognizione e cantano benissimo. Ma asserisco però che colui che, o per ignoranza o per indifferenza, non ne fa uso, si priva di grandi risorse. Azzardo dire che è tale la sua importanza che (specialmente per essa) si può asserire non essere il canto che la pura ginnastica della respirazione.

*Mandl*, il celebre dottore ungherese che fece studi speciali sulla voce umana, raccomanda questa respirazione in modo particolare, come pure lo fanno *Mackenzie*, *Lavoix*, *Benke*, e tutti in generale, quelli che ne studiarono l'applicazione e i benefizi che procura sulla emissione del suono.

Come si ottiene?



È facilissimo. — Coricatevi e respirate naturalmente. — Questa è la respirazione diaframmatica. Si osserverà che in questa posizione il petto rimane sempre immobile e non seconda punto l'azione compressiva del diaframma nella ispirazione come parimenti nella espulsione dell'aria.

Nello *ispirare* l'aria, il ventre si protende fuori e si comprime nella *espulsione* del respiro. — Se si accompagna questo atto con un suono emesso senza artificio alcuno (come sarebbe un lagno fuggito nel sonno), prima leggermente, poscia con forza crescente poco a poco, si avrà già il primo rudimento di questa respirazione che, come si vede, è puramente fisiologica e naturale.

Ottenuto questo primo intento, si eserciterà a precipitare l'azione della *ispirazione* trattenendo quella della *espulsione*, e viceversa fino a tanto che non si acquista una pratica tale che, domando tutti i movimenti ispiratori e espulsori, li si fanno obbedire e piegare a volontà.

Nel paragrafo seguente, in cui tratterò della posizione e dell'azione della laringe e delle corde vocali, accennerò ad altri movimenti dei muscoli intercostali, che amplificano la potenza dei suoni a cui si vuol dare maggiore vibrazione.

Esorto però a rendersi un conto esatto dell'atto fisiologico del *diaframma*, perchè da quello dipende molto il meccanismo della laringe.

Difatti è necessario, per potere colla voce produrre

suono, che l'aria che lo produce (prima di ripercuotere le corde vocali) venga compressa come sarebbe quella che si comprime in uno stantuffo. Se no, succederà che si farà fare alla laringe l'ufficio di compressore, oppure, alla faringe, e in questi casi il suono verrebbe alterato e ne uscirebbe o un suono caprino (se compressa ne viene la laringe), o di gola (se si stringono le pareti laterali della faringe).

Perchè (per ottenere suono) bisogna pure stringere in qualche parte onde ottenere la resistenza all'azione derivante dalla compressione dell'aria; e dovendo lasciare la laringe completamente libera ed indipendente nella sua azione produttrice del suono per mezzo delle corde vocali, è sotto alla laringe che bisogna cercare il punto di resistenza, come quando si fa uno sforzo che richiede una azione muscolare, per esempio, nell'atto di sturare una bottiglia. Si spinge dunque l'aria mediante la pressione diaframmatica e nel medesimo tempo si resiste, sotto alla laringe, alla espulsione del suono. — Questo doppio atto, che in tanti movimenti fisiologici si ottiene naturalmente, deve fissare l'attenzione in modo particolare perchè è la prima base di una emissione di voce preta; e si evitano così i difetti che si prenderebbero colla contrazione degli organi superiori che vogliono essere completamente passivi e perfettamente liberi.

È assai difficile di poter spiegare colle parole questi atti, per naturali che sieno; ma avendo indicato il fenomeno che succede allorquando si fa un atto muscolare

di resistenza, credo averne detto abbastanza per farmi intendere, e lascio alla intelligenza ed al criterio dello studente di rendersene un conto esatto onde applicarne il processo con discernimento ed in relazione alla potenza che si vuole dare al suono da emettere.

Ora passiamo alla laringe.

Per ottenere efficacemente la resistenza che indico qui sopra, sarà indispensabile unirvi un movimento di abbassamento della laringe sotto la sua posizione normale. Senza questo movimento sarebbe difficile ottenere una sufficiente resistenza da dominare a volontà la emissione del suono. Questo abbassamento della laringe ha un altro grande vantaggio, ed è di allungare la parte superiore ripercuotitrice del suono oltre a permettere l'espulsione dell'aria gradatamente e a volontà, ciò che dà al respiro una durata rimarchevole e si apprezzata nel cantante.

Cosa strana! Questo fenomeno rimarchevole dell'abbassamento della laringe sotto alla sua posizione normale, naturale in tutte le belle e forti voci scevre di difetti, non venne mai o quasi mai, indicato da nessuno di quelli che si occuparono dello studio della voce. Siccome forma la base del mio metodo d'insegnamento, io me ne sono fatto l'apostolo, e credo essere l'unico che abbia fissato l'attenzione sopra questa pietra angolare dell'edificio vocale.

*Faure* nel suo *Metodo di canto* ne parla per incidenza consigliando, per ottenere potenza nei suoni, in specie

quelli acuti, di piegare la testa verso il petto, appoggiando alquanto il mento; il quale movimento non ha altro significato che d'indurre la laringe ad abbassarsi alquanto, o per lo meno, di rimanere ferma.

Un altro autore tedesco di cui non ricordo il nome, ne parla pure egli leggermente alla fine del suo opuscolo, ma anch'egli come per incidenza.

Ma nessuno degli autori medici o professori che scrissero sul canto, si occuparono, come lo merita, della immensa influenza che porta alla voce, l'abbassamento relativo della glotta al di sotto della sua posizione normale (1). Di più aggiungerò che molti invece caddero nell'inqualificabile errore contrario, di hiarando che a misura che sale la voce nella sua scala, la laringe o glotta deve salire anch'essa sopra alla sua posizione normale.

Se avessero semplicemente constatato il fatto dell'ascensione della laringe, quando la voce sale nella sua scala, meno male, perchè è un fatto naturale. Ma consigliarlo nello studio del canto è un fatale sbaglio, atteso che la laringe, per resistere allo sforzo che produce l'emissione di suoni acuti, si contrae e modifica facilmente il timbro della voce che prende un suono di gola.

(1) Sino dal 1864, io ne feci rimarcare la somma importanza mettendola come prima condizione nella emissione della voce. (Vedi la prima Edizione della mia *Guida teorico-pratica ad uso degli artisti cantanti*, presso Marsigli e Rocchi, Bologna.)

L'arte constatò coll'osservazione e l'esperienza che nelle voci belle per natura accade precisamente il contrario.

Per cui è forza ammettere per principio che la posizione che prende la laringe abbassandosi dà la facoltà di affrontare qualunque suono della sua scala senza esporsi ad essere danneggiata. Tutti i registri della voce si fondano come in uno solo e la voce acquista una uguaglianza meravigliosa.

Forte di questa convinzione io pretendo che più il suono ascende la sua scala, più è mestieri fare obbedire la laringe perchè retroceda dalla sua posizione normale.

Non l'ho inventata io.

La natura stessa me ne fece persuaso colla osservazione che feci sulle voci le più potenti e le più belle, che tutte obbedivano a questo movimento di abbassamento, in specie nel registro il più acuto della voce; e me ne rese pure persuaso la mia stessa voce, che dopo 40 anni di professione laboriosa, conserva tuttora la sua sonorità e la sua estensione prodigiosa. E la natura stessa me lo provò pure nell'applicazione ch'io feci di questa legge, coi miei allievi, perchè tutti, coll'applicazione di questo mio metodo, vantaggiarono la loro voce in sonorità ed in estensione.

Molti maestri però, senza osservare questo fenomeno in modo da farne una legge, ne ebbero la intuizione, insegnando di prendere il suono acuto *più in giù* possibile. Non era più semplice indicare il movimento dell'abbassamento della laringe? Movimento che l'occhio ed il tatto possono facilmente constatare.

Molti si spaventano della difficoltà che incontrano per ottenere l'obbedienza della laringe a questo movimento. Si spaventano a torto, perchè anche questo è un movimento fisiologico che ognuno fa senza rendersene conto; per esempio quando si sbadiglia. Si osservi che in quell'atto la laringe naturalmente discende dalla sua posizione normale. La difficoltà consiste (per emettere il suono in quella posizione) in impedire alla laringe il suo movimento ascensionale, al quale propende per natura all'atto dell'emissione del suono.

Per ottenere l'obbedienza della laringe nell'atto di emettere il suono, lo si emetta leggermente imitando l'atto stesso dello sbadiglio come succede allorchando uno sbadiglio s'intromette in un discorso che però non si vuole interrompere. Si studi allora il movimento muscolare che produce questo abbassamento della laringe, poi si emettono su questo movimento, alcuni suoni prima parlati, poi, poco a poco cantati, e posso garantire che questo movimento che sembra sì difficile in principio, non tarda a rendersi familiare e naturale.

Posso assicurare che appena si può già ottenere la posizione stabile della laringe in tutta la estensione della scala, la voce acquista già con questo solo atto una potenza di suono veramente rimarchevole.

Quando si sarà ottenuto la piena libertà e padronanza della respirazione diaframmatica unitamente all'abbassamento relativo della laringe, si potrà dire di avere percorso tre quarti della strada dello studio vocale, poichè ri-

marrà soltanto a rendersi padrone del maneggio degli organi che contribuiscono alla risonanza della voce, per completare la perfetta emissione secondo il mio metodo.

La posizione della lingua ha una influenza speciale sul suono. Questo corpo elastico di natura deve nella emissione della voce, operare due movimenti simultanei, ma opposti l'uno all'altro.

Difatti, essendo la lingua un corpo molto elastico per natura e legato come si trova, alla parte superiore della laringe mediante una cartilagine che s'incastra alla glotta a guisa di bietta, essa deve seguire il movimento discendente della laringe allorquando questa emette il suono; ma ad evitare che la parte anteriore della lingua venga ad occludere la faringe (ciò che succederebbe se tutta quanta la lingua seguisse il movimento discendente della laringe e darebbe alla voce un suono disgustosissimo e strozzato), ecco come si opera: si porta la parte anteriore della lingua protraendola con franchezza in fuori, e per ottenere questo movimento pienamente opposto all'altro, si appoggerà l'orlo della lingua contro la radice dei denti, imprimendole un movimento di curva leggera che molto facilita la ripercussione del suono sulla volta palatina, lasciando nel medesimo tempo libera l'apertura della faringe per la emissione della voce.

Questi due movimenti opposti e simultanei della lingua, *a priori* sembrano di difficile esecuzione; ma questa volta pure la natura ci viene in aiuto, se vogliamo studiarla in un movimento fisiologico ben comune, movimento

(cosa strana, ma vera) che racchiude in sè tutte le condizioni che reputo necessarie alla perfetta emissione della voce, cioè:

Pressione del diaframma;

Abbassamento della laringe;

Movimenti della lingua opposti tra essi ma simultanei.

Questo atto fisiologico ce lo presenta la natura allorquando vuole liberare lo stomaco, col rigettare.

È strano, lo ripeto, che in un metodo che ha per scopo d'insegnare come si deve emettere la voce, io venga a toccare simili argomenti, indicandoli come esempi da studiare. Ma nel metodo di cui vado sviluppando la teoria, nulla mi vanto di avere inventato. Ho osservato attentamente la natura e sono felice che essa mi abbia indicato dei movimenti fisiologici naturali, che mi aiutano ad indicare più agevolmente il modo di sperimentarli.

La difficoltà maggiore consiste in saperli imitare al punto di rendersi padroni dei movimenti ch'essa c'insegna, onde, mediante l'osservazione dei fenomeni coefficienti, formarsi una teoria sperimentale che apre la via alla pratica sicura e costante.

Ed è precisamente ciò che io mi vanto di essere stato il primo ad avere indicato, formando un metodo ragionato sull'analisi e l'osservazione, non che basata sulla fisiologia.

So benissimo che questo mio metodo d'insegnamento darà facilmente agio alla critica di esercitarsi alle mie spalle. Ma io poco me ne curo, perchè agisco da uomo

convinto e sono pronto a discutere la mia teoria con fatti e con parole con chichessia.

Ho per me, lo ripeto, una esperienza di 40 anni passati sull'arena lirica del teatro, in cui non ho cessato mai di praticare su me e su gli altri i frutti delle mie costanti investigazioni ed osservazioni.

Non vorrei occupare di me chi si degna leggermi, ma non posso a meno di fare constatare un fatto che viene in appoggio a quanto ho esposto finora e che può riscaldare qualche animo affievolito dall'aridità dello studio vocale.

Io sono la prova vivente del merito della mia teoria.

Quando volli destinarmi alla carriera lirica, mi presentai al Conservatorio di Parigi (mia patria) per entrare come esterno in una classe di canto; cosa non difficile per certo ad ottenere, basta che si abbia una certa voce.

Subii un esame, cantai ed ottenni una unanimità completa nell'essere riconosciuto come inetto a potere mai diventare cantante. Ciò che non mi ha impedito di diventarlo e di fare parlare di me come possessore di una voce non comune per potenza ed estensione. Ebbene, lo asserisco; trovai la potenza e l'estensione della mia voce coll'applicazione delle teorie che indico in questo breve opuscolo.

Quanto asserisco è così vero, che in principio di mia carriera io non potevo che a mala pena espormi nel repertorio del baritono, per cui debuttai prima colla *Saffo*; poscia cantai i *Lombardi*, la *Lucrezia Borgia* e

nella *Linda* (a Madrid) dovei adattarmi alla parte del Prefetto.

Ciononostante circa 10 anni dopo mi si era siffattamente sviluppata la voce che (consigliato da alcuni amici) tentai una udizione alla Scala come tenore, udizione alla quale presiedeva il maestro Mazzucato, i membri della Direzione ed il tuttora vivente Giuseppe Brunello, allora impresario della Scala. Cantai l'aria d'*Otello*, quella della *Norma*, quella dell'*Aroldo*, e quella del *Bravo*. Brunello voleva scritturarmi il carnevale per fare la *Norma* colla *Galletti*. A quest'offerta presi tempo un mese per decidermi. Fu il celebre tenore *Donzelli* che mi dissuase di cambiare chiave, facendomi osservare che come tenore avrei difficilmente potuto sostenere le parti del repertorio moderno, e come baritono invece avrei fatto ciò che non tutti potevano fare; e mi persuasi a rimanere baritono.

Ciò basta a provare quale cambiamento può fare una voce guidata da uno studio ragionato.

I risultati che ottenni poi, applicando il mio metodo alle voci che venivano affidarsi alle mie cure, mi hanno indotto a rendere di pubblica notorietà un metodo che mi ha sempre dato pronti e meravigliosi risultati.

Questo sia detto per incidenza e per eccitare chi di voce si vorrà occupare, a seguire o per lo meno tentare l'applicazione dei miei principii, persuaso qual sono di rendere un vero servizio all'arte mia prediletta alla quale dedimai tutta la mia esistenza.

Vorrei che tutti i maestri che si occupano della educazione delle voci avessero il coraggio che ho io, nell' esporre i segreti del mio insegnamento.

Facciano altrettanto e dicano anch'essi quali sono i mezzi che adoprano per sviluppare le qualità della voce e distruggerne i difetti.

Poichè chi insegna il canto deve pure avere un metodo proprio. Ma pur troppo, temo sia questo un pio desiderio, perchè vi vuole una *fede*, e disgraziatamente la maggior parte non ha che quella del marchese Colombi, che tra il *sì* e il *no* era sempre di parere contrario.

Ma lasciamo questo argomento insinuatosi nella mia digressione non so in qual modo, e proseguiamo l'esame degli agenti che concorrono alla risonanza della voce, ossia degli organi della faringe e della bocca.

Quel doppio movimento della lingua e la mia raccomandazione di premerne alquanto l'orlo della parte anteriore contro la radice dei denti, può conservarsi anche nell' articolazione, non solo delle vocali, ma pur anche nelle parole cantate, perchè soltanto nella elocuzione della *l* e della *r* la lingua è costretta per un momento ad accostarsi al palato, ma riprende tosto la sua posizione anteriore, come ho indicato qui sopra.

Più il canto necessiterà dolcezza di emissione e più abbandonato dovrà essere il movimento della lingua, che nella mezza voce rimarrà pianamente distesa senza contrazione alcuna, come la laringe dal lato suo non sarà che insensibilmente abbassata; ma non dovrà mai innal-

zarsi, se non che per seguire l'altalena dei movimenti impressi dalla articolazione delle parole.

Quando poi si vorrà dare al suono una potenza più intensa, oltre alla azione già indicata della pressione diaframmatica, si aggiungerà la pressione dei muscoli laterali che contornano il diaframma, movimento facilissimo che, come già lo dissi, si fa naturalmente ogni qual volta si tenta uno sforzo muscolare come nell'atto indicato di sturare una bottiglia; aggiungendo a queste pressioni, la resistenza sottolaringea onde trattenere il fiato, si avrà una potenza grandissima di suono che non pregiudicherà punto la laringe e che permetterà di emetterne i suoni più acuti senza sforzo di voce, essendo soltanto uno sforzo di pressione e di resistenza respiratoria.

Un altro agente di grande importanza per le modificazioni che imprime alla voce, è il *velo palatino* che sostiene l'*ugola*. Questo *velo palatino* è il regolatore del suono alla sua uscita dalla laringe. Esso ne circoscrive e regola le vibrazioni; esso dirige l'onda sonora permettendole, coll'innalzarsi, di percuotere tutta la volta palatina, oppure coll'abbassarsi dividere l'onda sonora portandone la ripercussione, parte verso gli antri superiori nasali, parte verso la volta palatina, ciò che modifica il timbro della voce, dandole maggior morbidezza ed un certo patetico.

Ha pure una grande importanza nell'emissione delle vocali, come nei differenti timbri aperti, misti o chiusi

della voce. Per cui si dovrà coltivarne i movimenti per fare acquistare a questo essenzialissimo agente fonico tutta la sua elasticità.

Giacchè siamo a parlare dell'*ugola*, raccomando a chi avesse il difetto di un'ugola troppo allungata a farsela tosto recidere da un chirurgo esperto. Questa operazione semplicissima in sè stessa non ha inconvenienti di sorta ed ha inoltre una influenza benefica sul timbro della voce.

I *pilastri* del velo palatino, ove anniechiansi le tonsille, hanno essi pure una grande relazione ed importanza nella modificazione del suono, la più leggera loro contrazione, arrotondando l'emissione del suono al punto di cambiare un timbro aperto in timbro chiuso, se se ne aumenta la contrazione.

È l'organo che domina essenzialmente nell'atto del passaggio della voce dal timbro o normale o aperto al chiuso, come succede nelle voci di baritono tra il *mi* bemolle o *mi* naturale al *fa*, e nel tenore tra il *fa* naturale o *fa* diesis al *sol*. Coll'esercizio ripetuto di questo movimento dei pilastri del velo palatino, si arriva facilmente a superare senza difficoltà questo scoglio di molte voci.

La *bocca* deve (quando l'espressione non lo vieta) essere sempre sorridente, ciò che dà al viso grazia e disinvolture.

Le *labbra* non dovranno mai essere contratte da un movimento estraneo all'atteggiamento naturale che fa loro prendere l'articolazione delle consonanti. Ogni con-

trazione negli agenti della risonanza fonica altera sensibilmente la qualità del suono.

Queste sono le condizioni necessarie ad una buona emissione della voce. Dal giuoco simultaneo dei movimenti di questi agenti della voce si otterrà poco a poco il giusto equilibrio che solo la pratica può insegnare.

Come si può vedere dopo lette queste righe, lo scopo mio non è stato di scrivere un metodo di canto da fare numero con tanti altri comparsi in ogni paese, metodi (a mio parere) che insegnano ben poco a chi ha il desiderio d'imparare e che lasciano il tempo che trovano.

Ciò che offro con questo lavoro ben piccolo di mole, è una regola fissa, inconfutabile per tutte le voci, perchè ciò che ho esposto s'addice tanto alle voci di tenori seri o leggeri, soprani drammatici o soprani leggeri, mezzi soprani o contralti, quanto a quelle di baritoni o di bassi.

A tutte, senza eccezione, questi miei insegnamenti si addicono, e questo è quello che forma di questo mio piccolo lavoro un libro eccezionale, che irradia di molta luce le infinite tenebre, fra le quali si aggira la maggior parte degli insegnanti.

Nulla ho inventato del mio, lo ripeto, ma ho semplicemente constatato delle verità finora sfuggite alla osservazione. Le grandi verità che rivoluzionarono il mondo non hanno avuto altra origine se non la constatazione di un principio esistente che la scienza e l'osservazione seppero utilizzare.

Senza pretendere a tanto, ho fatto lo stesso nel mio piccolo lavoro e senza aspirare all'onore di fissare l'attenzione del mondo musicale, ho l'intima fede che quanto ho esposto è sufficiente per illuminare grandi dubbii e semplificare uno studio già tanto astruso in sè stesso e che prestavasi alle più strane interpretazioni.

Se avrò potuto inculcare la mia fede in alcuno, questo sarà per me il maggiore guiderdone delle mie fatiche.

Agli allievi che vogliono dedicarsi allo studio del canto, raccomando anzi tutto di prendere consiglio da persona competente per sapere se effettivamente posseggono requisiti tali da meritare gl'ingenti sacrifici che dovranno affrontare.

Ma un'altra raccomandazione bisogna che aggiunga, ed è quella di lasciare da parte qualunque partito preso o qualunque amor proprio, se non vengono riconosciute in loro le attitudini necessarie ad abbracciare la carriera lirica.

Perchè il babbo o la mamma, amici o fratelli si saranno estasiati nel sentirvi cantare, non è una ragione per abbandonare impensatamente una carriera che poteva presentarvi un avvenire sicuro ed affrontare l'alea terribile di un'arte, in cui sono molto più i chiamati che gli eletti.

Per cui dico a quei giovani baldanzosi che lasciano sì facilmente il loro paese, le loro famiglie, i loro studi ed il loro avvenire: pensateci bene prima e consultate persona intelligente e di vostra intera fiducia.

Quanti ne ho veduti di questi giovani acciecati da una passione vera e sentita per il canto, ma sprovvisti dei requisiti indispensabili della voce e della espressione, venire a me, dicendomi: *Mi dica ben la verità*; e la diceva loro questa verità che non soddisfaceva nè la loro vanità nè le loro speranze; perchè per molti di essi: *Mi dica ben la verità*, era sinonimo di *Mi faccia pure un mondo di complimenti perchè mi ci aspetto*, e vedeva allora costoro andarsene più indispettiti che convinti e mi pareva sentire l'eco delle loro parole al mio indirizzo, *Che bestia d'un maestro*.

Ben inteso che dopo avere sentito da me queste verità, andavano subito da un altro che, o per poca intelligenza, o per una elastica coscienza, o per una di quelle mille ragioni che rendono l'uomo indifferente od apata verso il suo simile, incoraggiava i propositi di quel giovane con parole confortanti che procuravano a quel maestro un diploma gratuito di grande intelligenza e di capacità. Ma chi paga lo sbaglio, quando sbaglio havvi? Colui che si è affidato a torto, perchè viene necessariamente il giorno in cui il velo cade dagli occhi e gli fa sentire amaramente di non avere dato subito ascolto a cclui ch'egli gratificò di *bestia*, anzichè lasciarsi andare alla soddisfazione vanitosa di un amor proprio che deplora troppo tardi. Per cui, lo ripeto, riflettete bene e consultate persona di vostra piena fiducia e capace di darvi consiglio.

Un altro consiglio di somma importanza, che non posso



lasciare passare sotto silenzio, egli è di consultare persona ben pratica e competente per conoscere a quale categoria di voce appartiene quella che si vuole dedicare allo studio. Mi è succeduto tante volte di vedere in quali errori cadono alcuni maestri, che non potrei abbastanza raccomandare un sommo discernimento per non essere indotto in un errore che potrebbe avere conseguenze deplorabili ed anche irrimediabili. Mi è capitato, fra le altre, di avere tra le mani una voce di mezzo soprano tendente piuttosto al contralto, che un maestro di bel nome in arte (come compositore però) faceva studiare come soprano leggero. Sembra incredibile, eppure è vero: tacerò il nome di quel maestro, ma posso declinare quello di questa mia allieva, poichè nota già in arte per avere calcato teatri importanti nella sua qualità di mezzo soprano contralto. Ella è la signora *Alice Del Bruno*.

Potrei citare molti di questi esempi in cui venne sbagliata l'indole della voce; baritoni che studiavano da tenori, sgozzandosi per mesi e mesi, incolpando la natura che loro vietava il facile accesso alle note acute, senza riconoscere che pretendevano cangiare essi la natura stessa della loro voce.

Per cui non posso abbastanza raccomandare gran discernimento per scegliere la persona capace di decidere questa quistione dell'indole della voce, quistione di grave compromesso.

Oggi del resto vi è un gran disordine nella classifica-

zione delle voci e nel criterio della maggior parte di quelli che affidandosi alla pura esperienza della loro professione che li tiene in contatto continuo con artisti cantanti, emettono, con una audacia degna di migliore causa, giudizi dei più strampalati. Per cui, per questi tali, se sentono una voce di vero soprano drammatico, potente ed ampia nel suo volume, non titubano un istante a classificarla per mezzo soprano.

Così pure vediamo oggi il gran repertorio drammatico cantato da voci di soprani leggeri; tenori che, non potendo avere a loro disposizione le note acute che oggi il pubblico esige ad ogni costo, si mettono a cantare da baritono. Baritoni, che trovandosi nella medesima condizione dei tenori suddetti, si presentano come bassi, ecc. Per cui le voci si confondono in modo deplorabile a scapito del buon senso e dell'effetto musicale.

Un'altra causa del deperimento dell'arte lirica in Italia, bisogna confessarlo, è anche la poca applicazione dei maestri compositori nello studio della voce. Una volta un maestro doveva studiare egli stesso il canto onde rendersi bene conto della estensione e dell'equilibrio delle diverse tessiture per le quali egli era destinato a scrivere. Non accadeva quindi allora ciò che vediamo oggi troppe volte ripetuto di un maestro che scrive un'opera per un mezzo soprano, per esempio, a protagonista, in una tessitura tale che all'atto pratico è costretto a prendere un soprano vero per poterla eseguire. Non è sempre colpa dell'artista se grida quando do-

vrebbe cantare, ma bensì della poca attitudine del maestro nel trattare la tessitura delle voci che trascurò nei suoi studii di composizione.

Rossini rimase ancora modello nel trattamento delle voci.

Anche la musica stessa ha preso una via che voglio sperare per il bene dell'arte, sia una via transitoria, un legame tra il passato e l'avvenire non ancora ben definito e che obbedisce, per ora, passivamente allo stato di titubazione nel quale si aggira per trovare la sua strada che risponda meglio alla indole della propria nazionalità.

Se a tutto ciò si aggiunge che oggi gli allievi hanno ben poca pazienza per studiare, è naturale che allorché una individualità artistica si appalesa fra la turba delle mediocrità di cui abbiamo tutti sazi gli orecchi, questa individualità sale presto al firmamento degli Dei e si fa pagare ciò che vuole.

Secondo me ha perfettamente ragione.

Mi permetterò, giacché sono su questo argomento di riprodurre qui ciò che già scrissi in data del 25 settembre 1885 (N. 19) sul *Bollettino Artistico* della *Società Internazionale Lirica fra Artisti lirici e Maestri affini*, della quale io era allora Vice Presidente.

Ecco ciò che io scriveva:

« Si è aperta una specie di crociata contro alcuni artisti che, per la posizione privilegiata che occupano in arte, affacciano pretese ingenti a cui si vorrebbe

« ascrivere la causa principale del deperimento del nostro Teatro Lirico Italiano.

« Senza volere discutere la validità di tale asserto (molto discutibile perchè limiterebbe la libertà naturale che ha ognuno di disporre del proprio talento come lo giudica più conveniente), credo non privo di interesse di ricercare se le pretese di questi fortunati nostri compagni d'arte, non dimostrino piuttosto un effetto del deperimento del nostro Teatro Lirico, anzichè esserne la causa principale come si pretende.

« Non posso porre in dubbio che, disgraziatamente per l'Italia, il suo Teatro Lirico va segnando una parabola discendente che minaccia seriamente di seppellire per sempre la sua supremazia musicale e se lo deploro amaramente, mi cruccia l'animo di dovere riconoscere che, a questo disastro imminente, portano il loro contributo gli stessi figli di questa prediletta terra dell'armonia.

« Difatti, vedo ogni nazione scalmanarsi in inauditi sforzi per crearsi un Teatro Lirico che abbia un carattere particolare alla propria indole e nazionalità.

« In Francia, in Germania, in Russia, in Spagna, in Inghilterra, tutti i più severi ed ardenti cultori delle dottrine musicali, si sforzano a raggiungere tale intento. Che fa l'Italia, che non avrebbe che a proseguire sulla strada aperta da una pleiade di genii incontrastati quanto incontrastabili, coll'allargare la cerchia delle proprie aspirazioni informandole ai ritrovati della

« scienza moderna? Rinnega il suo passato e dileggia  
« essa stessa i suoi proprii capolavori che le fecero con-  
« quistare e meritare in passato il serto musicale nel  
« mondo intero; conculca le proprie ed invidiabili pre-  
« rogative col tentare di foggarsi su tipi estranei al suo  
« cielo, al suo clima, come se fosse così facile cambiare  
« la propria indole, come lo è di cangiar la propria na-  
« zionalità. Sì, lo ripeto, l'Italia, terra o culla della  
« melodia per eccellenza, alla sorgente della quale ven-  
« nero tanti ingegni stranieri ad ispirarsi, abdica per  
« la prima le sue stesse prerogative che disprezza  
« quasi ironicamente, per inneggiare alle nuove forme  
« del dramma musicale che l'estero le porta, quasi-  
« ché la musica non fosse anch'essa l'espressione dei  
« temperamenti foggati all'ambiente che li crea.

« Ammiro il bello ovunque nasce. Sia nell'arte come  
« nella scienza, bisogna essere eclettici ed è torto non  
« ammettere che l'italiano non abbia da rimanere ita-  
« liano nella sua musica tipica melodica, anziché con-  
« culcare la propria individualità col plasmarla su quelle  
« nate in altri ambienti.

« Come ogni razza riceve dalla natura un tipo fisico  
« adeguato al cielo ed al suolo in cui si sviluppa, così  
« il tipo morale riceve dalla stessa natura, caratteri spe-  
« ciali che mi pare insania volere conculcare, o rinne-  
« gare. Che nasce da questi conati irragionevoli? Un  
« frutto ibrido che perde il proprio carattere d'indivi-  
« dualità senza riuscire pertanto a raggiungere il tipo

« sul quale tenta plasmarsi. *Verdi* almeno, col potente  
« suo genio, nelle varie trasformazioni che impose alle  
« sue opere, seppe sempre rimanere italiano, e questo,  
« per me, sarà sempre una delle sue maggiori glorie.  
« *Torniamo all'antico*, egli esclamava con somma assen-  
« natezza, ciò che equivaleva a dire: *Conserviamoci ita-*  
« *liani*.

« Il patriottismo non è soltanto l'espressione dell'af-  
« fetto che si nutre per la propria terra, ma riassume  
« in sé la venerazione e l'amore di tutte le opere na-  
« zionali nate in essa e che formano l'appannaggio delle  
« avite sue glorie. Perché dunque la musica sola do-  
« vrebbe in Italia subire l'ostracismo dai suoi stessi figli?

« Siamo certamente oggi giorno in un'epoca di tran-  
« sizione, in cui tutte le istituzioni politiche, religiose,  
« scientifiche, sociali ed umanitarie, cercano una via no-  
« vella, suggello del progresso universale. Il vecchio mondo  
« crolla intorno a noi, ma per rinascere, novella fenice,  
« dalle sue ceneri. Il Teatro Lirico non poteva fare ec-  
« cezione a questa necessità del tempo. Però, non è la  
« distruzione che dobbiamo implorare, ma bensì il rina-  
« scimento dell'arte nostra, il cui germe vive imperituro  
« nella individualità nazionale. La forma cangia, ma resta  
« il germe che è immortale. E questo germe nella mu-  
« sica nostra è la melodia innata che ci dà il nostro  
« cielo e la nostra indole che tutte le nazionalità c'in-  
« vidiano. Su questo dobbiamo informare i nuovi anda-  
« menti del dramma lirico, abbandonando i vecchi con-

« venzionalismi per foggiare la nostra musica alla esi-  
« genza dei tempi moderni.

« Entri dunque una buona volta il senno nelle aspi-  
« razioni della gioventù militante dell'arte lirica, e lasci  
« libero il corso alla sua innata ed invidiabile vena me-  
« lodica. Così potrà perpetuarsi la lunga leggenda degli  
« antenati illustri che diedero al mondo musicale tanti  
« capolavori.

« In quanto all'artista cantante, una volta, prima d'ar-  
« rischiarsi al giudizio del pubblico, era costretto a stu-  
« diare molti anni i segreti dell'arte che doveva eserci-  
« tare, perchè allora la musica che doveva interpretare  
« glielo imponeva forzosamente. La voce è il veicolo che  
« servire deve all'espressione delle passioni umane sul  
« teatro, ma per quanto bella e forte essa sia, deve sa-  
« persi piegare a tutte le gradazioni della musica di  
« cui si fa interprete. È vero che nella declamazione  
« lirica, su cui si foggiano le opere moderne, le frasi  
« melodiche sono come intarsiate nell'opera a guisa di  
« mosaico e gli effetti basati spesse volte più sulla po-  
« tenza fonica che sul sentimento.

« La voce del cantante inesperto potrà (se bella), ne  
« convengo, avere molte volte ragione, in questo caso,  
« sul pubblico che subisce il fascino inseparabile di una  
« bella voce.

« Ma metti questo potente dominatore delle masse in  
« un'opera ove necessiterebbe possedere quelle doti che  
« costituivano una volta la vera scuola ed il vero stile

« italiano, in cui la potenza della voce non aveva altro  
« che una importanza secondaria, e lo vedrai fare il volo  
« d'Icaro, *cadendo come corpo morto cade*.

« Studino gli artisti di canto come una volta si stu-  
« diava. Scrivano i maestri come una volta si scriveva,  
« profittando dei progressi della scienza armonica, non  
« per sopraffare l'espressione melodica, ma solo per cor-  
« redarla di vevoli artifizi; allora risorgerà il Teatro  
« Lirico italiano a nuova vita e riacquisterà il posto che  
« oggi gli viene negato nell'opinione pubblica, e i *divi*  
« e le *dive* torneranno a pullulare nel firmamento lirico.  
« Perchè se altre nazioni poterono nel campo della scienza  
« musicale e nei concetti sinfonici delle loro opere avere  
« un invidiabile predominio, nessuno giunse a strappare  
« all'Italia il suo serto melodico che ereditò dal suo  
« cielo e dalla sua privilegiata indole che ne è figlia.

« Se a Pietroburgo, a Parigi, ed a Londra, avessero  
« ancora cantanti *all'Italiana*, con musiche *all'Italiana*,  
« il teatro italiano continuerebbe colà a dominare il  
« gusto musicale come una volta.

« Cosa vediamo invece oggidi in teatro? Cantanti che  
« con voci stupende non sanno cantare o non sanno  
« stare in scena; opere che, molte volte, sono più fatte  
« per arricchire gli scaffali delle biblioteche che a di-  
« lettare il cuore e la mente del pubblico.

« In tanto travimento d'arte e d'artisti, è ben natu-  
« rale che quei pochi che, per risorse di voce e d'arte,  
« possono ancora dilettere il pubblico, essendo mag-

« giormente ricercati, affaccino pretese quasi sempre in-  
« compatibili colle risorse dei teatri. Poco male sarebbe  
« se i sacrifici imposti così ai poveri impresari, trovas-  
« sero il loro compenso nella cifra degli introiti.

« Ma di rado avviene! Quante volte invece, l'introito  
« di una serata non giunse nemmeno a coprire la cifra  
« devoluta all'*astro* privilegiato? A chi la colpa? All'ar-  
« tista, no per certo, ma bensì a chi lo scrittura od a  
« chi lo impone.

« Di opere italiane moderne (salvo rare eccezioni) ve  
« ne sono ben poche che abbiano vita lunga e si poche  
« che credo che le cinque dita della mano stenterebbero  
« a numerarle. Il pubblico si annoia al teatro e finisce  
« col fuggirlo.

« Le imprese vanno le gambe all'aria, e siccome sente  
« pure il bisogno di divertirsi, il pubblico corre all'o-  
« peretta, vero lupanare dell'arte, ove pervertisce il suo  
« gusto, e sorge il trionfo della coreografia moderna coi  
« suoi mostruosi preventivi. I Municipi rinunziano ad  
« accordare le consuete doti, e poco a poco le migliori  
« scene dell'estero chiudono i loro battenti alla musica  
« cosiddetta italiana, che d'italiano non ha più che il nome.

« Dunque concludo col dire che le pretese esagerate  
« di alcuni artisti privilegiati, non sono la *causa* del de-  
« perimento dell'arte lirica, ma invece il puro effetto di  
« tante altre cause unite, di cui accennai brevemente.

« Andando di questo passo, non tarderemo a vedere  
« tanto di catenaccio alle primarie nostre scene liriche

« che, come si verifica già in parecchi luoghi, vengono  
« convertite in uffici pubblici di Banche o d'Ammini-  
« strazioni governative.

« Pensiamoci seriamente tutti quanti e cerchiamo di  
« trovare una via di salvamento, perchè in Italia spe-  
« cialmente, il teatro, se interessa direttamente quelli  
« che ne vivono, è quistione vitale per le sue popola-  
« zioni tutte, benchè indirettamente.

Ma si ha un bel citare esempi: pur troppo la gioventù  
attuale studia tanto poco e sente così poco il bisogno  
di educarsi la mente, che ardisco dire che essa fugge  
perfino le occasioni in cui potrebbe perfezionare il suo  
buon gusto ed allargare la cerchia delle sue cognizioni.  
Mi ricordo, per esempio, che una volta nella sala della  
nostra società lirica ebbe luogo una conferenza del Prof.  
Castelfranco sul *Rigoletto* di Vittor Hugo. Tutti i soci  
del nostro sodalizio potevano accedervi liberamente. Ecco  
l'esito di quella bellissima conferenza, che trascrivo dal  
resoconto che io ne feci sul *Bollettino artistico della*  
*Società* sotto la data del 15 giugno 1886, N. 35.

#### Conferenza dell'egregio signor Prof. Castelfranco

« Domenica scorsa ebbe luogo alla sede della nostra  
« Società la annunciata conferenza del Prof. signor Ca-  
« stelfranco sul teatro di Vittor Hugo in generale e par-  
« ticolarmente sopra uno dei suoi capolavori, *Le Roi*  
« *s'amuse*, dal quale fu tratto il *Rigoletto*.

« A tale annunzio mi affrettai di accorrere al gentile  
« invito del nostro Presidente, coll'intima fede di vedere  
« le nostre sale rigurgitanti di artisti soci, supponendo,  
« nella mia ingenuità, che per nulla al mondo avreb-  
« bero voluto perdere una così bella occasione di ac-  
« crescere le loro proprie cognizioni finora attinte forse  
« unicamente alla lettura del sintetico riassunto ricava-  
« tone dal Piave, con vero talento, giudizio e criterio è  
« vero, ma che lascia sì lontano l'immenso corredo delle  
« filosofiche riflessioni e delle sublimi antitesi gettatevi  
« in esso a profusione dal suo autore.

« Quale disillusione fu mai la mia! Molte sedie vuote,  
« pochissime occupate.

« Ne provai un tal rammarico, pensando al tepido  
« amore che, pur troppo, si porta oggi all'arte che, non  
« fosse stata la voce del gentilissimo signor Castelfranco  
« che iniziava la sua conferenza, avrei durato chi sa  
« quanto sulla via delle recriminazioni sulla quale mi  
« era pazzamente incamminato.

« Il signor Castelfranco è un perfetto gentiluomo quanto  
« colto ed erudito amante delle opere di quel colosso,  
« che ad ogni sua produzione seppe dare un imperi-  
« turo suggello ed una potenza inenarrabile, di filoso-  
« fico concetto, attinto alla sorgente del supremo suo  
« genio.

« Modesto quanto intelligente, incominciò a chiedere  
« venia per il timore ch'egli provava di trovarsi al di  
« sotto del compito ch'egli si era addossato per le troppo

« entusiastiche lodi prodigategli dai suoi amici nell'an-  
« nunziare detta conferenza.

« *Dai miei nemici mi guardo io,*

« *Dagli amici difendami Dio,*

« egli disse nel terminare il suo proemio.

« Poi cominciò ad esaminare specialmente l'indirizzo  
« dato da Vittor Hugo ad ogni sua creazione basata  
« quasi sempre sopra le antitesi che abbondano tanto nella  
« scelta delle sue idee, antitesi che scattano dalla sua  
« mente come folgore nelle mani di Giove, colpendo di-  
« rettamente l'animo dell'uditore per *il verismo* dell'e-  
« spressione quanto per la verità filosofica che non ne  
« è mai disgiunta.

« Io non intendo fare adesso un resoconto particola-  
« reggiato di questa bellissima conferenza che lasciò  
« nell'animo mio una profonda impressione. Ma voglio  
« però rendere a nome dell'arte nostra, di cui io sono  
« uno dei pochi veterani esistenti, un omaggio di gra-  
« titudine al disinteressato quanto gentile professore si-  
« gnor Castelfranco, che nella sua breve ma succosa  
« conferenza, seppe mettere in rilievo i caratteri dei  
« principali personaggi del patetico dramma di Vittor  
« Ugo, facendone spiccare alcuni particolari importan-  
« tissimi che parecchi *Rigoletti* tengono dimenticati o  
« negletti.

« Mi associo al valente conferenziere nel suo apprez-  
« zamento riguardo alla facilità colla quale il lato buf-

« fonesco del protagonista dell'opera è generalmente  
« reso, quando invece viene molte volte negletta l'espres-  
« sione dell'amor paterno di quel buffone di corte;  
« amor paterno che divinizza quell'essere deforme e  
« ributtante, cinico e malevole, che tutti odia e vi-  
« lipende, ma che idolatra sua figlia, nella quale ri-  
« pose ogni suo bene, ogni suo pensiero, ogni suo culto.  
« Mi aspettavo però dal valente professore un'altra os-  
« servazione riguardo precisamente al lato buffonesco  
« di Rigoletto, che, come egli disse con molta assenna-  
« tezza, è quasi sempre reso con facilità. Avrei aggiunto....  
« *esuberante quasi sempre....* perchè Rigoletto non è buf-  
« fone per natura, nè per istinto, lo è perchè forzato  
« ad esserlo — come del resto lo indicano i versi del  
« Piave:

« *Oh rabbia esser buffone,*

« *Non dover, non poter altro che ridere.*

« Avrei bramato, lo ripeto, che il signor Castelfranco  
« avesse messo il dito su questo particolare sì impor-  
« tante e sì negletto in generale. Almeno questo è un  
« debole mio apprezzamento che varrà, lo spero, a fare  
« vedere che le mie congratulazioni verso il signor Ca-  
« stelfranco sono sincere e partono da un cuore con-  
« vinto.

« Termino questi brevi cenni col confessare che il  
« professore Castelfranco parla la mia lingua con una tale

« purezza, un sì perfetto accento da servire di modello  
« a molti miei compatriotti. Egli legge come a ben pochi  
« è concesso farlo del pari, senza declamazioni ampol-  
« lose e senza manierismo.

« Leggendo, egli commuove come un valente artista  
« drammatico.

« Mi auguro (senza troppo sperarlo) che egli possa  
« ripetere un'altra conferenza col medesimo intento sopra  
« un altro dei tanti capolavori del teatro di Vittor Ugo,  
« e auguro ai miei colleghi in arte di vederli compren-  
« dere il beneficio ch'essi potrebbero ricavarne a tutto  
« loro vantaggio. »

Cosa si può sperare da una gioventù così poco amante  
dell'arte sua, e cosa vi è di straordinario, lo ripeto, se  
collo studio e la perseveranza, l'amante della propria  
arte sa innalzarsi facilmente al disopra della turba degli  
indifferenti e viene poscia fatto segno al pubblico entu-  
siasmo?

Perchè non è vero che manchino oggi le belle voci.  
Ma a che serve la voce, se anche bella, quando non è  
corredata da tutte quelle qualità d'intelletto e di studio  
che qualificano l'artista eletto?

Ma non voglio estendermi di più su questo argomento  
che trattai distesamente in altro mio opuscolo (1). Lo

(1) *Guida Teorico Pratica ad uso degli artisti cantanti*, la cui  
seconda edizione pubblicata prima dalla ditta Vismara, venne ceduta  
alla casa Lucca che poscia la cedette alla casa G. Ricordi.

scopo precipuo di questo mio scritto fu unicamente di fissare una via sicura per la educazione delle voci, dettagliando in modo preciso il meccanismo degli agenti che concorrono alla manifestazione della voce. Vorrei, se non altro, che questi principii che ho esposti e che reputo di assoluta necessità per la perfezione relativa dell'organismo vocale, venissero discussi perchè dalla discussione nasce la luce, e sarei ben felice se alcuno mi facesse comprendere avere errato in alcun mio pre-cetto, pronto quale sarei ad emendarmi riconoscendo il mio fallo, come ben felice sarei qualora i miei consigli potessero recare giovamento agli studiosi, onde lasciare nella mia arte diletta una orma più durevole di quella ottenuta colle soddisfazioni mietute nella mia lunga carriera artistica.

---

LIRE 2.