



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Canto e cantanti nelle pagine della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» (1816-1847)

Relatore

Ch. Prof. Adriana Guarnieri

Correlatori

Ch. Prof. Marco Beghelli

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Laureando

Federica Camata

Matricola 808540

Anno Accademico

2012 / 2013

*Il canto rende bella la vita
e coloro che cantano rendono bella la vita degli altri.*

Zoltán Kodály

INDICE

INTRODUZIONE	5
NOTA AL TESTO	10
CAPITOLO I	11
LA VOCE NELLE CRONACHE DELLA «GAZZETTA PRIVILEGIATA DI VENEZIA»	
1. La grana della voce	11
2. Grati gorgheggi	26
3. Le categorie vocali	29
4. «La musica importa, ma importa più la parola»	39
5. Costumi e malcostumi vocali	43
6. «Un cantar che nell'anima si sente» ovvero gli effetti sull'ascoltatore	53
CAPITOLO II	57
ASPETTI PERFORMATIVI E ATTORIALI	
CAPITOLO III	66
IL CANTANTE E IL TESTO MUSICALE: MODIFICHE, ADATTAMENTI, SOSTITUZIONI	
CAPITOLO IV	76
IL FENOMENO DEL DIVISMO	
APPENDICE	86
VOCE E VOCALITÀ NEI METODI E TRATTATI DI CANTO DEL SETTE-OTTOCENTO	
CRONOLOGIA DELLE OPERE CITATE	110
ELENCO DEGLI INTERPRETI CITATI	114
FONTI	120
TRATTATI E METODI DI CANTO	132

CRONOLOGIE DEI TEATRI	133
SITOGRAFIA	134
BIBLIOGRAFIA CRITICA E DIZIONARI	135

INTRODUZIONE

***ArtMus*: articoli di argomento musicale nei quotidiani veneti, toscani e sardi dell'Ottocento**

ArtMus è un progetto di ricerca PRIN 2009 che ha coinvolto le Università di Venezia Ca' Foscari, Firenze e Cagliari, finalizzato alla creazione di un database che accolga gli articoli musicali ospitati nei quotidiani dell'Ottocento pubblicati in Veneto, Toscana e Sardegna. Il progetto si propone di pubblicare in rete la documentazione acquisita e schedata secondo un sistema che prevede cinque sezioni disposte in una struttura ad albero, ciascuna delle quali articolata in più campi:

- 1) Sezione giornali (le testate giornalistiche);
- 2) Sezione articoli (gli articoli pubblicati in ciascuna delle testate)
- 3) Sezione eventi (i singoli eventi con presenza di musica contenuti negli articoli);
- 4) Sezione oggetti (i singoli oggetti musicali collegati alle sezioni 2 e 3);
- 5) Sezione nomi (i nomi di persone o formazioni collegati alle sezioni da 2 a 4).

Al completamento dell'immissione dei dati il database, che conterrà anche l'immagine digitalizzata di ciascun articolo (in formato .jpg), sarà reso disponibile on-line a tutti gli studiosi all'indirizzo www.ottocentomusicale.it.

Oltre a profilarsi come un utile strumento di studio e analisi, libero e gratuito, *ArtMus* si pone due obiettivi scientifici. Da una parte il vaglio degli articoli mira a ottenere un quadro dell'intero secolo che permetta, sul piano critico, di seguire la nascita e gli sviluppi ottocenteschi della critica musicale italiana nei quotidiani, l'evoluzione delle idee storico-politiche che costituiscono lo sfondo della vita musicale dell'epoca, il linguaggio descrittivo utilizzato e il parallelo sviluppo della qualificazione professionale di una stampa specialistica. Dall'altro la schedatura mira a raccogliere i dati che attengono alla dimensione della quotidianità del repertorio, della pratica e del consumo di musica a tutti i livelli, evidenziando l'importanza del fattore economico nella produzione artistica e mettendo in luce l'emergere dell'idea di 'repertorio', fortemente collegata alla promozione delle leggi sulla protezione del diritto d'autore, nonché le specificità culturali delle varie realtà produttive nel campo dello spettacolo largamente inteso (spettacoli lirici, teatro di

prosa con musiche di scena, presenza della musica in enti e luoghi pubblici, musica per banda, esecuzioni private di musica).

La tesi

Questo lavoro di tesi nasce in seno al progetto *ArtMus*, al quale il laureando ha preso parte in qualità di schedatore nel gruppo veneziano. Complessivamente, il candidato ha prodotto 608 schede, distribuite tra il primo quadrimestre del 1816, il terzo quadrimestre del 1817 e il primo quadrimestre del 1831 della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» (per un totale di dodici mesi); a queste vanno aggiunte 21 schede di articoli provenienti dalla «Gazzetta di Treviso» (nel periodo 23-31 ottobre 1866). Il candidato ha inoltre collaborato alla fase preliminare di acquisizione delle fotografie del quotidiano veneziano, avvenuta presso la Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia tra gennaio e giugno del 2012.

Gli argomenti di questo elaborato finale sono il canto e la figura del cantante d'opera nei primi decenni dell'Ottocento, inquadrati attraverso gli articoli di critica e cronaca (musicale e teatrale) pubblicati nelle pagine di alcune annate della «Gazzetta Privilegiata di Venezia», che sono state oggetto di schedatura. Le annate campione scelte per condurre l'indagine sono il 1816, 1817, 1830, 1831 e 1847. Questa selezione, condotta anche sulla base dei dati già a disposizione del candidato al principio di questo lavoro, permette il confronto tra diversi periodi della vita del giornale e dei suoi contenuti.

Dallo spoglio delle annate il candidato ha estrapolato circa 150 articoli significativi, sulla base dei quali è stata condotta l'analisi. I temi affrontati nell'elaborato sono articolati in quattro capitoli, ciascuno dei quali mira ad approfondire un aspetto specifico. Alla voce, indagata nelle sue componenti tecniche, timbriche, stilistiche e interpretative, è interamente dedicato il capitolo I, suddiviso a sua volta in paragrafi per una trattazione il più possibile ordinata. Il capitolo II concentra l'attenzione sugli aspetti attoriali legati alla professione del cantante, mentre il capitolo III si occupa del rapporto dell'interprete con il testo musicale. Il capitolo IV, infine, si propone di offrire una panoramica del fenomeno del divismo, molto diffuso nell'arco di tempo considerato. In conclusione un'Appendice, dedicata all'analisi della voce e della vocalità così come è delineata nelle pagine di alcuni dei più importanti trattati e metodi di canto pubblicati a cavallo tra Sette e Ottocento, cerca di approfondire anche sotto il profilo storiografico i temi affrontati nella dissertazione.

La «Gazzetta Privilegiata di Venezia» e la critica musicale

Organo di stampa ufficiale del governo austriaco nelle province venete, la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» (1816-1848) nasce di proprietà dell'editore Antonio Graziosi (1741-1818). Alla sua morte, la proprietà passa alla vedova, al cui nome, a decorrere dall'11 ottobre 1819, viene abbinato in calce al giornale quello del «compilatore» Giovanni Antonio Perlini. A partire dal 1823, delle critiche musicali da Venezia si occupa Tommaso Locatelli (1799-1868), che ha sposato Maddalena Perlini, figlia di Giovanni Antonio. Dal 1832 Locatelli rileva la proprietà del giornale assieme al suocero e dal 1° gennaio 1838 diventa proprietario e compilatore unico del giornale.

Le annate 1816-1817 rientrano perciò nella gestione Graziosi, le annate 1830-1831 negli anni in cui la «Gazzetta» è compilata da Perlini in stretta collaborazione con il genero, mentre il 1847 appartiene al lungo periodo della gestione Locatelli.

Dal punto di vista della struttura del giornale – salvo eccezioni, della dimensione di 4 pagine – le annate considerate presentano significative differenze. Nel biennio 1816-1817 gli articoli di critica musicale sono raccolti prevalentemente alle pagine 3 e 4 del quotidiano, per lo più nelle rubriche «Teatri», «Varietà» e «Varietà teatrali».

Negli anni 1830-1831 gli articoli di teatro e di musica sono invece ospitati nell'«Appendice di letteratura e varietà», in calce al foglio, entro un riquadro che prosegue nelle pagine interne. La lunghezza è variabile a seconda della quantità di notizie riportate di giorno in giorno, ma il più delle volte l'«Appendice» si conclude in terza pagina.

La stessa Appendice si trova anche nei giornali del 1847, ma rinominata (a partire dal 1833) «Appendice di letteratura, teatri e varietà». A questa data, tuttavia, la gran parte delle cronache teatrali trova posto all'interno di una «Miscellanea» pubblicata quasi ogni venerdì in quarta pagina, sotto la rubrica «Notizie teatrali». Qui si trovano raggruppate le recensioni provenienti dai teatri italiani e stranieri, mentre nell'«Appendice» si trovano per lo più solo articoli dedicati agli spettacoli veneziani.

Negli anni 1816 e 1817 le critiche da Venezia sono di regola anonime. A giudicare dal tono, dallo stile e dai contenuti di questi articoli, si può tuttavia ipotizzare che esse siano opera di un unico recensore. Negli anni 1830-1831 le cronache musicali veneziane sono invece quasi tutte firmate da Tommaso Locatelli (abbreviato in «T. L.»). Nel 1847, infine, Locatelli, ormai proprietario della «Gazzetta», ha smesso da tempo di firmare i suoi pezzi, ma le sue recensioni quasi si perdono nel mare delle cronache riportate da altre testate (quotidiane e non, generaliste e tematiche, italiane ed estere). Non mancano tuttavia le eccezioni: i corrispondenti, specie dal Triveneto, spesso semplici appassionati di musica,

che inviano resoconti o lettere, talvolta ricchi e dettagliati, al compilatore della «Gazzetta». Tra questi figura anche un buon numero di «articoli comunicati» (scritto anche «art. com.» o «A. C.»), peraltro presenti in tutto l'arco di anni considerato.

Data la molteplicità di autori, le pagine della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» mostrano una notevole varietà di approcci e stili. Gli articoli di argomento musicale del biennio 1816-1817, spesso notevolmente estesi, si rivelano meno interessanti sotto il profilo critico: in essi prevalgono considerazioni e giudizi, immancabilmente negativi, sul libretto delle opere rappresentate e descrizioni piuttosto circostanziate di arredi teatrali e altri dettagli secondari dello spettacolo. I rilievi sugli interpreti occupano uno spazio limitato e non sempre recano informazioni notevoli sulle voci, pur presentando in più occasioni interessanti spunti lessicali. Ciò che manca del tutto sono i giudizi sulla musica, circostanza che ci spinge a ipotizzare che il critico non disponesse di competenze musicali tali da potersi esprimere sull'argomento. Questa limitata attenzione per i cantanti e per il testo musicale è controbilanciata tuttavia dall'entusiasmo dimostrato verso alcuni singoli artisti: divi del momento che attirano la curiosità di pubblico e critica più per le loro vicende personali che per le loro doti artistiche, delle quali poco si parla; caso emblematico è quello di Angelica Catalani, analizzato nel IV capitolo di questo lavoro. Sotto il profilo del gusto, in questo primo biennio di vita la «Gazzetta» si dimostra tendenzialmente passatista: lo provano i continui riferimenti nostalgici a opere del Settecento e l'attacco sistematico ai librettisti contemporanei, incapaci di raggiungere le vette toccate, decenni prima, da Metastasio¹.

Gli anni 1830 e 1831 offrono un panorama critico molto più interessante. Gli articoli di Tommaso Locatelli si fanno apprezzare per ricchezza lessicale, sensibilità critica, finezza di pensiero e intelligenza di analisi. Spesso pervase da un'ironia sottile e sorridente, tratteggiano l'immagine di un critico attento, appassionato e mai pedante. Oltre a fornire numerose informazioni sulle voci, Locatelli sa mettere in evidenza lo stile interpretativo dei singoli artisti e le loro scelte espressive e musicali. Manifestamente filobelliniano², il Locatelli di questi anni mostra di guardare con interesse alle nuove tendenze

¹ Il recensore della ripresa dell'*Ira di Achille* di Francesco Basili, rappresentata al Teatro La Fenice nella stagione di Carnevale del 1817, ammonisce in questi termini l'inesperto librettista Paolo Pola: «Il libro del Sig. Pola è un formicajo di tutte quelle mancanze, di cui farsi deve necessariamente colpevole chiunque col suo solo buon senso intende di supplire ai principj d'un arte che non conosce, l'arte cioè del poeta drammatico-musicale, da lui ora esercitata per la prima volta»; dopo aver elencato quali sono i doveri di un buon librettista, il recensore incoraggia il povero Pola a far meglio, affinché possa «far conoscere all'Europa che l'Italia non ha perduto con Metastasio la speranza di possedere un Poeta drammatico-musicale» (ANONIMO, Teatri, *Nuovo spettacolo d'opera e ballo al gran Teatro la Fenice*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 febbraio 1817, pp. 3-4: 3).

² Si vedano i suoi articoli agli allestimenti del *Pirata* (articolo del 21 gennaio 1830), de *I Capuleti e i Montecchi* (articoli del 12 marzo e 17 marzo 1830) e della *Straniera* (articolo del 6 giugno 1831),

del teatro d'opera italiano, stroncando invece metodicamente le opere composte secondo un gusto antiquato (si vedano, per esempio, le recensioni delle opere di Pietro Generali). In questi anni abbondano anche gli «articoli comunicati», sulla cui attendibilità è però lecito dubitare, trattandosi per lo più di strumenti di promozione a beneficio di artisti – rinomati o dilettanti, esordienti o in carriera – e impresari teatrali.

Il 1847 è l'anno che presenta il panorama più complesso e sfaccettato. Le recensioni di Locatelli, non firmate, continuano a essere una preziosa fonte di informazioni, nonostante risultino meno brillanti rispetto a quelle degli anni 1830-1831. Di grande interesse sono le notizie provenienti da altre piazze italiane e, soprattutto, dall'estero: i giornalisti dei maggiori centri del Triveneto (Padova, Verona, Vicenza, Trento, Udine, Trieste, Pordenone, Treviso, Portogruaro) inviano costantemente alla testata cronache teatrali, e numerose sono le corrispondenze da Londra, Vienna, Parigi, San Pietroburgo e altre importanti città europee. Le trascrizioni o parafrasi di recensioni pubblicate su altre testate (quali «Il Pirata», il «Figaro», «La Moda», la «Gazzetta musicale di Milano», il «Galignani's Messenger», «La Falce», «Omnibus») fanno della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» un quotidiano capace di offrire ai suoi lettori una panoramica che travalica abbondantemente i confini del territorio. Da un lato questa molteplicità e varietà di apporti offre un ampio ventaglio di informazioni lessicali e di spunti di riflessione critica; dall'altro, la quantità, il più delle volte, va a scapito dell'approfondimento. Prevale insomma il bisogno di informare. Ed ecco i lunghi elenchi con i nomi delle compagnie ingaggiate dai teatri, le notizie sulle carriere internazionali di cantanti italiani, le informazioni sugli ingaggi dei divi del momento, i semplici ragguagli sugli esiti degli spettacoli. Non mancano, ovviamente, le eccezioni: solidi articoli di critica che analizzano le caratteristiche vocali e stilistiche dei cantanti e, spesso, mettono in luce la trasformazione del gusto di pubblico, compositori e artisti. Nel complesso, gli articoli del 1847 tradiscono un più o meno acuto rimpianto per il passato – il belcanto d'inizio secolo e gli stilemi delle opere di Rossini, ormai sempre meno rappresentate – e un sensibile scetticismo (che talvolta sfocia in aperta polemica) verso il nuovo panorama operistico, dominato dall'astro del giovane Verdi e da voci più robuste e drammatiche.

Un elemento (forse l'unico) rimane pressoché invariato in tutte le annate prese in esame, quello della “bandiera”: gli artisti, i compositori e la scuola di canto italiana sono patriotticamente difesi e sostenuti rispetto a quelli stranieri. Inevitabilmente filo-austriaca

rappresentate alla Fenice e nei teatri di San Benedetto e San Samuele in questo biennio. Negli stessi anni, la «Gazzetta» riporta inoltre numerose recensioni, quasi sempre entusiastiche, di opere di Bellini andate in scena in vari teatri d'Italia.

nelle cronache politiche, la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» si dimostra sotto questo aspetto una testata apertamente nazionalista.

NOTA AL TESTO

Nel riportare in nota i rimandi alle fonti da cui provengono le citazioni utilizzate nel testo si è scelto di avvalersi sempre della norma redazionale che prevede la trascrizione in successione di: nome dell'autore (o le sue iniziali o l'indicazione di anonimo) in maiuscoletto, titolo della rubrica a cui appartiene l'articolo in tondo, titolo dell'articolo in corsivo, testata giornalistica, data di pubblicazione e pagine in cui è collocato.

Un esempio:

TOMMASO LOCATELLI, *Critica teatrale, Venezia. – Teatro di S. Benedetto. – Gli Orazii e Curiazii del Cimarosa*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 26 giugno 1830, pp. 1-2.

CAPITOLO I

LA VOCE NELLE CRONACHE DELLA «GAZZETTA PRIVILEGIATA DI VENEZIA»

Per la complessità e varietà degli elementi rinvenuti negli articoli spogliati, si rende necessario suddividere in sottocapitoli l'esame delle specifiche caratteristiche vocali, tecniche e interpretative; questa scelta non mira a incasellare i vari aspetti della vocalità entro categorie predefinite, ma si rende indispensabile per una trattazione il più possibile chiara e ordinata. La trattazione è stata scandita attraverso i tre periodi (1816-1817, 1830-1831, 1847) solo quando non è stata riscontrata un'omogeneità concettuale nelle annate censite.

1. La grana della voce³

Dire che la voce di un cantante è bella equivale a dire tutto e niente. Eppure l'aggettivo «bella» è in assoluto quello che ricorre più spesso negli articoli musicali presi in esame. Fortunatamente, i giornalisti avvicendatisi nel redigere cronache e critiche teatrali nelle annate campionate della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» si sono anche premurati di specificare, in modo più o meno dettagliato a seconda dei casi, quali erano le caratteristiche vocali di un cantante dotato di «bella voce».

Anche a una lettura superficiale emerge che l'intonazione era la *conditio sine qua non* perché la *performance* di un cantante fosse giudicata favorevolmente. Che una voce, per piacere, debba essere bene «intuonata» può suonare scontato; ma la storia del canto conta più di qualche eccezione anche fra artisti che hanno avuto una brillante carriera.

Le critiche, nondimeno, sottolineano di volta in volta l'«intonazione perfettissima» del soprano Maria Marchesini⁴, interprete di Zamoro nell'*Alzira* di Manfroce (Teatro di San Moisè, 1816), e il «canto vigoroso, intonato» del tenore Antonio Piacenti nel ruolo di Antenore nella *Zelmira* di Rossini al Teatro Carlo Felice di Genova (1830)⁵. Nello stesso anno, in una critica al *Crociato in Egitto* (Brescia, Teatro Grande), l'estensore tesse le lodi

³ Prendo a prestito questa espressione, coniata da Roland Barthes per il volume di interviste *Le Grain de la Voix. Entretien 1962-1980* e ripresa da Rodolfo Celletti nel suo libro, intitolato appunto *La grana della voce*, perché trovo che nessun termine sia più centrato di «grana» nel definire l'insieme di quelle caratteristiche timbriche e tecniche che rendono unica una voce.

⁴ A. C., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 ottobre 1816, pp. 3-4: 3.

⁵ ANONIMO, Cronaca teatrale, *La Zelmira, musica di Rossini*, Clato, *ballo tragico in 5 atti di Monticini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 gennaio 1830, pp. 1-2: 2.

del soprano Serafina Rubini, che nei panni di Palmide «dimostrò molta intelligenza, bonissima voce, morbida e bene intonata e nelle difficoltà sicurissima»⁶, ed elogia «la grazia, la intonazione e la sorprendente maestria»⁷ del celebre castrato Giovanni Battista Velluti, interprete di Armando. Il critico Tommaso Locatelli non manca di dare risalto alla «voce fresca e intonata» di Cleofe Boyer, giovane soprano in possesso di «tutte quelle doti della natura e dell'arte, che formano gli ottimi attori»⁸, a quel tempo impegnata in uno spettacolo centone («una nuova rappezzatura, un cucito di cento brani diversi»⁹) basato su *Eduardo e Cristina* di Rossini (Teatro Vendramin a San Luca, 1830). A proposito della celebre Rosalbina Carradori Allan, il critico della «Gazzetta di Genova» che assiste alla rappresentazione de *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini (Genova, Teatro Carlo Felice, 1831) ne loda i «gorgheggi sempre intonati e spontanei»¹⁰; mentre in una critica da Parigi, dove è impegnata come Rosina in una prestigiosa ripresa del *Barbiere di Siviglia* insieme con Giovanni Battista Rubini e Luigi Lablache (Théâtre-Italien, 1831), si legge che «la sua intonazione è perfetta, né mai s'accinge ad un passaggio, anche il più difficile, senza essere certa d'eseguirlo col maggior brio e correzione»¹¹. La giovane Sophie Crüwell, Norma nell'omonima opera di Bellini (Venezia, Teatro Apollo, 1847), vanta una «voce fresca e sempre intonata»¹², mentre Anna De la Grange secondo il recensore del *Macbeth* (Teatro La Fenice, 1847) è una Lady dalla «voce intonata, freschissima, bella scuola e più bella maniera di canto»¹³, qualità che sembrano peraltro contrastare con l'identikit vocale di Lady Macbeth (voce «aspra, soffocata, cupa») tracciato dallo stesso Verdi in una lettera a Salvatore Cammarano¹⁴. Persino a quei più modesti cantanti che aspirino a far parte

⁶ ANONIMO, Teatri, *Brescia – Il Crociato – (Estratto di lettera.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 gennaio 1830, pp. 1-2: 1.

⁷ *Ivi*, p. 2.

⁸ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *San Benedetto – Tebaldo e Isolina, musica del maestro Morlacchi – S. Luca – Eduardo e Cristina, pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3: 3.

⁹ *Ivi*, p. 2.

¹⁰ ANONIMO, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, p. 3. Critica riportata dalla «Gazzetta di Genova». La Carradori interpreta il ruolo di Ottavia.

¹¹ ANONIMO, Notizie musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 novembre 1831, pp. 1-2: 1. Articolo riportato dal «Galignani's Messenger».

¹² G., Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo – La Norma, del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 maggio 1847, p. 1. Il nome della cantante è italianizzato in Sofia Cruvelli.

¹³ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli del Carnovale. Il Macbeth, musica del maestro Verdi. – Il ballo I Filibustieri, del sig. Galzerani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1847, pp. 1-2: 2.

¹⁴ Riguardo alla scelta di affidare la parte di Lady Macbeth a Eugenia Tadolini, Verdi scrive: «La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare questa parte! Vi parrà questo un assurdo ma non è. La Tadolini ha la figura bella, buona ed io vorrei Lady Macbet brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione, ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce chiara, limpida, potente, ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce di Lady dovrebbe avere del diabolico. [...] Avvertite che i pezzi principali dell'Opera sono due: il Duetto fra *Lady Macbet e Macbet*, ed il *Sonnambulismo*. Se questi pezzi cadono l'opera è perduta; e questi pezzi non si devono assolutamente cantare; bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto».

semplicemente di un coro lirico sono richiesti «giustizia d'intonazione, precisione di tempo, e sonorità di voce»¹⁵.

L'aspetto della giusta intonazione è rimarcato con una frequenza tale che viene da chiedersi se sia solo un accorgimento utilizzato per “farcire” le critiche e riempire le pagine del giornale o se l'intonazione dei cantanti, anche quelli in carriera, non lasciasse spesso a desiderare. Tanto più che in qualche caso ad essere presi di mira sono anche interpreti di «prima sfera», come in una cronaca da Padova del 1817 in cui il giornalista fa presente che Rosmunda Pisaroni, una delle più importanti interpreti rossiniane del suo tempo, non «lascia a desiderarsi talvolta, sennonse una più sicura intonazione»¹⁶.

Intonazione a parte, dagli articoli traspare chiaramente che le qualità più apprezzate dalla critica sono la pulizia del suono e la precisione dell'esecuzione, associate alla morbidezza e all'omogeneità della voce nell'intera tessitura, preferibilmente ben estesa. Una voce, quindi, non solo di timbro gradevole, ma con precise qualità: dono di natura in molti casi, ma sviluppate e raffinate attraverso lo studio.

La voce «angelica» di Maria Teresa De Sessi, ascoltata in concerto all'Istituto di Musica di Venezia nell'ottobre del 1816, si distingue per il «raro complesso di tutti i doni e di natura, e dell'arte, che costituiscono questa giovine cantante nel ruolo delle primarie rinomate artisti [sic]»¹⁷. A proposito della prima donna (non nominata poiché non ancora in «diritto di fare inserire il suo nome nei fasti del canto italiano»¹⁸) del *Ciro in Babilonia* di Rossini (Teatro Vendramin a San Luca, 1816), il critico sottolinea che «le pregievoli doti impartitele dalla natura» sono una «veramente bella e pura voce di delizioso soprano»¹⁹. E la purezza dell'emissione è anche uno dei punti di forza di Giuseppina Grassini, che durante un'accademia musicale a Milano (Sala del Casino, 1816) «colorisce ogni frase, ogni concetto con tinte or vibrato or patetiche, senza *strisciamenti*, senza *leziosaggine*, senza tutte quelle affettazioni in somma sotto a cui si cela oggidì l'imperizia di certi cantanti»²⁰. Una critica mette in evidenza la «voce amabile, estesa ed esclusivamente limpida e forte nelle bellissime sue corde²¹ *alte*»²² di Giuditta Pasta nei

Lettera a Salvatore Cammarano del 23 novembre 1848, in *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2001, n. 36, pp. 83-84: 84.

¹⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine 29 novembre 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 dicembre 1830, pp. 1-2: 2.

¹⁶ ANONIMO, Italia, *Padova 30 giugno*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1° luglio 1817, p. 3. Nell'articolo non si menzionano le opere allestite ma solo i cognomi dei compositori: Carlo Coccia e Gioachino Rossini.

¹⁷ ANONIMO, Concerti musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 ottobre 1816, p. 4.

¹⁸ Si tratta di Marietta Bagarotti, cantante che poi non ha fatto carriera.

¹⁹ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4: 4.

²⁰ ANONIMO, Italia, *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano».

²¹ Il sostantivo «corde» è spesso utilizzato per indicare le note emesse.

panni di Desdemona nell'*Otello* di Rossini (Verona, Teatro Filarmonico, 1830). Tommaso Locatelli, nel recensire la prima veneziana del *Conte di Lenosse* di Giuseppe Nicolini (Teatro La Fenice, 1830), in cui la giovane Virginia Blasis interpreta Maria Stuarda, afferma che «la sua voce ha tutta la freschezza della gioventù; è amabile, e chiara, ed ella se ne vale con molta agilità, se non sempre con tutta sicurezza»²³. In un'altra critica a un'accademia vocale (Venezia, Società Apollinea, 1831), alla «nitida ed estesa voce» della stessa Blasis fa eco quella «chiara ed armoniosa» di Elisa Bonoldi, anch'essa giovane e esordiente²⁴.

Ancora Tommaso Locatelli loda «la voce chiara, quasi dissi lampante, agile, estesa, sonora»²⁵ della giovanissima Regina Obizzi, interprete di Giulietta in una ripresa veneziana de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Teatro di San Benedetto, 1831). Un critico genovese elogia la «voce limpida, estesa, sonora»²⁶ del soprano Amalia Brambilla impegnata nel ruolo di Alaide nella *Straniera* di Bellini (Genova, Teatro Carlo Felice, 1831). E ancora la «voce pura, penetrativa, intonata»²⁷ di Caterina Hayez, protagonista di *Lucia di Lammermoor* al Teatro la Fenice nel 1847. Mentre a proposito di Sophie Crüwell, impegnata nell'*Ernani* di Verdi (Venezia, Teatro Apollo, 1847), l'estensore mette in evidenza il suono «puro, soave e simpatico» della sua voce, oltre alla sua maestria nell'emettere note «nitide, giuste, squillanti [...] in tutta la estensione de' suoi registri, belle ne' bassi, più belle ancor negli acuti»²⁸. Del soprano Elisa Taccani, ospite attesa del concerto dell'Unione filarmonica milanese nel luglio del 1847, si legge che ella ha «una voce dolce, toccante, all'uopo vibrata» e si distingue per «un canto tutto soavità, tutto purezza»²⁹.

Per contro, si rintracciano spesso commenti negativi riferiti a cantanti la cui voce non rispetta i summenzionati canoni di bellezza, o alcuni di essi. Nel caso di Alexandrine

²² ANONIMO, Cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 2-3: 2.

²³ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Il Conte di Lenosse, musica del maestro Nicolini, parole del sig. Gio. Rossi. – Col gran ballo l'Ezio del sig. Morosini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1830, pp. 1-3: 1-2.

²⁴ B., Società Apollinea, *Accademia vocale ed instrumentale eseguita nella sera del 25 marzo 1831*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 marzo 1831, pp. 1-2.

²⁵ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Benedetto. – I Capuleti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 aprile 1831, pp. 1-3: 2.

²⁶ ANONIMO, Notizie teatrali, *Genova. – Teatro Carlo Felice. – La Straniera, musica di Bellini, col ballo la Niobe*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 febbraio 1831, pp. 1-2: 2. Critica riportata dalla «Gazzetta di Genova».

²⁷ ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnevale. – Gran Teatro la Fenice. – La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

²⁸ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. L'Ernani del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 aprile 1847, p. 1.

²⁹ ANONIMO, Notizie teatrali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 luglio 1847, p. 4. Articolo riportato dal periodico «La Moda». Elisa Taccani esegue un'aria dai *Puritani* di Bellini, il rondò dell'*Anna Bolena* e la romanza *La mère et l'enfant* di Donizetti.

Duprez, Isoliero nel *Comte Ory* di Rossini (Teatro di San Benedetto, 1830), il critico non risparmia di commentare negativamente la sua «appannata voce»³⁰; mentre durante un'accademia (Milano, 1831) la «voce aggradevole sì, ma un poco nasale» della signora Cecconi è subito oggetto di critica da parte dell'estensore³¹. Secondo Tommaso Locatelli, la voce velata della «prima donna mezzo sfiatata» (Cleofe Boyer) è sicuramente una delle cause dello scarso successo della prima rappresentazione dell'*Olivo e Pasquale* di Donizetti al Teatro di San Benedetto (1831)³². Al soprano Giuditta Arizzoli, impegnata nel ruolo di Ebuzio nei *Bacchanali di Roma* di Pietro Generali (Teatro di San Benedetto, 1830), sempre l'affilata penna di Locatelli consiglia di regolare «un po' più quei suoi moti e quella sua voce, che va talora a finire, con sopportazione, in uno strillo»³³. Dopo una rappresentazione de *Gli Oriazii e i Curiazii* di Cimarosa (Teatro La Fenice, 1847) con Anna de La Grange nel ruolo di Orazia, il critico esalta le doti della prima donna, ma appoggia anche l'opinione di un collega che accusa la cantante «di non tenere troppo ferme le note, dando loro, per maggiore sentimento, non so qual vibrazione»; ma, conclude il giornalista della «Gazzetta Privilegiata di Venezia», «se questo si voglia pure difetto, è compensato da altre tante virtù, da sì bei modi di canto»³⁴, da un'arte così finita, che di leggier si dimentica»³⁵.

Riguardo all'omogeneità della voce in tutta la sua estensione, essa è normalmente considerata come fattore di pregio. In questi stessi anni, tuttavia, sono presenti sulla scena lirica alcune voci che hanno fatto della disomogeneità di registro il loro punto di forza; in particolare alcune cantanti con voce ibrida tra soprano e contralto, stimate e apprezzate da compositori e pubblico, alle quali sarà qui dedicato un paragrafo a parte. Per ora si prende in esame il più comune apprezzamento per il suono omogeneo.

Nell'Appendice di questo lavoro, dedicata ai metodi e trattati di canto pubblicati a cavallo tra Settecento e Ottocento, è possibile osservare come il problema dei registri sia stato affrontato (in modo più o meno empirico) dai vari trattatisti; già per Francesco Florimo, ad esempio, «il perfetto legame di tutti i registri formava la parte più bella e più

³⁰ P. B. P., Teatri, *Sig. Estensore della Gazzetta Privilegiata di Venezia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 febbraio 1830, pp. 1-2: 1. Il nome della Duprez, moglie del celebre tenore Gilbert Duprez, nella cronaca è italianizzato in Alessandrina.

³¹ ANONIMO, *Accademia musicale alla Società del Giardino in Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 giugno 1831, pp. 1-2: 2. Cronaca riportata dal settimanale «L'Eco». L'articolo non precisa il nome della cantante, ma si tratta forse di Teresa Cecconi.

³² TOMMASO LOCATELLI, *Notizie teatrali, Teatro di S. Benedetto. – L'Jefte di Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 maggio 1831, pp. 1-2: 1.

³³ TOMMASO LOCATELLI, *Teatri, Teatro di S. Benedetto. – I Bacchanali, del maestro Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 maggio 1830, pp. 1-2: 1.

³⁴ Con l'espressione «modi di canto» si intendono le forme di abbellimento e fioritura della melodia (dette anche 'maniere').

³⁵ ANONIMO, *Critica teatrale, Bullettino degli spettacoli della stagione. I Teatri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1847, pp. 1-2: 2.

importante del canto»³⁶. Diamo qui una definizione un po' più tecnica di cosa si intenda per registro vocale e in che cosa consista, di fatto, il famigerato "passaggio di registro" con cui ogni cantante deve prima o poi misurarsi. Secondo il foniatra Franco Fussi, rinomato studioso della voce e autore dei più importanti saggi contemporanei di taglio scientifico-artistico sulla vocalità,

non esiste una definizione del termine universalmente accettata, ma la descrizione più comune è che per registro si intende un ambito di frequenze che possiedono uno stesso timbro vocale e in cui tutti i toni vengono percepiti come prodotti in modo simile. [...] Nella didattica della voce cantata, [...] quando si parla di registro si intende una serie di suoni contigui di uguale timbro, prodotta da uno stesso meccanismo laringeo ed in rapporto equilibrato con particolari adattamenti delle cavità di risonanza.³⁷

Occorre considerare inoltre che in una voce incolta (nel senso, non dispregiativo, di voce priva di educazione), in quanto tale non omogenea lungo tutta la sua estensione, si rendono evidenti timbri diversi nei vari settori tonali, con conseguente rilevamento da parte dell'ascoltatore di una "rottura del suono", definito break vocale, nel passaggio tra i registri. L'assenza di studio, o la carenza di una tecnica adeguata, rende perciò sensibile la presenza dei registri e il passaggio dall'uno all'altro. Ecco perché «una delle finalità classiche della pedagogia della voce cantata è quella di ridurre o eliminare le variazioni timbriche tra i registri, ottimizzando il passaggio»³⁸.

Ecco allora che il tenore Lorenzo Bonfigli, Gualtiero nel *Pirata* di Bellini (Teatro La Fenice, 1830), secondo il critico Tommaso Locatelli «ha bella voce, bellissime corde di petto, si conosce molto di musica»³⁹. Francesco Regoli, il «tenore delle Grazie»⁴⁰ interprete di Rodrigo nell'*Otello* di Rossini (Verona, Teatro Filarmonico, 1829), esibisce un'eccezionale omogeneità di suono e un'«impercettibile passaggio dalle corde di petto a quelle di testa»⁴¹. Nell'elogio al castrato Giovanni Battista Velluti, interprete di Armando in una ripresa del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (Brescia, Teatro Grande, 1830), il critico mette in risalto «la melifluidità [sic] meravigliosa de'suoi acuti e il passaggio felice

³⁶ FRANCESCO FLORIMO, *Breve metodo di canto diviso in tre parti, composto e dedicato a Girolamo Crescentini, Cavaliere della Corona di ferro ec. ec.*, Direttore della Scuola di perfezione di Canto nel Real Collegio di Musica in Napoli, da Francesco Florimo, Napoli - Milano, Girard - Ricordi, 1840, p. 4.

³⁷ FRANCO FUSSI, SILVIA MAGNANI, *L'arte vocale. Fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, Torino, Omega, 1994, p. 47.

³⁸ *Ivi*, p. 48.

³⁹ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di felice Romani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 gennaio 1830, pp. 1-3: 2.

⁴⁰ ANONIMO, Cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 2-3: 2.

⁴¹ *Ivi*, p. 3.

nei bassi dolcissimi»⁴². Filotea Reina, giovane debuttante e moglie del noto tenore Domenico Reina, si distingue nel ruolo di Semiramide (Padova, Teatro Nuovo, 1830) per «maestria e forza di canto» e per «voce omogenea, modi di canto delicati e non comuni»⁴³. Dopo aver udito Annetta Cosatti interpretare Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini a Udine (Teatro di Società, 1831), l'estensore dell'articolo comunicato alla «Gazzetta Privilegiata di Venezia» sottolinea che «la sua voce è la più omogenea, il suo canto dolce e animato, il suo accento appassionatissimo»⁴⁴. Si loda altresì l'«omogenea voce»⁴⁵ del tenore Eugenio Musich, impegnato nel *Don Sebastiano* di Donizetti (Milano, Teatro alla Scala, 1847), mentre in una critica da Sassari, in cui si riassumono gli esiti dei recenti spettacoli (Teatro Civico, 1847), si legge che

L'Assedio di Corinto e L'Italiana in Algeri [...] si sostennero per merito principalmente del nostro prediletto basso signor Luzzi, che per la spontanea ed estesissima sua voce di un forte ed omogeneo timbro dalle note più basse alle più acute [...] può cantare qualunque genere di musica, non eccettuata quella di Rossini, non atta alla più parte dei cantanti del giorno che non sanno che gridare.⁴⁶

Per contro, in una recensione pervenuta da Udine, si legge come «l'esercizio non abbia ancora ben bene rischiarate le corde medie»⁴⁷ del contralto Elisa Bonoldi, interprete di Arsace in una ripresa della *Semiramide* di Rossini (Udine, Teatro di Società, 1830). E ancora, all'indomani della prima rappresentazione assoluta della *Merope* di Pacini (Napoli, Teatro San Carlo, 1847), il critico ammonisce la protagonista Marianna Barbieri-Nini, la quale «cantò bene tutto; ma è voto universale che eviti quelle ingrato note di petto aperte. Se sono scritte, le accomodi, ma nelle cadenze, le sfugga assolutamente. È maggior peccato che ella, sembra, lo faccia credendolo un vezzo»⁴⁸.

Altro aspetto significativo dell'emissione vocale è il volume: la potenza o «forza» che caratterizza tanto le voci maschili quanto quelle femminili. Tenendo in considerazione

⁴² ANONIMO, Teatri, *Brescia – Il Crociato – (Estratto di lettera.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 gennaio 1830, pp. 1-2: 2.

⁴³ ANONIMO, Notizie teatrali, *Padova 8 luglio 1830*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 12 luglio 1830, p. 2.

⁴⁴ ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine 18 luglio 1831*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 25 luglio 1831, pp. 1-2: 2.

⁴⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p.4. Critica riportata dalla «Gazzetta Privilegiata di Milano». Eugenio Musich interpreta sia Don Antonio che Don Enrico.

⁴⁶ AVV. P. M. (FIGARO), Notizie teatrali, *Sassari*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4. Il basso, di cui non è specificato il nome di battesimo, interpreta Maometto II nell'*Assedio di Corinto* e Mustafà nell'*Italiana in Algeri*.

⁴⁷ ANONIMO, *Udine 12 agosto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 agosto 1830, pp. 2-3: 3.

⁴⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Napoli. – Merope. – Tragedia lirica di Salvatore Cammarano con musica del cav. Giovanni Pacini; con la Barbieri-Nini, Fraschini, Gionfrida, Arati, ec. (25 nov.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 dicembre 1847, p. 4. Critica riportata dal giornale politico-letterario «Omnibus».

che le orchestre dei primi decenni dell'Ottocento producevano un volume sonoro diverso da quello a cui siamo abituati oggi, più contenuto, sia per l'organico ridotto, sia per le diverse caratteristiche costruttive degli strumenti (specie quelli a fiato), sia infine per il tipo di orchestrazione adottato dai compositori d'opera, le voci erano raramente chiamate ad affrontare il problema di "passare l'orchestra"; un ostacolo con il quale, come si vedrà, dovranno invece confrontarsi i cantanti a partire dagli anni Quaranta⁴⁹. È probabile, quindi, che una voce impostata e ben "proiettata" desse un'impressione di energia e robustezza anche in cantanti con un corpo di voce normale.

In una recensione londinese della *Penelope* di Cimarosa (Londra, King's Theatre, 1817), si legge che il tenore Gaetano Crivelli, nel ruolo di Ulisse, sfoggia una «bellissima voce forte, sonora ed armonica»⁵⁰, mentre il tenore Eliodoro Bianchi, interprete di Atride nell'*Ira di Achille* di Francesco Basili (Teatro La Fenice, 1817), «eseguisce un'aria [...] con tanta forza d'espressione ed energia di canto, che non v'è fra i cantanti chi possa fare, fra gli ascoltanti chi possa desiderare di più»⁵¹. Il basso Filippo Galli, Fernando nella ripresa della *Gazza ladra* di Rossini con cui si inaugura la stagione di Carnevale al Teatro di San Moisè nel 1817, è dotato «d'un organo di voce tanto meraviglioso, che accoppiando la robustezza del più profondo basso all'agilità più facile che mai sentire si possa, despota assoluto si è reso di due inconcepibili estremi, d'una forza di petto cioè la più gigantesca, e d'una soavità di canto la più delicata»⁵². La «voce piena, robusta e sonora, la quale maestosamente campeggia nel genere di canto spianato e grandioso»⁵³ è il punto di forza del basso Luciano Mariani, un eccellente Elmiro nell'*Otello* di Rossini (Verona, Teatro Filarmonico, 1829), mentre il «modo di cantare risoluto» e «la propensione decisa pei pezzi di forza» caratterizzano il tenore Domenico Reina, *Otello* nella medesima produzione⁵⁴.

In una recensione del *Pirata* di Bellini, tradotta dal tedesco per una ripresa dell'opera nella cittadina austriaca di Graz (1830), il cronista sottolinea che Pöck è un

⁴⁹ Per un approfondimento sull'evoluzione orchestrale a inizio Ottocento si veda STEFANO DIDI, *Gli strumenti a fiato nell'orchestra rossiniana*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», VII, 5-6, 1967, pp. 85-96 e 104-114; RENATO MEUCCI, *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini*, in *Gioachino Rossini 1792-1992, Il testo e la scena*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

⁵⁰ ANONIMO, Inghilterra, *Londra 16. gennaio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 febbraio 1817, p. 1. Cronaca ripresa dal quotidiano inglese «Times».

⁵¹ ANONIMO, Teatri, *Nuovo spettacolo d'opera e ballo al gran Teatro La Fenice*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 febbraio 1817, pp. 3-4: 4.

⁵² ANONIMO, Teatro Zustinian in S. Moisè, *La Gazza Ladra di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 dicembre 1817, p. 3.

⁵³ ANONIMO, Cronaca Teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 2-3: 3.

⁵⁴ *Ivi*, p. 2.

Ernesto dalla «voce forte, intonata, gradevole, agile»⁵⁵. Sophie Crüwell, Odabella nell'*Attila* di Verdi rappresentato a Udine (Teatro di Società) nel 1847, si fa apprezzare per gli «eletti modi di canto» e per «la potenza della superba sua voce», che le «procurarono una ovazione tanto insolita quanto meritata»⁵⁶. Il celebre basso Luigi Lablache, impegnato in una ripresa londinese della *Gazza ladra* (Londra, Her Majesty's Opera House, 1847), «meravigliò e sorprese con la potenza della sua voce» il pubblico d'oltremarica⁵⁷. Infine, la buona prestazione del «giovanetto» Massimiliano Severi, baritono impegnato nelle rappresentazioni di *Ernani* e *Lucia di Lammermoor* durante la Stagione di Fiera del 1847 a Adria (Teatro Fidora), «fa sorpresa per la potenza della sua voce piena, spontanea, scorrevole, giusta, armoniosa» e solleva le sorti degli spettacoli, altrimenti affondati dalla critica⁵⁸.

Se da un lato la forza vocale è apprezzata fra le qualità principali di un buon cantante, essa deve però sempre attestarsi entro un principio di equilibrio e sobrietà; l'eccesso o, viceversa, l'insufficienza ovvero l'utilizzo inappropriato di questa dote vengono infatti segnalati dalla critica come inadatti, come difetti da correggere. Tra i vari casi di censura della sovrabbondanza di volume si segnala la critica di Locatelli a una ripresa della *Straniera* di Bellini (Teatro di San Samuele, 1831) dove il basso Raffaele Scalese (Valdeburgo), «che ha molt'arte e più ancora gran voce, talora si lascia forse andar troppo alla sua forza»⁵⁹. Mentre all'indomani di una rappresentazione del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (Milano, Teatro della Canobbiana, 1830), il critico perdona gli eccessi vocali del tenore Giovanni Battista Verger, impegnato nella parte di Adriano, con queste argomentazioni:

conoscendo come Verger abbia facile la modulazione, quando diasi la cura di regolarla, non gli faremo carico d'alcuni scoppi o sforzi di voce, s'egli operò in tal modo coll'intenzione di dar risalto a qualche frase musicale, e semprecchè si studii d'assicurarli con riuscita migliore⁶⁰.

⁵⁵ ANONIMO, *Gratz. (Stiria.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 aprile 1830, p. 2.

⁵⁶ O. A. E., Notizie teatrali, *Udine – Attila del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 luglio 1847, p. 4.

⁵⁷ ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra. – teatro Covent-Garden. – La Gazza Ladra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p. 4. Cronaca riportata dal periodico «Il Pirata».

⁵⁸ B. L. D., Articoli comunicati, *Al compilatore della Veneta Gazzetta*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 settembre 1847, p. 5.

⁵⁹ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele – La Straniera del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 giugno 1831, pp. 1-2: 2.

⁶⁰ G. M., Teatri, *Milano – I. R. Teatro alla Canobbiana. – Il Crociato in Egitto, poesia di Rossi, musica di Meyerbeer. – Psammi, ballo di Salvatore Viganò riprodotto dal fratello*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 aprile 1830, pp. 1-3: 2.

A proposito di Odabella in una ripresa di *Attila* (Venezia, Teatro Apollo, 1847), il recensore sottolinea che il soprano Petrettini «obbedisce talora alla moda del giorno e si compiace di far pompa di forza, il che con altre parole significa, che tal fiata ella grida»⁶¹. La stessa accusa è rivolta a Fortunato Gorin, *Macbeth* in un allestimento dell'opera verdiana a Livorno (Teatro degli Avvalorati, 1847), il cui eccesso di forza fa dire al critico che egli «fa più pompa di voce che d'arte»⁶².

È necessario però spezzare una lancia in favore degli artisti chiamati sulle scene negli anni Quaranta, poiché essi si sono trovati a fronteggiare l'aumento del volume orchestrale. Inevitabile, perciò, che un aumento di forza nell'emissione vocale intervenga a bilanciare l'arricchita componente strumentale, o quantomeno a far emergere le voci su di essa⁶³. Sta di fatto che il canto 'di forza' divenne il campo di battaglia su cui si fronteggiò la critica italiana dell'epoca sui maggiori quotidiani e i principali periodici: «chi ne attribuiva la responsabilità ad uno o più compositori, chi lo interpretava come un vizio di singoli cantanti destinato a riaffiorare periodicamente»⁶⁴, al punto che tuttora è difficile capire da che parte stia la ragione.

Se nel 1816, all'indomani di una rappresentazione di *Corradino o sia Il trionfo delle belle* di Stefano Pavesi (Verona, Teatro Morando), un anonimo giornalista si permette di consigliare all'impresario teatrale di migliorare l'orchestra, poiché «dovrebbero sapere i sonatori che il loro ufficio è quello di dirigere e seguire a tempo i cantanti, cui servir debbono d'appoggio nell'esecuzione della parte musicale»⁶⁵; se ancora nel 1830, in una critica al *Pirata* di Bellini andato in scena al Teatro La Fenice, Tommaso Locatelli evidenzia come «il canto signoreggia e domina l'orchestra, che sommessamente e con fraterno andamento l'accompagna senza occupargli mai il posto, salvo che nei ripieni e in pochi luoghi soltanto»⁶⁶; negli articoli del 1847 sempre più spesso ci si trova dinnanzi al disappunto per un'orchestrazione troppo ricca e preminente, che costringe i cantanti a notevoli sforzi vocali. È di questa opinione anche il critico della «Gazzetta Privilegiata di

⁶¹ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. Attila del maestro Verdi, col ballo Zaida di G. B. Lasina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 aprile 1847, pp. 1-2: 1.

⁶² ANONIMO, Notizie teatrali, *Livorno. – Teatro degli Avvalorati – Macbeth di Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 novembre 1847, p. 4. Articolo ripreso dal periodico milanese «Figaro».

⁶³ Esempio è l'osservazione fatta al soprano Anna de La Grange nella critica agli *Orazi e Curiazi* di Mercadante (Teatro la Fenice, 1847): il recensore mette in evidenza, tra le molte qualità, il suo «trillo potentissimo, che si continua per quasi tutta la seconda parte della sua cabaletta, e supera, ch'è tutto dire, il rumore certo non misurato degli strumenti». ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli della stagione. I Teatri*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 10 settembre 1847, pp. 1-2: 2.

⁶⁴ SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 4, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415: 399.

⁶⁵ ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 luglio 1816, p. 4.

⁶⁶ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *Il Pirata del maestro Bellini, poesia di Felice Romani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 gennaio 1830, pp. 1-3: 1-2.

Milano» che, dopo aver assistito alla prima rappresentazione del *Don Sebastiano* di Donizetti (Teatro alla Scala, 1847), scrive:

Troppo avremmo a dilungarci se amassimo parlar parte a parte di questo lavoro per notare quali sieno le più splendide bellezze, e per far conoscere laddove ci sembra che troppo abbondevole sia riuscita l'istrumentazione, talvolta molesta e così assordante, che la sola moda e il giusto [sic] moderno possono perdonare.⁶⁷

E ancora, all'interno dell'acceso dibattito sul malcostume vocale (che sarà oggetto di analisi specifica nel seguito di questo lavoro), il critico fiorentino chiamato a recensire *L'assedio di Corinto* (Firenze, Teatro della Pergola, 1847) lamenta così l'inadeguatezza degli esecutori che, chiamati a confrontarsi con la «vecchia musica» di Rossini, non possono mascherare la loro incompetenza nascondendola sotto il suono orchestrale:

gli interpreti [...] ci apparvero come tanti saltatori sulla corda privi del soccorso del contrappeso. Il contrappeso, per li odierni cantanti, sono gli strumentali accompagnamenti: sono i flauti, le trombe, i corni, la grancassa e i timpani; privi di essi, i cantanti invano si rizzano sulle punte dei piedi, invano cercano in una più elevata atmosfera il canto spianato, la voce modulata e piena, la bella melodia non aiutata dagli urli e dagli strilli. La loro laringe altro non emette che note tremolanti, che voci alte e fioche, come quelle dei dannati danteschi, e così alla musica rossiniana tocca a soffrire l'ostracismo dei palchi scenici per impotenza delle gole cantanti. Stante questa impotenza [...] presso a poco generale a tutti i cantanti che militarono a lungo nelle disastrose musiche verdiane, paciniane, mercadantesche ec., vere campagne micidiali pei polmoni del canoro stuolo, io sono fermamente persuaso che l'*Assedio di Corinto* sarebbe finito assai più tragicamente di quello che non finì nella sera suindicata, se nel pubblico non avesse prevalso [...] il rispetto e la venerazione per il gran maestro.⁶⁸

Nonostante le accese dispute, anche nel 1847 non mancano però le eccezioni positive. Una su tutte riguarda l'allora illustre soprano svedese Jenny Lind, le cui doti eccezionali sono lodate in una lunga lettera che ripercorre alcuni dei suoi recenti successi; in riferimento a *La fille du régiment* di Donizetti, il critico Dembscher scrive:

Per avere poi una idea del modo di ammorzare la voce, bisogna udirla, e udirla più volte: le parole vengono meno se si volesse tentare a descriverlo. – Dal più vibrato *fortissimo*, ella passa gradatamente, senza stento ed affettazione, ad un *morendo* che sfuma come un sospiro, senza che

⁶⁷ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*. – *I. R. Teatro alla Scala*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p. 4. Critica estratta dalla «Gazzetta Privilegiata di Milano».

⁶⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Firenze*. – *Teatro della Pergola*. – *L'assedio di Corinto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 4. Articolo riportato da «La Rivista di Firenze».

perciò venga meno l'intonazione, sempre perfetta. Tema difficilissimo a sciogliersi, e che nessuno sciolse prima di lei con tanta perfezione. Si sa che quel suono morente esce dalla sua bocca; ma ei ti sembra che uno spirito celeste tel sussurri dolcemente all'orecchio. Ti assicuro: è una magia, un incanto.⁶⁹

Simili osservazioni sull'arte di cantare sottovoce richiamano alla mente le pagine in cui Hector Berlioz, dopo aver ascoltato Henriette Sontag in una replica delle *Nozze di Figaro*, scriveva estasiato:

Mai dimenticherò una sera a Londra lo sbalordimento che mi prese. Assistevo ad una rappresentazione delle *Nozze di Figaro* mozartiane. Quando nella scena notturna del giardino, la Sontag arrivò a sospirare quel divino monologo d'innamorata che fino allora avevo ascoltato in mediocri esecuzioni, questa mezza voce tenera, così dolce e misteriosa allo stesso tempo, di cui sapevo infine il segreto, mi parve mille volte più rapinosa. Infine, pensavo e non avevo riguardi a ripeterlo dentro di me, ecco la splendida pagina mozartiana resa con fedeltà assoluta! Ecco il canto della solitudine, il canto della fantasticheria piena di voluttà, il canto della notte e del mistero. È a questo modo che in una scena simile si deve elevare il canto di una donna, ecco il chiaro scuro dell'arte canora, la mezza tinta, il *piano*, infine, il piano, il pianissimo che i compositori ottengono da orchestre formate da cento musicisti, da cori formati da duecento voci, ma che, né per denaro, né per ambizione, né per lusinghe, né per minacce, saprebbero ottenere dalla maggioranza delle cantanti, colte o incolte, italiane o francesi, stupide o intelligenti, umane o divine. Quasi tutte vociferano con la medesima ostinazione, non sarebbero in grado di avventurarsi oltre un mezzoforte, questo giusto mezzo del suono, sembrano aver paura di non farsi udire.⁷⁰

Riportiamo ora, per *par condicio*, alcuni esempi in cui viene, al contrario, sottolineato un difetto di forza vocale. Un caso emblematico è quello di Marietta Alboni che, nonostante le indubbie doti vocali, durante una ripresa del *Barbiere di Siviglia* in cui interpreta Rosina (Teatro di San Samuele, 1847), fa sorgere dei dubbi in alcuni commentatori, per i quali «la voce dell'Alboni diventerebbe scarsa in un teatro maggiore», tipo La Fenice⁷¹. Stupisce anche la critica a Joséphine Mainvielle-Fodor che, tornata sulle scene a Napoli nel 1829 dopo un periodo di inattività, veste anch'essa i panni di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*; il recensore, però, non rinviene più «nelle sue fibre quella forza e quella elasticità che son pur troppo necessarie per poter formare l'organo della voce i così variati accenti musicali» ovvero quella «robustezza della voce congiunta in lei a quanto ha

⁶⁹ G. DEMBSHER, Cronaca del giorno, *Il carnevale e i teatri di Vienna. – Jenny Lind. (Lettera al compilatore.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

⁷⁰ HECTOR BERLIOZ, *Les Grottesques de la musique*, Paris, Libraire Nouvelle, 1859. *I Grotteschi della musica*, trad. italiana di Alessandro Taverna, Varese, Zecchini, 2004, p. 236.

⁷¹ B., Notizie teatrali, Venezia. – *Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 febbraio 1847, p. 4.

di più sublime l'arte incantatrice del canto»⁷². Infine, in una rappresentazione della *Lucrezia Borgia* di Donizetti (Teatro di San Samuele, 1847), la Sori, nel ruolo di Maffio Orsini, «canta con voce un po' sottile, ma garbatamente»⁷³.

Sempre a proposito dell'emissione vocale, l'accento della critica cade in diverse occasioni sulla capacità di «modulare» la voce da parte dei cantanti. Si tratta, tuttavia, di capire esattamente il significato attribuito a questo termine. L'apprezzamento per una voce «pieghevole» e «ben modulata» fa pensare alla duttilità dello strumento vocale, capace di adattarsi alle esigenze espressive e musicali di uno spartito, regolando con la giusta energia la messa di voce, il fraseggio nonché l'esecuzione di tutti gli abbellimenti che caratterizzavano le partiture dei primi decenni dell'Ottocento⁷⁴.

È interessante notare che, nel riferirsi all'esecuzione di una melodia vocale, la critica si serva impropriamente di una parola che appartiene all'ambito del linguaggio armonico. Tuttavia, consultando un dizionario, si scopre che «modulare» in senso più lato è sinonimo anche di «variare», «regolare», «cadenzare», «ritmare», «cantare» e «articolare»; è lecito quindi ipotizzare che fosse utilizzato per identificare quell'insieme di «pratiche compositive» dei cantanti dell'epoca, i quali intervenivano normalmente sul testo musicale apportandovi una serie di variazioni (di questo argomento si discuterà più approfonditamente in seguito).

A sostegno di quest'ultima interpretazione si prenda ad esempio la recensione alla prima recita del *Ciro in Babilonia* di Rossini al Teatro Vendramin a San Luca (1816), in cui l'estensore polemizza con «la penuria di professori di canto nel gran genere eroico» che «ci avvezò già da molto tempo a contentarci dell'abilità di certi tenori, che si sforzano di strappare gli applausi con una polacchetta detta garbatamente, ovvero con un ammasso di modulazioni ripetute sempre senza motivo, e senza ragione, e spesse volte contro motivo e contro ragione». Un altro passo dello stesso articolo sottolinea invece la duttilità vocale del celebre tenore Nicola Tacchinardi, interprete del re assiro Baldassarre, di cui si lodano i «modi di canto adattati alla parte che sostiene, alla parola che esprime, alla musica che eseguisce»⁷⁵.

⁷² G. N., Cronaca teatrale, *Napoli. – Teatro del Fondo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 gennaio 1830, p. 1.

⁷³ B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 aprile 1847, p. 4.

⁷⁴ Si veda a proposito il lemma «modulare» nel LesMu (*Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, Firenze, Franco Casati, 2007).

⁷⁵ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4: 4. Sulla pieghevolezza e flessibilità vocale, si veda anche la recensione a una rappresentazione de *I Capuleti e i Montecchi* a Castelfranco Veneto nel 1831, nella quale si tessono le lodi di Giuditta Saglio, «che nella parte di Giulietta ad una voce pieghevole, ed atta a superare ogni più arduo cimento, nella dignità dell'azione, nella verità dell'espressione disegnata da un forte

Distinguere in modo univoco quando il giornalista impiega il termine «modulazione» per riferirsi al modo di fraseggiare e dosare la voce e quando, invece, alluda alle pratiche di fioritura del canto, negli esempi che seguono risulta difficile; forse l'interpretazione più corretta è quella che ammette la coesistenza di entrambe le accezioni: liberamente accostate o sovrapposte, usate senza troppa rigidità, così come dimostrano di fare i critici dell'epoca.

Tra le qualità della giovane debuttante Laura Bernardi, alla sua prima prova come protagonista nella farsa di Carlo Coccia *La Matilde* (Teatro Vendramin a San Luca, 1817), il cronista sottolinea che «la sua voce non può essere più sonora né più toccante, la sua modulazione è singolare, sorprendente la maniera del suo gestire, e assai significativa la sua espressione»⁷⁶. Alexandrine Duprez, moglie del celebre tenore Gilbert Duprez, si fa apprezzare nel *Comte Ory* di Rossini (Teatro di San Benedetto, 1830) per «la bellissima voce, e per la perizia con cui sa modularla», nonostante le sue «corde di puro soprano» non siano troppo adatte alla parte di Isoliero⁷⁷. Secondo un critico della «Gazzetta di Milano» gli unici passaggi apprezzabili del primo atto di *Giovanna d'Arco* di Giovanni Pacini (Milano, Teatro alla Scala, 1830) furono «alcune modulazioni della Lalande e di Rubini»⁷⁸, mentre nel secondo atto «Tamburini con tutte le sue belle modulazioni»⁷⁹ riuscì a malapena a sollevare il destino dell'opera, altrimenti conclusasi in un fiasco clamoroso.

Tra gli aspetti di una voce lirica il timbro è certamente il più arduo da descrivere a parole. Nel tentativo di rappresentarne le caratteristiche i critici musicali tendono per lo più ad affidarsi, oggi come ieri, a una tavolozza di aggettivi. Ciò che sorprende, nella stampa ottocentesca presa in esame, è la penuria di annotazioni su questo fondamentale elemento della vocalità.

Alcuni vocaboli utilizzati per indicare la “grana” della voce – quali «metallo» e «granito» – sono d'uso corrente anche oggi. Così, durante un'accademia vocale e strumentale organizzata dalla Società Apollinea veneziana nel marzo 1830, il soprano Rosalbina Carradori Allan, cimentatasi nella cavatina del *Barbiere di Siviglia*, «fece nascere il desiderio di udirla nel *buffo*, cui, meglio che al *serio*, pare proprio il *metallo*

sentire, ci offre tale attrice da non invidiare i bei trionfi del lavoro di Bellini», e di Carolina Biagelli, «che tanto egregiamente sostiene la parte di Romeo; la quale attrice ad una voce flessuosa ed insinuante sa unire il più decoroso possesso di scena» (ANONIMO, Notizie musicali, *Castelfranco 14 novembre 1831*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 novembre 1831, pp. 1-2: 1).

⁷⁶ G. S., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 luglio 1817, p. 3.

⁷⁷ ANONIMO, Cronaca teatrale, *Teatro S. Benedetto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 febbraio 1830, pp. 1-2: 1. I nomi sono italianizzati in Alessandrina e Luigi Duprez.

⁷⁸ ANONIMO, Teatri, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 marzo 1830, pp. 1-2: 1. Il soprano Henriette Méric-Lalande interpreta la protagonista dell'opera, mentre il tenore Giovanni Battista Rubini ricopre il ruolo di Leonello.

⁷⁹ *Ivi*, p. 2. Il basso Antonio Tamburini interpreta Carlo VII.

della sua voce»⁸⁰. E ancora nella recensione alla prima rappresentazione dell'*Alzira* di Manfroce, con cui si inaugura la stagione autunnale del Teatro di San Moisè nel 1816, si legge che il «primo soprano» Maria Marchesini incantò il pubblico con «la fresca e nitida sua voce; l'intonazione perfettissima; il sillabare espressivo; il toccante granito del suo canto, uniti ad un'azione animata»⁸¹.

I critici insistono sul concetto di «freschezza» della voce, termine spesso utilizzato in riferimento a giovani esecutori e alle loro voci dalla tecnica spesso imperfetta, ma ancora integre, non usurate nel timbro. Dopo aver ascoltato in concerto la «valentissima professoressa» Teresa Bertinotti Radicati (1816), per esempio, il critico elenca, tra le sue principali qualità, «una freschezza e robustezza di voce che rapisce»⁸². Mentre in una lettera pubblicata sulla «Gazzetta Privilegiata di Venezia» nel 1847, un appassionato melomane, riassumendo il recente successo veneziano del *Barbiere di Siviglia* al Teatro di San Samuele, scrive al compilatore di un quotidiano udinese che il giovane basso Manfredi, nel ruolo di Don Basilio, è «novizio in sulla scena, ma di voce altitonante e fresca»⁸³. E ancora Marianna Barbieri-Nini, nei panni di Luisa Strozzi nel *Lorenzino De' Medici* di Pacini (Padova, Teatro Nuovo, 1847), «alla solita magia, alla solita freschezza, alla solita potenza drammatica del suo canto, ne aggiunse di nuova onde elevarsi arditamente alla splendida altezza delle circostanti meraviglie»⁸⁴.

Altri aggettivi, impiegati dai critici con riferimento a voci femminili, sembrano rimandare al moderno concetto di “squillo”, termine che definisce una voce ben timbrata, ricca di armonici, che colpisce all'ascolto per le sue qualità brillanti e risonanti (nelle critiche alle voci maschili sono invece evidenziate soprattutto la pienezza e la rotondità del suono, caratteristiche più facilmente assimilabili a frequenze medie e basse). Così, nel 1830, la diciassettenne esordiente Elisa Taccani, protagonista di *Caritea, regina di Spagna* di Mercadante a Padova (Teatro Nuovo), possiede «le grazie native e brillanti di una voce che tutto può»⁸⁵; molti anni dopo, nel 1847, desterà entusiasmo generale nel pubblico milanese, accorso per ascoltarla in concerto, con «la sua voce così intonata ed argentina»⁸⁶. Mentre la celebre Sophie Crüwell, al suo debutto nel ruolo di Elvira nell'*Ernani* di Verdi

⁸⁰ ANONIMO, Società Apollinea, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 marzo 1830, pp. 1-2: 1.

⁸¹ A. C., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 ottobre 1816, pp. 3-4: 3.

⁸² ANONIMO, Varietà, *Concerto Musicale di Antonia Torelli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 marzo 1816, p. 4.

⁸³ CLEANDRO DI PRATA, Notizie teatrali, *Al sig. N. N. ad Udine*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 marzo 1847, p. 4.

⁸⁴ GUGLIELMO STEFANI, Cronaca del giorno, *Apertura solenne del rinnovato Teatro di Padova – Medaglia in onore dell'architetto Japelli – L'opera Lorenzino de' Medici e il ballo Caterina Howard – Il cav. Pacini e gli artisti – Prime impressioni*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 giugno 1847, p. 4.

⁸⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Padova 8 luglio 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 luglio 1830, p. 2.

⁸⁶ ANONIMO, Notizie musicali, *Elisa Taccani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 luglio 1847, p. 4.

(Venezia, Teatro Apollo, 1847), dimostra di saper emettere note «nitide, giuste, squillanti»⁸⁷.

Infine, nel ragguagliare i suoi lettori sull'esito del concerto privato dato in casa della signora Pagowska (la quale, appassionata dilettante di musica, allieta i suoi ospiti cantando), il critico di un giornale napoletano ne elenca le «qualità artistiche» toccando con insistenza l'aspetto del timbro:

una bella ed elegante figura, che previene in suo favore a solo vederla, [...] una forte e bella voce di soprano, la quale di sua natura *pastosa, vellutata*, insinuante, non ha difetto di sorta dal *do* basso in chiave di sol al *si* acuto. E questa natura di voce, per chi se ne intende, se in camera è forte, dee dirsi in teatro fortissima, poiché, essendo metallica, in gran vaso più oscilla e più si spande. [...] Tutte le musiche per mezzo soprano stanno adattissime alla *Pagowska*, meno quelle ove vi sia gran sfoggio di agilità, non comportandolo il timbro assai patetico di sua voce.⁸⁸

2. Grati gorgheggi

Gli autori dei metodi di canto presi in esame nell'Appendice di questo lavoro assegnano, come è naturale, un'importanza particolare allo studio delle agilità. Scorrendo per esempio le pagine del *Trattato completo dell'arte del canto* di García, che si presenta come il più organico tra quelli pubblicati nella prima metà del XIX secolo, ci si rende facilmente conto del peso dato allo studio di tutte le possibili forme di agilità. Il settimo capitolo, che costituisce la quasi totalità del primo volume, è infatti dedicato all'apprendimento dei vari tipi di agilità («di portamento», «granita», «legata», «martellata» e «picchettata») e all'esecuzione di scale, volate, arpeggi, e di una gran quantità di abbellimenti: dai semplici gruppetti alle più complesse articolazioni dei trilli⁸⁹.

Niente meglio dell'agilità offre al cantante l'opportunità di sfoggiare le proprie capacità tecniche e virtuosistiche ed è quindi comprensibile che i critici dei quotidiani si soffermino regolarmente su questo aspetto. Nelle recensioni è per lo più sottolineata la

⁸⁷ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. L'Ernani del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 aprile 1847, p. 1. Il nome dell'artista è italianizzato in Sofia Cruvelli.

⁸⁸ A. C., Notizie teatrali, *Napoli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1847, p. 4.

⁸⁹ Cfr. MANUEL GARCIA, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, Professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique*, Paris, Chez l'Auteur, 1847; trad. it. *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato. Terza edizione riveduta & Corretta dal traduttore*, Milano, Ricordi, 1847, vol. I, pp. 14-66.

presenza – o assenza – di agilità nell’esecuzione⁹⁰; gli articoli, infatti, testimoniano l’entusiasmo del pubblico e l’apprezzamento della critica per la facilità del «grato gorgheggio» di Rosmunda Pisaroni⁹¹, la «purezza del trillo» di Giuseppina Grassini⁹², il «torrente di agilità che stordisce» di Teresa Bertinotti Radicati⁹³ o la sorprendente «agilità nei gorgheggi, nei trilli, nelle scalate» di Giuditta Pasta⁹⁴.

Solo raramente ci si imbatte in approfondimenti critici, relativi però al gusto che i virtuosi dimostrano nell’«infiorare» le melodie, e quindi nel variarle e abbellirle. Nel caso dell’articolo riguardante Giuditta Pasta citato sopra, per esempio, il critico precisa anche che «il suo canto è d’un genere tutto nuovo nel condurre e degradare la voce, ed i fiori che vi sparge sono sempre variati, graziosi e giudiziosamente innestati»⁹⁵. Anche Tommaso Locatelli, nel recensire una ripresa del *Turco in Italia* di Rossini (Teatro di San Benedetto, 1830), sottolinea che la prima donna Teresa Zacchielli Croce, impegnata nel ruolo di Fiorilla, «ha agilità di voce, estensione di corde» e «sparge con criterio e maestria i fiori del canto»⁹⁶. Mentre nella cronaca di una rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* alla Fenice nella stagione di Carnevale del 1847, il recensore scrive che il ritorno sul palcoscenico veneziano di Caterina Hayez suscita un senso «non so se di sorpresa o entusiasmo nell’uditorio» grazie ai «fini ornamenti, que’ gorgheggi da usignuolo, ond’ella infiorò in ispecie la cadenza della cabaletta nella sua cavatina»⁹⁷. Infine, un giornalista sardo elogia il basso Luzzi, protagonista dell’*Italiana in Algeri* e dell’*Assedio di Corinto* al Teatro Civico di Sassari (1847), il quale si distingue dalla «più parte dei cantanti del giorno» nel repertorio rossiniano poiché «esegue tutte le fioriture ed agilità volute dal grande maestro con tal precisione e buon gusto da farsi veramente ammirare»⁹⁸.

Negli anni che precedono il 1847 i maggiori compositori d’opera riducono la presenza del canto d’agilità e di coloratura. Dalle pagine della «Gazzetta» traspare tuttavia

⁹⁰ L’agilità è vista come pura espressione di virtuosismo vocale e, in quanto tale, quasi sottratta a valutazioni estetiche.

⁹¹ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del Ciro in Babilonia di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4: 4. La Pisaroni interpreta *en travesti* il ruolo di Ciro.

⁹² ANONIMO, Italia, *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano». Giuseppina Grassini partecipa a un’*accademia di musica*.

⁹³ ANONIMO, Varietà, *Concerto Musicale di Antonia Torelli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 marzo 1816, p. 4. Teresa Bertinotti Radicati interviene a un concerto.

⁹⁴ ANONIMO, Cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 1-3: 2. La Pasta interpreta Desdemona nell’*Otello* di Rossini.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Venezia – Teatro di S. Benedetto*. – Il *Turco in Italia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 settembre 1830, pp. 1-2: 2.

⁹⁷ ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnovale*. – *Gran Teatro la Fenice*. – *La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

⁹⁸ AVV. P. M. (FIGARO), Notizie teatrali, *Sassari*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4. Luzzi interpreta Maometto II nell’*Assedio di Corinto* e Mustafà nell’*Italiana in Algeri*.

un'evidente nostalgia per un tipo di vocalità al quale si riconosce quel gusto e quell'eleganza di cui sono prive gran parte delle voci contemporanee (l'argomento sarà approfondito più avanti in questo lavoro)⁹⁹.

L'eccezione è costituita dall'«*Usignuolo del Norte*»¹⁰⁰, Jenny Lind, stella del firmamento lirico europeo, straordinario esempio di soprano di agilità, nonché, proprio quell'anno, prima Amalia nei *Masnadiers* di Verdi al Her Majesty's Theatre di Londra¹⁰¹:

Le più aspre difficoltà del canto sono nulla per lei. Senza che appaia la più leggiera fatica, la Lind vince, quasi scherzando, ogni più ardua prova della difficil'arte. Volate cromatiche e semicromatiche, balzi, trilli, arpeggi, sono bazzecole per lei. Se la sentissi nella *Figlia del Reggimento*, quando, accompagnata dalla zia, termina col dare in impazienza, che volate, che vocalizzi, che cadenze! con che vivacità, con che espressione e verità, sia nel gesto che nella musica....! È da adorarsi.¹⁰²

La stessa ammirazione si trova in una lettera di Emanuele Muzio a Antonio Barezzi, alla vigilia della prima assoluta dei *Masnadiers*¹⁰³, accompagnata tuttavia da una netta presa di distanza estetica:

Il suo trillo è inarrivabile; ha un'agilità senza pari, e generalmente per far udire la sua bravura di canto pecca in fioriture, in gruppetti, in trilli, cose che piacevano nel secolo passato, ma non nel 1847. [...] Se la Lind venisse in Italia, abbandonerebbe quella mania che ha per gli abbellimenti e canterebbe semplice, avendo la voce eguale e pieghevole per sostenere una frase alla maniera della Frezzolini.¹⁰⁴

⁹⁹ Ne *I grotteschi della musica* Berlioz dedica un breve, pungente capitolo agli abbellimenti, in particolare il trillo vocale, che paragona al canto dei galli. Scrive Berlioz: «Il trillo vocale è generalmente così ridicolo in se stesso, così odioso, così grottesco quanto gli abbellimenti e sillabati e quegli altri disgraziati espedienti di cui Lully ed i suoi contemporanei infarcirono i loro melodici lamenti. Quando su una nota acuta sono eseguite da talune voci di soprano, esse diventano furiose, arrabbiate, atroci – e ancor più lo diventa chi sta ad ascoltarle. [...] Nelle voci di baritono o di basso il trillo sulle note basse, al contrario, è di una comicità irresistibile: ne scaturisce un gorgoglio assai simile a quello dell'acqua che perde una condotta non perfettamente stagna. I musicisti di buon gusto di rado ne fanno uso e si comincia a riconoscere la bruttezza di questo impiego della voce. È già reputato tanto ridicolo che il cantante che ne produce oggi di simili è considerato alla stregua di chi commette un'azione vergognosa. Si arrossisce per lui. Verrà giorno in cui vi si rinunzierà del tutto, fra due o trecento anni. Un autore parigino e di scuola parigina ha recentemente dato alle stampe un pezzo *religioso funebre* per voce di basso. Al termine del pezzo si trova un lungo trillo sulla prima sillaba della parola *requiem: Pie jesu, domine, dona eis re...quiem !!!* Nel genere, ecco sfiorato il sublime» (HECTOR BERLIOZ, *I grotteschi della musica*, cit., p. 177).

¹⁰⁰ G. DEMBSHER, Cronaca del giorno, *Il carnevale e i teatri di Vienna. – Jenny Lind. (Lettera al compilatore.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

¹⁰¹ Il riavvicinamento di Verdi al canto di agilità è confermato, nelle opere successive, dalla vocalità di Luisa Miller, Gilda, Violetta e, soprattutto, Leonora.

¹⁰² *Ibid.* Le fioriture e le cadenze di Jenny Lind per le arie di Bellini e di Rossini sono pubblicate in HENRY SCOTTO HOLLAND e WILLIAM SMYTH ROCKSTRO, *Jenny Lind the Artist, 1820-1851*, London, C. Scribner's Sons, 1891, II, pp. 453 e sgg.

¹⁰³ La prima rappresentazione assoluta dei *Masnadiers* si ebbe a Londra il 22 luglio 1847.

¹⁰⁴ Lettera di Emanuele Muzio a Antonio Barezzi, 16 giugno 1847, citata in JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*, vol. I, Torino, EDT, 1985, pp. 341-342. Secondo Budden, «tutto ciò aiuta a

3. Le categorie vocali

Un dato che emerge con chiarezza dagli articoli della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» è che la classificazione delle voci, in quella prima metà del XIX secolo, era sensibilmente diversa da quella in uso oggi¹⁰⁵. Le voci maschili vengono distinte in tenori e bassi, questi ultimi suddivisi, come vedremo, in diverse sottotipologie; mentre le voci femminili non sono sempre identificate in base alla tessitura: la cantante viene sovente identificata attraverso il suo ruolo all'interno della compagnia (generalmente quello di «prima donna»), che si tratti di un soprano o di un contralto. I tre diversi periodi presi in esame presentano però alcune differenze significative.

Le critiche del biennio 1816-1817 sono quelle in cui l'appellativo «prima donna» (altre volte «prima donna assoluta»¹⁰⁶) sostituisce più spesso, nelle parti femminili, l'indicazione dei registri vocali di soprano e contralto. Il confine tra le due «corde» è d'altronde spesso incerto. Un caso limite è rappresentato da Maria Teresa De Sessi, alla quale un articolo del 1817 attribuisce un'estensione «dall'alamirè basso al gesolreut sopra acuto», specificando che «la sua messa di voce, i mordenti, l'agilità, le scale semitunate ascendenti e discendenti sino al *gesolreut*, e quanto in somma ha l'arte divina di più difficile, son pregi suoi singolari»¹⁰⁷. Traducendo dalla notazione antica a quella moderna, l'estensione della De Sessi andava dal la_2 al sol_5 , abbracciando quindi tanto il registro del contralto quanto quello del soprano; già nella critica a un concerto cui aveva preso parte nell'autunno del 1816 si legge infatti che «con egual merito Ella si distingue, con sorpresa di tutti gl'intelligenti, anche colla voce di contralto, ad onta delle acutissime e vibrante sue Corde di perfetto soprano»¹⁰⁸.

L'indicazione 'tenore' viene non di rado sostituita da quella di «mezzo carattere», quando il personaggio riveste un ruolo né comico né drammatico, come nel caso degli amorosi o dei caratteristi. È questo il caso di Massimiliano Fidanza, definito «forse il

spiegare il tono brillante che Verdi usò per Amalia e le cadenze lasciate all'invenzione dell'artista in entrambe le sue arie» (*ivi*, p. 342).

¹⁰⁵ Per un approfondimento storico sull'argomento si veda la voce *Canto* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico, vol. II, Roma, le Maschere, 1954, pp. 1667-1699.

¹⁰⁶ È il caso di Teresa Giorgi-Belloc, protagonista della stagione autunnale 1817 al Teatro di San Benedetto (ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 agosto 1817, p. 3). Ma ancora, trent'anni più tardi, in un avviso pubblicato nella «Gazzetta Privilegiata di Venezia» del 10 marzo 1847, p. 4, si legge che «L'Impresa del nob. Gritti ha ceduto alla nobile Presidenza del gran teatro la Fenice la prima donna assoluta sig. Marietta Arrigotti», la quale debutterà nella *Maria di Rohan* di Donizetti.

¹⁰⁷ ANONIMO, Istituto Filarmonico, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 novembre 1817, p. 4; ANONIMO, Istituto Filarmonico, *errata corrige*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 novembre 1817, p. 4. L'*errata corrige* contiene alcune precisazioni riguardo all'estensione vocale della cantante.

¹⁰⁸ ANONIMO, Concerti musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 ottobre 1816, p. 4.

migliore fra i nostri mezzi caratteri»¹⁰⁹ dopo la sua esibizione nel *Matrimonio per concorso* di Giuseppe Farinelli (Lendinara, Teatro Ballarin, 1816), e di Ferdinando Marchetti, «primo mezzo carattere»¹¹⁰ interprete di Don Flavio nella *Contessa di Colle Erbosio* di Generali (Teatro di San Giovanni Grisostomo, 1816). Nella critica alla *Gazza ladra* di Rossini, andata in scena al Teatro di San Moisè per l'apertura della stagione di Carnevale 1817-1818, si legge che «il mezzo-carattere sig. Stigoli [*recte* Sbigoli] pare non anco in possesso assoluto dell'arte sua, si disimpegna però con valore, e promette rapidi e vantaggiosi progressi»¹¹¹. Più difficile risulta afferrare il significato di «semi-mezzo-carattere»¹¹², appellativo assegnato da un critico a Domenico Saini, tenore ingaggiato per il ruolo di Narciso nella ripresa del *Turco in Italia* di Rossini al Teatro di San Benedetto (1816).

Gli articoli del 1816-1817 non contengono mai il termine «baritono»¹¹³, ma restituiscono molte informazioni sulle diverse tipologie di basso. Al basso serio sono infatti contrapposte due tipologie di bassi buffi: il «buffo comico» e il «buffo cantante». Così, nella summenzionata critica al *Matrimonio per concorso* di Farinelli (Lendinara, Teatro Ballarin, 1816), l'estensore contrappone gli interpreti maschili in questi termini: «il Sig. Carlo Molari nostro veneziano», che «sostiene la parte di buffo comico», e «l'altro buffo detto cantante», il basso Nicola Trentanove¹¹⁴. Una descrizione della differenza fra questi due tipi di basso è contenuta nella seconda parte del trattato di Manuel García, il quale, nel dedicare un paragrafo allo «stile buffo, o parlante», osserva che

In siffatto genere, lo spirito e l'estro comico domandano quasi imperiosamente di essere secondati dall'agilità degli organi vocali. Anzi le donne e i tenori non possono dispensarsene. Ed anche i buffi cantanti, se possiedono queste qualità, possono ritrarne grande profitto. Il solo buffo *caricato* o *comico* può parlare il canto, e quindi l'agilità gli è inutile. Egli deve, prima d'ogni altra cosa, essere comico. Si aspetta da lui l'estro buffonesco, i lazzi spiritosi, non l'eleganza del canto.¹¹⁵

¹⁰⁹ ANONIMO, Teatri, *Lendinara 12 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 settembre 1816, pp. 3-4: 3.

¹¹⁰ ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 novembre 1816, p. 4.

¹¹¹ ANONIMO, Teatro Zustinian in S. Moisè, *La Gazza Ladra di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 dicembre 1817, p. 3. Amerigo Sbigoli interpreta Giannetto.

¹¹² ANONIMO, Teatri, *Teatro di S. Benedetto. Alcuni cenni sull'esecuzione del Turco in Italia di Rossini col ballo della Foresta perigliosa di Bertini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 aprile 1816, pp. 3-4: 3.

¹¹³ Sull'origine e l'impiego del termine baritono si veda MARCO BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 57-91.

¹¹⁴ ANONIMO, Teatri, *Lendinara 12 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 settembre 1816, pp. 3-4: 3.

¹¹⁵ MANUEL GARCÍA, *Scuola di Garcia*, cit., vol. II, p. 72.

L'aggettivo sostantivato «buffo» si poteva inoltre applicare alle voci femminili dell'opera comica, senza che vi fosse un riferimento preciso al registro vocale¹¹⁶. È il caso, per esempio, del contralto Barbara Carrara che, in una rappresentazione della *Pietra del paragone* di Rossini (Bergamo, Teatro Riccardi, 1817), sostiene la parte di «prima buffa»¹¹⁷.

Nelle critiche degli anni 1830-1831 non è più attestato l'appellativo di «buffo cantante», mentre compare quello di «basso cantante»¹¹⁸: quel tipo di basso – precisa John Rosselli – «in grado di cantare colorature»¹¹⁹. Inoltre, comincia a entrare in uso il termine «baritono», che nelle critiche di questo biennio ricorre però una sola volta, in relazione a Claudio Bonoldi. Nel recensire *Il conte di Lenosse* di Nicolini, con cui si inaugura la stagione di Carnevale 1830 al Teatro La Fenice, Locatelli scrive:

Senza rimontare a tempi troppo lontani quando i *Galli* e i *Tamburini* cantavano anche per noi, da che le nostre scene sembrano fatte climateriche ai bassi, il *Bonoldi* si può dire un acquisto, e val ben tutti insieme i cantanti di tale specie di questi ultimi anni. Egli ha bella voce di baritono e quella perizia che tutti sanno.¹²⁰

Bonoldi era peraltro un tenore, circostanza che conferma come il lessico impiegato all'epoca possa presentare contorni semantici alquanto sfumati.

Negli articoli di questo biennio fa la sua comparsa, in due occasioni, anche il termine «mezzo soprano»¹²¹: una prima volta con riferimento alla «prima donna» Carolina Biagelli, protagonista della *Foresta di Hermanstad* di Coccia al Teatro Suteria di Torino (1830), definita un «mezzo soprano» la cui voce «non ha neo di sorta nel canto liscio e nelle note proprie della sua chiave»¹²²; una seconda volta a proposito di Annetta Cosatti, interprete di Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Teatro di San Benedetto, 1831). Secondo Locatelli, la Cosatti «ha bella voce di mezzo soprano, chiara, intonata, non così

¹¹⁶ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, cit., p. 80.

¹¹⁷ ANONIMO, Italia, *Bergamo 25. aprile*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 maggio 1817, p. 2.

¹¹⁸ Nel corso dei primi decenni dell'Ottocento la locuzione *buffo cantante* tenderà a essere progressivamente sostituita con quella più neutra di *basso cantante*, «equivalente alla prima se la parte è comica, ma carica di una sua propria identità drammatico-vocale nel caso opposto» (MARCO BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, cit., p. 82).

¹¹⁹ JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, trad. it. di Paolo Russo, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 243.

¹²⁰ TOMMASO LOCATELLI, *Teatri, Venezia – Gran Teatro la Fenice – Il Conte di Lenosse, musica del maestro Nicolini, parole del sig. Gio. Rossi. – Col gran ballo l'Ezio del sig. Morosini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1830, pp. 1-3: 2. Claudio Bonoldi interpreta Clarendon.

¹²¹ Secondo Rodolfo Celletti, il termine mezzosoprano era entrato in circolazione già al tempo di Rossini come sinonimo di «seconda donna». Cfr. RODOLFO CELLETTI, voce *Canto*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, dir. da Alberto Basso, «Il Lessico», vol. I, Torino, UTET, 1983, p. 486.

¹²² ANONIMO, Cronaca teatrale, *Torino – Teatro Suteria – La foresta di Hermanstadt, dramma per musica del maestro Coccia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, p. 3.

estesa come quella della *Grisi*, né così forte, ma agilissima al pari di quella, con molt'anima e molt'azione»; il critico evidenzia anche che «forse perch'ella non ha note gravi così rotonde, quel magnifico *Eternamente qui* della quarta parte è scaduto alquanto»¹²³. Il passo dell'opera a cui Locatelli si riferisce è il seguente:



Come si può vedere, la linea vocale ruota attorno al mi bemolle grave, nota certamente più sonora se intonata da un contralto.

La stessa Giuditta Grisi è protagonista, assieme a Rosalbina Carradori Allan, di un'accademia vocale organizzata dalla Società Apollinea veneziana nel 1830 in cui le due artiste cantano alternativamente parti di soprano e contralto. Secondo l'estensore della critica, la Grisi «fece ammirare la meravigliosa estensione di quella voce veramente singolare, che tratta con ugual forza e maestria i suoni di *contralto* e quelli di *soprano*, sì, che lascia in forse a quale dei due organi debbasi accordar la preferenza»¹²⁴. La Grisi interpreta infatti Arsace (contralto) in due brani della *Semiramide* di Rossini (il duetto «Se la vita ognor t'è cara», insieme alla Carradori, e l'aria «Ah quel giorno ognor rammento») e successivamente l'aria di Elcìa (soprano) «Porgi la destra amata», dal *Mosè* di Rossini. A sua volta Rosalbina Carradori, dopo aver interpretato il ruolo soprano di Semiramide, si esibisce nella cavatina di Rosina del *Barbiere di Siviglia*, scritta per contralto.

Scorrendo le recensioni del 1830 si apprende che la celebre Giuditta Pasta affronta, indifferentemente, ruoli da soprano e ruoli da contralto (ad esempio Desdemona nell'*Otello* di Rossini e Romeo in *Giulietta e Romeo* di Zingarelli). Di lei Stendhal scrive: «La voce della signora Pasta ha una notevole estensione. Rende in modo sonoro il *la* sotto il rigo e s'innalza fino al *do* diesis e anche fino al *re* acuto. La signora Pasta ha il raro dono di poter cantare la musica per contralto come quella per soprano»¹²⁵. Marco Beghelli avanza l'ipotesi che il punto di forza di Giuditta Pasta e delle altre cantanti dalla voce ibrida – o

¹²³ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Benedetto*. – I Capuletti e Montecchi, *poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 aprile 1831, pp. 1-3: 2. L'indicazione di «quarta parte» svela che l'opera di Bellini fu eseguita non in due atti, come prevede lo spartito, bensì in quattro; la quarta parte corrisponde, quindi, all'ultimo quadro dell'atto II.

¹²⁴ ANONIMO, Società Apollinea, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 marzo 1830, pp. 1-2: 1.

¹²⁵ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Chez Auguste Boulland et C^{ie} Libraire, 1824; trad. it. *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, EDT, 1992², p. 226.

«doppia» – risiede nella presenza di timbri diversi nelle varie aree di fonazione: un “difetto” che, se trattato con abilità e sensibilità artistica, può essere utilizzato dal cantante a suo favore per ampliare la propria gamma espressiva¹²⁶. Sempre Stendhal evidenzia infatti che la voce di Giuditta Pasta «non è tutta di un solo metallo (cioè di uno stesso timbro), e questa differenza tra i suoni all’interno di una stessa voce è uno dei più potenti mezzi espressivi di cui sappia avvalersi questa grande cantante»¹²⁷.

Negli articoli degli anni Trenta l’appellativo «musicista», da sempre associato ai cantori evirati, continua a essere utilizzato, riferito tuttavia solo a cantanti donne¹²⁸, come spiega anche Piero Mioli:

Nell’età barocca e classica, fino al primo Romanticismo musicale fu invece il castrato, onde il primo musicista si distingueva dalla prima donna o dal primo tenore o dal primo basso. Diradandosi e poi scomparendo i castrati, le loro caratteristiche parti contraltali furono assunte dai contralti femminili, i quali ereditarono spesso anche la nomea del musicista.¹²⁹

L’unico articolo in cui a essere definito «musicista» è ancora un castrato, il celebre Giovanni Battista Velluti, è una critica di Tommaso Locatelli alla prima rappresentazione del *Conte di Lenosse* di Nicolini (Teatro la Fenice, 1830): Velluti, nel ruolo del conte protagonista, è qui definito un «veterano campione già curvo il dorso sotto il fascio degli allori mietuti per un quarto di secolo»¹³⁰ dal quale non si possono più pretendere le elevate prestazioni vocali di un tempo. In tutte le altre occorrenze, il «musicista» è un contralto *en travesti*. Lo spoglio delle «Gazzette» ha tuttavia evidenziato un caso eccezionale di donna definita «musicista» nonostante interpreti un ruolo femminile. Si tratta di Giuseppina Merola, che veste i panni di Felicia in una ripresa del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (Brescia,

¹²⁶ Cfr. MARCO BEGHELLI, RAFFAELE TALMELLI, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011, pp. 13-18.

¹²⁷ STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., p. 226.

¹²⁸ «Tra fine Settecento e inizio Ottocento, *musicista* si ritrova infatti ad indicare il ‘ruolo operistico maschile cantato con voce femminile’, non importa se emessa da un uomo castrato o da una donna»; nel corso degli anni Trenta «il musicista eroe ed amante stava passando di moda [...], lasciando il campo a quella che l’impresario Lanari già chiamava “una compagnia alla moderna”, dove il tenore assumeva il ruolo di amoroso ch’era stato del *musicista* ed il baritono quello antagonista del *tenore*, mentre la *donna* giungeva a identificarsi in via definitiva con la corda soprano» (MARCO BEGHELLI, *Il ruolo del musicista*, in *Donizetti, Napoli, l’Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 324 e 331).

¹²⁹ PIERO MIOLI, *Manuale del melodramma*, Milano, BUR, 1993, p. 242.

¹³⁰ TOMMASO LOCATELLI, *Teatri, Venezia – Gran Teatro la Fenice – Il Conte di Lenosse, musica del maestro Nicolini, parole del sig. Gio. Rossi. – Col gran ballo l’Ezio del sig. Morosini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1830, pp. 1-3: 2.

Teatro Grande, 1830), definita «secondo musico»¹³¹ in un cast che include come primo musico lo stesso Velluti, interprete di Armando.

Negli articoli del 1847 il lessico presenta novità significative. Sono ormai largamente impiegati i termini «mezzo soprano» e «baritono» (talvolta «basso baritono»), e quest'ultimo si consolida in maniera particolare grazie al sempre maggiore spazio che i compositori (Giuseppe Verdi *in primis*) dedicano a questa voce nelle loro opere. Tra le voci maschili di basso è introdotta una nuova tipologia, quella del «basso profondo», che si contrappone al sempre presente basso buffo (talvolta ancora definito «buffo comico»¹³²). In una cronaca da Ragusa (Dalmazia) Duchalio è definito «basso profondo e buffo comico» in quanto prende parte all'esecuzione di un'opera seria (*Marin Faliero* di Donizetti) e di un melodramma giocoso (*Chi dura vince* di Luigi Ricci)¹³³. Nella recensione al *Barbiere di Siviglia* di Rossini rappresentato a Treviso (Teatro di Società, 1847) il critico tesse gli elogi di Giuseppe Capriles, che con la sua «bellissima voce di vero basso profondo, sostenne il *D. Basilio* da più che provetto artista; nell'aria della *Calunnia* levò il teatro a rumore, poiché in questo pezzo è certo a molti superiore, inferiore a pochissimi»¹³⁴.

Avviene in questo periodo un'importante trasformazione del gusto: le voci, sia maschili che femminili, si fanno più corpose e sono sempre di più gli artisti che propendono per il canto di forza. La scelta dei compositori di spingere le voci verso l'acuto anche nel canto sillabico spiega la comparsa, negli articoli del 1847, dell'attributo «sfogato», applicato, di volta in volta, a soprani, tenori e baritoni¹³⁵. «Soprano sfogatissimo» è definita Marietta Arrigotti in un 'articolo comunicato' relativo a una ripresa di *Norma*, a Vicenza nella stagione di primavera, nella quale interpreta il ruolo della protagonista¹³⁶. L'attributo «sfogatissimo» stupisce se riferito alla vocalità di Norma, ma una recensione di *Semiramide*, in scena al Teatro Eretenio di Vicenza, afferma a chiare lettere che la moda del tempo («del giorno») esige la vocalità sfogata: per Corradi Setti,

¹³¹ ANONIMO, Teatri, *Brescia – Il Crociato – (Estratto di lettera.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 gennaio 1830, pp. 1-2: 1.

¹³² Il vecchio appellativo di buffo cantante si trova ancora, in una sola occorrenza, nell'accezione di «buffo nobile» riferito al basso Soares, attivo a Vienna nel 1847, che si distinse in particolare nel ruolo di Don Pasquale. (F. A. ROSENAL, *Notizie teatrali, Vienna. – Rivista della stagione italiana 1847*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 agosto 1847, p. 4.)

¹³³ GAGLIUFFI, *Articolo comunicato, Ragusi il 17 febbraio 1847*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4.

¹³⁴ C. F., *Notizie teatrali, Treviso. – Teatro di Società*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 maggio 1847, p. 4.

¹³⁵ Nella terminologia dell'epoca, sfogato significa solitamente esteso verso l'acuto: «che può sostenere una tessitura molto acuta» (*Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, Firenze, Franco Casati, 2007).

¹³⁶ RAIMONDO SOMADOSSI, *Articolo comunicato*, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 maggio 1847, p. 6.

giudicato «un ottimo Assur applaudito nella *Semiramide*, come lo fu sempre nei *Due Foscari*», «tutte le opere sono eguali, siano pure scritte pel Galli di un tempo, o pei baritoni sfogati del giorno»¹³⁷. Un critico si congratula altresì con il tenore Demetrio Mecksa che, in una ripresa di *Emma d'Antiochia* di Mercadante a Trento, sostiene «con molta energia» la parte di Ruggiero «quantunque la tessitura di *Donzelli* non sia la più conveniente alla bella di lui voce di tenore sfogato»¹³⁸.

La figura del contralto attraversa una fase di scarsa fortuna, dovuta al fatto che i compositori italiani contemporanei affidano ormai regolarmente i ruoli delle protagoniste femminili al soprano. Sono emblematiche le avventure e disavventure di Marietta Alboni a Venezia proprio in quel 1847: rifiutata dal teatro più prestigioso, La Fenice, si esibisce in due teatri minori, l'Apollo e il San Samuele, riscuotendo enorme successo personale, a tutto svantaggio del concorrente maggiore. Di lì a poco, d'altronde, l'Alboni si esibirà al Covent Garden di Londra e poi a San Pietroburgo accanto ai più grandi cantanti dell'epoca. Vale la pena di riportare interamente l'articolo firmato Cleandro di Prata, pubblicato nella «Gazzetta Privilegiata di Venezia» del 19 febbraio 1847, in cui, oltre a magnificare i talenti dell'Alboni, il critico inquadra proprio questo cambiamento di gusto che ha penalizzato la voce di contralto a vantaggio delle vocine da «usignuoli» dei soprani.

Fin da gran tempo, sono, come sarebbe a dirsi, bandite quelle belle voci, sonore, semi-virili, od a queste omogenee, che si chiamano voci di contralto. Sembra infatti che il moderno andazzo le abbia dannate all'ostracismo, e preferisca invece di sentire quelle vocine sottili sottili, penetranti, acute, somiglianti a quelle che sortono dalla gola degli usignuoli, e che s'appellano voci di soprano. Non importa che sia assai difficile il poter ottenere che da queste voci ne' teatri la parola venga pronunciata in modo da poterla intendere. E qui c'è una plausibile ragione, perché il più delle volte giova meglio di non rilevare la qualità della poesia scritta per musica. I maestri di quest'arte compongono quindi, da anni ed anni, per donne cantanti che hanno l'ugola stretta, e che gorgheggiano sul fare degli uccellini. Ve ne sono però di bravissime, e, ad onore del vero, trovo giusto di commendarle. Ma la moda di scriver sempre pei soprani portò la conseguenza di escludere quest'anno dal nostro *Gran Teatro la Fenice* il celebre contralto, *Marietta Alboni*, che pur sarebbe di buon grado comparsa su quella scena, e l'avrebbe sicuramente ristorata dalla sventura, in cui è caduta. Questa non è certo piccola fatalità, da ascrivere a colpa dell'odierno gusto; a dispetto del quale tuttavia, gl'imperscrutabili destini, che non badano né ad ostracismi, né a mode, non lasciano dimandare fra noi i contratti più distinti e per doni naturali, e per valore straordinario nell'arte, com'è la *Marietta Alboni*. Non accolta alla *Fenice* per motivi che essa medesima ha fatto sapere, ma ch'erano figli della massima pur troppo in corso, profitto ella invece di questo *Teatro Apollo*. Quivi cantò, per verità non molto bene assistita dai virtuosi suoi

¹³⁷ T. R., Notizie teatrali, *Vicenza*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 agosto 1847, p. 4.

¹³⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Trento*. – *Emma d'Antiochia con le Emilia Boldrini e Moja, ed i Mecksa e Colmenghi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 luglio 1847, p. 4.

compagni nelle prime parti, e dall'orchestra, l'*Italiana in Algeri*, distinguendosi sopra ogni cosa nel rondò. Ed invero, lo fece sentire con tanta grazia, con tanta forza e maestria, che persino l'autorità condiscese ad accordarne la replica al pubblico, con ragione entusiastato, che clamorosamente la domandava. Dall'*Apollo* passò poi alle sdruscite scene del lontano ad ogni centro di convenienza, e veramente cencioso *Teatro di S. Samuele*, sulle quali fin'ora porse agli orecchi con la magica sua voce, e colla più eccellente ed affinata scuola, di cui è in possesso, la *Cenerentola* ed il *Barbiere di Siviglia*. Prima donna in ambe queste rappresentazioni musicali, ne sostenne la parte con tal perizia, e con tali melodiose espressioni, che l'udirli era un incanto. Gli ascoltanti, unanimi, la costrinsero più e più volte a mostrarsi sul palco scenico, dove fragorosamente l'hanno applaudita. Quella sua voce infatti, soave e gagliarda, intonata a perfezione, e condotta dal vero studio alla sicurezza di riuscire nei più ardui passaggi, e nei più difficili tentativi: quel colore, dirò così, ch'ella sa dare alle diverse armonie: quel gusto che v'infonde: quei modi insinuanti, che, senza nulla sconcertarsi nella persona, ed anzi naturalmente, adopera, perché le armonie stesse penetrino fino al cuore: quell'esatta e sonora pronuncia, ch'è sua propria, per far sì che, come le note anche semitonate, si possano del pari contar le sillabe, e tutta per intero s'oda la parola: quella sua fisionomia gentile, e sempre adattata con verità al sentimento, da cui si trova animata: tutto in somma in lei si combina per costituirli una delle più rinomate cantanti, atta a muovere il fanatismo. Non arrossisco di confessarlo: appena credetti a me stesso di sentire un tanto prodigio della natura e dell'arte. Ad onta di tutto ciò, per altro, nell'umile *Teatro di S. Samuele* pare che il *buon tuono* non conceda la concorrenza di chi ama, e credo giustamente, un maggior decoro, e una migliore orchestra. Io do ragione a tutti, quando possono averla. Ma, se d'uopo facesse, per godere il canto dell'*Alboni* mi dichiaro pronto a mettermi anche in una capponaia.¹³⁹

Considerate le notevoli varianti riscontrate nella terminologia riferita ai registri vocali, render conto dei pochi esempi di articoli che riportano le compagnie di canto scritturate dai teatri può offrire una panoramica dei cambiamenti lessicali avvenuti fra il 1830 e il 1847 (purtroppo i giornali del 1816-1817 non riportano compagnie di canto). Di seguito sono perciò elencati, in ordine cronologico, i cantanti ingaggiati e il loro ruolo all'interno delle compagnie:

- Venezia, Teatro di San Benedetto – Compagnia di canto per la stagione di primavera 1830.

Prima donna: Orsola Corinaldesi

Musico: Giuditta Arizzoli

Primo tenore: Gaetano Crivelli

Seconda donna: Maria Bramati

¹³⁹ CLEANDRO DI PRATA, Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele. – Marietta Alboni*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

Basso: Giuseppe Visanetti

Secondi bassi: Giuseppe Tavani, Giuseppe Soldini¹⁴⁰

- Venezia, Teatro Vendramin a San Luca – Compagnia di canto per la stagione di primavera 1830.

Prima donna: Cleofe Boyer

Contralto: Clementina Vaselli Bettiner

Primo tenore: Giuseppe Pennetti

Primo basso: Giovanni Comer¹⁴¹

- Venezia, Teatro di San Samuele – Compagnia di canto per la stagione d'autunno 1830 (rappresentazioni di opere serie e semiserie).

Prime donne: Anna Parlamagni, Teresa Zacchielli

Tenori: Gaetano Crivelli, Gioachino Musatti

Buffi: Saverio Giorgi, Mariano Stefanori

Seconde parti: Marietta Bramati, Giuseppe Soldini¹⁴²

- Venezia, Teatro Gallo a San Benedetto – Compagnia di canto per la stagione di primavera 1831.

Prime donne: Cleofe Boyer, Annetta Cosatti, Regina Obizzi

Primi tenori: Felice Morandi, Luigi Alberti

Basso comico: Cipriani

Basso cantante: Massimiliano Orlandi

Seconda donna: Carolina Benedetti Davanzo

Seconde parti: Giuseppe Dionesse, Giuseppe Soldini, Rizzi¹⁴³

- Londra, Covent Garden – Compagnia di canto per la stagione lirica 1847.

Prime donne soprani: Giulia Grisi, Fanny Tacchinardi Persiani, Balbina Stefennone, Ronconi, Amalia Corbari

Contralto: Marietta Alboni

Seconde donne: Bellini, Lanari, Molinari

¹⁴⁰ ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 aprile 1830, p. 4. È precisato che «quanto prima giungerà anche il mezzo carattere per le opere buffe».

¹⁴¹ ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 aprile 1830, p. 2.

¹⁴² ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1830, p. 4.

¹⁴³ ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 febbraio 1831, p. 4.

Tenori: Mario, Lorenzo Salvi, Piacentini, Salvatore Lavià

Baritoni: Giorgio Ronconi, Antonio Tamburini

Bassi: Ignazio Marini, Alba, Entimio Polonini

Bassi comici: Agostino Rovere, Ley¹⁴⁴

- Verona – Compagnia di canto scritturata dall'«agenzia veneta» di Francesco Codecasa per la stagione di primavera 1847.

Prima donna: Giuditta Hüeber

Primo tenore: Alvise Cosma

Primo basso: Giacomo Carlini

Buffo comico: Vincenzo Cavisago

Basso comprimario: A. Bonariva¹⁴⁵

- Trento – Compagnia di canto scritturata dall'«agenzia teatrale» di Francesco Codecasa per la stagione di Fiera 1847.

Prima donna: Emilia Boldrini

Primo tenore: Demetrio Mecksa

Primo basso baritono: Romolo Colmenghi

Primo basso profondo: Salvatore Tedeschi¹⁴⁶

- Venezia, Teatro Malibran – Compagnia di canto scritturata dall'«agenzia veneta» di Francesco Codecasa per l'autunno 1847.

Prima donna soprano: Felicita Forconi

Prima donna contralto: Felicita Valnegro

Comprimaria: Eugenia Allain

Primo tenore: Giovanni De Vecchi

Buffo comico: Vincenzo Galli

Primo basso cantante: Eugenio Mazzotti

Primo basso in genere: Giuseppe Giacomelli

Secondo tenore: Fortunato Zecchini

Secondo basso: Giovanni Guglielmi¹⁴⁷

¹⁴⁴ E. CAIMI, *Notizie teatrali, Londra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4.

¹⁴⁵ ANONIMO, *Notizie teatrali*, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 marzo 1847, p. 4.

¹⁴⁶ ANONIMO, *L'agenzia teatrale di F. Codecasa*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 2.

¹⁴⁷ ANONIMO, *Notizie teatrali, Completa Compagnia d'opera, formata dall'Agenzia veneta di F. Codecasa per il prossimo settembre al Teatro Malibran*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p. 4.

- Venezia, Teatro La Fenice – Compagnia di canto per la stagione di «carnovale e quadregesima» 1847-48.

Prima donna assoluta: Annetta De La Grange

Prima donna comprimaria: Carolina Zamperini

Prima donna supplimento: Matilde Cattaneo

Seconda donna: Marietta Zambelli De Rosa

Primo tenore assoluto: Domenico Conti

Altro primo tenore assoluto: Antonio Palma

Primo tenore supplimento: Gaetano Ferrari

Secondo tenore: Angelo Zuliani

Primo basso baritono assoluto: Felice Varesi

Primo basso profondo: Fulvio Rigo

Primo basso supplimento: Francesco De Kunnert

Basso comprimario: Eugenio Monzani¹⁴⁸

4. «La musica importa, ma importa più la parola»¹⁴⁹

Anche lo spinoso problema della «pronunzia» dei cantanti è toccato in più occasioni dalle critiche, sebbene con minore frequenza rispetto ad altri aspetti della vocalità. Una corretta dizione e una sillabazione chiara ed espressiva vengono sempre lodate in quanto rendono comprensibile il testo poetico e, allo stesso tempo, accrescono la drammaticità dell'azione. Aggettivi quali «rotonda», «distinta», «precisa», «spiccata», «chiara», «limpidissima» accompagnano gli apprezzamenti sulla pronuncia.

In occasione di un concerto in onore dell'arciduca Ranieri (Milano, Sala del Casino, 1816), il contralto Giuseppina Grassini ritorna sulle scene milanesi per «far udir di bel nuovo gli accenti d'una soavissima melodia, e pareggiare coll'espressione del canto l'eloquenza della parola». Secondo il critico della «Gazzetta di Milano», «dal labbro della signora Grassini esce limpido e sonoro ogni vocabolo», al punto che essa fa ricordare al pubblico in sala i bei tempi «in cui la musica vocale, salita in tanta nominanza fra gli Italiani, rendeva credibili le favolose invenzioni de' poeti»¹⁵⁰. Tommaso Locatelli, nel recensire *La straniera* di Bellini andata in scena al Teatro di San Samuele nella primavera

¹⁴⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Venezia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 dicembre 1847, pp. 2-3: 3.

¹⁴⁹ B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 aprile 1847, p. 4.

¹⁵⁰ ANONIMO, Italia, *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano». La Grassini esegue l'aria «Ombra adorata aspetta» da *Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli.

del 1831, pone invece l'accento sulla «chiara e spiccata pronunzia» di Caterina Barili (Alaide) e sui pregi del tenore Salvatore Patti (Arturo): «il Patti è ricco di bei doni» – scrive Locatelli – «e certo il bellissimo di tutti è una chiara pronunzia per cui l'uditore comprenda bene quel che si dice»¹⁵¹. Mentre l'anonimo estensore della critica alla *Semiramide* di Rossini messa in scena al Teatro di Società di Treviso (autunno 1847) si sofferma a lodare la «nitida sillabazione» del soprano Ponti, talmente esatta «da rendere inutile il soccorso del libro»¹⁵².

Se tali apprezzamenti aggiungono valore agli interpreti italiani, dai quali è lecito aspettarsi una pronuncia accurata nella loro lingua madre, un merito ancor maggiore ne ricavano i numerosi cantanti stranieri che calcano i palcoscenici della penisola, in modo particolare nel 1847. La celebre Sophie Crüwell, per esempio, «giovane prussiana» che per la prima volta affronta il ruolo di Elvira nell'*Ernani* di Verdi (Venezia, Teatro Apollo), viene elogiata dal giornalista per il suo «musicale talento» e le sue «rare e invidiabili doti», tra le quali spicca una «chiara e retta sillabazione»¹⁵³. In una cronaca da Napoli si apprende invece che la signora Pagowska, dilettante di canto e allieva di Serafino Torelli, professore di «declamazione lirica» a Milano, possiede

una bella scuola di canto, aperta, chiara, di precisa sillabazione italiana, pregio non piccolo in una straniera, e finalmente di esatta intelligenza della parola, per cui il modo largo e melodico, unito a molta espressione, produce una grata soavità di canto, che è il nostro bello italiano, superiore a tutte le altre scuole.¹⁵⁴

Infine, il soprano Anna Bochkoltz Falconi, impegnata nel ruolo di Elena nel *Marin Faliero* di Donizetti al Teatro Apollo (Venezia, 1847), desta ammirazione nel recensore perché «quantunque straniera, pronuncia benissimo»¹⁵⁵.

Negli articoli delle annate campionate non mancano neppure, sul versante opposto, le stroncature di quei cantanti che dimostrano scarsa qualità e cura della dizione. Che la musica sia importante, ma ben di più lo sia l'intelligibilità della parola (per parafrasare il titolo di questo paragrafo), lo afferma una critica al *Crociato in Egitto* di Meyerbeer

¹⁵¹ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele* – La Straniera del maestro Bellini, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 giugno 1831, pp. 1-2: 2.

¹⁵² ANONIMO, Notizie teatrali, *Treviso*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 novembre 1847, p. 4.

¹⁵³ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera*. – *Teatro l'Apollo. L'Ernani del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 aprile 1847, p. 1. Il nome della cantante è italianizzato in Sofia Cruvelli.

¹⁵⁴ A. C., Notizie teatrali, *Napoli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1847, p. 4. Durante il concerto la signora Pagowska esegue la cavatina di Romeo e il duetto tra Romeo e Tebaldo da *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, e la cavatina della *Nina pazza per amore* di Pietro Antonio Coppola.

¹⁵⁵ ANONIMO, Notizie Teatrali, *Teatro Apollo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 dicembre 1847, pp. 2-3: 3.

rappresentato a Milano nel 1830 (Teatro della Canobbiana). Qui il recensore bacchetta Giovanni Battista Verger, interprete di Adriano, per aver storpiato una parte del testo e lo consiglia caldamente di «cambiare nella sua aria il *sorridino* in *sorridano*, giacchè gli spropositi di grammatica fanno male all'orecchio quasi quanto le stonature»¹⁵⁶.

Il basso Giovanni Comer, impegnato in un discutibile allestimento di *Eduardo e Cristina* al Teatro Vendramin a San Luca nel 1830 (liberamente basato su pezzi tratti non solo dall'opera di Rossini, ma anche da altre di Bellini, Pacini e Generali, e definito dal critico Locatelli un «*petit-paté*»), ha «bellissima voce e molto sapere musicale; peccato che se ne perdano le parole!»: un vizio che, sottolinea il critico, «merita tutta la sua attenzione, ed ogni suo studio per vincerlo»¹⁵⁷. E sempre Tommaso Locatelli, nel recensire una mediocre ripresa del *Voto di Jefte* di Generali (Teatro di san Benedetto, 1831), non perdona a uno degli interpreti «certe aperture, certi squarciamenti di pronunzia e di bocca che alterano fin la parola»¹⁵⁸. Un articolo di ragguaglio sugli spettacoli rappresentati al Teatro Fidora di Adria nel 1847 informa inoltre che il mezzosoprano Zenoni fa del suo meglio, ma «tanto nella *Lucia*, quanto nell'opera successiva dell'*Ernani*, la sua voce stentata, inflessibile, spesso forzata, non lasciò comprendere quasi una sillaba»¹⁵⁹.

Su questa sempreverde questione non manca in questi anni di far sentire la propria voce, attraverso le sue cronache, anche Berlioz. Irritato dalle cattive abitudini vocali e musicali di molti artisti che è costretto, suo malgrado, ad ascoltare, il compositore si scaglia contro un'illustre anonima cantante «che sopprime una parte delle frasi delle arie più belle e conta delle pause per non affaticarsi e si astiene in quasi tutte le parti di articolare le parole: più agevole vocalizzare anche nel caso non si sappia vocalizzare»¹⁶⁰.

Anche i trattatisti dell'epoca non si esimono dal sottolineare l'importanza della pronuncia. Nel trattato di Manuel García (dato alle stampe proprio nel 1847), all'inizio del secondo volume, il didatta afferma di volersi occupare «del canto propriamente detto, vale a dire della parola unita alla musica»; spiega infatti che «nel canto la nettezza dell'articolazione è della maggior importanza. Un cantante che non pronunci pone gli uditori in uno stato di sofferenza, e distrugge per essi quasi tutto l'effetto della musica

¹⁵⁶ ANONIMO, Teatri, *Milano – I. R. Teatro alla Canobbiana*. – Il Crociato in Egitto, *poesia di Rossi, musica di Meyerbeer*. – Psammi, *ballo di Salvatore Viganò riprodotto dal fratello*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 aprile 1830, pp. 1-3: 2. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano».

¹⁵⁷ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *S. Benedetto*. – Tebaldo e Isolina, *musica del maestro Morlacchi – S. Luca – Eduardo e Cristina, pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3: 3.

¹⁵⁸ ID., Notizie teatrali, *Teatro di S. Benedetto*. – *L'Jefte di Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 maggio 1831, pp. 1-2: 2. I protagonisti dell'opera sono Massimiliano Orlandi (Gran sacerdote), Annetta Cosatti (Sulamide) e Anna Alberti (Gionata), ma Locatelli non precisa a chi è rivolto il rimprovero.

¹⁵⁹ B. L. D., Articoli comunicati, *Al compilatore della Veneta Gazzetta*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 settembre 1847, p. 5.

¹⁶⁰ HECTOR BERLIOZ, *I grotteschi della musica*, cit., p. 233.

costringendoli a continui sforzi onde afferrare il senso delle parole»¹⁶¹. Ma già Mancini nel 1774 metteva in guardia i suoi contemporanei sull'importanza di «correggere una cattiva pronunzia» e si soffermava sul problema della dizione:

Quanto una perfetta pronunzia, un perfetto accento, ed un perfetto vibrar di parola sia per un Cantante necessario, ce lo dimostrarono coi loro esempj tutti quei valenti Professori ricordati da me nel secondo Articolo. Questi ancorché fossero in gran parte *Napolitani, Bolognesi, Lombardi*, e che sò io, non si accorse mai alcun Teatro di qual Nazione, o Patria si fossero, per tutto creduti per veri Toscani.¹⁶²

Infine, la pratica del canto e lo studio della pronuncia e dell'articolazione sono prescritti come efficaci metodi di cura contro la balbuzie in una bizzarra cronaca del 1830 in cui si parla di questo «difetto noioso sempre alla società». Nell'articolo viene proposto il caso di un giovane balbuziente che, incapace di pronunciare più di poche sillabe alla volta nella lingua parlata, «udito un giorno a canticchiare, [...] si osservò che molte parole ei pronunziava colla più poggiate e nobile articolazione». Indirizzato quindi allo studio della «musica vocale», il ragazzo «in breve tempo [...] arrivò a cantare, declamare, e leggere senz'ombra di balbettamento». Questo l'iter rieducativo proposto dagli studiosi citati:

Converrebbe da prima domare il difetto stesso colla necessità di osservare giuste intonazioni: così assoggettato l'organo alla precisione necessaria per articolare le parole per esempio d'un *aria*, si passerà al *recitativo grave*; e, dal continuato esercizio nell'articolazione dei recitativi alla declamazione appuntata, e da questa alla meno sublime, finché arriverebbe all'ordinario andamento, o parlare, della conversazione.¹⁶³

¹⁶¹ MANUEL GARCIA, *Scuola di García*, cit., vol. II, p. 3.

¹⁶² GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* di Giambattista Mancini, Maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico, Vienna, Stamperia di Ghelen, 1774, p. 155.

¹⁶³ ANONIMO, Appendice di letteratura e varietà, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 giugno 1830, pp. 1-2.

5. Costumi e malcostumi vocali

Nel volume *Il cantante d'opera* John Rosselli comincia così il capitolo dedicato alla formazione dei cantanti:

Recriminazioni sull'istruzione dei cantanti sono state avanzate fin quasi dagli albori dell'opera, e col tempo non sono cambiate granché. S'è detto infinite volte, adducendo le più svariate ragioni, che il livello medio è in declino: i metodi troppo moderni danneggiano le voci, i cantanti sono incoraggiati a debuttare troppo presto riducendo il periodo di formazione a scapito della carriera, nuovi generi di musica li sottopongono a ulteriori sforzi logoranti, uguale effetto hanno i nuovi mezzi di trasporto che li incoraggiano a muoversi rapidamente da un posto all'altro. A recriminare, sono stati spesso i maestri di canto che confrontavano questo stato di cose con una precedente età dell'oro, rivendicando spesso a se stessi il segreto dell'unico metodo corretto di canto spacciato per assolutamente diverso da quello dei concorrenti. Non tutte queste lamentele possono essere vere. Alcune si dimostrano infondate, altre – troppo soggettive per essere vere o false – nascono senza dubbio da quella umana inclinazione che tende a dare più alto valore alle gioie sperimentate nella propria gioventù.¹⁶⁴

L'accusa ai cantanti coevi di essere meno preparati dei loro predecessori è spesso il soggetto di amare e pungenti critiche anche nelle pagine della «Gazzetta Privilegiata di Venezia». In tutte le annate campionate si rintracciano articoli di disapprovazione per la scarsa qualità delle performance vocali. Principali imputati sono la carenza nello studio della tecnica vocale, l'impiego di voci inadatte ai ruoli e (soprattutto a partire dagli anni Trenta) il confronto con un repertorio sempre meno belcantistico e sempre più logorante. La sensazione che il belcanto sia in fase di declino, d'altronde, è evidente già in un articolo non firmato del 1817, perfettamente in linea con la tesi di Rosselli:

Quotidianamente io sento sussurrarmi all'orecchio che noi non abbiamo più cantanti, che la bella scuola del canto italiano è perduta, che lo stile della composizione musicale moderna è depravato e corrotto, e sento poi anche intanto quotidianamente echeggiare di strepitosi applausi i nostri teatri, per cui non vi è quasi stagione, che non termini con evviva, piccioni, pioggia d'oro, e sonetti *al merito impareggiabile... per aver con applauso straordinario... ecc. ecc.* Pare, che per ispiegare un tal paradosso, enunciare si dovesse l'altro paradosso ancora più strano, che l'intelligenza cioè, il gusto, e perfino l'occhio e l'udito del pubblico si siano in egual proporzione avviliti ai giorni nostri e guastati. Lontano dall'ammettere l'uno del pari che l'altro principio, io mi rido di quegli accigliati aristarchi, che tutto lodando il passato, tutto il presente disprezzano, e mi diverto poi colla stessa piacevolezza nell'osservare quell'entusiasmo, che attribuisce agli eroi della scena la fama e la gloria degli eroi della storia. Suppongo io quindi nel debole pensiero mio, che il

¹⁶⁴ JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., p. 119.

mondo fu sempre lo stesso, che l'uomo più di quello, [sic] che ha apprezza sempre quello che non può avere, che la natura nostra ci porta sempre ordinariamente a lodare o biasimare con esagerazione, e che finalmente chi giudica co' proprj sensi difficilmente prende il criterio per guida dei suoi giudizj. Potrebbe essere nondimeno anche vero, che lo scorso secolo in maggior copia di questo compositori possedesse ed esecutori di musica; ma vero è altresì che come nei perduti secoli, così anche nel nostro gli spettacoli musicali allettano e disgustano, sono applauditi e fischiati, trovano apologisti e censori, e che il buono ed il cattivo con tutte le loro gradazioni intermedie camminarono sempre di passo eguale in tutta la successione dei tempi.¹⁶⁵

La gran parte delle critiche che accusano di imperizia i cantanti e condannano il loro basso livello di preparazione tecnica sono concentrate nelle «Gazzette» del 1847. Non stupisce perciò che i cantanti siano spesso additati come i primi responsabili del fiasco delle opere in cui cantano, soprattutto quelle di repertorio. Il livello di professionalità, d'altronde, non doveva essere sempre inappuntabile: un trafiletto satirico, pubblicato quello stesso anno nel periodico «L'Italia musicale», denuncia come un giovane aspirante cantante, «compiti gli studi, o per dire meglio imparate un paio d'opere», poteva già essere scritturato nei teatri di provincia ed essere annunciato come «un artista novello di belle speranze»¹⁶⁶.

Quando *Lucrezia Borgia* cade alla Scala di Milano, nel 1847, a causa del pessimo cast ingaggiato, la critica ragguaglia in questi termini sulla cattiva sorte dell'allestimento:

Nemmeno a *Lucrezia Borgia* rappresentata le sere dal 5 corrente non arrisero di soverchio le sorti. Non v'ha bisogno di nuovamente particolarizzare questo, quello, quell'altro motivo, che tutti insieme apportano disgrazie a tante musiche per lo addietro fortunate, musiche che pure non hanno menomamente invecchiato, che assolutamente son giovani, fresche, anche oggidì; e così lo sono perché edificate sulle basi d'un vero bello. La causa principale delle loro cadute è una, ed è che negli esecutori il fiato manca a questi canti sostenuti, pacati: i polmoni, le gole, scosse, agitate tuttora dai colpi di altre musiche, più a noi vicine, trovansi, quali più, quali meno, tutte però, in un certo quale stato febbrile, che male si presta a ridire quelle nobili ispirazioni, onde infiorasi codesta *Lucrezia Borgia*. Non sono questa volta le tradizioni che manchino all'esecuzione, di questa musica; sono i polmoni: abbenché prosaica, questa asserzione non cessa pertanto di esser vera.¹⁶⁷

La rappresentazione dell'*Assedio di Corinto* a Firenze (Teatro della Pergola, 1847) offre al critico l'occasione non solo di esaltare la «vecchia musica» di Rossini, ponendola a

¹⁶⁵ ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 marzo 1817, p. 3.

¹⁶⁶ «L'Italia Musicale», I, n. 7, agosto 1847. Citato in SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., pp. 397-398.

¹⁶⁷ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano – I. R. Teatro alla Scala*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 febbraio 1847, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta musicale di Milano».

confronto con «la musica del giorno», ma anche di invitare il maestro pesarese ad assistere a una delle recite per ascoltare «la sua musica discretamente mal cantata», censurando non solo quella specifica esecuzione vocale, ma anche più in generale «le condizioni dell'arte»:

Così è. *L'Assedio di Corinto*, rappresentato fin da mercoledì sera alla Pergola dal *Belletti*, dal *Borioni*, dal *Benedetti*, dalla *Nissen* e dalla *Cresci*, nel tempo che poneva in emozione chiunque sia ancora dotato d'un po' di buon gusto in fatto di musica, dava i sudori freddi a chi sentiva così malamente interpretare quella musica così ispirata, così graziosa, così superiore a quanto siamo soliti di sentire chiamar cogli epiteti di ispirata e di graziosa. Cotesta vecchia musica, posta in confronto della musica del giorno, è come una rigogliosa matrona accanto a una giovinetta clorotica e dissanguata. L'una ti affigura tutta la gagliardia d'una generazione di forti; l'altra ti fa sorridere di compassione per il presente: sospirare di mestizia per il futuro. Se la musica rossiniana però ci apparve come rigogliosa e nobile matrona, gl'interpreti che le son dati e qui ed altrove, giacchè, pur troppo, le condizioni dell'arte e qui ed altrove sono le medesime, ci apparvero come tanti saltatori sulla corda privi del soccorso del contrappeso.¹⁶⁸

Tirate le somme, per il giornalista l'unico interprete «sulla cui bocca la musica di *Rossini* non ebbe a soffrire sfregi, l'unico che con ispirazione, con vero religioso amore cantasse quei bei canti di che componesi la parte del *Maometto*»¹⁶⁹ è Giovanni Belletti nel ruolo del protagonista.

Nella recensione alla rappresentazione di *Nabucco* (Milano, Teatro Carcano, 1847) il critico della «Gazzetta Musicale di Milano» si sofferma piuttosto a parlare della decadenza della tecnica vocale e della scarsa importanza attribuita agli studi musicali dai cantanti del giorno, tra cui annovera anche i protagonisti di questo *Nabucco*, carenti nello studio al punto da compromettere il risultato dell'opera:

Fu continuamente in queste pagine lamentato che la foggia delle moderne musiche esigesse ne' cantanti così poche cognizioni dell'arte loro, di guisa che a questa causa fosse da attribuirsi se in cotali musiche si guadagnavano di bei successi certi artisti, che non avrebbero potuto cimentarsi con qualche decoro in altri spartiti di fattura anteriore a questa ultima fase del melodramma italiano. Ma pur troppo questa strana credenza, qual è quella che lo studio non valga pe' cantanti quasi più a nulla, prende ogni giorno più di tali radici, che assolutamente non solo i nuovi cantanti, che a frotte sorgon di qua e di là, trascurando la grande scuola, ma eziandio, tutti all'istinto affidandosi, ascendono oggidì il palco scenico, privi di ogni idea primordiale sì dell'economia del fiato, come dell'emissione vocale, della maniera di accento, dell'agilità, ecc., ecc. Ne sussegue da

¹⁶⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Firenze – Teatro della Pergola – L'Assedio di Corinto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 4. Critica riportata da «La Rivista di Firenze». Il cast è composto da Fortunato Borioni (Cleomene), Giovanni Belletti (Maometto II), Benedetti (Jero); del contralto Cresci (Neocle) e della cantante svedese Nissen (Pamira) non si conoscono con certezza i nomi di battesimo.

¹⁶⁹ *Ibid.*

ciò che persino queste moderne composizioni, che sono pur di molto facile esecuzione, duran fatica a trovare tra i nuovi artisti (artisti?!...) alcuni pochi, che valgano ad interpretarle nemmeno approssimativamente. Un patente esempio l'avemmo iersera al Carcano in parecchi cantanti nuovi, che quell'impresa ne ha presentato, e principalmente in una signora, la quale, quantunque non priva di buoni mezzi vocali, manca talmente di scuola che le riesce impossibile il rendere qualunque passo ove anche la più piccola difficoltà si presenti. Questa signora vestiva nel *Nabucco* le spoglie di Abigaille! Un altro pure sonoro soprano sosteneva la parte di Fenena: ed in questa cantante, del pari che nell'altra, è a lamentarsi la mancanza di ogni studio ben fatto. La sua bella voce però, e la estrema facilità della sua particella, valsero a renderla più fortunata che non la sua compagna. In conclusione questa rappresentazione del *Nabucco* riuscì infelice quanto dir si possa, qualora se ne traggano alcuni brani detti dal signor *Ferrario*, protagonista, con rette intenzioni.¹⁷⁰

Un concetto spesso evocato dai recensori, e diversamente declinato nei vari decenni, è quello di «vero canto italiano». Nel biennio 1816-1817 si trovano articoli in cui l'identità «nazionale» del canto e, più in generale, il gusto musicale italiano, sono individuati per contrasto grazie alla presenza sulle nostre scene di interpreti stranieri, nonché di opere francesi e, più raramente, tedesche. Per esempio, nella critica alla prima assoluta dei *Baccanti di Roma* di Generali (Teatro La Fenice, 1816) il soprano tedesco Helene Harlas, nell'indossare i panni di Fecenia, delude nonostante canti «discretamente». L'anonimo giornalista scrive che «Madama Harlas può essere appieno soddisfatta del suo musicale talento, e dei ben coltivati suoi studj, ma reggere non potrà nel confronto delle buone nostre virtuose italiane», e le consiglia perciò di tornare in patria:

meglio quindi che vagare incerta per queste scene, ignara del linguaggio del costume e del gusto delle difficili nostre orecchie, saprà ella disimpegnarsi nella bell'arte sua sotto il valido patrocinio del suo patrio favore, ove io lo desidero, e quasi le garantisco allori più verdi e più ricchi di quelli, che non colse, e non potrebbe mai cogliere sotto l'italico nostro cielo.¹⁷¹

Mentre all'indomani del primo concerto di Giuseppina Grassini al Teatro Vendramin, nel settembre del 1817, il recensore si rallegra di aver finalmente assistito a un concerto squisitamente italiano, sia per l'interprete protagonista che per la musica eseguita:

Fra le parecchie pregevoli novità, offerteci dal Teatro Vendramin dopo il suo risorgimento, massimamente esso si è in oggi distinto, facendo brillare sulle sue scene un saggio delle avite

¹⁷⁰ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 giugno 1847, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta musicale di Milano».

¹⁷¹ ANONIMO, *Varietà, Alcuni cenni sull'opera nuova di Generali, intitolata: I Baccanti di Roma, eseguita al gran teatro la Fenice per la prima volta nella sera di mercoledì 14. passato febbrajo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 marzo 1816, pp. 2-3: 3.

nostre prerogative, porgendo cioè alle orecchie nostre *italiane* musica *italiana*, *italianamente* eseguita. Nella scarsezza dei nostri mezzi esprimere noi non sapremmo più acconciamente gli encomj dovuti al trattenimento spettacoloso di cui fummo partecipi [...] che col caratterizzarlo per un concerto musicale genuinamente italiano. Di fatto dopocché con gli usi forestieri introdotti fra noi vennero anche i forestieri difetti, più bramosi di servire all'esotiche stravaganze, che gelosi di conservare le indigene nostre bellezze, anche nella musica preferito abbiamo il povero vanto di servili imitatori dei barbari estranei modi alla ricca gloria della magistrale nostra originalità. Ai divini slanci d'una fantasia immaginosa sostituito venne il freddo calcolo delle combinazioni armoniche le più astruse, si rinunziò al dominio del buon gusto per aspirare al dominio delle difficoltà, si trascurò di parlar bene al cuore per parlare male all'orecchio, e deviando dal vero anzi unico scopo delle arti belle, dimentichi, dirò così, ci siamo resi di quell'arte che imita la natura, per seguire un'arte, che con la natura contrasta. [...] Cosa dobbiamo dir noi finalmente, se da tanto tempo avvezzi al suono senza musica, ed ai gorgheggi senza canto, e dalla musica e dal canto ci troviamo in oggi tanto inaspettatamente sorpresi? La nostra situazione è tale da dover riguardare l'antico nostro patrimonio come una del tutto nuova acquisizione. La musica di Cimarosa fu dunque quella, che ci fece sentire Madama Grassini, eseguita, stante le indicazioni premesse, sotto un'aspetto di novità.¹⁷²

Successivamente, nel 1847, accanto ai numerosi articoli di denuncia dell'insufficiente preparazione dei cantanti se ne trovano altri in cui, viceversa, sono messi in risalto quegli artisti che dimostrano ancora di conoscere e padroneggiare gli stilemi del belcanto italiano. È il caso, per esempio, del contralto Marietta Alboni, che in una ripresa del *Barbiere di Siviglia* (Venezia, Teatro di San Samuele, 1847) canta la parte di Rosina «con arte veramente italiana, con veramente italiana naturalezza»¹⁷³. Emilia Boldrini, invece, si distingue nel ruolo della protagonista di *Emma d'Antiochia* di Mercadante (a Trento, nel 1847); un'opera che, come sottolinea l'estensore, si apprezza appieno solo se eseguita secondo le regole del belcanto:

È questa una delle opere veramente belle del maestro *Mercadante*, e se presto cadde in disuso, credo non lo si possa ragionevolmente attribuire che alla difficoltà di trovare un'artista capace di ben sostenere la parte protagonista. Noi abbiamo avuto la fortuna di possedere l'egregia *Boldrini*, e con lei l'opera suddetta non piacque no solamente, produsse vero fanatismo. *Emma* ha nientemeno che otto pezzi, la maggior parte di somma responsabilità, in quest'opera, e di più dee conoscere e saper osservare le tradizioni del vecchio e glorioso canto italiano, senza di che ogni suo effetto andrebbe perduto.¹⁷⁴

¹⁷² ANONIMO, Teatri, *Primo Concerto di Madama Grassini a San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1817, p. 3. Nel corso del concerto Giuseppina Grassini esegue brani di Cimarosa e di Farinelli.

¹⁷³ B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 febbraio 1847, p. 4.

¹⁷⁴ ANONIMO, Notizie teatrali, *Trento. – Emma d'Antiochia con le Emilia Boldrini e Moja, ed i Mecksa e Colmenghi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 luglio 1847, p. 4.

Nel caso della prima assoluta del *Fingal* di Pietro Antonio Coppola (Palermo, Teatro Carolino, 1847), il recensore dimostra di apprezzare

Quel canto, sempre spontaneo, italiano, non travisato mai da bizzarre contorsioni, che fanno della voce uno strumento sopra gli altri strumenti e che (bisogna confessarlo) degradano taluni de' moderni scrittori, forma il carattere, la fisionomia, che non ha mai abbandonato il maestro Coppola dalla *Nina* al *Fingal*, ove, mentre le voci svolgono nelle più soavi e naturali inflessioni, gli strumenti son disposti con tal magia che l'effetto n'è meraviglioso.¹⁷⁵

Infine, nella recensione a una ripresa di *Semiramide* a Vicenza (Teatro Eretenio, 1847), il critico tesse con queste parole le lodi della protagonista, il soprano Marietta Arrigotti, grazie alla quale l'opera riscuote notevole successo:

La *Semiramide* dell'immortale *Rossini* ottenne fragorosi applausi, e per merito di quella musica veramente bella, e per una lodevole esecuzione. L'*Arrigotti* protagonista è una delle pochissime cantanti che oggi possano eseguire le difficoltà del vero canto italiano, posto pur troppo in dimenticanza dagli autori ed esecutori del giorno; essa fu applauditissima, domandata e ridomandata sul proscenio in ogni suo pezzo. L'*Arrigotti* può andar superba del successo che ottenne in uno spartito tanto colossale, ed in una stagione di tanta esigenza.¹⁷⁶

La consuetudine dell'epoca di comporre le opere su misura degli artisti ingaggiati da un dato teatro in una particolare stagione spingeva i compositori a studiare e valorizzare le caratteristiche vocali degli interpreti a loro disposizione. Non sorprende, pertanto, che i recensori sottolineino negativamente i casi in cui i compositori vengono meno a questo compito. L'autore che dimentica di esaltare le doti peculiari dei cantanti, sacrifica uno o più artisti in parti minori o li obbliga a cantare entro tessiture inadatte è ritenuto tra le prime cause del fallimento di uno spettacolo. Lo dimostra il clamoroso insuccesso di *Lanassa*, opera di Giovanni Simone Mayr con cui si apre la stagione di Carnevale 1817-1818 del Teatro La Fenice; il recensore la definisce una «deplorable composizione», sotto il profilo sia musicale che drammatico, e si rammarica che ne abbiano sofferto soprattutto gli artisti:

Da si [sic] luttuose premesse quai favorevoli risultati promettere mai si potrebbero gli artisti esecutori di quest'opera sciagurata? Nessuno di essi piacque, come non doveva piacere, mentre

¹⁷⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Palermo. – Teatro Carolino – Il Fingal, nuova opera del maestro Pietro Antonio Coppola*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 novembre 1847, p. 4. Cronaca estratta dal periodico del Regno delle Due Sicilie «La Falce».

¹⁷⁶ T. R., Notizie teatrali, *Vicenza*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 agosto 1847, p. 4.

l'abilità loro anzi che protetta anzicchè sostenuta, inceppata e depressa trovossi, più ancora intieramente sacrificata. Esimio, impareggiabile *Tacchinardi*! Qual'è quell'anima tanto rozza ed insensibile, che le delizie non provi d'una migliore esistenza alla soave melodia dell'inimitabile tuo cantare? Fra la deficienza dei mezzi offerti dal maestro additare ben tu sapesti al nostro orecchio d'esser pur quello, che non ha guari bearci sapesti al Teatro *Vendramin* in S. Luca; ma risvegliando in noi una sì grata reminiscenza più sensibile ancora ci rendesti il danno di vedere qui tanto barbaramente oppresse l'eccelse tue facoltà del canto non meno che dell'azione. Forse.. chi sa? Perduta forse non è del tutto la speranza di poterti meritatamente applaudire; e questa speranza coltivar pur ci giova rispettivamente alle tue egregie compagne. Mad. *Festa* nota a questo come ad ogn'altro non men colto pubblico, nell'impossibilità di attualmente distinguersi, seppe assicurarci per lo meno d'essere tuttora, qual fu conosciuta altre volte, una distinta virtuosa, meritevole di quel nome che stabilisce la sua invidiabile riputazione; Mad. *Gafforini*, che dopo tanti trionfi riportati gloriosamente, soprattutto a Lisbona ed a Milano, ritorna adesso a rivedere la patria, lascia ben travedere che mendace non fu la fama nell'esaltarla, ma perché il voto di Venezia corrisponda ai suffragj costantemente da lei altrove mercati, ha bisogno d'un poeta, che valutar sappia i pregi della sua presenza, e della sua azione, d'un maestro ha bisogno che destramente adoperar sappia le limitate bensì, ma sempre straordinarie, ma sempre singolari sue facoltà musicali: per il primo, confessare intanto pur troppo è forza, che mancar le deve in questa stagione assolutamente, per il secondo ci rimane ancora una confortante lusinga, la quale non è difficile che possa essere soddisfatta.¹⁷⁷

Anche *Il romito di Provenza* di Pietro Generali, rappresentato alla Scala di Milano nel gennaio del 1831, si "inabissa" proprio a causa di uno «sbaglio» del compositore nello scrivere per le quattro voci principali. L'estensore della critica sottolinea immediatamente come «i quattro virtuosi di primo merito» siano «tribolati del continuo da una serie d'armonie disarmoniche» e si scaglia direttamente contro l'autore:

Che un compositore sbagli talvolta non adattando bene qualche frase musicale alla voce del cantante, si può perdonare come accidente comune; ma che un compositore disorganizzi in quattro cantanti il registro delle voci in modo che ne emerga una quasi continua disonanza [sic], non era riserbato che all'autor musicale del famoso *Romito*. Egli riuscì così bene in questa sua elaborazione che la Pisaroni non era più la Pisaroni, né la Grisi la Grisi, né Mari Mari, né Fornasari la quinta parte di ciò che avrebbe potuto essere in più provide mani. Per non parlar che di quest'ultimo, poich'egli è un virtuoso di prima comparsa, diremo che fu veramente un barbarismo del maestro l'obbligare una delle più belle voci di basso a starsene quasi sempre nei

¹⁷⁷ ANONIMO, Gran Teatro la Fenice, *Prima rappresentazione dell'opera seria Lanassa con musica del maestro Mayr, e del ballo mitologico di Garzia, intitolato Ati*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1817, pp. 3-4: 4. Gli interpreti dell'opera sono Elisabetta Gafforini (Montalbano), Francesca Festa (Lanassa) e Nicola Tacchinardi (Palmore).

suoni profondi, senza fargli proporzionatamente percorrere la scala dei medii, onde evitare quella monotonia che impedì al pubblico le vere doti di questo cantante.¹⁷⁸

Il critico Tommaso Locatelli, infine, nel recensire la prima di *Fenella ossia La muta di Portici* di Stefano Pavesi (Teatro La Fenice, 1831), rimprovera al compositore

di aver trascurato, o come dicasi nel linguaggio delle scene, di aver sacrificato le donne, ed in ispecie la *Blasis*, la quale siccome quella ch'è la prediletta del pubblico e possiede molte invidiabili doti, doveva essere quant'altri mai favorita e collocata in bella luce. Lo stesso dicasi della *Belloli*, personaggio di nuovo acquisto, che non ha nessun luogo dove veramente risplenda, quantunque una buona voce di contralto, la più vantaggiosa persona, e l'espressione e l'energia con cui recita, o dicasi, canta ne' recitativi le potessero assegnare un luogo migliore. [...] Anche il tenore, non diremo quanto a proposito, è condannato alla parte di semplice capo di cori.¹⁷⁹

Nel 1847 il dibattito ruota di frequente intorno a una nuova concezione della vocalità, sempre più orientata verso il canto di forza. Un articolo del gennaio 1847 riporta la *querelle* tra il «Figaro» e la «Gazzetta musicale di Milano» a proposito dell'*Attila* di Verdi: il maestro di Busseto è accusato di scrivere parti vocali che privilegiano le «grida ulro-drammatiche» rispetto al belcanto; così facendo, Verdi asseconderebbe la tendenza a una vocalità sempre più spinta, contribuendo in tal modo ad alimentare anche il cattivo gusto del pubblico. Si leggeva nel «Figaro»:

Anche in quest'opera non di rado il canto è sacrificato al grido; ma in ciò mal si saprebbe se sia da redarguirsi più il maestro che compie quel sacrificio, od il pubblico che sempre più l'incoraggia e lo spinge per quella via co' suoi applausi. Si ha un bel dire ai maestri: quanto più siete autorevoli per la superiorità del vostro ingegno, tanto più dovete studiarvi di ricondurre il gusto del pubblico al senso del *vero bello* quando e' se ne dilunga; ma i maestri sono pagati per comporre opere che vengano dal pubblico applaudite, non per dare a questo medesimo pubblico lezioni di buon gusto. E ciò è tanto vero che, se due e tre e quattro volte il maestro *Verdi*, invece di attirare la folla ai teatri dove si rappresentano le di lui opere e trascinarla, come fa, all'applauso, convertisse il teatro in una scuola di bel canto, e con questo facesse fuggirne od anche solo addormentare gli spettatori, gl'impresarii non vorrebbero più saperne di lui, e le opere ch'egli scrivesse a quest'oggetto potrebbero non tardar molto a diventar pascolo delle tignuole negli scaffali degli editori di musica. So benissimo che tante e tante opere di *Rossini* e *Donizetti* piacciono ancora, per quantunque

¹⁷⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano – Gran Teatro. – Prima rappresentazione data ier sera (15 corr.)*, del Romito di Provenza, *nuova opera del M.° Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 gennaio 1831, pp. 1-2: 1. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano». Gli interpreti dell'opera sono Giuditta Grisi (Zenaide), Rosmunda Pisaroni (Alamede), Luigi Mari (un Romito), Luciano Fornasari (Amalrico).

¹⁷⁹ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *La Fenella, musica del sig. maestro Pavesi, parole del sig. G. Rossi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, pp. 1-3: 2. Gli interpreti dell'opera sono Virginia Blasis (Elvira), Teresa Belloli (Alfonso) e Claudio Bonoldi (Masaniello).

scevre dall'accennato difetto delle grida ulro-drammatiche: ma che *Verdi* si provi a scrivere in quel genere, e poi mi saprete dire quale accoglienza gli verrà fatta. Non è gran tempo che un egregio maestro scrisse un'opera nella quale abbondavano i canti così detti rossiniani: quell'opera fu applaudita alla Scala, e lo meritava; ma dopo, in quali teatri fu richiesta, dove fu rappresentata? E forse a *Verdi* toccherebbe la stessa sorte, ove ne seguisse l'esempio, e quella sorte non è così brillante da lusingare l'amor proprio del maestro dominante della giornata. Questo sia detto a scusa del *Verdi*, non ad affrettare la rovina della musica italiana; ché anzi, lo ripeto, io vorrei redarguito il pubblico del cattivo suo gusto, e loderei di tutto cuore chi imprendesse a correggerlo e tanto perseverasse nel lodevolissimo divisamento, da raggiungere alla fine il suo scopo. Ma chi avrà il coraggio di farlo? Non saranno certamente coloro pe' quali il favore del pubblico è una necessità, se quegli stessi che ne ponno essere indipendenti non arrischiano il mal passo.¹⁸⁰

Ovviamente, la risposta dell'organo di stampa di casa Ricordi, la «Gazzetta musicale di Milano», rovescia la prospettiva: poiché il parere del pubblico non si mette in discussione, se il pubblico applaude significa che il «buono stile» e il «bel canto» sono rispettati e, in ogni caso, l'*Attila* – come le precedenti opere – piace.

Ancora diverso è il caso in cui le voci degli artisti scritturati nei teatri vengono adattate alle opere che gli impresari decidono di allestire. In queste situazioni, ruoli scritti in precedenza per specifici cantanti vengono assunti da quelli al momento disponibili, non sempre senza difficoltà. Laddove infatti non si interviene modificando lo spartito (come vedremo in seguito), gli artisti, costretti a cantare in tessiture scomode, oltre a compromettere il successo di pubblico, rischiano di procurarsi disturbi dell'apparato fonatorio.

Secondo il recensore di una rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini a Venezia (Teatro Vendramin a San Luca, 1816), il tenore Nicola Tacchinardi si trova in difficoltà nel ruolo di Baldassarre a causa della «tessitura della musica affatto incomoda al registro della sua voce»¹⁸¹. Invece il buffo Nicola Trentanove, impegnato nel ruolo di Filippo nel *Matrimonio per concorso* di Giuseppe Farinelli (Lendinara, Teatro Ballarin, 1816), ha una bella e promettente voce di basso, «ma in quest'Opera la sua promessa resta delusa, forse anche perché il registro delle sue corde è ben diverso da quello di Zamboni per cui quella parte fu scritta»¹⁸². Una cronaca del 1816 informa inoltre sull'accademia vocale del soprano Giuditta Servoli, costretta a esibirsi in concerto per riscattarsi agli occhi del pubblico che non aveva potuto ascoltarla nella precedente stagione autunnale al Teatro

¹⁸⁰ ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4.

¹⁸¹ ANONIMO, Varietà, *Teatro Vendramin a S. Luca. Ultima rappresentazione del *Ciro in Babilonia di Rossini**, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 aprile 1816, p. 4.

¹⁸² ANONIMO, Teatri, *Lendinara 12 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 settembre 1816, pp. 3-4: 3.

Nuovo di Padova, quando le «fu fatto studiare uno spartito che per quanto la suddetta abbia un'eccellente estensione [sic] di voce di Soprano, nonostante fu trovata la sua parte troppo acuta, allorquando ne risentì le conseguenze soffrendone un fortissimo mal di petto che gl'impedì di andare in scena»¹⁸³.

Davvero singolari sono poi le peripezie vocali richieste agli interpreti di alcune riprese della *Semiramide* di Rossini nel 1830: nell'allestimento del Teatro Nuovo di Padova, il tenore Domenico Reina viene impiegato e sacrificato nella parte di Assur, scritta per basso¹⁸⁴, e la stessa sorte tocca a Claudio Bonoldi al Teatro di Società di Udine; in questo caso l'estensore puntualizza che

gli impresari e i presidi dei teatri mai non dovrebbero dimenticarsi che le parti di un'opera devono essere adattate all'indole della voce dei cantanti. Altrimenti è tolto o almeno scemato non poco l'effetto che si propose il compositore della musica, e sono sfigurati i doni di natura e dell'arte dei più celebri attori.¹⁸⁵

Anche il tenore Gaetano Crivelli, considerato «la più salda colonna dell'impresa» nell'allestimento veneziano dell'opera (Teatro di San Samuele), è costretto a eseguire la parte del basso «ridotta a chiave di tenore»; ma l'operazione non funziona: lo spettacolo si rivela un fiasco e il cantante, «anzi ch'essere di puntello e sostegno allo sventurato edificio ne aiutò la caduta»¹⁸⁶, diventando altresì oggetto di scherno da parte del pubblico.

In un articolo di ragguaglio sugli spettacoli estivi al Teatro Eretenio di Vicenza (1830) l'estensore avvisa che nel prossimo *Otello* di Rossini, il cui debutto è previsto di lì a pochi giorni, è confermato l'utilizzo di un contralto – in questo caso Teresa Cecconi – per il ruolo tenorile di Rodrigo, così come già accaduto in altri teatri¹⁸⁷. Infine, per la ripresa di *Lucrezia Borgia* di Donizetti a Venezia (Teatro di San Samuele, 1847), la parte della protagonista, prettamente sopranile, è affidata a Rosalia Gariboldi Bossi: «la sua voce, ch'è un mezzo soprano, non l'è sempre obbediente», al punto che durante una delle recite, nell'ultimo atto, «questa fu presso a mancarle»¹⁸⁸, rischiando di compromettere la buona riuscita dello spettacolo.

¹⁸³ ANONIMO, Italia, *Padova 14 dicembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 dicembre 1816, p. 3.

¹⁸⁴ Cfr. ANONIMO, Notizie teatrali, *Padova 8 luglio 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 luglio 1830, p. 2.

¹⁸⁵ ANONIMO, *Udine 12 agosto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 agosto 1830, pp. 2-3: 3.

¹⁸⁶ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele. – I Bacchanali – Teatro S. Luca – la Compagnia dei giovani Filarmonici. – Teatro S. Benedetto – Nuova illuminazione*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 novembre 1830, pp. 1-3: 1.

¹⁸⁷ Cfr. ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Eretenio. – Vicenza 22 agosto 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 agosto 1830, pp. 1-2.

¹⁸⁸ B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 aprile 1847, p. 4.

6. «Un cantar che nell'anima si sente» ovvero gli effetti sull'ascoltatore.

Oltre a illustrare gli aspetti legati alla vocalità e all'interpretazione, i recensori si diffondono spesso sul fascino delle voci e sulla loro capacità di toccare il cuore di chi ascolta, commovendolo e ammaliandolo: ne risulta una descrizione, più che del cantante e della sua arte, dei suoi effetti sul critico-ascoltatore.

Nella cronaca di un concerto cui partecipa il soprano Teresa Bertinotti Radicati (Teatro La Fenice, 1816), ciascuna caratteristica vocale è abbinata alla reazione che produce sul pubblico:

Una freschezza e robustezza di voce che rapisce, un torrente di agilità che stordisce, una delicatezza d'espressione che intenerisce, un'intelligenza dell'arte che impone, una squisitezza di gusto che incanta, sono le vere incontrastabili doti di quest'egregia virtuosa, che sorpresero e trasportarono gli uditori.¹⁸⁹

In un articolo del gennaio 1830 il giornalista usa toni non meno "lirici" per descrivere il ritorno di Joséphine Mainvielle-Fodor sul palcoscenico del Teatro del Fondo di Napoli:

Se la Sirena, in una parola, celebrata da' poeti come la dea tutelare delle nostre contrade avesse una reale esistenza, s'ella sciogliesse in pien teatro il divino suo canto ispirato dalle Grazie stesse, no non potrebbe produrre un effetto superiore a quello che produsse negli animi questa non favolosa Sirena. La robustezza della voce congiunta in lei a quanto ha di più sublime l'arte incantatrice del canto, ci ha fatto parer nuove le melodie deliziose della più conosciuta musica del Rossini, qual si è quella di *Barbiere di Siviglia*.¹⁹⁰

Anche il soprano Elisa Taccani, le cui doti sono elogiate in un articolo del 1847 che riporta i commenti di varie testate giornalistiche all'indomani di un concerto milanese, è definita una «valorosa cantatrice, che colle sue incantevoli note ci trasporta davvero e ci ricorda quella scuola, che sventuratamente si va sempre più perdendo nella terra che prima l'insegnava agli stranieri»¹⁹¹. Mentre il soprano Gentile Borgondio, interpretando Amenaide in una ripresa del *Tancredi* di Rossini (Vienna, Theater an der Wien, 1817), incanta il pubblico con «accenti, tuoni, maniere di canto semplici, pure, dolci, e naturali

¹⁸⁹ ANONIMO, Varietà, *Concerto Musicale di Antonia Torelli*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 6 marzo 1816, p. 4.

¹⁹⁰ G. N., Cronaca teatrale, *Napoli. – Teatro del Fondo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 gennaio 1830, p. 1.

¹⁹¹ ANONIMO, Notizie musicali, *Elisa Taccani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 luglio 1847, p. 4.

che senza bisogno d'arte scendono al core, e rapiscono dotti, ed ignoranti, indistintamente»¹⁹².

Scorrendo le critiche si ha spesso la sensazione che la voce produca un effetto simile a quello di uno spettacolo d'illusionismo: come per incanto un mago dalla «voce angelica» (e proprio la parola «magia» ricorre di frequente) rapisce l'ascoltatore in una dimensione spazio-temporale dominata dal suono. A tale potere di introdursi nell'animo di chi ascolta rimandano gli aggettivi «insinuante» e «penetrativa»¹⁹³, associati alla voce in un gruppo di recensioni. Cleofe Boyer, impegnata nel ruolo di Semiramide in una ripresa dell'opera di Rossini al Teatro di Società di Udine (1830), si distingue per la «sonante, vibrata, pieghevole ed insinuantissima voce, di cui [...] fu arricchita dalla natura, e per cui fu tanto celebrata dal buon gusto»¹⁹⁴. La «giovane prima donna» Annetta Cosatti è anch'essa un'apprezzata Semiramide (Verona, Teatro Filarmonico, 1830) dalla voce «bellissima ed insinuante»¹⁹⁵. Mentre all'indomani di una rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* al Teatro La Fenice nel 1847, il critico sottolinea che il soprano Caterina Hayez «è veramente una distinta cantante» dalla «voce pura, penetrativa, intonata»¹⁹⁶. Infine, secondo il recensore dell'*Attila* di Verdi (Venezia, Teatro Apollo, 1847), Antonio Palma (Foresto) «alla voce più dolce e insinuante di tenore, [...] unisce una limpidissima pronuncia ed una vivace e intelligente espressione»¹⁹⁷.

Strettamente associata all'aggettivo «insinuante» è l'idea che la voce possa toccare le corde più intime della sensibilità dell'ascoltatore; aggettivi quali «toccante» e «commovente» si trovano infatti con una certa regolarità negli articoli. A proposito di Rosalbina Carradori Allan, protagonista de *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (Genova, Teatro Carlo Felice, 1831), un cronista della «Gazzetta di Genova» scrive:

¹⁹² ANONIMO, Impero d'Austria, *Vienna 11 luglio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 luglio 1817, p. 1.

¹⁹³ Nel LesMu l'aggettivo «insinuante», riferito al metodo di canto, equivale a «suadente, accattivante». Sono riportati gli esempi di due lettere: nella prima, tratta da GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, Tip. Della Minerva, 1824 (ristampa anast., Bologna, Forni, 1969, pp. 158-159), si legge che Isabella Colbran «ha un dolcissimo metallo di voce tonda e sonora, massimamente nei tuoni di mezzo e ne' bassi. Un cantare finito, puro, insinuante»; nella seconda, parte del *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Ed. Istituto di studi verdiani, 1988, p. 74, Erminia Borghi Mamo è così descritta da Giulio Ricordi: «ha timbro di voce insinuante, talento di prima forza!» (*Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, Firenze, Franco Casati, 2007).

¹⁹⁴ ANONIMO, *Udine 12 agosto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 agosto 1830, pp. 2-3: 3.

¹⁹⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Filarmonico in Verona in occasione della fiera di ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 ottobre 1830, pp. 1-2: 2.

¹⁹⁶ ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnevale. – Gran teatro la Fenice. – La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

¹⁹⁷ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. Attila del maestro Verdi, col ballo Zaida di G. B. Lasina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 aprile 1847, pp. 1-2: 1.

E di fatti è forza confessare che tutta l'attenzione, l'interesse, e diciamolo francamente, il più vivo entusiasmo si destano nell'animo nostro, e ci rapiscono con irresistibile incanto al sentire la signora Carradori nella sua cavatina dell'atto 1.°, e poi anche più mirabilmente nel Rondò del 2.° atto, *Su questa man concedi*. Accenti sì soavi, espressione sì cara e commovente, tanta volubilità di gorgheggi, sempre intonati e spontanei, abbiam rare volte udito risonare sulle nostre scene, e riempire l'anima di una sì grata armonia. Felice chi può vantarsi di sì bei doni di natura e dell'arte! Felici i maestri cui è dato di avere sì degni interpreti delle loro musicali composizioni!...¹⁹⁸

Il recensore dell'accademia vocale di Giuseppina Grassini alla Sala del Casino di Milano (ottobre 1816), definendo il canto del celebre contralto «un cantar che nell'anima si sente»¹⁹⁹, cita, modificandolo leggermente, niente meno che un sonetto di Francesco Petrarca²⁰⁰; mentre nella critica alla ripresa bergamasca della *Pietra del paragone* di Rossini (Teatro Riccardi, 1817) la performance del contralto Barbara Carrara è ritratta attraverso una serie di entusiastiche esclamazioni: «Quanta grazia! che dolcezza! Quali affetti non seppe ella destare nel sospirato suo Rondò *Se per voi le care io torno*»²⁰¹. Nel dicembre del 1831, l'articolo dedicato al concerto parigino della contessa veneziana Amelia Lazise (una nobile decaduta «cui improvvisi rovesci di fortuna obbligano a cercare uno stato nel suo talento») informa che essa possiede «una voce flessibile, accentuata, che ha sopra ogn'altro pregio, l'inapprezzabile di commuovere e di giungere al cuore»²⁰².

Infine, a proposito di Giuditta Pasta, protagonista *en travesti* di *Giulietta e Romeo* di Zingarelli al Teatro Filarmonico di Verona (1830), un critico veronese scrive entusiasta:

È indescrivibile l'impressione deliziosa prodotta sul pubblico dalla Pasta, come innumerevoli sono gli applausi fatti dal pubblico a questa grande attrice-cantante, applausi i quali non diremo spontanei perché la Pasta gli strappò dal cuore di tutti, sforzandoli, per così dire, a dichiararsi colle mani, colla bocca e cogli occhi degli spettatori. Infatti la scena imponente che offriva il nostro Teatro sul terminare dell'atto terzo era affatto nuova per noi: un numerosissimo uditorio, assorto in un silenzio profondo, stavasi solo intento ad udire e vedere la Pasta. Dei *brava* sfuggivano a quando a quando dal labbro dei meno sensibili; degli accenti di sorpresa, di commozione, di terrore interrompevano qualche volta l'universale attenzione, e le tacite lagrime irrigando le

¹⁹⁸ ANONIMO, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, p. 3. Critica riportata dalla «Gazzetta di Genova». La Carradori interpreta il ruolo di Ottavia.

¹⁹⁹ ANONIMO, Italia, *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, p. 4. Critica riportata dalla «Gazzetta di Milano».

²⁰⁰ Si tratta del secondo verso della seconda quartina del sonetto CCXIII del *Canzoniere* di Francesco Petrarca: «leggiadria singulare et pellegrina, / e 'l cantar che ne l'anima si sente, / l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente, / ch' ogni dur rompe et ogni altezza inchina» (FRANCESCO PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Torino, Einaudi, 1964, p. 264).

²⁰¹ ANONIMO, Italia, *Bergamo 25 aprile*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 maggio 1817, p. 2.

²⁰² ANONIMO, Notizie musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 dicembre 1831, p. 1. Durante il concerto, la contessa si esibisce al fianco del celebre basso Luigi Lablache; ella esegue un duetto tratto dalla *Semiramide*, un'aria dalla *Saffo* di Pacini, una «cantata» di Paër e una non meglio identificata «arietta veneziana».

guancie dei più commossi formavano l'elogio più grande di quella che le faceva spremer dal ciglio. Oh donna impareggiabile, che senti in un modo così sublime, perché non havvi un'arte che tramandar possa ai posteri, o rinnovare a noi quell'eccellenza che tu possiedi di animare e di esprimere, e con cui sai destare le più deliziose sensazioni!... Perché spariranno colla tua preziosa esistenza quelle bellezze artistiche che il tuo genio ha create!... Perché almeno, ogni qualvolta mostri il tuo magistero nell'arte che onori, non ti è dato beare se non quelle poche genti che stanno raccolte fra le pareti d'un angusto teatro!... Compresi dal sentimento che li aveva agitati partivano tutti dalla sala dello spettacolo non pensando che a *Romeo*, non parlando che di *Romeo*.²⁰³

Tra gli strumenti mediante i quali i cantanti arrivano a suscitare tali momenti di estasi nel pubblico, accanto alle loro capacità tecniche e alle doti naturali sono annoverate l'espressività del loro canto e l'arte di saper ben «spiegare gli affetti». Proprio come se il canto racchiudesse in sé uno «spirito» in grado di animare e trasmettere la passione²⁰⁴, l'artista plasma i sentimenti dei personaggi interpretati per mezzo della voce. È quanto risulta, per esempio, dalla recensione del *Ciro in Babilonia* di Rossini rappresentato al Teatro Vendramin nel 1816, in cui le qualità del celebre tenore Nicola Tacchinardi sono descritte in questi termini:

L'apparizione dunque d'un soggetto, che dotto nell'arte sua spiega di primo slancio un'imponente possesso di declamazione e di canto, che sviluppa il vero carattere delle passioni, che sdegnando il puerile abuso delle sue facoltà l'arte di sé fa schiava, e non se stesso schiavo dell'arte sua, diventa per noi al giorno d'oggi un fenomeno teatrale, e questo fenomeno è appunto il Sig. *Tacchinardi*. Egli fu bensì fin dalla prima sera largamente applaudito, più dei nostri applausi egli pervenne a guadagnarsi nondimeno la nostra sorpresa; e quando questa a poco a poco sarà dileguata, quando più distintamente potrà rimarcare ognuno quella vera e nobile azione, quella rotonda e distinta pronunzia, quella rara maestria di spiegar gli affetti, anzi di dipingerli dal vivo, quei modi di canto addattati alla parte che sostiene, alla parola che esprime, alla musica che eseguisce, allora soltanto l'esimio nostro Tenore arriverà a destare quell'universale entusiasmo, che seppe destare per tutto altrove.²⁰⁵

²⁰³ ANONIMO, cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filarmonico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 gennaio 1830, pp. 1-2: 1.

²⁰⁴ L'espressione «spirito animatore del suo canto» è utilizzata a proposito del soprano Matilde Medard, interprete di Adele nell'allestimento de *Le Comte Ory* al Teatro di San Benedetto nel 1830 (P. B. P., Teatri, *Sig. Estensore della Gazzetta Privilegiata di Venezia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 febbraio 1830, pp. 1-2: 1).

²⁰⁵ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4: 4. Tacchinardi interpreta il re assiro Baldassarre.

CAPITOLO II

ASPETTI PERFORMATIVI E ATTORIALI

Trovare indicazioni precise in materia di arte scenica nei testi e nei metodi sette-ottocenteschi è impresa ardua. Non solo i trattati di canto non fanno alcun cenno alla dimensione attoriale, ma solo nel 1866 verrà pubblicato il primo trattato di arte scenica, quello di Serafino Torelli. A maggior ragione gli articoli di giornale sono una risorsa preziosa per conoscere questo aspetto fondamentale dell'attività artistica del cantante d'opera; le numerose informazioni in essi contenute consentono infatti di stabilire quali erano le doti sceniche più apprezzate (o disprezzate) nei cantanti.

La presenza costante di osservazioni sulla recitazione, in genere definita «azione» o anche «sceneggio», attesta la grande importanza che ricoprivano le qualità attoriali agli occhi di critici e spettatori. Non a caso, soprattutto negli articoli degli anni Dieci, i giornalisti si riferiscono spesso all'interprete di un'opera – o persino di un'accademia vocale – definendolo «attore» o «attrice». Accanto ai classici sostantivi «cantante» e «virtuoso», che rimandano direttamente all'aspetto vocale, la ricorrenza di questi termini pone dunque l'accento sulla dimensione attoriale del mestiere.

Nei primi anni Trenta il termine attore/attrice, quando non è associato a una qualche specifica dote interpretativa, viene soppiantato dal più vago «artista» o da espressioni che rendano l'idea della completezza della formazione dell'interprete, come per esempio «una brava cantante ed una valente attrice»²⁰⁶; inoltre, lo si rintraccia laddove il giornalista intenda sottolineare le doti straordinarie di una «attrice di prima sfera»²⁰⁷, discernendo da quelle pur lodevoli, ma abbastanza comuni, di una interprete come tante altre. Come ricorda anche Rodolfo Celletti, «quando noi diciamo attore o attrice cantante, pensiamo a un fatto espressivo in cui l'aspetto e la recitazione dell'esecutore concorrono in misura determinante al risultato interpretativo»²⁰⁸; infatti proprio l'epiteto «attrice cantante» ricorre in quelle critiche che celebrano le doti non comuni delle più celebri e

²⁰⁶ ANONIMO, Cronaca Teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 2-3: 2. A proposito di Giuditta Pasta.

²⁰⁷ ANONIMO, Notizie Teatrali, *Teatro del Re a Londra – prima comparsa della Lalande*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 maggio 1830, p. 2. A proposito di Henriette Méric-Lalande. Critica riportata dal quotidiano inglese «Times».

²⁰⁸ RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000², p. 168.

apprezzate virtuose del momento: artiste del calibro di Giuditta Pasta, Henriette Méric-Lalande e Giuditta Grisi²⁰⁹.

Nel 1847 l'espressione «attore» è invece poco utilizzata, il più delle volte abbinata ad aggettivi che ne sottolineano le specifiche virtù drammatiche («intelligente attore», «attore disinvolto», «ha garbo d'attore»).

Tra gli aspetti dell'arte scenica maggiormente apprezzati, se ne rintracciano alcuni che restano invariati nel gusto del pubblico e dei critici per tutto l'arco cronologico considerato. S'individuano in modo particolare due contrapposte categorie di qualità attoriali, relative l'una al controllo della recitazione (definita di volta in volta appunto «nobile», «dignitosa», «intelligente», «ragionata»), l'altra alla vivacità scenica e interpretativa (azione «briosa», «animata»).

A proposito della cantante Adelaide Malanotte, impegnata nella prima rappresentazione delle *Danaidi Romane* di Pavesi (Teatro La Fenice, 1816), il critico scrive che non è possibile negare un applauso «a quella nobile maestra azione, che con tanta verità sa renderla maestosa, fiera, tenera, e vivace secondo le circostanze»²¹⁰. Un altro cronista, nel 1831, elogia il celebre soprano Rosalbina Carradori Allan, interprete di Ottavia nell'*Ultimo giorno di Pompei* di Pacini al Teatro Carlo Felice, per la «bella e nobile maniera nell'esecuzione drammatica»²¹¹; mentre in una critica del 1847 viene lodato il buffo Giuseppe Penso, la cui «azione nobile, svelta e dignitosa»²¹² gli aveva procurato molto successo nei panni di Don Pasquale (Treviso, Teatro di Società). Sono esempi tratti da epoche, opere e ruoli diversi, ma il carattere «nobile» della recitazione, inteso come eleganza e compostezza negli atteggiamenti, resta un punto fermo nel distinguere, come vedremo, un buon interprete da un interprete mediocre.

L'intelligenza scenica, ovvero la capacità di scegliere tempi teatrali giusti e gesti consoni ai sentimenti che si devono esprimere, è legata allo studio ragionato dello spartito e del carattere del personaggio di cui si stanno vestendo i panni. Da un artista lirico, quindi, ci si aspetta non solo un'adeguata formazione vocale, ma anche una preparazione scenica che ne dimostri la competenza nell'agire in modo coerente rispetto al personaggio interpretato e all'epoca storica in cui è ambientata la vicenda. Ecco allora che la prima donna della *Contessa di Colle Erbosio* di Generali, Maria Cantarelli (Teatro di San

²⁰⁹ In generale, le osservazioni si rivelano più interessanti per varietà e articolazione quando l'oggetto delle critiche sono cantanti donne.

²¹⁰ ANONIMO, Gran Teatro La Fenice, *Prima rappresentazione delle Danaidi di Pavesi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 dicembre 1816, pp. 3-4: 4.

²¹¹ ANONIMO, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, p. 3. Critica riportata dalla «Gazzetta di Genova».

²¹² C. F., Articoli Comunicati, *Treviso*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 aprile 1847, p. 4.

Giovanni Grisostomo, 1816), unisce alla bella voce «l'intelligenza del punto scenico», e il buffo Luigi Pacini, «conoscitore del gusto ognor vario de' Paesi, sa adattar ad essi, e al momento la Comica confacente, ed espressiva»²¹³.

Altra caratteristica sottolineata con favore è la «verità dell'azione», ovvero la capacità del cantante di calarsi nel proprio ruolo in modo «naturale» ed «espressivo», così da trasmettere al pubblico i sentimenti e l'anima del personaggio. Aggettivi come «espressiva», «vera», «franca», «illusoria» (che genera un'illusione di verità) e «sentita» accompagnano spesso la descrizione delle doti attoriali dei cantanti più meritevoli. Tommaso Locatelli, per esempio, nel recensire l'allestimento di *Fenella ossia La muta di Portici* di Stefano Pavesi al Teatro La Fenice (1831), elogia così il tenore Claudio Bonoldi, interprete di Masaniello:

Sarebbe difficile rinvenire un'attore [sic] che meglio del *Bonoldi* sostenesse la parte del Masaniello. L'azione è un bel pregio di questo cantante, ed egli ci pone egual cura ed eguale attenzione come alle note; ogni moto, ogni gesto, e quasi dicemmo ogni passo è suggellato coll'impronta della verità e della convenienza al personaggio ch'ei finge e che non perde un'istante [sic] di mira.²¹⁴

Inoltre, in una lettera da Vienna del 1847, in cui si esaltano le qualità dell'allora famosissima Jenny Lind, si legge:

E il suo gestire! [...] Quando è in iscena, ella è sempre occupata di ciò che vi si fa, e vi prende quella parte che naturalmente vi prenderebbe chiunque che non canti od agisca egli stesso. [...] Nella *Sonnambula*, tutto quello che dice e fa in istato di sonnambulismo è fatto e detto con una verità inimitabile: tu vedi ed odi una sonnambula: ché ella te ne porge la vera idea. E a questo nessuna badò prima di lei; e se ci badò, esagerò e falsò l'idea; ché lo stralunare gli occhi o il tenerli, dirò così, bruttamente o forzatamente immobili, porge un'idea falsa, o per certo schifosa, orribile, d'un sonnambulo. E *Jenny Lind* tiene gli occhi naturalmente aperti, eppur si vede che dorme.²¹⁵

Pubblico e critica sono unanimi nel bocciare quegli artisti che, pur vocalmente dotati, adottino una recitazione enfatica, “salendo sui coturni”. A maggior ragione se si tratta di cantanti di una certa fama, apprezzati in Italia e all'estero, ci si aspetta che l'azione sia sempre ben «regolata». Nella critica della prima rappresentazione del *Balduino, duca di*

²¹³ ANONIMO, Teatri, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 novembre 1816, p. 4.

²¹⁴ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *La Fenella, musica del sig. maestro Pavesi, parole del sig. G. Rossi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, pp. 1-3: 2-3.

²¹⁵ G. DEMBSHER, Cronaca del giorno, *Il carnevale e i teatri di Vienna. – Jenny Lind (Lettera al compilatore)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

Spoletto di Giuseppe Nicolini (Teatro Vendramin a San Luca, aprile 1816) l'estensore loda la compagnia di canto (in cui spicca il nome del celebre castrato Velluti), ma soffermandosi sul tenore Diomiro Tramezzani, scrive:

La più essenziale di queste qualità nemiche al suo valore si è quella studiatamente esagerata tragicomica azione, che percuote costantemente il buon senso. Quell'entusiasmo di trasportare l'espressione, quell'atletica veemenza di slanciare le braccia, quel pesante e gigantesco perticare del palco scenico, quelle sforzate e spinte attitudini fanno sfigurare il vantaggioso suo aspetto non solo, ma comunicano di più una tanta alterazione alla stessa sua voce, che poco grata per se medesima, invece di tollerare i rimedj dell'arte, più ingrata anzi diventa per questi sforzi della sua persona. Ben lungi però dal volermi erigere in suo censore [...] mi limiterò a censurare soltanto la stranissima sua bizzarria di sdegnare il costume voluto dal dramma del vestito antico italiano, per volere fra tanti italiani in mezzo alla città di Spoleto brillare in coturni e manto alla greca.²¹⁶

La scarsa padronanza del corpo in scena si identifica spesso con un errato utilizzo della sua parte superiore, soprattutto degli arti, come sottolineato anche nella recensione appena citata. Nell'articolo pubblicato il 20 aprile 1830 all'indomani di una rappresentazione di *Tebaldo e Isolina* di Morlacchi (Teatro di San Benedetto), il critico Tommaso Locatelli auspica per esempio che il tenore Gaetano Crivelli «padroneggi un po' meglio se stesso, tanto che nella espressione della gioia, e dell'amore non cada in quegli sdiliquimenti di capo e di braccia, in quel dondolar delle spalle con che aiuta la parola»²¹⁷; mentre al soprano Virginia Blasis, interprete del personaggio di Fenella nell'omonima opera di Pavesi (Teatro La Fenice, 1831), rivolge l'accusa di prodigarsi in «un alzare e un allargare di braccia ch'esprimono sentimento, ogni pensiero, ma nessuno di quegli atti caratteristici, e tanto significativi, con cui la natura adempie nei muti il difetto della parola»²¹⁸, al punto che il pubblico in sala non riesce a capire lo svolgimento della vicenda della celebre muta di Portici.

La categoria dei buffi, specie negli anni 1816-1817 e 1830-1831, è presa particolarmente di mira dalla critica perché più portata delle altre a eccedere in «lazzi» e «caricature». Un articolo del 1816, relativo all'allestimento del *Turco in Italia* di Rossini al Teatro di San Benedetto, giudica così la prestazione del buffo Luigi Pacini:

²¹⁶ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin a San Luca. Prima rappresentazione del Balduino di Nicolini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1816, pp. 3-4: 3.

²¹⁷ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *S. Benedetto. – Tebaldo e Isolina, musica del maestro Morlacchi – S. Luca – Eduardo e Cristina, pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3: 2.

²¹⁸ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro La Fenice, *La Fenella, musica del sig. maestro Pavesi, parole del sig. G. Rossi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, pp. 1-3: 1.

Se *buffo* chiamare si vuole chi tenta la via del ridicolo coll'aggrottare delle ciglia, col continuo restringere e spalancare degli occhi, della bocca, delle narici, col mostrarsi straordinariamente timido, e fingere di cascare correndo, coll'inventare le più spinte caricature di vestiario, e di gesto, il sig. Paccini [sic], pubblico professore di tutti questi modi, [...] potrà intitolarsi per un buffo eccellente.²¹⁹

Poco oltre il critico affonda definitivamente il cantante definendolo in modo spregiativo «saltimbanco».

Locatelli loda invece la «convenienza» del basso Mariano Stefanori, che in una ripresa del *Turco in Italia* (Teatro di San Benedetto, 1830) «si tiene lontano da quei lazzi, e vili caricature, in cui cadono sì facilmente i cantanti della sua specie»²²⁰.

Sul versante opposto viene censurata l'insufficienza di azione scenica. In modo particolare si sottolinea negativamente la mancanza di «disinvoltura» sul palco, il più delle volte associata alla «timidezza» tipica dei cantanti esordienti, inesperti o debuttanti, verso i quali però la critica assume toni più temperati, riservandosi di giudicare l'artista quando avrà preso maggiore dimestichezza con la scena. A titolo d'esempio, l'interpretazione scenica del basso esordiente Giuseppe Galante (*Aladino nel Crociato in Egitto* di Meyerbeer: Brescia, Teatro Grande, 1830) è giudicata negativamente; ma l'estensore si dice convinto che quando «la pratica delle scene lo divezzerà dalla naturale sua timidezza, potrà assicurarsi di un'ottima riuscita, possedendo già egli per l'arte sua le doti principali»²²¹. Mentre in una critica del 1847 si legge che il soprano Angelica Petrettini, interprete di Odabella nell'*Attila* di Verdi (Venezia, Teatro Apollo), pur essendo «attrice ancor nuova della scena», ha una azione «abbastanza animata ed espressiva; se non che, ben si vede: Odabella non è ancora avvezza a' misfatti, ed ella assale Attila con sì poco furore, e sì lenta, che s'ei non se ne guarda, vuol dire ch'è propriamente apparecchiato a morire»²²².

Laddove a mancare di disinvoltura sia invece un cantante già affermato, i giornalisti lo evidenziano senza riserve e talvolta con tagliente ironia. È questo il caso della pungente critica rivolta a Giovanni Sebastiani, interprete dei *Baccanti di Roma* di Pietro Generali (Teatro La Fenice, 1816), il quale «non è privo affatto di qualunque merito per la musica, ma d'ogni merito è affatto privo per la scena; meglio quindi che sostenere le parti di

²¹⁹ ANONIMO, Teatri, *Teatro di S. Benedetto. Alcuni cenni sull'esecuzione del Turco in Italia di Rossini col ballo della Foresta perigliosa di Bertini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 aprile 1816, pp. 3-4: 4.

²²⁰ TOMMASO LOCATELLI, Notizie Teatrali, *Venezia – Teatro di S. Benedetto*. – Il Turco in Italia, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 settembre 1830, pp. 1-2: 2.

²²¹ ANONIMO, Teatri, *Brescia – Il Crociato – (Estratto di lettera.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 gennaio 1830, pp. 1-2: 1.

²²² ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. Attila del maestro Verdi, col ballo Zaida di G. B. Lasina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 aprile 1847, pp. 1-2: 1.

Arbace o di Timante, saprà egli distinguersi con qualche bel mottetto in coro ecclesiastico»²²³.

Più fortunata è invece la giovane Rosalbina Carradori Allan nel vestire i panni della Giulietta belliniana: il suo è l'unico caso in cui il timore e l'insicurezza giocano a favore dell'interprete, poiché «la sua stessa timidezza [...] perfettamente s'accorda col suo personaggio»²²⁴ e, di conseguenza, la preserva dalla penna appuntita del critico musicale.

Altrettanto deprecata è la «freddezza di sentire e d'azione»²²⁵, ossia quella mancanza di calore, «anima» e trasporto che, oltre a ripercuotersi sulla resa scenica del singolo personaggio, si amplifica nell'interazione con gli altri interpreti, compromettendo intere scene. Per esempio, in un articolo del 1831, Tommaso Locatelli scrive che al tenore Salvatore Patti, interprete di Arturo in una ripresa veneziana della *Straniera* (Teatro di San Samuele), «un po' più d'anima non sarebbe soverchia», dal momento che «resta freddo e impassibile quando vede comparirsi dinanzi quel Valdeburgo, ch'ei stimava non che morto, trucidato per mano sua e affogato nelle onde»²²⁶. Al contrario, Giuditta Pasta, nei panni di Desdemona nell'*Otello* di Rossini (Verona, Teatro Filodrammatico, 1830), è «sempre animata, sempre piena del soggetto che rappresenta» e «sa mantenere in una rappresentazione drammatica un calore che va crescendo sino alla catastrofe dell'azione»²²⁷. Mentre a proposito del celebre soprano Caterina Hayez, giunta a Venezia nel 1847 per interpretare *Lucia di Lammermoor* al Teatro La Fenice, il critico osserva:

V'ha chi nega alla Hayez il talento drammatico e la taccia per fredda. Sia pure: ella non si dimena, non s'agita, com'altri, per la scena, non istordisce con iscrosci improvvisi di voce; ma la sua

²²³ ANONIMO, *Varietà, Alcuni cenni sull'opera nuova di Generali, intitolata: I Baccanti di Roma, eseguita al gran teatro la Fenice per la prima volta nella sera di mercoledì 14. passato febraro*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 marzo 1816, pp. 2-3: 3.

²²⁴ TOMMASO LOCATELLI, *Gran Teatro La Fenice, I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 17 marzo 1830, pp. 1-4: 4.

²²⁵ TOMMASO LOCATELLI, *Notizie teatrali, Teatro di S. Benedetto. – L'Jefte di Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 maggio 1831, pp. 1-2: 2.

²²⁶ TOMMASO LOCATELLI, *Notizie teatrali, Teatro S. Samuele – La Straniera del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 giugno 1831, pp. 1-2: 2. Nei *Grotteschi della musica*, Hector Berlioz affronta il medesimo argomento con la sagacia che lo contraddistingue. Nel capitolo intitolato *La Stoltz, la Sontag. – I Milioni*, Berlioz rivolge, senza far nomi, un'ironica critica a tutte le «illustri cantanti» che, «congelate» in scena in pose *demodées*, non trasmettono alcuna emozione: «C'è un'altra [illustre cantante] che si ammantava di una calma solenne, di una freddezza marmorea e recita la passione come Bossuet recitava le sue orazioni, senza un gesto, senza un movimento, senza variare l'accento e mantenendo sempre quello che reputa essere l'animo suo alla temperatura moderata che raccomandano gli igienisti». (HECTOR BERLIOZ, *I Grotteschi della musica*, cit., p. 233.)

²²⁷ ANONIMO, *Cronaca teatrale, Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, p. 2-3: 2.

azione è invece misurata e composta, proprio ed espressivo l'accento, e nella scena dei vaneggiamenti, fu pur vera ed efficace l'imitazione.²²⁸

Altro elemento che nel corso degli anni sembra acquistare sempre più importanza è l'aspetto fisico. Se nel biennio 1816-1817 i casi in cui vengono elogiati la «bella presenza», l'«aspetto avvenente» e la «figura interessante» di un cantante si contano sulle dita di una mano, negli anni 1830-1831 l'incidenza è ben superiore. Lo testimoniano, fra gli altri, un articolo dell'ottobre 1831, in cui si rimarca che l'esordiente Antonio Ronzi possiede «come il sapere e l'ingegno di ben giovare, anche le più felici qualità fisiche per segnalarsi nel canto»²²⁹, e una critica del 1830 nella quale il basso Giuseppe Tavani è definito cantante «di tarda età, ma ben conservato e di buon fisico»²³⁰.

Nel 1847, infine, l'avvenenza dell'artista è equiparata agli altri parametri di valutazione: essere una «bella persona», «giovane e avvenente», «appariscente», «elegante» o possedere una «gentile figura» è un valore aggiunto, un punto a favore per il cantante. In un articolo in cui si celebrano le doti del soprano Jenny Lind il giornalista mette in evidenza che la cantante è una «bella persona, di forme elegantissime, con una fisionomia oltremodo seducente» e sottolinea che ella «unisce in sé tutti quei pregi fisici che valgono tanto sulle scene»²³¹.

Di pari passo cresce l'attenzione per il «portamento» dei cantanti. Del celebre soprano Giuseppina Grassini, che in un concerto del 1817 esegue le arie di Orazia da *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, si loda la «dignitosa presenza» e il «tutto romano suo portamento»²³²; mentre a proposito di Eliodoro Bianchi, impegnato nella parte del Sommo Pontefice nelle *Danai di Romane* di Pavesi (Teatro La Fenice, 1816), il critico osserva che «se egli nel suo portamento adottasse una dignitosa fierezza repubblicana alquanto più

²²⁸ ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnovale. – Gran Teatro la Fenice. – La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

²²⁹ ANONIMO, Notizie teatrali, (*Dal Censore Univ. dei Teatri*) – *Adria 5 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 ottobre 1831, pp. 1-2: 1. L'articolo, ripreso dal «Censore Universale dei Teatri», si riferisce alla rappresentazione de *Gli Arabi nelle Gallie* di Pacini e *L'esule di Roma* di Donizetti al Teatro Fidora di Adria. Il tenore Antonio Ronzi, allievo del Real Collegio di Musica a Napoli, ha interpretato il ruolo di Settimio ne *L'esule di Roma*.

²³⁰ ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Filarmonico in Verona in occasione della fiera di ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 ottobre 1830, p. 1-2: 1. L'articolo si riferisce alla rappresentazione dei *Baccanali di Roma* di Generali; vi si precisa che Giuseppe Tavani è il «veterano della compagnia».

²³¹ G. DEMBSHER, Cronaca del giorno, *Il carnevale e i teatri di Vienna – Jenny Lind (Lettera al compilatore)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

²³² ANONIMO, *Primo Concerto di Madama Grassini a San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1817, p. 3.

sciolta, indecisi ci lascerebbe nell'ammirarlo maggiormente o per l'invidiabile sua facoltà di cantante, o per la rara sua intelligenza di attore»²³³.

Negli articoli del 1816-1817 sembra che la nozione di portamento sia associata prevalentemente ai tratti psicologici del personaggio, di cui il portamento "fotografa" l'identità, come in una posa o in un ritratto, secondo gli ideali estetici del Neoclassicismo. Gli articoli degli anni Trenta e Quaranta tendono invece a considerare il portamento come una qualità intrinseca del cantante più ancora che del personaggio. I critici lodano le «leggiadre movenze», i modi di fare «delicati», «eleganti», talvolta «rari» degli artisti, dentro e fuori le scene. Il soprano Emilia Goggi, pur non avendo «graditissima voce», viene ugualmente elogiata nel ruolo di Lucrezia ne *I Due Foscari* di Verdi (Teatro La Fenice, 1847) per i suoi «modi elettissimi» e perchè «ha persona, gesto e portamento leggiadri»²³⁴. Al contempo, i critici non mancano di osservare il «non bellissimo portamento»²³⁵ dell'uno o il «troppo risoluto portamento»²³⁶ dell'altro cantante. A proposito del giovane soprano Sophie Crüwell, al suo debutto nel ruolo di Elvira nell'*Ernani* di Verdi, l'estensore fa notare come essa aggiunga ai pregi del canto quello, «non meno potente, della bella persona», nonostante mostri «nell'atto e nel portamento, l'imbarazzo, la timida confusione di chi comincia e si trova a primo tratto in quel nuovo mondo della scena»²³⁷.

A partire dagli articoli degli anni Trenta si rintracciano spesso apprezzamenti per i gesti «aggraziati» e per la «naturale grazia» nei movimenti. Si sottolinea come alcune cantanti donne che devono cimentarsi in ruoli *en travesti* riescano a mantenere tutta la loro femminilità e grazia, pur senza sacrificare l'effetto scenico. È il caso di Giuditta Grisi nei panni di Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Teatro La Fenice, 1830): «ella veste l'abito d'uomo, ma quelle spoglie mentite non la impacciano, e danno anzi maggior convenienza alla sua azione, che non potrebb'essere né più animata o più vera»²³⁸; è il caso

²³³ ANONIMO, Gran Teatro La Fenice, *Prima rappresentazione delle Danaidi di Pavesi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 dicembre 1816, pp. 3-4: 4.

²³⁴ ANONIMO, Critica teatrale, *VII.° Bullettino degli spettacoli del Carnovale. – Gran Teatro della Fenice. – I due Foscari del maestro Verdi. Poesia di Fr. M. Piave*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 febbraio 1847, p. 1.

²³⁵ ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnovale. – Gran Teatro la Fenice. – La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1. A proposito del tenore Flavio Lazzaro, interprete di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

²³⁶ B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 febbraio 1847, p. 4. A proposito del soprano Marietta Alboni nei panni di Angelina nella *Cenerentola* di Rossini.

²³⁷ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. L'Ernani del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 aprile 1847, p. 1. Il nome della cantante è italianizzato in Sofia Cruvelli.

²³⁸ TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 17 marzo 1830, pp. 1-4: 4.

anche della «maschia presenza»²³⁹ del contralto Giuditta Arizzoli, che ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (Teatro di San Benedetto, 1830) mantiene un'«azione quanto basta acconcia e franca, quantunque vesta le spoglie virili, che sono non troppo sovente d'impaccio alle minori cantanti»²⁴⁰.

Nonostante il gradimento di pubblico e critica continui a orientarsi verso lo 'sceneggiare' nobile, intelligente e senza eccessi di sorta, le critiche del 1847 tengono in maggior considerazione l'intensità drammatica dei gesti e delle azioni. L'elogio, di volta in volta, di «azione drammatica e viva», «azione animata», «espressione drammatica» lascia intendere che espressioni più appassionate e gesti intensi, condotti al limite di quella «misura» e di quel «garbo» tanto osannati in passato, stiano entrando a far parte di un gusto in via di trasformazione.

²³⁹ TOMMASO LOCATELLI, *Teatri, S. Benedetto*. – Tebaldo e Isolina, *musica del maestro Morlacchi* – S. Luca – Eduardo e Cristina, *pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3: 2. Giuditta Arizzoli interpreta il ruolo di Tebaldo.

²⁴⁰ TOMMASO LOCATELLI, *Notizie teatrali, Venezia*. – *Teatro di S. Benedetto*. – *Gli Orazii e Curiazii del Cimarosa*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 26 giugno 1830, pp. 1-2: 1.

CAPITOLO III

IL CANTANTE E IL TESTO MUSICALE: MODIFICHE, ADATTAMENTI, SOSTITUZIONI

La consuetudine dei cantanti di intervenire sullo spartito, tagliando o sostituendo pezzi, aggiungendo abbellimenti a piacere o deformando le linee vocali, fa parte di una prassi esecutiva dell'epoca, ben nota e generalmente accettata²⁴¹. Dalla lettura degli articoli emerge però il diverso punto di vista della critica che, perlomeno nelle annate 1830, 1831 e 1847, si scaglia ripetutamente contro le manomissioni compiute dagli artisti. Gli articoli del biennio 1816-1817 non contengono invece quasi mai valutazioni in merito agli interventi sul testo musicale, ma la circostanza si spiega anche con lo scarso grado di approfondimento critico delle cronache pubblicate in questi due anni.

La manomissione più comune consiste nella sostituzione o interpolazione di brani – generalmente arie – ricavati da altri spartiti. Ricorda John Rosselli che i cantanti, soprattutto i più famosi e quotati, avevano facoltà di rimpiazzare o aggiungere pezzi alla loro parte:

Ora poteva essere saggio concentrarsi su pochi pezzi difficili, ma l'aria era ancora la cosa che interessava maggiormente ai cantanti: faceva emergere le loro migliori qualità? Era collocata opportunamente nell'opera? Agli inizi dell'Ottocento, era consuetudine che la prima donna avesse una grande aria di sortita e un pezzo culminante virtuosistico ('rondò') spesso collocato al calare del sipario. Perfino Giuditta Pasta, la cui migliore qualità stava nella grandezza tragica più che nella pirotecnia della coloratura, compenso il fatto che Rossini avesse trascurato di dare alla sua Desdemona un'aria di sortita interpolandone una da un'altra opera.²⁴²

E proprio Giuditta Pasta, nei panni di Romeo, è la protagonista acclamata di una *Giulietta e Romeo* di Zingarelli rappresentata a Verona (Teatro Filarmonico) nel gennaio 1830; il recensore, che non dà troppo peso alle numerose interpolazioni effettuate dalla diva, scrive:

La Pasta, che nell'atto terzo come dicemmo rapì gli spettatori coll'impiego di tutte le sue facoltà mimiche e musicali, diede nei due primi atti la prova più evidente della sua perizia nel superare ogni difficoltà come cantante, allorché eseguì la *cavatina* del *Sigismondo*, col quartetto di

²⁴¹ Sull'argomento Cfr. MARCO BEGHELLI, *Fonti per il recupero della prassi esecutiva vocale donizettiana*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle celebrazioni*, vol. I, *La vocalità e i cantanti*, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001, pp. 11-29.

²⁴² JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, trad. it. di Paolo Russo, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 222.

Bianca e Faliero nel primo atto, e la famosa aria: *Sommo ciel*, nonché il *duetto: Mille sospiri e lagrime* nel *Demetrio e Polibio*²⁴³.

Non è da meno il suo compagno di scena, il tenore Domenico Reina (Everardo Capellio), il quale «sostenne la grande reputazione acquistatasi nell'*Otello*, tanto nella *cavatina* di Pacini nell'atto primo, quanto nella *gran scena* di Vaccaj nel secondo da lui cantata con massima espressione»²⁴⁴. Alla luce di queste informazioni è lecito chiedersi cosa sia stato davvero eseguito della partitura di Zingarelli in questo allestimento del Teatro Filarmonico.

Già nel 1816, d'altronde, il celebre tenore Nicola Tacchinardi decide di introdurre un'aria 'di baule' nel *Ciro in Babilonia* in scena al Teatro Vendramin. E se inizialmente il recensore gli suggerisce di evitare di «innestare qualche altro pezzo di musica in un'opera» poiché «non è gran fatto favorevole per far distinguere un buon tenore, e specialmente un tenore del suo calibro»²⁴⁵, il giornalista incaricato di tirare le somme dopo l'ultima recita lo giustifica in questi termini:

Non così favorito nella sua parte fu l'eccelso merito del Sig. *Tacchinardi*. Il personaggio di Baldassarre, oltre all'essere spoglio d'ogni carattere e d'ogni interesse, come tutti gli altri, non si trova sussidiato nemmeno da quei così detti punti di scena, che l'essenza formano delle tanto famose e decantate *convenienze teatrali*. La sola situazione della sua aria nell'atto secondo ha qualche specie di vantaggiosa preparazione, e questa accarezzata così dal poeta, trascurata venne dal maestro del tutto lasciando la situazione senz'aria, ed obbligando quindi il cantante ad inserirne una vecchia.²⁴⁶

Quanto a *Eduardo e Cristina* di Rossini, spettacolo «pot-pourri» andato in scena al Teatro Vendramin nell'aprile 1830, esso è definito da Tommaso Locatelli

una nuova rappezzatura, un cucito di cento brani diversi, a cui s'è posto quel titolo perché ne abbia qualcuno, e perché un bel titolo è sempre qualcosa. Di Rossini è la sinfonia, l'introduzione, il finale del prim'atto, il Rondò del contr'alto: *Come rinascere Mi sento in core*; il duetto *Ah nati inver noi siamo* – e qualch'altro luogo, che forse abbiamo dimenticato; il rimanente fu sopperito dal Pacini, dal Bellini, dal Generali, sicché quanto a composizione il *petit-paté* non è almeno mal combinato.²⁴⁷

²⁴³ ANONIMO, Cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filarmonico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 gennaio 1830, pp. 1-2: 2.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4: 4.

²⁴⁶ ANONIMO, Varietà, *Teatro Vendramin a S. Luca. Ultima rappresentazione del *Ciro in Babilonia* di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 aprile 1816, p. 4.

²⁴⁷ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *S. Benedetto*. – Tebaldo e Isolina, *musica del maestro Morlacchi – S. Luca – Eduardo e Cristina, pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3: 2-3.

Parlando poi della primadonna, Cleofe Boyer, il critico precisa che essa viene «ogni sera colmata di applausi, specialmente nella sua aria tolta ad un altro spartito, crediam di Pacini e di cui ci era già noto il motivo per ballo dell'*Ines*, in cui era stato introdotto»²⁴⁸.

Sempre Tommaso Locatelli si rammarica che il tenore Gaetano Crivelli, interprete di Publio Orazio in una ripresa de *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (Teatro di San Benedetto, 1830), abbia «con sacrilego pensiero» interpolato alla sua parte «un'arione alieno allo spartito», che peraltro «non sortì grand'effetto»²⁴⁹. Le stesse considerazioni sono espresse dal critico anche nei confronti di Elisa Bonoldi, Ebuzio ne *I baccanali di Roma* di Generali (Teatro di San Samuele, 1830): «ne duole ch'ella abbia mutato il bell'arione finale: *In questo barbaro – Fatale istante* con altro che certo non tiene il medesimo luogo, né può paragonarsi quanto all'effetto a quello che sul labbro della Malanotti [sic] destò tanto entusiasmo»²⁵⁰.

Una cronaca da Padova informa invece che il soprano Elisa Murati, protagonista di *Giulietta e Romeo* di Vaccai al Teatro Nuovo nel 1831, ha inserito nella sua parte la cabaletta «Or sei pago o ciel tremendo» della *Straniera* di Bellini, grazie alla quale viene ripetutamente chiamata al proscenio dal pubblico dopo la chiusura del sipario²⁵¹. Mentre nella recensione alla rappresentazione de *I Capuleti e i Montecchi* a Udine (Teatro di Società, 1831) si legge che «il canto di *Giulietta* è stato gradito sulle labbra della Barili nel duetto con *Romeo* dell'atto primo, e nell'aria dell'atto secondo, tratta dalle miniere di Rossini e sostituita a quella dello spartito»²⁵², e che «alla deficienza assoluta della parte di *Capellio* ha provveduto Scalese con un'aria di Donizzetti»²⁵³. Ancora Locatelli non manca di sottolineare che Cleofe Boyer, interprete di Isabella nell'*Olivo e Pasquale* di Donizetti (Teatro di San Benedetto, 1831), «cantò egregiamente due arie aggiunte, e n'ebbe per parte del pubblico ogni maniera di gentili incoraggiamenti»²⁵⁴.

Un articolo di ragguaglio sulle stagioni autunnali del 1847 a Venezia informa che al Teatro Malibran «il *de Vecchi*, a dir propriamente, non cantò la *Gazza Ladra*; poiché e' sostituì quasi tutti i suoi pezzi con altri, ch' e' disse però con acconci modi, e ottenendone

²⁴⁸ *Ivi*, p. 3.

²⁴⁹ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro di S. Benedetto. – Gli Orazii e Curiazii del Cimarosa*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 giugno 1830, pp. 1-2: 2.

²⁵⁰ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele. – I Baccanali – Teatro S. Luca – la Compagnia dei giovani Filarmonici. – Teatro S. Benedetto – nuova illuminazione*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 novembre 1830, pp. 1-3: 2.

²⁵¹ Vedi ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Novissimo in Padova*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 gennaio 1831, p. 1.

²⁵² ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine 18 luglio 1831*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 luglio 1831, pp. 1-2: 2. Interpreti principali sono Caterina Barili (*Giulietta*) e Annetta Cosatti (*Romeo*).

²⁵³ *Ivi*, pp. 1-2. Raffaele Scalese sostiene la parte di *Capellio*.

²⁵⁴ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro di S. Benedetto. – L'Jefte di Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 maggio 1831, pp. 1-2: 1.

qualche effetto»²⁵⁵. Un'altra cronaca veneziana, relativa alle repliche del *Marin Faliero* di Donizetti (Teatro Apollo, 1847), avvisa invece che «mercoledì si riprodusse il *Marin Faliero*, un po', a dir vero, manomesso da non so quali omissioni [sic], per far luogo al famoso duetto de' *Puritani* tra la donna e il tenore, perfettamente cantato dal detto *Miraglia* e dalla *Bochkolz*»²⁵⁶.

Poteva anche accadere che l'interpolazione di una determinata aria in un dato spartito diventasse così frequente da creare una tradizione²⁵⁷. È il caso, per esempio, del duetto della *Francesca da Rimini* «introdotto, second'usanza, nello spartito» dei *Baccanali di Roma* di Generali, come ricordato da Locatelli nella recensione dello spettacolo al Teatro di San Benedetto (1830)²⁵⁸. Altre volte la sostituzione era dettata dall'impossibilità dei cantanti di sostenere il loro ruolo, come nel caso di una messa in scena di *Romilda e Costanza* di Meyerbeer (Teatro di San Benedetto, 1817), dove «gl'inatti esecutori» costrinsero alla «sottrazione di bei pezzi inesequibili», tra cui «una sostituzione di cavatina stucchevole ed aria prediletta della Signora Debezzi; un *rondeau* della Signora Gafforini sottratto dalla Signora Martinelli a quello della signora Pisaroni»²⁵⁹.

Qualche volta, infine, l'aria inserita è l'asso nella manica grazie al quale un giovane artista tenta di vincere la sua sfida con un nuovo pubblico. Così, recensendo *Il turco in Italia* rappresentato al Teatro di San Benedetto nel 1830, Locatelli afferma che la prima donna Teresa Zacchielli Croce (Fiorilla), «nuova per queste scene, si presentò tremando al giudizio di un pubblico così rispettabile qual è il nostro, ma la vantaggiosa sua figura, e l'esecuzione di una cavatina, scritta non sappiamo da chi, ma a posta per lei bastarono a farla conoscere, e a cattivarle il favore di tutti»²⁶⁰.

Un caso particolare è quello dell'aria di Rosina «Contro un cor che accende amore» nel secondo atto del *Barbiere di Siviglia* (il «rondò dell'*Inutil precauzione*» accompagnato al cembalo dal Conte d'Almaviva travestito da Don Alonso), la cui sostituzione nel 1847 è sistematica. Nella recensione dello spettacolo in scena durante la stagione di Carnevale al

²⁵⁵ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli della stagione. I Teatri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1847, pp. 1-2: 1. Non si conosce il ruolo interpretato da Giovanni De Vecchi.

²⁵⁶ ANONIMO, Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro d'Apollo*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 10 dicembre 1847, p. 4. Il soprano Anna Bochkoltz Falconi veste i panni di Elena mentre il tenore Corrado Miraglia interpreta Fernando.

²⁵⁷ Alcuni casi sono pervenuti fino al pieno Novecento, stabilizzatisi anche negli spartiti di Casa Ricordi, come il finale del *Giulietta e Romeo* di Vaccai inserito nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e l'aria «Manca un foglio» di Pietro Romani a sostituire «A un dottor della mia sorte» nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

²⁵⁸ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *Teatro di S. Benedetto. – I Baccanali, del maestro Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 maggio 1830, pp. 1-2: 1. Non è specificato se si tratta di un duetto tratto da *Francesca da Rimini* dello stesso Generali (1829) o dall'omonima opera di Luigi Carlini (1825).

²⁵⁹ A. C., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 ottobre 1817, p. 3. Interpreti principali sono Angela Martinelli (Romilda) e Eleonora Debezzi (Costanza).

²⁶⁰ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Venezia – Teatro di S. Benedetto. – Il Turco in Italia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 settembre 1830, pp. 1-2: 1.

Teatro di San Samuele si legge che la protagonista Marietta Alboni è mirabile «nella cavatina, nel duetto con Figaro, nel finale del prim'atto, nel duetto con Almaviva [...]; ma nel rondò, al cembalo, *I tuoi frequenti palpiti*, e nella cavatina *Ah! quel giorno ognor rammento*, pezzi tolti dalla *Niobe*, dalla *Semiramide*, ell'è portentosa»²⁶¹. A riprova della prassi di sostituire l'aria con pezzi sempre diversi, il corrispondente Cleandro di Prata ci informa che

Nel secondo atto del *Barbiere di Siviglia*, ci regalò al cembalo²⁶² ora l'aria del *Tancredi*, ora quella di Arsace nella *Semiramide*, di Rossini, ed ora il *rondeau: I tuoi frequenti palpiti*, nella *Niobe* di Pacini. Per ultimo, ella ci fe' sentire più volte in costume la scena ed aria della *Betty* [sic] di Donizetti, in cui, colla più squisita maestria del canto, ci provò come stiano in suo potere anche la grazia, la scioltezza ed il brio del movimento scenico.²⁶³

Un'altra tipologia molto frequente di intervento dei cantanti sul testo musicale è la modifica delle linee vocali tramite l'aggiunta di abbellimenti e fioriture, altrimenti detta 'coloratura'. Come spiega Rodolfo Celletti, «la coloratura nacque dalla diminuzione e cioè dalla sostituzione delle note di lunga durata (bianche o «dealbate») con note di minore durata (annerite o «colorate») improvvisate dall'esecutore in un passaggio vocalizzato o in un ornamento»²⁶⁴. Gli articoli presi in considerazione guardano con atteggiamento critico all'eccesso di ornamentazione e mettono in discussione la competenza musicale (e il buon gusto) dei cantanti nel «comporre» le proprie variazioni.

Così Tommaso Locatelli, in una critica entusiastica a *I Capuleti e i Montecchi* rappresentati al Teatro di San Benedetto nell'aprile del 1831, rimprovera Annetta Cosatti (Romeo) poiché per causa sua

si perdette tutta la bellezza della tenera cabaletta: *Vivi vivi, e vien talora / Sul mio sasso a lagrimar*, perché a quel lagrimare ci aggiunse un groppetto, un'appoggiatura, qualcosa in somma

²⁶¹ B., Notizie teatrali, *Venezia*. – *Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 febbraio 1847, p. 4.

²⁶² Cembalo, s'intende, come elemento scenico, non come strumento accompagnatore. Diverso è il caso delle arie accompagnate al cembalo durante le accademie vocali. A questo proposito un articolo del 1817, nel ragguagliare sui prossimi concerti di Giuseppina Grassini al Teatro Vendramin, assicura che «non saranno i soliti Concerti, ne' quali i Virtuosi, stando al Cembalo colla carta alla mano, non possono render per molto drammatica la musica; ma saranno un compendio d'interi Spartiti, posti sulla Scena col conveniente corredo di Scenarj, Vestimenti, Cori, e quant'altro contribuire potrà all'illusione ed all'effetto» (ANONIMO, *Teatri, Nobile Teatro Vendramin San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 agosto 1817, p. 4).

²⁶³ CLEANDRO DI PRATA, Notizie teatrali, *Al sig. N. N. ad Udine*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 marzo 1847, p. 4.

²⁶⁴ RODOLFO CELLETTI, *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 5, settembre/ottobre 1968, pp. 872-873. Celletti precisava che «la diminuzione precedette di gran lunga il melodramma», come prova anche il *Terminorum musicae diffinitorium* del Tinctoris, edito a Napoli intorno al 1475, che conteneva già nozioni sul canto diminuito e fiorito.

che fece un'effetto contrario; di che la preghiamo, per l'amore del bello e della musica del *Bellini*, a correggersene, certa ch'ella farà cosa graditissima a tutti gli ascoltanti, che tutti sono pure suoi ammiratori.²⁶⁵

Una cronaca da Parigi che informa sulle sorti del *Barbiere di Siviglia* andato in scena al Théâtre-Italien (1831), con Rosalbina Carradori Allan nei panni di Rosina, mette invece in evidenza le doti della cantante nell'ornare la propria parte vocale:

Si è osservato con meraviglia, che nella notissima cavatina “una voce” la quale per sì gran corso d'anni fu eseguita da cantanti d'ogni calibro con profusione di novelle aggiunte e di ornamenti secondo la particolare maestria di ciascheduno, i passaggi inventati o introdotti da essa non furono né comuni, né imitati dagli altri.²⁶⁶

E proprio a proposito del successo ottenuto da alcune modifiche musicali, attuate da celebri artiste e poi imitate da altre cantanti con dubbia consapevolezza, Hector Berlioz racconterà in un breve capitolo, intitolato non a caso *La versione Sontag*, un episodio accadutogli a Londra:

Una cantante degna della massima stima, la mai abbastanza rimpianta Sontag, alla fine del terzetto delle maschere del *Don Giovanni* aveva escogitato un passaggio che lei sostituiva all'originale. Era troppo bello perché l'esempio non trovasse imitatori e fu così che tutte le cantanti d'Europa adottarono la *trovata* della Sontag per il ruolo di Donna Anna.

Un giorno a Londra, ad una prova generale, un direttore d'orchestra che conosco, appena ebbe sentito alla fine del terzetto questa audace sostituzione, fermò l'orchestra e rivolto alla prima donna:

- Ebbene, signora, cosa succede? Avete dimenticato la vostra parte?
 - Signore no. *Canto la versione Sontag*.
 - Ah, molto bene. Mi permetto di chiedervi perché preferite la versione Sontag alla versione Mozart, l'unica di cui peraltro dobbiamo occuparci in questa circostanza?
 - È che suona meglio!
- !!!!!!²⁶⁷

Nella recensione alla *Gazza ladra* di Rossini (Teatro Malibran, 1847) già citata in questo capitolo si evidenzia che Felicita Forconi, pur cantando «con un certo garbo», è colpevole di «un arbitrio, invero non lieve»:

²⁶⁵ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Benedetto*. – I Capuletti e Montecchi, *poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 aprile 1831, pp. 1-3: 2.

²⁶⁶ ANONIMO, Notizie musicali, s. t., «Gazzetta privilegiata di Venezia», 30 novembre 1831, pp. 1-2: 1. Cronaca riportata dal «Galignani's Messenger».

²⁶⁷ HECTOR BERLIOZ, *I grotteschi della musica*, cit., p. 35.

Ella pose mano in quel di Rossini, e sostituì il proprio al pensiero di lui, col mutare le più belle frasi della sua cavatina; classiche frasi, nella memoria di tutti, e che tanto meno era lecito mutare, quand'ella non credesse di poter far meglio dell'unico Rossini: caso un tantino difficile.²⁶⁸

Anche Anna Bochholtz Falconi, interprete di Elena nella ripresa del *Marin Faliero* al Teatro Apollo (Venezia, 1847), è lodata dal giornalista per la sua bella voce, che però «la induce ad introdurre nel canto forse troppe difficoltà, ch'ella vince sempre con mirabil maestria, e ne desta più ammirazione che diletto»²⁶⁹. Infine, il «prodigioso talento» di Jenny Lind «ha fatto tollerare le sacrileghe mutilazioni commesse in un capolavoro, del quale non sarebbe permesso di toccare una sola nota»²⁷⁰, ovvero *Robert le diable* di Meyerbeer, in scena a Londra all'Her Majesty's Theatre nel 1847.

Come si è già rilevato nel paragrafo *Costumi e malcostumi vocali* del primo capitolo, la linea del canto era spesso adattata alle tessiture degli artisti scritturati dai teatri, e la via più semplice per ottenere tale risultato era modificare le altezze delle note. Emblematico è il caso delle svariate produzioni di *Semiramide* allestite nel 1830 nei teatri di Padova (Teatro Nuovo), Udine (Teatro di Società) e Venezia (Teatro di San Samuele): in tutti questi casi la parte di Assur, scritta per basso, viene adattata per la voce di tenore, compromettendo il buon esito dell'opera. Sempre nel 1830, all'indomani della prima rappresentazione del *Pirata* di Bellini al Teatro La Fenice, Tommaso Locatelli sottolinea che la parte del tenore «fu accomodata, o vogliam dire puntata»²⁷¹, e perciò alcuni passi dello spartito non riscossero successo di pubblico²⁷².

Altre modifiche interessano la tonalità dei pezzi musicali. Una lettera da Udine nell'informare sul successo riscosso da Sophie Crüwell in *Lucia di Lammermoor* al Teatro di Società (1847), si sofferma sui cambiamenti che il resto della compagnia apporta alle tonalità originali dello spartito donizettiano:

²⁶⁸ ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli della stagione. I Teatri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1847, pp. 1-2: 1. Non è precisato il ruolo interpretato da Felicità Forconi.

²⁶⁹ ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Apollo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 dicembre 1847, pp. 2-3: 2.

²⁷⁰ ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra. – Teatro della Regina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 giugno 1847, p. 4. Jenny Lind interpreta il ruolo di Alice.

²⁷¹ Sul termine «puntatura», si veda la definizione data dal LESMU: «oggi si tende a utilizzare il termine “puntatura” col significato di “acuto aggiunto per fare bello sforzo vocale”; nel primo Ottocento la puntatura riguardava invece l'adattamento di intere frasi e non necessariamente trasferite all'acuto» (*Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, Firenze, Franco Casati, 2007). A titolo d'esempio, in una lettera del 1830 a Francesco Florimo, Saverio Mercadante scrive a proposito di Adelaide Tosi: «per disgrazia del nostro comune amico Bellini, ha voluto far la *Straniera*, e fortuna che qui non l'hanno intesa poiché la punta tutta, cioè gli acuti li abbassa, ed i Bassi li alza» (SAVERIO MERCADANTE, *Biografia. Epistolario*, a cura di Santo Palermo, Fasano di Puglia, Schena, 1985, p. 95).

²⁷² TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di Felice Romani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 gennaio 1830, pp. 1-3: 2. La parte di Gualtiero è interpretata dal tenore Lorenzo Bonfigli.

La sua cavatina fu onorata di quattro chiamate, ed il suo *rondeau* interrotto da applausi pieni, crescenti, che poi scoppiarono tuonanti alla fine. Fu trovata eccellente tanto per la soavità e precisione del canto, come per la giustezza dell'azione, e per la verità dell'esprimere. Questi sono i due pezzi che maggiormente emersero nell'opera, perché forse i soli che eseguiti fossero nel tuono naturale; ché tutti gli altri furono la maggior parte abbassati.²⁷³

In alcuni articoli del 1830 si accenna anche a modifiche apportate ai tempi d'esecuzione degli spartiti. Nella critica a *Gli Orazi e i Curiazii* di Cimarosa, rappresentata al Teatro di San Benedetto, Tommaso Locatelli fa notare che uno dei cantanti (non nominato) rallenta tutti i suoi pezzi, nuocendo alla tensione interna dell'intera opera:

Non potremmo peraltro senza ingiustizia tacere che molti luoghi mancarono del loro effetto perché ne furono mutati i tempi, stemperati in larghi, anzi in tali e sì enormi largure da perderne il fiato il più paziente uditore, come a quel famoso: *Se alla patria ognor donai* ecc. Il che essendo avvenuto sempre a una parte, e non alle altre, dovrebbe ascriversi a colpa del cantante piuttosto che dell'orchestra, la quale altrove ha fatto egregiamente il suo debito.²⁷⁴

Sempre Locatelli, nel recensire *Il conte di Lenosse* di Nicolini con cui si apre la stagione di Carnevale 1830-1831 del Teatro La Fenice, mette in evidenza che «la cavatina del musico» (Giovanni Battista Velluti, nei panni del conte protagonista) è presa «con un certo tempo non direm già largo, ma comodo e adagiato con sue buone battute di aspetto o meglio di respiro, che non fa più il medesimo effetto»²⁷⁵. Infine, nella critica a *Lucia di Lammermoor* andata in scena al Teatro La Fenice nel gennaio 1847, l'anonimo giornalista fa il punto sulla lentezza d'esecuzione dell'opera:

Di qualunque fosse la colpa, la *Lucia* durò tre buoni quarti d'ora più che non suole; con tale soporifera lentezza si presero tutti i tempi. I quarti contavano pressoché per intere battute, e i meno esperti in orchestra avevano comodo da prepararsi a' passi difficili: guarda le crome!²⁷⁶

In un simile scenario – davvero poco rassicurante – di alterazioni arbitrarie fanno capolino i pochi casi di cantanti che si dispensano dall'apportare modifiche, e che i

²⁷³ ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine*. – Lucia di Lammermoor, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 agosto 1847, p. 4. Recensione estratta da una lettera. Il cognome della cantante è italianizzato in Cruvelli.

²⁷⁴ TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Venezia*. – *Teatro di S. Benedetto*. – Gli Orazii e Curiazii del Cimarosa, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 giugno 1830, pp. 1-2: 1.

²⁷⁵ TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Il Conte di Lenosse, musica del maestro Nicolini, parole del sig. Gio. Rossi*. – *Col gran ballo l'Ezio del sig. Morosini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1830, pp. 1-3: 1.

²⁷⁶ ANONIMO, Critica teatrale, VI. *Bullettino degli Spettacoli del Carnovale*. – *Gran Teatro la Fenice*. – *La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

giornalisti elogiano nei loro articoli. Nella disastrosa produzione dell'*Assedio di Corinto* al Teatro della Pergola di Firenze (1847), per esempio, solo Fortunato Borioni si guadagna la stima del recensore, poiché

riuscì a tutti evidente non esser la parte di *Cleomene* adatta per la tessitura della sua voce, e debbesegli saper buon grado se preferì sforzarsi alquanto, piuttosto che commettere il barbarismo oggimai comune e d'uso universale [...] di spostare la parte e manomettere una musica degna di più religiosa ammirazione e di più profondo rispetto.²⁷⁷

Nella critica alla *Semiramide* rappresentata a Treviso (Teatro di Società) nell'autunno del 1847 il giornalista elogia gli interpreti, prima fra tutte il contralto Gaetana Brambilla (Arsace):

Nella scena e grand'aria: *Eccomi alfin in Babilonia*, nel duetto con Assur (il bravo *Rinaldini*) ella rese con la più scrupolosa esattezza e felicità di esecuzione tutte quelle bellissime frasi, che sarebbe profanazione mutare, com'altri cantanti, impossenti a raggiungere la bellezza di que' passi, pur osan di fare, sostituendo il proprio a quel di Rossini! La qual lode è comune a tutti gli altri attori, che non si presero la più lieve licenza.²⁷⁸

A proposito di arbitri esecutivi, un resoconto di Berlioz, ospitato ne *I grotteschi della musica*, narra le avventure e disavventure di un direttore d'orchestra alle prese con un'anonima cantante capricciosa e un'aria di Mozart:

Alla fine si dà inizio alla prova: la cantante è rassegnata al capolavoro. Lo riempie di fioriture: si poteva prevederlo. Il direttore d'orchestra dentro di sé sente più di prima risuonare quel suono così eloquente: Grrrrrr! E rivolgendosi alla diva con la più dolce voce e con un sorriso in apparenza per niente contraffatto:

- Vi avverto, se cantate così vi farete odiare dal pubblico.
- Credete?
- Ne sono sicurissimo.
- Oddio! Ma... vi chiedo un consiglio... Forse bisogna cantare Mozart, semplicemente, come è scritto. È vero, siamo in Germania, non ci pensavo... Sono pronta a tutto, signore.
- Sì, sì, coraggio. Osate questo vero colpo di testa. Cantate Mozart, semplicemente. C'erano una volta delle arie scritte apposta per essere infarcite di fioriture e abbellite dai cantanti, ma queste

²⁷⁷ ANONIMO, Notizie teatrali, *Firenze*. – *Teatro della Pergola*. – L'Assedio di Corinto, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 4. Critica riportata dal periodico «La rivista di Firenze».

²⁷⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Treviso*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 novembre 1847, p. 4. Fanno parte del cast anche Luigia Ponti (*Semiramide*), Luigi Rinaldini (*Assur*), Marietta Zambelli (*Azema*), Angelo Zuliani (*Mitrane*), Giuseppe Capriles (*Oroe*), Ettore Caggiati (*Idreno*).

arie sono state scritte dai domestici di qualche primadonna e Mozart è un maestro, è considerato un grande maestro, al quale non faceva difetto il buon gusto.

Si ricomincia l'aria. La cantante decisa a bere il calice amaro fino in all'ultima goccia, canta semplicemente questo miracolo d'espressione, di sentimento, di passione, di bello stile, non cambia che due misure, solamente per amor proprio. Appena ha finito, cinque o sei persone sopraggiunte giusto al momento in cui aveva ricominciato l'aria, si fanno avanti verso la cantante esclamando, colme d'entusiasmo: «Mille congratulazioni, signora. Voi sì che cantate con purezza e semplicità. Ecco il modo in cui vanno interpretati i grandi maestri. Delizioso, ammirevole. Voi sì che capite Mozart!».

A parte, il direttore d'orchestra:

«Grrrrrr!!!».²⁷⁹

Lo spiritoso racconto di Berlioz ci sembra offrire la miglior conclusione, e insieme la morale, di questo capitolo dedicato alle storpiature del testo musicale da parte dei cantanti.

²⁷⁹ HECTOR BERLIOZ, *I grotteschi della musica*, cit., pp. 121-122. La citazione è tratta dal capitolo intitolato «Piccole miserie dei grandi Concerti» (pp. 117-122).

CAPITOLO IV

IL FENOMENO DEL DIVISMO

Ogni epoca ha conosciuto i propri divi: personaggi acclamati e adorati per le loro doti eccezionali, ma anche, spesso, per le vicende legate alla loro vita privata, per i loro capricci e le loro stravaganze. I fogli delle annate consultate della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» non mancano di puntare il faro sulle celebrità musicali dell'epoca, a cominciare dai cantanti d'opera, con alcune differenze nei vari periodi presi in esame. Capaci di produrre vero fanatismo nel pubblico, i cantanti sono oggetto di notevole attenzione da parte della stampa, che dedica loro ampio spazio nelle rubriche teatrali e nella cronaca estera, puntando l'attenzione sia sulla loro carriera, sia su quell'insieme di notizie, curiosità e aneddoti che oggi definiamo *gossip*. Pettegolezzi, dunque, spesso alimentati anche dalla lontananza di artisti chiamati a calcare le scene di tutta Europa. E proprio dalle cronache estere giunge notizia dei successi e insuccessi teatrali, ma anche degli impegni mondani, degli spostamenti da una città all'altra (reali, presunti, annunciati) e, più in generale, della loro vita pubblica e privata.

Nel biennio 1816-1817 l'attenzione della «Gazzetta» è quasi interamente catalizzata dal soprano Angelica Catalani, protagonista indiscussa delle cronache con ben quarantatre articoli pubblicati. Si tratta il più delle volte di semplici trafiletti che ragguagliano sulla sua carriera e i suoi spostamenti attraverso l'Europa, mentre manca qualsiasi notizia sul programma dei suoi concerti, qualunque considerazione critica sulle sue esibizioni e, in generale, sulla sua arte. La quantità di articoli, pertanto, può essere giustificata solo da un interesse per la sua figura di diva, più che di artista. Per offrire una panoramica più eloquente della portata del “fenomeno Catalani”, si è qui compilata una tabella che elenca tutti gli articoli che la riguardano (compresi i pochi pubblicati nelle «Gazzette» del 1830).

DATA ARTICOLO	CITTÀ	CONTENUTO
21/06/1816	Hannover	Angelica Catalani si esibisce a Hannover, nel palazzo del duca di Cambridge e al Ballohf Theatre.
18/07/1816	Berlino	Angelica Catalani ha già dato due concerti. La sala è sempre affollata nonostante il biglietto d'ingresso costi tre talleri.
25/07/1816	Berlino	Angelica Catalani canta <i>God Save the King</i> all'Accademia di canto di Berlino.

10/08/1816	Berlino	Angelica Catalani dà «un ultimo concerto a beneficio dei poveri della città». Le sue prossime tappe sono Vienna, Praga, Dresda, Lipsia e l'Italia.
28/08/1816	Francoforte	Tre concerti di Angelica Catalani a Francoforte.
31/08/1816	Francoforte	Il terzo concerto di Angelica Catalani a Francoforte è annullato per indisposizione della cantante. I molti sostenitori, giunti per ascoltarla, sperano nella sua pronta guarigione.
07/09/1816	Francoforte	Il concerto di Angelica Catalani è rinviato di 15-20 giorni.
18/09/1816		Si annuncia che Angelica Catalani tornerà in Italia.
21/09/1816	Francoforte	Altri due concerti di Angelica Catalani a Francoforte.
28/09/1816	Francoforte	Angelica Catalani devolve 80 ducati (un quinto del ricavato del concerto del 13 settembre) a favore degli indigenti di Francoforte. Si annunciano i prossimi spostamenti della cantante.
30/09/1816	Potsdam	Visita di Angelica Catalani al palazzo di Sanssouci, dove canta un'aria accompagnandosi a un pianoforte che non viene accordato da 24 anni.
10/10/1816	Strasburgo	Si annunciano i prossimi concerti di Angelica Catalani a Strasburgo (prezzo del biglietto: 10 franchi), Basilea e Berna.
24/10/1816	Zurigo	Angelica Catalani parte da Strasburgo per trasferirsi in Svizzera.
04/11/1816	Karlsruhe	Arrivo di Angelica Catalani e suo prossimo concerto a Karlsruhe, dopo il mancato viaggio in Italia e la presenza a Vienna.
16/11/1816	Milano	Si annuncia il prossimo arrivo di Angelica Catalani, attualmente in visita ai parenti in Toscana e reduce dai concerti in Germania, Inghilterra e Francia.
19/11/1816	Milano	Concerto di Angelica Catalani a Milano.
25/11/1816	Milano	Prossimo concerto di Angelica Catalani al Conservatorio di Milano.
28/11/1816	Monaco di Baviera	Incidente diplomatico alla corte di Monaco: in occasione delle nozze tra Francesco I d'Austria e Carolina Augusta di Baviera, la diva dà prova di essere capricciosa e maleducata.
07/01/1817	Parigi	Annunciato un concerto di beneficenza di Angelica Catalani.
08/01/1817		Concerti di Angelica Catalani in Lombardia e Veneto. Si smentisce il «Journal des débats», che la vuole prossimamente a Parigi per un concerto di beneficenza. A Bergamo Angelica Catalani «si è contentata di farsi sentire [...] per soli cinque franchi a testa»: si auspica che faccia altrettanto a Venezia.
20/01/1817	Venezia	È in vendita a Venezia il volume <i>I giudizi dell'Europa intorno alla signora Catalani ossia Articoli concernenti il di Lei merito musicale, tratti dalle più riputate opere periodiche di Londra, Parigi, Berlino, Amsterdam, Lipsia, Annover, Milano, ecc, preceduti da un breve compendio della sua vita.</i>
05/02/1817	Parigi	Si lamenta la prolungata assenza di Angelica Catalani da Parigi, dove le è affidata la gestione del Théâtre-Italien dietro compenso annuo di 160.000 franchi.
05/02/1817	Venezia	È uscita la seconda edizione del volume dedicato ad Angelica Catalani e ai suoi concerti. Si comunica inoltre l'albergo, in Venezia, nel quale la cantante alloggia.
05/02/1817	Venezia	Angelica Catalani e il marito Paul Valabrègue arrivano a Venezia.
24/02/1817	Venezia	Angelica Catalani e il marito Paul Valabrègue lasciano Venezia diretti a Padova.
25/02/1817	Venezia	Presso un libraio veneziano è in vendita un ritratto di Angelica Catalani.
04/03/1817	Firenze	Angelica Catalani giunge a Firenze.
11/03/1817	Firenze	Concerto di Angelica Catalani al Teatro del Cocomero a Firenze.
28/03/1817	Roma	Angelica Catalani lascia Roma per Napoli.
04/04/1817	Napoli	Angelica Catalani, il cui arrivo a Parigi era stato annunciato dai giornali francesi per il giorno venerdì 21 marzo, è invece giunta nello stesso giorno a Napoli.
10/04/1817	Treviso	Lettura all'Ateneo di Treviso: «Lettera critica sui pregi musici [sic] di Madama Catalani».
15/04/1817	Napoli	Permanenza di Angelica Catalani a Napoli.
18/04/1817	Roma	Concerto di Angelica Catalani al Teatro di Torre Argentina.

21/04/1817	Parigi	Si assicura che la direzione del Théâtre-Italien sarà tolta alla Catalani e data a Ferdinando Paër.
22/04/1817	Parigi	La direzione della suddetta opera italiana viene tolta ad Angelica Catalani a causa delle sue prolungate assenze.
22/04/1817	Roma	Ultimo concerto di Angelica Catalani a Roma. Metà degli incassi sono devoluti in beneficenza.
26/04/1817	Venezia	Presso un libraio veneziano è in vendita <i>Lettera critica di un italiano sulla celebre cantatrice Angelica Catalani</i> .
09/05/1817	Firenze	Concerti di Angelica Catalani a Firenze. In suo onore viene illuminato il teatro come durante le feste da ballo.
13/05/1817	Firenze	Posticipato il primo concerto di Angelica Catalani per un' indisposizione della cantante.
17/05/1817	Firenze	Accademie di Angelica Catalani al Teatro della Pergola.
22/05/1817	Parigi	Alla Catalani viene revocata la direzione del Théâtre-Italien a causa delle lunghe assenze. Il teatro, di conseguenza, verrà chiuso per qualche tempo.
11/08/1817	Parigi	Angelica Catalani rientra a Parigi.
13/08/1817	Parigi	Angelica Catalani a Parigi ottiene «un nuovo privilegio» che compensa la revoca della direzione del Théâtre-Italien. Si annuncia il suo ritorno sulle scene parigine.
06/03/1830	Châlons-sur-Marne	Accademia di Angelica Catalani «a beneficio dei poveri».
13/03/1830	Parigi	Angelica Catalani è a Parigi e forse si esibirà alle accademie di Paganini.
23/06/1830	Torino	Angelica Catalani lascia Torino diretta a Firenze.
28/06/1830	Firenze	Angelica Catalani si stabilisce nelle sue terre in Toscana.
14/08/1830	Venezia	Nella terza sala palladiana delle Gallerie dell' Accademia (che ospita le opere della scuola d'incisione) è esposto «un ritratto della Catalani in disegno».

Gli anni Trenta sono gli anni d'oro di Niccolò Paganini, alle cui vicende il giornale dedica una straordinaria attenzione; ma i riflettori sono puntati anche su un'altra celebrità: il soprano tedesco Henriette Sontag. Le «Gazzette» del biennio 1830-1831 le dedicano ben diciassette articoli:

Data articolo	Città	CONTENUTO
06/02/1830	Parigi	Spettacolo di beneficenza di Henriette Sontag.
08/02/1830	Parigi	Spettacolo di beneficenza di Henriette Sontag.
09/02/1830		Henriette Sontag è attesa a Berlino per la fine di febbraio. Si vocifera di un suo possibile divorzio dal conte Carlo Rossi.
15/02/1830		Una lettera del conte Rossi smentisce il matrimonio con Henriette Sontag. «Il marito di questa famosa cantante appartiene ad una diversa famiglia Rossi.»
12/03/1830	Parigi	Si annuncia l'invenzione di un «flauto alla Sontag» dal suono dolce e «insinuante».
29/03/1830	Göttingen	Accademia di Henriette Sontag a Göttingen.
07/04/1830	Berlino	Corre voce che il soprano Henriette Sontag voglia abbandonare le scene.
14/05/1830	Berlino	Henriette Sontag si esibisce a Berlino.
08/06/1830	Berlino	Henriette Sontag è partita per Posen e Varsavia.
21/06/1830	Varsavia	Henriette Sontag si esibisce in un'accademia al Teatro Nazionale e canta «in una grande conversazione a corte».
21/06/1830	Varsavia	Ulteriori ragguagli sulla «grande conversazione a corte» a cui partecipano la Sontag e altri cantanti.

05/07/1830	Varsavia	Si annuncia che, al suo ritorno dalla Slesia, Henriette Sontag darà altri tre concerti.
06/07/1830	Berlino	Si assicura che la Sontag ha un contratto di due anni con un teatro tedesco. Prima andrà a San Pietroburgo su invito dello zar.
07/07/1830	Berlino	Uno studente sfida a duello e ferisce un compagno, reo di averlo anticipato nel «raccolgere e rimettere nel piede della nuova Cenerentola» uno zoccolo, perso da Henriette Sontag «entrando nella sala del concerto».
13/07/1830		Si comunicano i dati sull'afflusso di pubblico ai concerti polacchi di Henriette Sontag.
30/07/1830	Parigi	Qualora la Malibran, gravemente ammalata a Londra, non dovesse riprendersi, il direttore del Théâtre-Italien è pronto a partire per San Pietroburgo e ingaggiare Henriette Sontag per la stagione invernale.
22/01/1831		Henriette Sontag, impietosita da un suo ammiratore caduto in rovina, organizza un'accademia con ingresso «a prezzo libero» e, con i proventi della serata, riscatta dalla prigione il «musicofilo», per il quale poi esegue alcune «ariette».

Come si può notare, il carattere delle informazioni è simile a quello riscontrato per Angelica Catalani: anche nel caso della Sontag le cronache (tutte provenienti dall'estero) focalizzano l'attenzione sulla sua vita privata e professionale, senza entrare nel merito della sua attività artistica.

Diverso è il caso delle «Gazzette» del 1847, nelle quali, eccettuati alcuni pezzi sull'«usignuolo» Jenny Lind (alla quale sono però dedicati anche e soprattutto articoli di critica), le curiosità e i pettegolezzi sui cantanti sono ridotti ai minimi termini.

Ciò che non cambia, nel corso di tutto il periodo analizzato, sono le forme in cui il fenomeno divistico si manifesta. Si possono distinguere tre filoni:

1. la lontananza, alimento del mito
2. l'adorazione spinta fino al fanatismo
3. comportamenti e vicende stravaganti quali segni di eccezionalità

Nel primo filone rientrano tutti quegli articoli in cui si dà notizia dell'attività dei divi nei maggiori centri europei. Il fascino di questi artisti è amplificato proprio dalla distanza. Gli spostamenti, la permanenza nelle città, l'attività concertistica e teatrale, tutto diventa oggetto di curiosità e interesse, meglio se condito da qualche pettegolezzo o indiscrezione.

Alcuni di questi articoli si soffermano anche sui compensi e i contratti straordinari che le dive riescono a ottenere presso teatri stranieri. Da Londra, per esempio, giungono notizie piuttosto dettagliate sull'ingaggio di Jenny Lind al Her Majesty's Theatre nel 1847.

Secondo il recensore, l'impresario Benjamin Lumley si piega a condizioni contrattuali eccezionali perché sicuro del ritorno economico e del successo di pubblico:

Al teatro della Regina non per ciò scemasi il concorso del pubblico e l'applauso. Fra le cose più recenti, citasi *La figlia del Reggimento*, in cui la *Lind* piacque, se non a dismisura almeno tanto quanto erale concesso dal genere d'opera, che non sembra garbi soverchio agli Inglesi. Certo è ad ogni modo che il fanatismo per codesta artista non venne meno giammai. Ed invero è ben giusto che il sig. *Lumley* trovi almeno un compenso all'esorbitante dispendio, che le apporta l'acquisto della celebre artista. In proposito, ecco ciò che rileviamo dal *Corrispondente di Norimberga*: “Le principali condizioni del contratto di *Jenny Lind* sono le seguenti: 1° Il sig. *Lumley* s'assunse l'obbligo di pagare le spese di viaggio di andata e di ritorno da Monaco a Londra, per *Jenny Lind* e il suo *SEGUITO* (sic); 2° Le spese per l'alloggio, mantenimento e carrozza per *Jenny Lind*, durante il suo soggiorno in Londra, sono a carico di *Lumley*; 3° La signora *Lind* si riserba il formale diritto di cantare ne' concerti e serate musicali, e può assentarsi da Londra per cantare in provincia i giorni, in cui il teatro di Sua Maestà riposa; 4° L'emolumento fissato all'artista è di dieci mila lire di sterlini [sic] (ossieno cento venticinque mila franchi) per soli due mesi.” – Qual altro teatro del mondo avrebbe potuto acconsentire a cosiffatte e cotanto gravose condizioni? ... Fortunata arte del canto!²⁸⁰

Non meno significativi sono i resoconti dettagliati delle manifestazioni di entusiasmo, talvolta di vero e proprio fanatismo, di cui sono oggetto alcuni cantanti. Nel suo libro anche John Rosselli ricorda l'usanza di omaggiare pubblicamente gli artisti nei modi più singolari:

Lanciare sonetti in sala, magari stampati su seta, in onore degli artisti, una consuetudine italiana per gran parte del Sette ed Ottocento, era una forma di grande devozione. Farli recapitare ai cantanti sulla scena da colombe addestrate era una finezza usata forse per la prima volta a Venezia nel 1764, vista ancora a Urbino nel 1816 e senza dubbio trita e ritrita alla sua ultima apparizione nota, a Buenos Aires nel 1875; la si poteva integrare con gratificazioni più concrete, affidando alle colombe monete d'oro e d'argento. Le trovate per le beneficiate rendevano più teatrali le relazioni tra i cantanti e le classi superiori per le quali le stagioni d'opera costituivano il cuore della vita sociale.²⁸¹

Descrizioni di simili testimonianze di ammirazione e devozione si trovano con una certa frequenza nelle pagine della «Gazzetta», prevalentemente negli anni 1830, 1831 e 1847. Una cronaca della primavera del 1830, per esempio, descrive l'omaggio dell'Istituto Filarmonico degli Anfioni di Verona a Giuditta Pasta, protagonista di un'accademia

²⁸⁰ ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 luglio 1847, p. 4.

²⁸¹ JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, trad. it. di Paolo Russo, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 105.

vocale. Il soprano è nominato «socio onoraria», ma riceve altresì in dono una medaglia su cui sono incise «le due Muse teatrali *Euterpe* e *Melpomene* che insieme, con naturale e dignitoso atteggiamento concorrono ad incoronare il busto dell'attrice cantante». Come sottolineato dal cronista, la scelta delle due muse è ispirata alle «rarissime doti, che qualificano la celeberrima Giuditta Pasta», ovvero «l'abilità meravigliosa del gesto, e quella del canto»²⁸².

Un trafiletto dell'estate 1830 narra invece l'episodio di straordinario fanatismo – conclusosi peraltro in modo drammatico – che ha per protagonista Henriette Sontag durante il suo soggiorno a Berlino:

Madamigella Sontag è stata cagione d'un duello fra due studenti di Berlino. La divina primadonna porta talora i zoccoli (*soulier pantouffles*). Non ha guari uscì di carrozza, ed entrando nella sala del concerto perdette uno zoccolo. Due studenti che si trovavano nella folla dinanzi alla porta piombarono su questo arnese prezioso, ed uno di essi fu tanto fortunato di raccogliero e rimetterlo nel piede della nuova Cenerentola. Punto l'avversario della sopraffazione [sic] sfidò il compagno a duello e lo ferì gravemente in un braccio.²⁸³

Nel 1847 è Jenny Lind la destinataria dei più clamorosi gesti di devozione. Singolare è quello descritto da John Bull in un articolo intitolato *Una cortesia reale*:

Un caso successo martedì scorso al teatro di S. M. mostra la grande impressione che il singolare talento di Jenny Lind ha prodotto nella loggia reale, la sera in cui quella giovane cantante fece la sua prima comparsa a Londra. [...] La regina giunse prima che incominciasse l'introduzione dell'opera, ch'era *Roberto il diavolo*. Durante lo spettacolo, S. M. manifestò a più riprese la sua soddisfazione [sic], con applausi tanto gagliardi, quanto quelli di qualsivoglia altra spettatrice. Al finire della rappresentazione, allorché la gentile cantante fu chiamata a gran voci sul palco scenico, S. M., dimenticando un istante gli obblighi del cerimoniale, gettò a' piedi di essa un magnifico mazzo di fiori, a lei posto dinanzi nella sua loggia. Questo fatto, senza esempio in Inghilterra, passò inosservato, poiché la maggior parte degli spettatori erano tratti fuor di sé dall'entusiasmo per la valorosa cantante; ma tal graziosa condiscendenza ben fu veduta da colei che n'era l'oggetto, e Jenny Lind ne mostrò la sua gratitudine, profondamente inchinandosi dinanzi la loggia reale.²⁸⁴

In un'altra occasione, la cantante svedese riceve un prezioso omaggio dal direttore del Her Majesty's Theatre, Benjamin Lumley, il quale

²⁸² ANONIMO, Belle arti, *Verona 5 marzo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 marzo 1830, pp. 1-3: 2.

²⁸³ ANONIMO, Appendice di Letteratura e Varietà, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 luglio 1830, p. 3.

²⁸⁴ JOHN BULL, Inghilterra, (*nostro carteggio privato*) *Londra 10 maggio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 maggio 1847, p. 3.

ha testè offerto a madamigella *Jenny Lind*, in attestato della sua ammirazione pel grande talento di questa celebre cantante, un lavoro d'oreficeria, notevole per la sua accuratissima esecuzione. È una colonna corintia [sic] d'argento massiccio, alta un metro circa, attornata da parecchie ghirlande d'alloro, e sormontata da una figura d'oro massiccio, rappresentante il genio della musica. Appiedi della colonna sono raggruppate le muse della tragedia, della commedia e del canto, parimenti d'oro. Sul cornicione è incisa un'iscrizione contenente il nome della grande artista, la data del suo arrivo in Inghilterra (17 aprile 1847), e quella della sua prima comparsa sul Teatro di S. M. (4 maggio 1847).²⁸⁵

Nel febbraio dello stesso anno, anche Maria Laura Ruggeri è protagonista di una trionfale beneficiata a Pressburg, in Ungheria:

Al suo comparire sulla scena, un'immensa quantità di ghirlande, e mazzetti vennero gettati sul palco, ed una pioggia di poesie coprì la platea; mentre, librate all'ali, due bianche ed abbaglianti colombe svolazzavano sopra il capo dell'artista, che rimase commossa da sentimenti di gratitudine, per tante dimostrazioni di aggradimento. – È difficile descrivere quanto spesso la *Ruggeri* sia stata richiamata sul palco, e quanti mazzetti caddero a' suoi piedi, tre de' quali cinti da costosi braccialetti. – L'entusiasmo fu al colmo quando la virtuosa cantò le canzoni ungheresi, nel qual momento le voci *elieu!* (viva!) non avevano più fine.²⁸⁶

La stessa accoglienza è riservata a Sophie Crüwell dal pubblico friulano che, dopo averla apprezzata in *Lucia di Lammermoor* (Udine, Teatro di Società, 1847), durante la sua beneficiata è pronto a omaggiarla con «ritratti, fiori, poesie, e quello ch'è più insolito concorso»²⁸⁷. A San Pietroburgo, infine, il soprano Erminia Frezzolini, impegnata nel ruolo di Adina nell'*Elisir d'amore* al Teatro Imperiale nell'autunno del 1847, «alla fine della rappresentazione [...] ebbe dallo czar e dalla czarina un magnifico regalo in diamanti»²⁸⁸.

L'ultimo dei filoni individuati raccoglie tutte le notizie, spesso singolari, che raffigurano il divo del momento come un essere straordinario, capace di audaci prodezze e insieme oggetto di gustosi pettegolezzi e indiscrezioni. Un articolo del 1816 sottolinea la «profonda sensibilità» di Angelica Catalani, in visita al castello di Potsdam. Il talento della diva sembra qui sconfinare nella magia nel momento in cui fa uscire note intonate (o che sembrano tali) da un clavicembalo scordato:

²⁸⁵ ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*. – 10 settembre, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1847, p. 4. Cronaca ripresa dalla «Gazzetta Musicale di Milano».

²⁸⁶ ANONIMO, Notizie teatrali, *Presburgo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 marzo 1847, p. 4.

²⁸⁷ ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine*. – Lucia di Lammermoor, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 agosto 1847, p. 4. Cronaca estratta da una lettera.

²⁸⁸ ANONIMO, Notizie teatrali, *Pietroburgo*. – Teatro imperiale, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 novembre 1847, p. 4. Notizia riportata dal «Corriere delle Dame».

Allorchè vennero nella sala di musica al secondo piano, il castellano le indicò un clavicembalo che da 24 anni non era mai stato accordato. Quivi cantò ella, accompagnandosi, un'aria, nella quale, al dire del nostro corrispondente, non fu possibile accorgersi della minima dissonanza dello stromento. Quando poi giunse alla stanza dell'immortale Federico²⁸⁹, parve compresa da una profonda meditazione, e disse con vivacità che la morte di quel grand'uomo avrà immersi al certo nella costernazione tutti gli astanti. Tutta l'Europa, disse il castellano, ne fu profondamente commossa. Partecipando allora ella pure con un animatissimo sguardo a questa osservazione, si pose a scartabellare la musica composta da Federico, che trovavasi in un armadio di quella stanza, ed eccitata a tal vista, si pose improvvisamente a sedere al piano forte da 24 anni non tocco, e cantò di bel nuovo accompagnandosi sei intere arie a memoria.²⁹⁰

Una «storia aneddotica» intitolata *La predizione* e pubblicata nel 1847 racconta invece, romanzandolo, l'inizio della carriera del celebre tenore Giovanni Battista Rubini:

Trent'anni fa, a Bergamo, per un singolare contrasto, la compagnia di canto era assai mediocre, ed i coristi erano ottimi. E convien credere senz'altro che così fosse, poichè la maggior parte di que' coristi divennero poscia cantanti celebri, musicisti illustri, grandi compositori. Donzelli, Crivelli, Eliodoro Bianchi, Mari, Dolci, cominciarono tutti col cantare ne' cori di Bergamo.

Era, fra gli altri, in quel tempo un giovine poverissimo, modestissimo ed amatissimo da' suoi compagni. In Italia, l'orchestra ed i cori sono ancor peggio retribuiti che in Francia, se pur è possibile. Voi entrate in una bottega da calzolaio: il padrone è primo violino, i garzoni, per accrescere il guadagno della giornata, suonano la sera in teatro il clarinetto, il fagotto od i timpani.

Il nostro giovine, per aiutare la sua vecchia madre, accoppiava dunque l'ufficio di corista a quello più lucroso di garzon sartor. Ora un giorno, nel quale era andato a provare un par di calzoni a Nozari, quel cantante illustre il guardò fisamente e gli disse con amorevolezza:

- Mi pare, giovinotto, d'averti veduto in qualche luogo?
- Può darsi, signore; mi avrete veduto in teatro, ove canto ne' cori.
- Hai buona voce?
- Non tanto, signore; giungo appena al *sol*.
- Vediamo, soggiunse Nozari, accostandosi al clavicembalo; comincia la tua scala.

Il corista obbedì; ma giunto al *sol*, si fermò rifinito.

- Dammi il *la*, via!
- Signore, non posso...
- Dammi il *la*, sciagurato!
- *La, la, la*.
- Dammi il *si*.
- Ma, signore...
- Dammi il *si*, dico, o in anima mia...

²⁸⁹ Federico II di Prussia.

²⁹⁰ G. M., Regno di Prussia, *Berlino 8 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 settembre 1816, pp. 1-2: 2.

- Non v'adirate, signore; tenterò: *la, si, la, si, do!*

- Ah! Vedi? disse Nozari in tuono di trionfo. Ed ora, giovinotto, ti dico una sola parola: se studierai a tutt'uomo, diverrai il primo tenore d'Italia.

La predizione di Nozari si avverò. Il povero corista, il quale, per campare, cuciva calzoni, possiede ora due milioni di facoltà, e si chiama Rubini.²⁹¹

Nello stesso anno una cronaca da Parigi narra le disavventure accadute a Rosine Stolz proprio alla vigilia del debutto nel ruolo di Marie alla prima rappresentazione assoluta di *Robert Bruce*, su musiche di Rossini (Académie royale de musique, 1846). Il recensore si sente in dovere di «far menzione d'una malaugurata incidenza che ha turbato la rappresentazione»:

era corsa la voce che madama *Stolz* avesse finto d'essere indisposta di salute la settimana scorsa per far protrarre la rappresentazione, e si raccontavano fino a' particolari di tal capriccio femminile. Laonde, benchè madama *Stolz* abbia assai bene cantata la sua parte, e ch'ella non paresse ancora perfettamente rimessa, ella fu fatta scopo di molti fischi. L'attrice, in un momento di collera, stracciò il suo fazzoletto; e siccome quell'atto fu accolto con nuove fischiate, ella, interrompendo la parte, volle uscire di scena ed esclamò, mentre madamigella *Nau* la tratteneva: «Che vergogna! Avere l'indignità d'insultare una donna! Sono ammalata, sfinita, non posso continuare in tal guisa.» Queste parole furono accolte con applausi; ma l'opposizione si è nuovamente mostrata alla fine dell'opera, ed invece di richiamare sul proscenio madama *Stolz*, si richiamò madamigella *Nau*. Il pubblico dovette aspettare lungo tempo, atteso che nessuno appariva. In fine, il sig. Borroilhet ricondusse sulla scena madama *Stolz*, che pareva tutto smarrita. Una gran confusione sorse allora, e in mezzo ad applausi fragorosi si poterono ancora distinguere alcuni fischi degli oppositori a madama *Stolz*. Dobbiamo ripetere che né l'azione né il canto dell'attrice non meritavano un tal rigore; poichè, a malgrado della sua indisposizione e dell'indegno trattamento che riceveva da alcuni spettatori, ella non aveva mai sceneggiato meglio né meglio cantato.²⁹²

A conclusione di questo capitolo dedicato al versante più curioso e mondano della figura del cantante, qual è tratteggiato nelle colonne della «Gazzetta Privilegiata di Venezia», riportiamo un esempio di divismo come capriccio ed eccesso. Acclamato da pubblico e stampa, il divo si crede a torto al di sopra di ogni forma e regola. Protagonista dello scandalo è Angelica Catalani che, ospite alla corte di Monaco di Baviera in occasione delle nozze tra Francesco I d'Austria e Carolina Augusta di Baviera nell'autunno del 1816,

²⁹¹ ANONIMO, Storie aneddoti, *La predizione*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4. Racconto riportato da «Le Constitutionnel». Per «Nozari» è da intendersi il tenore Andrea Nozzari.

²⁹² ANONIMO, Notizie teatrali, *Parigi*. – Roberto Bruce, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4.

dà prova di «un orgoglio smoderato» e, «per un capriccio ridicolo», rischia di suscitare un incidente diplomatico:

Nel giorno della festa nuziale Mad. *Catalani* desiderò di essere spettatrice di quella cerimonia nella regia cappella di Corte, e fu perciò condotta sul coro, ove si trovavano tutti i cantanti della regia musica di Corte. Nel ristretto spazio di quella chiesa, che in questa solenne occasione doveva comprendere un treno di Corte sì numeroso, tutti gli altri posti erano fissati e distintamente contrassegnati secondo le regole d'un [sic] etichetta di Corte, resa in tal giorno particolarmente rigorosa, cosicchè pochissime persone private assistere potevano a quella solennità. Mad. *Catalani* però, sia che il posto da lei occupato non le sembrasse al suo merito abbastanza corrispondente, sia che sedotta fosse da colui che l'accompagnava, si tolse da quel luogo, e ne prese un altro nella tribuna delle principesse reali, la quale tutta coperta di velluto rosso, il posto indicava della reale famiglia. Nel momento che il treno entrava in chiesa, un ciambellano di servizio avvertì il servente di Mad. *Catalani*, che dovesse tosto far di là ritirare la sua signora, come da un luogo, che occupato essere non poteva da nessun forestiero, Mad. *Catalani* ricevette questo avviso con tanto sgarbo, che non poté trattenere il suo risentimento. E non ebbe difficoltà di esprimersi in imprudenti ed indecenti parole, con le quali voleva farsi conoscere grande abbastanza per poter comparire in un tal giorno al fianco di Regine e di Principesse. Uscita dalla chiesa fece essa tosto ricercare i suoi passaporti, e mostrò di voler partire; cangiò però consiglio ben presto, e stimò bene di trattenersi. Nel giorno seguente essa fu chiamata a corte, e mandata a levare con uno dei reali equipaggj; ma ivi giunta, malgrado la lusinghevole accoglienza avuta presso il Re, la Regina, la nuova Imperatrice, e tutta la Corte, proruppe essa in lagrime ed in voci di risentimento sopra il preteso scorno ricevuto nel giorno innanzi, ciò che fece acquistare a tutti una svantaggiosissima idea tanto del suo spirito quanto della sua educazione. La Corte voltò quindi alla cantante le spalle, ed essa dovette ritirarsi assai confusa di avere così indecentemente manifestato il suo mal'umore.²⁹³

A seguito dell'accaduto, Angelica Catalani non prese parte al concerto di corte, previsto per il giorno seguente, e fu costretta a partire anticipatamente alla volta dell'Italia.

²⁹³ ANONIMO, Italia, *Altra del 27 novembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 novembre 1816, pp. 3-4. Articolo in parte citato dalla «Gazzetta Universale».

APPENDICE

VOCE E VOCALITÀ NEI METODI E TRATTATI DI CANTO DEL SETTE-OTTOCENTO

I trattati e i metodi di canto pubblicati nel periodo a cavallo tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento sono un utile strumento per approfondire la conoscenza della vocalità di quegli anni: forniscono molte informazioni sull'idea dello strumento vocale e del suo funzionamento, e sulle pratiche attraverso le quali gli aspiranti allievi venivano avviati alla carriera di cantanti professionisti. Questi metodi possono proporsi al lettore come novità rispetto a opere antecedenti, considerate in parte superate o scorrette, e assumere i connotati di scoperte scientifiche.

In genere essi condensano le indicazioni sulla vocalità e sull'insegnamento del canto che l'autore, maestro di canto egli stesso, è riuscito a raccogliere sulla base di testimonianze scritte e orali di altri illustri maestri e per mezzo delle proprie esperienze dirette, alle quali attinge a piene mani per esporre e sviluppare il proprio pensiero. A volte sono corredati di una cospicua mole di esempi musicali, che ne evidenziano la finalità pratica, ma possono essere anche prevalentemente teorici e improntati soprattutto alla formalizzazione di una "filosofia del ben cantare". Il lessico e le espressioni utilizzate, unite a descrizioni fisiologiche talvolta solo abbozzate, quando non confuse, possono far sorridere chi legge questi trattati oggi, forte di tutte le nozioni ormai consolidate dalla moderna foniatria; ma possono anche rivelare preziosi elementi che mettono in discussione la diffusa idea di *belcanto* ed evidenziare, contemporaneamente, il gusto vocale del tempo e certi aspetti tecnici del cantare che, seppure espressi in modo approssimativo, si rivelano decisamente moderni²⁹⁴.

I trattati e i metodi di canto analizzati in questo capitolo si collocano in un periodo storico che va dal 1774 al 1847 e comprende quindi le annate della «Gazzetta Privilegiata di Venezia» oggetto di studio in questa tesi. Il primo testo esaminato è *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato* di Giambattista Mancini (pubblicato nel 1774), che, per la sua importanza nel panorama settecentesco, apre gli orizzonti a un interessante confronto con i successivi testi ottocenteschi²⁹⁵. Seguono il fondamentale *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, impostato da Bernardo Mengozzi e completato dal

²⁹⁴ Per uno studio completo sui trattati e i metodi di canto si veda MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 1995; si veda inoltre ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*, Milano, Curci, 2006.

²⁹⁵ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* di Giambattista Mancini, Maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico, Vienna, Stamperia di Ghelen, 1774.

bibliotecario del Conservatorio, Honoré-François-Marie Langlé, sotto la supervisione di una commissione presieduta dal direttore Luigi Cherubini (1803)²⁹⁶ e la *Lettera sopra il canto del maestro Ambrogio Minoja* di Ambrogio Minoja (1812)²⁹⁷, entrambi adottati dal Conservatorio di musica di Milano nei primi due decenni dell'Ottocento. Infine, concludono questo excursus i trattati di Francesco Florimo²⁹⁸ e Luigi Lablache²⁹⁹, pubblicati nei primi anni Quaranta, e la celebre *Scuola* di Manuel García figlio, elaborata tra il 1840 e il 1847³⁰⁰.

Il trattato di Giambattista Mancini

Pensieri e riflessioni sul canto figurato, «tenue, ma fortunata Operetta sull'Arte del Canto»³⁰¹ – come lo stesso Mancini definisce il proprio trattato nella breve dedica all'Arciduchessa d'Austria che lo introduce – è l'unico tra i testi considerati ad avere un carattere estetico-teorico, improntato più alla divulgazione di un pensiero *sul* canto che un vero e proprio metodo di canto. Pur rivolgendosi prevalentemente a un pubblico istruito, costituito *in primis* da maestri di canto, il trattato di Mancini risulta di facile comprensione anche per allievi, dilettanti di musica e semplici amatori.

²⁹⁶ [BERNARDO MENGOZZI *et alii*], *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1803 ; trad. It. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano. Versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia di M. M.*, Milano, Giuseppe Antonio Carulli, 1825.

²⁹⁷ AMBROGIO MINOJA, *Lettera sopra il canto del maestro Ambrogio Minoja, socio onorario del Regio Conservatorio di Musica in Milano*, Milano, Luigi Mussi, 1812.

²⁹⁸ FRANCESCO FLORIMO, *Breve metodo di canto diviso in tre parti, composto e dedicato a Girolamo Crescentini, Cavaliere della Corona di ferro ec. ec. ec., Direttore della Scuola di perfezione di Canto nel Real Collegio di Musica in Napoli, da Francesco Florimo*, Napoli - Milano, Girard - Ricordi, 1840.

²⁹⁹ LUIGI LABLACHE, *Méthode complete de chant ou Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre léger et pour former le gout, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduée*, par Louis Lablache, premier chanteur de la Chambre & de la Chapelle de S. M. Le Roi des Deux Siciles, Paris, Canaux, 1840 ; trad. It. *Metodo completo di canto ossia Analisi ragionata di principii sui quali diriger gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto, con esempj dimostrativi, esercizi e vocalizzazioni*, Milano, Ricordi, 1843.

³⁰⁰ MANUEL GARCIA, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition*, par Manuel Garcia, Professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique, Paris, Chez l'Auteur, 1847 ; trad. it. *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato. Terza edizione riveduta & Corretta dal traduttore*, Milano, Ricordi, 1847. Su Manuel Garcia si veda anche la voce *Manuel (Patricio Rodríguez) García (ii)* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, vol. IX, London, Macmillian, 2001-2002^[2], pp. 522-523.

³⁰¹ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni*, cit., Dedicata, pagina non numerata.

Muovendo dai principi esposti cinquant'anni prima da Pier Francesco Tosi nel suo *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*³⁰², Mancini elabora e sviluppa un trattato unico nel panorama settecentesco per organicità, coerenza e completezza. Pubblicato nel 1774 – e poi ampliato nella nuova edizione del 1777 – il trattato si apre con un lungo cappello introduttivo in cui l'autore, attraverso un excursus storico-mitologico appassionato quanto approssimativo, sottolinea l'importanza della musica, e in special modo del canto, nella vita dell'uomo fin dall'antichità, poiché la musica «è nata co' primi Uomini stessi, che dal dolce natural concerto degli Augelli appresero a dolcemente modulare la propria voce»³⁰³.

L'aggettivo «naturale» conduce subito all'idea che anima lo scritto di Mancini: quell'originale concezione organica e naturale del canto, mirata a far vibrare con purezza, leggerezza e soavità la «voce purgata»³⁰⁴, non ancora costretta entro le rigide prescrizioni tecniche che di lì a poco riempiranno le pagine dei metodi di canto ottocenteschi. Perché questo accada, occorre che gli organi della voce, che per Mancini si riducono a «la laringe, il glote [sic], l'uvola, il velo palatino, il palato, la lingua i denti e le labbra»³⁰⁵, concorrano tutti in modo organico alla formazione del suono: «quanto meglio saranno queste parti organizzate, tanto più bella più forte e più chiara sarà la voce»³⁰⁶. Una voce educata e impostata correttamente dovrà perciò essere caratterizzata da un suono forte – ma al contempo morbido e dolce – e timbrato; in questo senso l'aggettivo «chiaro» a cui si riferisce Mancini non va inteso nell'accezione timbrica del termine, ma come quel suono pieno e brillante, tipico della voce definita “a fuoco”, che sfrutta i risonatori per cercare una maggiore amplificazione naturale. Considerando l'esigenza dei cantanti settecenteschi di esibirsi in spazi sempre più vasti, si può intendere quanto fosse necessario sviluppare una tecnica che desse maggiore impatto acustico alla loro voce, sempre nel rispetto dello strumento vocale. A questo proposito, Mancini intuisce che la respirazione, l'articolazione e il controllo del fiato sono elementi strettamente correlati alla buona emissione.

La peculiarità della visione di Mancini si rivela nell'Articolo VI del trattato, intitolato «Della posizione della bocca o sia Della maniera di aprire la bocca»³⁰⁷. Dopo aver ricapitolato i più frequenti vizi riscontrati nella posizione della bocca durante l'emissione, che rendono «disgustosa la cantilena, ridicolo il Cantante, e ributtante per l'aggiunta della

³⁰² Cfr. PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pier Francesco Tosi accademico filarmonico. Dedicato a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Brettagna*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723.

³⁰³ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni*, cit., p. 3.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 76.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 38.

³⁰⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 61. Si precisa che nel trattato di Mancini i capitoli sono denominati Articoli.

sconciatura del volto»³⁰⁸ e impediscono la «natural chiarezza» del suono, Mancini dona ai lettori la sua preziosa regola, sperimentata sui suoi scolari e «adottata da tutte le buone scuole dell'antichità, e de' moderni Professori valenti», ovvero «che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suol situarla quando naturalmente sorride»³⁰⁹. Questa naturalezza di espressione, che fa sì che la voce risuoni libera, «deve essere accompagnata dalla forza naturale del petto, e dalla diritta posizion della gola»³¹⁰. In questo enunciato risiede la straordinaria apertura di Mancini verso una concezione del canto in cui i vari aspetti concorrono in modo sinergico a plasmare la voce.

Mancini, infatti, capisce il rapporto d'interdipendenza tra le cavità di risonanza della bocca e quelle della gola, per cui se la posizione della bocca è scorretta e le «fauci» sono tese viene a mancare la flessibilità necessaria affinché il complesso meccanismo possa «sciogliere la voce». Anche l'articolazione agisce in modo significativo su questo processo dinamico, ed ecco che Mancini mette in guardia i maestri dal prescrivere agli allievi posizioni fisse della bocca nella pronuncia delle singole vocali, poiché «non si deve credere che debba la bocca restar priva di quel suo moto consueto, che di necessità le si conviene, non solo per spiegare le parole, ma ancora per ispandere e chiarire la voce a quel segno che l'istessa arte c'insegna»³¹¹. Un'intuizione, questa, che purtroppo si perse nell'eccessivo tecnicismo della didattica ottocentesca e che è stata raccolta solo in tempi recenti, dimostrando quanto Mancini fosse moderno e avanzato per i suoi tempi e per le conoscenze dell'epoca in materia di foniatra.

Secondo Antonio Juvarra

Il secondo fondamentale contributo che Mancini ha dato alla didattica vocale è rappresentato dalla scoperta del ruolo del fiato nell'emissione cantata e del suo rapporto biunivoco con il sistema di articolazione e risonanza. Parlare dell'importanza del fiato nella concezione del canto di Mancini potrebbe far pensare a un suo approfondimento della meccanica respiratoria, come sarà consueto a partire dall'Ottocento, ma su questo aspetto Mancini invece tace.³¹²

Così lo storico del canto introduce il secondo aspetto essenziale della visione di Mancini: «l'arte di saper conservare e maneggiare il fiato»³¹³. Mancini distingue tra un fiato «grosso», che funge da semplice espulsore del suono, e un fiato «leggero», che diventa tutt'uno con il suono e lo sostiene dall'interno. Se infatti, in fase di emissione, il cantante

³⁰⁸ *Ivi*, p. 64.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 68.

³¹⁰ *Ivi*, p. 66.

³¹¹ *Ivi*, pp. 68-69.

³¹² ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., pp. 39-40.

³¹³ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni*, cit., p. 142.

pensa direttamente al suono, separatamente dal fiato e dal respiro, può generarsi un'innaturale rigidità muscolare che si riflette sulla qualità stessa del suono; se invece si segue l'istinto profondo di certi atti fonatori quasi involontari – come il sospiro di sollievo, la risata o il pianto – ci si accorge che, assecondando spontaneamente il fiato senza pensare preventivamente al suono, il risultato sonoro è quello di una naturale morbidezza e brillantezza. In questa visione esperienziale ed esistenziale, più che meccanica, il fiato e la voce si fondono – e confondono – in un concetto unico: non a caso Mancini utilizza spesso i medesimi aggettivi, e verbi quali 'sostenere' e 'graduare', associandoli indifferentemente al fiato e alla voce.

Un altro concetto importante, di cui Mancini non spiega i risvolti tecnici ma che enuncia con lucidità quando parla di «forza naturale del petto» associata alla «leggerezza delle fauci»³¹⁴, è la coordinazione del lavoro dei muscoli toracici, addominali e del diaframma, in unione a una postura della testa che lasci libero il collo da tensioni. Una corretta dinamica muscolare del sostegno e un adeguato rilassamento a livello faringeo e laringeo sono infatti i requisiti fondamentali affinché un cantante possa cantare senza sforzo né rigidità, in modo vigoroso e al contempo morbido. La «sostenutezza» o «forza» del petto espressa da Mancini, che non va confusa con il moderno concetto di sostegno, «si esprime come un atto muscolare complesso che è anche di distensione-allargamento»³¹⁵ ed è legata a quella sensazione di 'sostenere' la voce che il cantante percepisce quando in realtà sta dilatando la cassa toracica.

Leggendo le *Riflessioni* di Mancini, si nota inoltre come il concetto di naturalezza permei tutto il suo scritto: naturali devono essere la «forza» del petto, la postura, la posizione della bocca, l'emissione, la gestione del fiato. Si tratta di un modo di concepire la tecnica vocale come mezzo per lasciar operare in noi la natura liberamente, sia pure con consapevolezza. Osserva al riguardo Juvarra:

Nella sua concezione, chiaramente settecentesca, della natura, Mancini distingue una natura di primo grado, primordiale (la “naturale rozzezza”) e una natura di secondo grado, sublimata (la *grazia*). È ovvio che l'arte appartiene a questa seconda dimensione. Nel canto ci sono dei precisi elementi che determinano e segnalano l'appartenenza a questo livello superiore, e che appunto vengono definiti da Mancini “*grazie*”. Ne fanno parte il legato (che Mancini chiama «*portamento di voce*»), la «messa di voce» e forme 'essenziali' di agilità come il trillo. Essi sono i «vezzi, che della naturale rozzezza e quasi dirò barbarie spogliano il canto umano, che da esse quegli ornamenti acquista, senza dei quali sciapito sarebbe e disgustoso».³¹⁶

³¹⁴ *Ivi*, p. 70.

³¹⁵ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 43.

³¹⁶ *Ivi*, p. 46.

In conclusione, il trattato di Mancini ci svela una visione per molti versi moderna della voce e al contempo ci offre una visione di quella che era la didattica vocale ai tempi del belcanto, spogliata da luoghi comuni; egli, infatti, spesso critica i maestri di canto «avidissimi di guadagno»³¹⁷, colpevoli di forzare le giovani voci dei loro allievi, di non tenere in considerazione le loro reali caratteristiche e di volerli lanciare nella carriera teatrale prima che abbiano concluso la loro formazione. Si potrebbe amaramente osservare quanto siano attuali ancora oggi le accuse di Mancini nei confronti dei suoi colleghi, nonostante i tempi e i luoghi siano mutati, e tante siano state le conquiste in questo ambito.

Il Metodo di canto del Conservatorio di Parigi di Bernardo Mengozzi

Nel periodo in cui è ispettore del Conservatorio francese, Luigi Cherubini commissiona al tenore Bernardo Mengozzi la stesura di un trattato che condensi i principî e l'impostazione della tradizione belcantistica italiana; nasce così il *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*³¹⁸. Pubblicato a Parigi nel 1803, il testo viene adottato anche dal Conservatorio di musica di Milano «fin dal principio di questo Istituto»³¹⁹, ma solo dal 1826 in versione italiana³²⁰; come si legge nella Certificazione sottoscritta dai professori del Conservatorio, la «traduzione letterale», operata da una sconosciuta allieva di cui si sanno solo le iniziali del nome, è dichiarata «perfettamente conforme all'Originale», sia pure con l'aggiunta di «alcune annotazioni e riflessioni dell'anonima M. M.»³²¹.

È sufficiente sfogliare le pagine del *Metodo* di Mengozzi per capire quanto la sua finalità sia strettamente didattica: una grande quantità di esempi musicali ed esercizi progressivi, suddivisi in due categorie fondamentali – vocalizzi «per attaccare i suoni» e vocalizzi «per portare la voce» – si alternano a spiegazioni teoriche, talora lapidarie. La parte più valida del metodo è senza dubbio quella pratica; dal punto di vista concettuale, infatti, il testo, ben lontano dalla flessibile sottigliezza delle *Riflessioni* di Mancini, rivela un'impostazione piuttosto rigida, che scivola talvolta in una grossolana superficialità.

³¹⁷ GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni*, cit., p. 186.

³¹⁸ Per una ricostruzione della genesi dell'opera, si veda MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, cit., pp. 106-108.

³¹⁹ BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, cit., Certificazione, pagina non numerata.

³²⁰ *Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930*, a cura di Maria Bianca Antolini, Pisa, ETS, 2000, p. 113. La versione italiana del trattato conta solo 80 pagine a fronte delle 290 dell'originale francese.

³²¹ BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, cit., Certificazione, pagina non numerata.

Non a caso la prima parte del trattato, intitolata «Del meccanismo della voce», consta di sole cinque pagine nelle quali Mengozzi espone i principi generali riguardanti i vari aspetti della voce, ovvero la respirazione, l'emissione del suono, la posizione della bocca, la suddivisione dei registri vocali. Di particolare interesse risulta il breve capitolo dedicato alla respirazione: qui Mengozzi dapprima mette in guardia l'allievo-lettore su quanto «giova conoscere il meccanismo della respirazione; perciocché l'aria messa in moto dalla medesima è l'agente principale dell'organo della voce»³²², ma subito dopo illustra una teoria destinata a suscitare polemiche nella seconda metà dell'Ottocento. Scrive infatti Mengozzi:

Bisogna notare che la respirazione per cantare differisce in qualche modo da quella ch'è necessaria per parlare. Quando si respira per parlare, o solo per rinnovar l'aria nei polmoni, il primo moto è quello dell'inspirazione, per cui si gonfia il ventre, la di cui parte superiore si protrae alcun poco; in seguito si abbassa, ecco il secondo moto, quello cioè dell'espiazione; sì l'uno che l'altro movimento, quando il corpo è nel suo stato naturale, si fa lentamente. Succede il contrario nella respirazione per il canto: nell'inspirare bisogna appianare il ventre, facendo sì che prontamente si deprima, gonfiando e protraendo il petto; nell'esprire il ventre deve rimettersi lentissimamente nel suo stato naturale, ed il petto abbassarsi a proporzione, affine di conservare ed economizzare pel maggior tempo possibile l'aria introdotta nei polmoni: non si deve lasciarla disperdere che con lentezza e senza dar urto al petto; bisogna, per così dire, renderla scorrevole.³²³

A prima vista, Mengozzi sembra individuare in quella che oggi viene definita respirazione clavicolare la corretta prassi respiratoria per ben cantare, incurante del fatto che essa capovolge il naturale rapporto petto-addome³²⁴. Ma è possibile cercare una spiegazione a questa bizzarra tesi prendendo in considerazione l'intero apparato di presupposti tecnici che caratterizzavano l'emissione nella scuola belcantistica, ovvero la postura eretta e "nobile" associata alla «sostenutezza» del petto già enunciata da Mancini. In questo senso il coinvolgimento del torace nell'atto respiratorio non è associato a tensioni o antagonismi muscolari volontari ma, assieme all'abbassamento del diaframma, fa parte di una dinamica naturale. Questa è anche la tesi di Juvarra:

³²² *Ivi*, p. 2.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ La respirazione artistica, infatti, è oggi «generalmente affidata a un'azione addominale con eventuale apporto costale»; non sorprende perciò che nella seconda metà dell'Ottocento, complice il crescente interesse per la dinamica respiratoria, la tesi di Mengozzi cominci a essere rifiutata perché considerata «come causa della perdita di un gran numero di voci» (MARCO BEGHELLI, *Respirazione e voce cantata: un excursus storico*, in *La voce del cantante. Saggi di foniatria artistica*, a cura di Franco Fussi, Atti del convegno *I disturbi della voce artistica: dalla diagnosi al trattamento* (Ravenna, 24-25 settembre 1999), a cura di Franco Fussi, Torino, Omega, 2000, p. 61). La seconda citazione è tratta da una memoria di Louis Mandl pubblicata sulla «Gazette Médicale» del 1853 (*Ivi*, p. 62).

La prescrizione di Mengozzi di «*appianare il ventre*» nell'inspirazione non va dunque interpretata come azione muscolare volontaria diretta dei muscoli addominali allo scopo di far rientrare l'addome (che è la negazione diretta di un canto, che nella sua realtà espiratoria, confermata anche dalla ricerca scientifica, consiste in un ritardo nella risalita del diaframma) ma si riferisce al risultato indiretto che si ottiene quando la respirazione è attuata rispettando quelle leggi della coordinazione muscolare naturale, su cui si basa la scuola italiana storica, e cioè appunto la postura eretta e la partecipazione armoniosa di tutto il corpo (e non della sola zona addominale o della sola zona toracica) alla respirazione.³²⁵

Mengozzi, che dal punto di vista tecnico dimostra di avere le idee un po' confuse riguardo al diaframma, definito come «una cartilagine che divide il petto dal ventre, e che si abbassa, e si innalza secondo gli opposti movimenti della respirazione»³²⁶, ha però intuito come la respirazione profonda e naturale, chiamata anche «grande respirazione»³²⁷ – che ognuno può sperimentare quotidianamente quando sbadiglia o sospira – crei i giusti spazi di risonanza e produca indirettamente quella rilassatezza che permette al suono di uscire rotondo e pieno.

Anche la sezione intitolata «Della frase musicale», dedicata interamente all'arte di «frasare il canto»³²⁸, è strettamente legata all'aspetto della respirazione. Per spiegare più chiaramente l'importanza di questa competenza, che «non si acquista generalmente col sostenere lungamente la respirazione; ma bensì col saper inspirare a proposito e nei punti indicati dall'armonia nella frase musicale»³²⁹, Mengozzi prende in prestito le parole di Jean-Jacques Rousseau:

Il Cantante che non sa frasare la Musica che eseguisce, quantunque dotato dalla natura di ottime qualità, non sarà giammai eccellente nell'arte sua. Un canto malamente frasato diventa mal ordinato, inintelligibile; e noi non temiamo di asserire che un buon metodo di frasare è per il canto ciò ch'è per il linguaggio l'esatta cognizione della sintassi. [...] Un Cantante che sente, marca bene le sue Frasi, e il loro accento, è un uomo di gusto: ma colui il quale non sa vedere ed eseguire se non che le note, i tuoni, i tempi, gli intervalli, senza entrare nel senso delle Frasi, per quanto essere possa altronde sicuro ed esatto, non sarà mai che un Mangia-note.³³⁰

L'importante capitolo dedicato alla pronuncia segue immediatamente quello riguardante il solfeggio, poiché, come spiega Juvarra, «il fatto che Mengozzi ribadisca la regola, stabilita da Tosi e Mancini, di far precedere lo studio della vocalizzazione dallo

³²⁵ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 64.

³²⁶ BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, cit., p. 36 (nota).

³²⁷ *Ivi*, p. 57.

³²⁸ *Ivi*, p. 56.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ivi*, p. 59.

studio dei solfeggi [...] dimostra l'importanza che la didattica del belcanto assegnava all'articolazione come mezzo per sviluppare correttamente la voce»³³¹. Mengozzi distingue la «pronunzia», che consiste nel rendere fedelmente la musicalità e l'accento propri di una lingua, dall'«articolazione», ovvero la capacità di scandire in modo chiaro vocali e consonanti in modo che siano ben comprensibili «in una stanza, in una sala d'accademia, o in un vasto teatro»³³². Tuttavia, in uno dei passi più importanti, Mengozzi dimostra di confondere i due termini:

La pronunzia poi, non possiamo mai abbastanza raccomandarlo, deve essere nitida, e ciò si otterrà seguendo le regole particolari dell'arte del canto, 1°. col mettere la voce con naturalezza, e farla escire senza sforzo dal petto: 2°. col distribuire, e regolare con attenzione i differenti suoni della voce sopra le sillabe, e le parole designate dalla nota: 3°. col non separare giammai la parola dal suono che deve farla intendere; ciò che si fa qualche volta con pronunzia affettata, nell'illusione di aggiungere forza all'espressione, e senz'altro risultato in realtà che di dar prova d'ignoranza, e di cattiva educazione musicale.³³³

Nonostante Mengozzi stia parlando della pronuncia, è chiaro che in questo passo si riferisce in realtà all'articolazione dei suoni; nonostante la disattenzione nell'uso dei termini, il trattatista non manca però di focalizzare l'attenzione sul legame tra questi due aspetti, tra loro interdipendenti, e sottolinea il ruolo centrale che ricoprono nel canto: essi non solo influiscono sull'emissione e, se usati maldestramente, possono ostacolarla, ma sono anche indipendenti dalla forza di scansione delle consonanti e dall'ampiezza dei movimenti articolatori. Non vi può quindi essere una prevaricazione della dizione sull'emissione, poiché solo con una perfetta simbiosi dei due elementi la voce risulta naturale e nitida.

Sul piano teorico, il limite del metodo di Mengozzi è messo in evidenza da alcune prese di posizione piuttosto contraddittorie che riguardano la posizione della bocca e le zone di risonanza della voce. Se da un lato Mengozzi riprende i precetti della tradizione che prescrivono di mantenere la bocca sorridente e aperta, dall'altro anticipa la tendenza, fatta propria anche dalla didattica ottocentesca successiva, a stabilire delle forme fisse e rigide della bocca; secondo Mengozzi, infatti, la bocca deve rimanere immobile ed è addirittura proibito vocalizzare sulle vocali *i* ed *u* perché «l'articolazione di esse è contraria affatto alla posizione che deve avere la bocca»³³⁴. Riguardo ai registri³³⁵, invece, Mengozzi

³³¹ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 59.

³³² BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, cit., p. 61.

³³³ *Ivi*, p. 64.

³³⁴ *Ivi*, p. 9.

associa il fenomeno del passaggio di registro semplicemente a un cambiamento della zona di risonanza della voce, da cui l'affermazione secondo la quale «le voci di testa devono essere cavate dai seni frontali e dalle fosse nasali»³³⁶; peccato che poco dopo sia costretto a negare la tesi precedente, affermando che le fosse nasali sono responsabili del tanto sgradito suono nasale.

Nelle pagine finali del suo metodo di canto Mengozzi non risparmia una pungente critica, indirizzata non ai maestri di canto – come aveva fatto Mancini – bensì agli allievi, colpevoli di non avere più «la pazienza di studiare per la fretta di trarne profitto»³³⁷. Scrive infatti Mengozzi:

appena che i nostri giovani s'accorgono di avere una voce passabilmente buona o bella, e qualche disposizione, si slanciano inconsideratamente nella carriera musicale, senza riflettere di aver nulla ancora imparato: ed i primi applausi che ottengono, sempre però dagl'ignoranti o da qualche adulatore, sono per essi una certezza dell'abilità che presumono di avere, ed un avviso sufficiente per desistere da uno studio, in cui non sono quasi per anco iniziati. Si pretende oggidì di essere reputato esperto Cantante senza avere impiegato la necessaria fatica, e quel poco, su cui si fa uno studio particolare, consiste nell'aggiungere vizj di abitudine a quelli di natura, o nel guastare i doni della medesima. [...] Privi i Cantanti d'istruzione, ed abbandonati ai proprj difetti hanno corrotto insensibilmente il gusto del Pubblico, il quale prendendo ora il mediocre per buono, e il cattivo per mediocre, né avendo esempj metodici in grado di trarlo d'inganno, guasta per conseguenza i novelli Cantanti che si succedono, e continuamente li trattiene in quegli errori dei quali fu egli stesso la vittima.³³⁸

Mengozzi tratteggia un panorama musicale e, in particolar modo, vocale della stagione del belcanto sconsolante, ma piuttosto realistico. Fortunatamente al termine di questa arringa si intravede un barlume di speranza, laddove Mengozzi esprime la sua fiducia in un futuro che riservi «cambiamenti felici, che renderanno inutili le osservazioni, che abbiamo dovuto fare per preservare gli Allievi dal pericolo dell'esempio», e conclude puntualizzando che «a questo proposito protestiamo però, che se vi sono dei modelli da sfuggire, ve ne sono altri degni di essere imitati. La difficoltà consiste nel farne bene la scelta»³³⁹.

³³⁵ Per Mengozzi le voci maschili possiedono due registri, quello di petto e quello di testa, mentre le voci femminili ne hanno anche uno centrale, denominato «registro di mezzo».

³³⁶ BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, cit., p. 3.

³³⁷ *Ivi*, p. 70 (nota).

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

Lettera sopra il canto del maestro Ambrogio Minoja

La breve *Lettera sopra il canto* di Ambrogio Minoja, pubblicata nel 1812 e subito adottata dal Conservatorio di Milano per «servire di base all'insegnamento delle scuole del bel canto»³⁴⁰, riassume in ventisei pagine le idee del maestro sul canto e la vocalità, elaborate alla luce «di molti anni di riflettuta esperienza»³⁴¹. Per Minoja il *Metodo del Conservatorio di Parigi* di Mengozzi «ha esposte minutamente le regole e gli esercizi nella maniera la più atta a formare un eccellente cantore», e per questo motivo i concetti espressi nella sua *Lettera* «si aggireranno sullo scopo della Musica vocale, sul gusto che ha dominato in varj tempi, e sui mezzi più atti a formare un perfetto cantore»³⁴². Il trattato, quindi, ha un'impostazione storico-estetica, che lo avvicina alle settecentesche *Riflessioni* di Mancini, benché l'esposizione sia meno accurata ed esaustiva.

Secondo Minoja la musica vocale non deve solo «allettare» l'ascoltatore, ma deve soprattutto «commuovere ed istruire l'uditore per mezzo dell'espressione»³⁴³, e a questo proposito l'autore si chiede:

com'è possibile che un orecchio sensato possa rimanere soddisfatto di un pezzo di Musica, in cui siano ben anche osservate le regole dell'armonia e dell'ordine, se il cantore non facendo che una pompa vana dell'agilità e forza di sua voce ne trascura la giusta applicazione, oppure viene fatta senza le modificazioni che esige il sentimento della parola? Eppure ciò avviene ben sovente, ed assai volte le riferite importanti qualità lungi dal servire all'espressione sono applicate in maniera più atta a distruggerla.³⁴⁴

Per trovare una risposta, Minoja ripercorre per sommi capi le tappe che hanno visto la nascita e la successiva degenerazione delle «bellezze proprie del canto moderno»³⁴⁵.

I progressi registrati nel canto attorno alla metà del XVIII secolo – in particolare con le opere di Pergolesi e Vinci – per Minoja purtroppo coincidono anche con l'avvento di «un pessimo gusto introdotto da alcuni cantanti più agili di voce che sensibili di cuore»³⁴⁶. Secondo Minoja, infatti, il canto di agilità, che subito suscita l'entusiasmo del pubblico, deturpa i versi di Metastasio per dare la possibilità ai cantanti di “gorgheggiare” sulle vocali, e in tal modo l'ascoltatore viene «defraudato dal compimento della parola,

³⁴⁰ AMBROGIO MINOJA, *Lettera sopra il canto*, cit., p. 4.

³⁴¹ *Ivi*, p. 5.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ivi*, p. 6.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ivi*, p. 7.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

vale a dire del sentimento, fino alla cadenza»³⁴⁷. Solo con l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e soprattutto con le composizioni di Sacchini – il cui metodo era «fondato sulle basi indiscusse della natura»³⁴⁸ – l'espressione torna ad essere la prerogativa principale del canto e con essa si assiste alla rinascita del buon gusto.

Un ulteriore scoglio al progresso del canto è rappresentato, sempre secondo Minoja, dalla crescente fortuna del «Rondeau»³⁴⁹, tradizionalmente collocato nei finali d'opera; si suppone per effetto delle variazioni virtuosistiche che caratterizzano questa forma. Per il trattatista, infatti, con il tempo il genere «si corrippe e degenerò in un ammasso informe di passi plateali trivialissimi»³⁵⁰. In base allo stesso criterio, Minoja etichetta anche la cabaletta forma di «retroguardia», che, «vestita in forme diverse, ma intrinsecamente quasi sempre la stessa, riduce il poeta ed il compositore ad un limite angusto per eccitare con passi convenuti una effimera espressione»³⁵¹.

Per Minoja, dunque, «a tali specie di musica è da attribuirsi la decadenza della scuola del canto»³⁵² e la conseguente proliferazione di cantanti mediocri. Per porre rimedio al dilagare di questa moda, che vede i cantanti perseguire i loro interessi di gloria invece del buon gusto, il trattatista si rivolge ai maestri di canto consigliando loro di «persuadere lo scolaro che un grande effetto non si potrà mai ottenere sull'animo dell'uditore se non si arriva a possedere oltre ad una perfetta intonazione un assoluto dominio sull'organo della propria voce»³⁵³. Peccato che la descrizione tecnica del modo necessario a raggiungere la padronanza nell'uso della voce si riduca a queste poche, confuse affermazioni:

Protetta l'intonazione da un Cembalo ben accordato, si deve portare il massimo studio al ben fermarla, comprimendola a principio nel petto, e tramandandola appena sensibile, dilatandola gradatamente nel seguito, e colorandola, per così esprimermi, colla forza, e così viceversa. Egli è per tal modo che si arriva a rendere il suono della voce capace di esprimere qualunque sentimento e le passioni del cuore umano.³⁵⁴

Nella *Lettera sopra il canto* non vi sono indicazioni dettagliate in materia di respirazione e fonazione, né esercizi specifici, ma solo prescrizioni di massima: Minoja consiglia semplicemente di alternare solfeggi a «semplici e piacevoli cantilene tratte dalla

³⁴⁷ *Ivi*, p. 9.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Sulla differenza tra il rondò operistico e quello strumentale, si veda MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica III*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217: 190-201.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 12.

³⁵¹ *Ivi*, p. 13.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ivi*, p. 15.

³⁵⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

scuola italiana»³⁵⁵ e di non insistere oltremodo nello studio di trilli, gruppetti e volate, che «formano una parte interessante del canto, ma non la parte principale»³⁵⁶. Egli non trascura poi di raccomandare lo studio della pronuncia, soprattutto delle vocali, poiché «una musica vocale, di cui non s'intendano le parole, è inetta a produrre il menomo effetto»³⁵⁷, e a questo proposito prescrive che le vocali siano molto aperte «in maniera che uscendo la voce dal petto non trovi opposizione, se non dall'arte che deve regolarla a norma del sentimento»³⁵⁸. Infine, parlando della respirazione associata al fraseggio, dapprima sottolinea che «un'arte importantissima è pur quella di saper cogliere il momento del necessario respiro senza offendere il canto»³⁵⁹, ma subito dopo taglia corto sulle spiegazioni, dal momento che le infinite eccezioni non gli danno modo di fornire una regola all'allievo.

In conclusione, Minoja si sofferma sull'importanza di «imitare chi ha ben imitata la natura»³⁶⁰, poiché la natura è fonte inesauribile di bellezza e solo il cantante che sia commosso da questa bellezza può aspirare a commuovere il pubblico che lo ascolta. A questo proposito, il bravo cantante deve non solo esercitarsi e studiare approfonditamente, ma deve anche «conoscere e possedere la filosofia della propria arte, appartenendo a essa il guidare l'intelletto alla cognizione delle vere bellezze»³⁶¹.

Per la sua concezione del canto come manifestazione umana della natura e come espressione diretta della sua bellezza, è più facile associare la *Lettera sopra il canto* ai trattati settecenteschi. L'avversione dell'autore nei confronti del virtuosismo fine a sé stesso rivela tuttavia, al contempo, una sensibilità musicale che anticipa il gusto degli operisti italiani della stagione postrossiniana, e in particolare di Bellini. Scevro di qualsiasi tecnicismo – al punto che ci si domanda se l'autore avesse davvero ben chiare quantomeno le dinamiche fonatorie – questo breve trattato ha forse come maggior pregio quello di offrire al lettore una serie di indizi interessanti sul gusto e sulla prassi vocale della seconda metà del XVIII e del primo decennio del XIX secolo.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 16.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 18.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 18-19.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 19.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 22.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 24.

³⁶¹ *Ivi*, p. 25.

Il Metodo completo di canto di Luigi Lablache

A giudicare dalla brillante carriera del basso Luigi Lablache, ci si aspetterebbe di trovare nelle pagine del *Metodo completo di canto* pubblicato a suo nome un'altrettanto brillante «analisi ragionata di principii sui quali diriger gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto»³⁶², così come promesso nel titolo del volume. Ma già a una prima lettura ci si rende conto che questa aspettativa resta purtroppo disattesa poiché, come nota anche Juvarra, si tratta più che altro di una «raccolta di luoghi comuni, molti dei quali discutibili»³⁶³ e ripresi da altri metodi, tra cui quello di Mengozzi. D'altra parte, studi recenti hanno dimostrato che Luigi Lablache si è limitato a permettere la pubblicazione dell'opera prestando il suo nome, senza esserne l'autore effettivo³⁶⁴. Insomma, il suo nome sul frontespizio non è che uno specchio per le "allodole-acquirenti".

Secondo il metodo Lablache, tre sono i requisiti fondamentali dell'arte del canto: «1°. Il sentimento: 2°. La Voce: 3°. L'Esecuzione»³⁶⁵ ma, come prontamente puntualizza, lo studio della tecnica vocale non può fare miracoli poiché «il sentimento e la voce son dovuti principalmente alla natura: lo studio potrà, sì, svilupparli, fortificarli; ma non farli acquistare a chi ne fosse assolutamente privo»³⁶⁶. La descrizione della parte anatomica e fisiologica, invece, è sbrigativamente riassunta in queste poche righe:

Si chiama Voce quel suono che l'umana specie ha la facoltà di formare co' suoi propri organi. I polmoni e la laringe ne sono i principali agenti: vien dessa però modificata mercè il concorso dei Seni mascellari, delle Fosse nasali e de' Seni frontali. La maggior o minor apertura dell'estremità superiore della Laringe, che dicesi la Glottide, fa sì che producansi suoni più o meno gravi. La purezza pertanto della voce dipende dall'esatto rapporto che dee passare fra il grado di apertura della Glottide ed il grado d'elevazione del suono che vuolsi formare. Ciò che dicesi disposizione al canto consiste adunque principalmente nell'attitudine a cogliere sull'istante questo rapporto, e nella celerità con cui può quest'organo articular i suoni dall'intelletto percetti.³⁶⁷

L'autore quindi, d'accordo con le cognizioni del tempo, attribuisce alle fosse nasali e ai seni mascellari e frontali il ruolo di cavità di risonanza superiori, salvo poi proscrivere come difetto il suono nasale, proprio come aveva già fatto Mengozzi nel suo metodo.

³⁶² LUIGI LABLACHE, *Metodo completo di canto*, cit., vedi sottotitolo.

³⁶³ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 69.

³⁶⁴ Cfr. MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, cit., pp. 94-95.

³⁶⁵ LUIGI LABLACHE, *Metodo completo di canto*, cit., p. 7.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ivi*, pp. 7-8.

Un'altra particolarità, anch'essa desunta dal *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi*, è quella che riguarda l'estensione del registro di petto nelle voci di soprano, contralto, tenore e baritono, il cui limite superiore è fissato a note più alte rispetto a quelle oggi ritenute corrette³⁶⁸; alla voce di basso, invece, è addirittura precluso il registro di testa per una presunta impossibilità di rendere omogenei i suoni del passaggio. Il metodo, inoltre, associa diverse zone di risonanza in rapporto ai vari registri, per cui «i suoni del registro di petto devono prodursi, emettendo con franchezza il respiro, in modo che non intoppi nel suo passaggio contro parte alcuna della bocca», quelli del registro di mezzo si ottengono «dirigendo il respiro contro i denti superiori» e quelli di testa «dirigendo il respiro interamente verso i seni frontali»³⁶⁹. Tutto ciò in un'ottica che relega il respiro a funzione meramente propulsiva.

Riguardo alla meccanica respiratoria, compare una prescrizione analoga a quella riscontrata nel trattato di Mengozzi:

Per ben prendere il respiro, è d'uopo ch'egli abbia l'avvertenza di comprimere il ventre, facendo enfiare e salire in alto il petto per quanto ei può. Dovrà restar in tal posizione per più lungo tempo che potrà, lasciando poi dileguarsi l'aria adagio adagio, finché il petto ed il ventre trovansi nel loro stato naturale.³⁷⁰

In questo caso però viene raccomandata una respirazione clavicolare da cui è esclusa qualsiasi partecipazione della componente diaframmatica, in netto contrasto con il concetto belcantistico di «respirazione invisibile»³⁷¹, che prevede il coinvolgimento dinamico di torace e addome.

Il metodo Lablache si dimostra oltremodo confuso anche sul tema della posizione della bocca nel canto: essa, infatti, «dee [...] tenersi ridente, ma senza leziosaggini, ed aperta sol quanto basti a potervi porre la punta dell'indice di traverso»³⁷². Questa indicazione, che genera tensione nella mandibola, viene poco oltre contraddetta quando l'autore sottolinea che la posizione deve essere «la più spontanea alla conformazione della bocca dell'Allievo»³⁷³. Inoltre anche la lingua deve rimanere piatta, per evitare che il suono diventi gutturale; ma è proprio il mantenimento di una posizione rigida e appiattita

³⁶⁸ Nel metodo di Lablache l'estensione della voce di petto nel soprano arriva al Fa₃, nel contralto al Mi₃, nel baritono al Fa₂ e nel tenore al Sol₂. Per un approfondimento della problematica dei registri, si veda FRANCO FUSSI, *I registri della voce e il passaggio di registro*, pubblicato on-line all'indirizzo <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Registri> (sito consultato in data 12 luglio 2013).

³⁶⁹ LUIGI LABLACHE, *Metodo completo di canto*, cit., p. 9.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., passim.

³⁷² LUIGI LABLACHE, *Metodo completo di canto*, cit., p. 9.

³⁷³ *Ibid.*

della lingua che aumenta questo rischio: poiché la conformazione dello spazio di risonanza della voce si modifica in modo fluido e naturale, ogni costrizione si ripercuote negativamente proprio sulla qualità del suono. La mancanza di duttilità del metodo di Lablache – come già di quello di Mengozzi – trova conferma laddove impone l'uso della vocale *a* nelle vocalizzazioni, come modello di configurazione ideale delle cavità di risonanza; una posizione fissa e ideale, appunto, ma sostanzialmente inapplicabile se non su un'estensione di pochissime note.

Ben celata tra i numerosi vocalizzi e solfeggi che completano il metodo si trova forse l'unica novità che l'autore riesce a proporre ai lettori, ovvero una formulazione – ancora embrionale, ma corretta – della nozione di appoggio. Il termine appoggiare nasce qui come sinonimo di spingere, in un'accezione che a quel tempo non era ancora negativa; Il metodo precisa infatti che l'appoggiatura va eseguita «spingendo» la nota con forza maggiore rispetto alla nota che segue³⁷⁴. Questa idea di appoggio, che – come sottolinea anche Juvarrà – «vuole esprimere genericamente il rinforzo della voce, l'aumento dell'energia»³⁷⁵, è il primo passo verso una consapevolezza che si affermerà a partire dagli anni Ottanta del secolo.

Il *Breve metodo di canto* di Francesco Florimo

Nel *Breve metodo di canto*, che nel 1840 Francesco Florimo dedica a Girolamo Crescentini – suo maestro di canto al Real Collegio di Musica di Napoli – di breve in verità c'è solo la sezione dedicata alla teoria, che si risolve in un totale di sei pagine su un'opera composta di ben tre libri³⁷⁶; il resto del metodo è infatti formato da esercizi, vocalizzi e solfeggi progressivi. È lo stesso Florimo a spiegare il desiderio che anima il suo metodo:

L'unico mio scopo in questo breve metodo di canto che presento al pubblico si è l'espone non cose sconosciute, né dette finora, ma più in breve e più chiaramente quello stesso, che tanti valenti artisti prima di me dissero; ed il richiamare alla memoria degli amatori della musica quel antico bello che dura eterno perché vero, e che invano la moda barocca del giorno si affatica ad oscurare, ed a covrire d'oblio.³⁷⁷

specificando poco oltre:

³⁷⁴ *Ivi*, p. 49.

³⁷⁵ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 78.

³⁷⁶ Da pagina 3 a pagina 8 del primo volume.

³⁷⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Breve metodo di canto*, cit., p. 1.

Dopo i progressi che l'arte del Canto ha fatto a [sic] di nostri, e dopo aver osservato vari metodi di canto di valenti artisti, mi sono indotto a scriverne uno più breve e succinto, che fosse alla portata di tutti, e facilitasse i mezzi di perfezionamento per tutte le voci, rendendoli più brevi.³⁷⁸

A prima vista, quindi, nulla di nuovo nelle pagine del suo metodo, ma solo una rivalutazione del passato, ovvero di quella scuola di canto italiano che «de' nostri estinti maestri fu, è, e sarà la sola scuola di canto perché fondata sulle leggi della ragione e del cuore»³⁷⁹, e il desiderio di fornire un metodo utile agli aspiranti cantanti.

Nel capitolo intitolato «Teorie preliminari» si condensano tutte le considerazioni di Florimo sulla voce e sul canto, le quali, alla luce delle modeste premesse al lavoro, si rivelano più interessanti e acute del previsto. Partendo dall'idea che la voce è un dono della natura che l'arte e lo studio possono perfezionare, Florimo si ripropone di «togliere dalla mente di coloro che hanno studiato la bell'arte del Canto, e di quei che la studieranno tante idee false e prive di buon senso»³⁸⁰. Dando prova di notevole capacità di sintesi, in poche righe egli affronta i temi delle zone di risonanza, dell'origine fisiologica della voce e della respirazione:

è opinione falsa il credere, che la voce venga dal petto, dalla testa, o da' seni frontali, come da molti autori si è scritto. La produzione della voce si opera nella laringe; e perché si produca fa bisogno che la volontà concorra a modificare quest'organo vocale nell'atto che si espira l'aria entrata ne' polmoni per mezzo dell'inspirazione. Queste due operazioni che la natura opera a vicenda, formano la *respirazione*; ed il concorso della volontà ingenera la *voce*.³⁸¹

Pur non nominando mai le corde vocali, Florimo è l'unico ad abbracciare l'opinione «de' moderni fisiologi»³⁸² secondo i quali lo strumento-voce è quanto di più simile ad uno strumento a corde, dimostrandosi molto più avveduto dei suoi contemporanei. Bandite quindi tutte le teorie secondo cui la voce si forma nelle fosse nasali e nei seni frontali, Florimo passa a distinguere i registri e ne individua tre, tanto per le voci femminili quanto per quelle maschili: il «registro de' suoni bassi o gravi», quello «de' suoni di mezzo» e quello «de' suoni acuti»³⁸³. Per Florimo «il perfetto legame di tutti

³⁷⁸ *Ivi*, p. 3. «più brevi»: forse si intende per abbreviare i tempi di apprendimento dell'allievo.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 1.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 3.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ivi*, p. 4. In particolare Florimo specifica che questa tesi è sostenuta dall'anatomista francese Antoine Ferrein.

³⁸³ *Ibid.*

i registri forma la parte più bella e più importante del canto» ed è quindi necessario che con uno studio assiduo tutti i suoni siano resi «pieni e piacevoli»³⁸⁴.

Riguardo alla respirazione, pur non entrando nei dettagli fisiologici il trattatista si dimostra consapevole della sua importanza per cantare bene e si lamenta del fatto che, fra gli aspetti del canto, «è quella che per malavventura oggi fra noi vien meno curata»³⁸⁵. Florimo infatti si scaglia contro quei cantanti che «aprendo la bocca mandan fuori un suono, che chiaman Canto, credonsi liberi di respirare a loro piacere, senza far conto né di frase musicale, né di parole che continuamente spezzano, né di sentimenti, né di espressioni»³⁸⁶.

Esauriti gli aspetti propriamente tecnici, il trattatista si abbandona ad alcune interessanti osservazioni sul gusto, che a suo parere «dipende da una certa squisitezza di sentire e di comprendere il bello»³⁸⁷; egli infatti sostiene che «dall'unione del bello stile e del buon gusto deriva principalmente il bel metodo di cantare»³⁸⁸. A questo proposito, raccomanda «la purità e la verità dell'espressione» e, qualora non si fosse molto dotati naturalmente di buon gusto, l'ascolto e lo studio della «buona musica»³⁸⁹.

Florimo si dimostra però meno attento alle ragioni del testo musicale, assecondando la prassi dell'epoca, che autorizzava una disinvolta alterazione degli spartiti a favore delle voci:

Sarebbe strano, a cagion d'esempio, che tutti i Tenori volessero cantare la Cavatina del Pirata nel tono in cui la canta il RUBINI, e tutti i Soprani la Cavatina della Semiramide come si cantava dalla FODOR. Se si hanno quei mezzi, si canti pure; in caso contrario, l'avveduto Maestro accomoderà il pezzo da cantarsi ai mezzi del suo allievo.³⁹⁰

Questa affermazione conferma una moderna concezione di cura dell'organo vocale, in base alla quale Florimo prescrive giustamente di non forzare la voce cantando su «toni» impropri; a questo proposito, stupisce il fatto che egli non consigli altresì ai maestri di indirizzare gli allievi allo studio di brani più semplici.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ivi*, p. 5.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ivi*, p. 8.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

Meccanicismo e belcantismo nella *Scuola di García*

Fin dalla dedica al Conte Renato Borromeo, il traduttore del *Trattato completo dell'arte del canto* di Manuel García, Alberto Mazzucato, sottolinea come quest'opera scopra la «giusta via che conduce alla parte tecnica del Canto [...] appianando di molto quella che mena alla Pratica»³⁹¹. A differenza dei precedenti trattatisti, infatti, García affronta le problematiche della *voce cantata* con una trattazione organica e completa che spazia dagli aspetti fisiologico-anatomici a quelli più strettamente interpretativi.

Dopo le prefazioni del traduttore e dell'autore, il primo volume inizia con una «Descrizione compendiata dell'apparecchio vocale»³⁹² in cui l'autore spiega minuziosamente il funzionamento dell'organo vocale e le sue componenti. Segue un estratto dal *Mémoire* che García aveva presentato all'Accademia delle Scienze di Parigi nel 1841³⁹³, riguardante le «differenti specie di suoni vocali»³⁹⁴; solo a questo punto comincia la trattazione ordinata degli aspetti tecnici, a cui è interamente dedicato il primo tomo, intitolato per l'appunto «Dell'educazione dell'organo vocale».

Come sottolinea anche Juvarrá, «lo stretto collegamento che García stabilisce tra la didattica del canto e gli studi scientifici, rappresenta la vera e propria svolta storica, di cui egli era consapevole e orgoglioso»³⁹⁵. Da un lato, l'approccio scientifico si rivela vincente poiché il procedimento logico, semplificando l'individuazione dei rapporti causa-effetto tra i vari aspetti della voce, consente all'autore una trattazione chiara dei concetti; dall'altro, però, lo spinge talvolta verso uno sterile tecnicismo.

Uno dei meriti fondamentali di García è quello di aver analizzato i registri e i timbri della voce cantata in rapporto anche alle rispettive configurazioni assunte dalle cavità di risonanza. García definisce il registro

una serie di suoni consecutivi ed omogenei partenti dal grave fino 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 meccanico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque siano d'altronde le modificazioni di timbro o di forza che loro si facciano subire. [...] In una parte della loro estensione i registri coincidono, nell'altra si succedono.³⁹⁶

³⁹¹ MANUEL GARCIA, *Scuola di García*, cit., vol. I, Dedicà, p. III.

³⁹² *Ivi*, pp. XIII-XIV.

³⁹³ MANUEL GARCIA, *Mémoire sur la voix humaine présenté à l'Académie des Sciences en 1840*, Paris, Duverger, 1840.

³⁹⁴ MANUEL GARCIA, *Scuola di García*, cit., vol. I, pp. XIV-XX.

³⁹⁵ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 79.

³⁹⁶ MANUEL GARCIA, *Scuola di García*, cit., vol. I, p. XIV.

Nel suo trattato García individua due soli registri, sia per gli uomini che per le donne: quello di petto e quello di «falsetto-testa»³⁹⁷. L'autore accomuna il falsetto e la voce di testa per la loro continuità; dal momento che lo stacco non è così sensibile come tra il registro di petto e il falsetto, essi possono essere infatti considerati l'uno il prolungamento dell'altro. Sul piano fisiologico, la scelta si giustifica in base al tipo di vibrazione delle corde vocali: nel registro di petto le corde vibrano con tutto il loro spessore e la loro lunghezza, e la glottide si chiude del tutto; nel registro di fasetto-testa vibrano solo i bordi interni delle corde, che non *adducono* perfettamente, generando un suono più debole e velato. In sintesi, come precisa anche Juvarrá, «la diversa modalità vibratoria e il diverso assetto dei muscoli interni laringei è ciò che distingue tra loro i due registri veri e propri, petto e testa, mentre la differenza, all'interno dello stesso registro di falsetto-testa, tra falsetto e testa, è data dall'adduzione più o meno forte delle corde vocali»³⁹⁸.

Un altro sostanziale contributo di García è quello di aver individuato con esattezza il ruolo della laringe, e delle sue trasformazioni, nel determinare i diversi timbri della voce:

Qualunque modificazione prodotta nel timbro d'un suono ha origine da un'analogia varietà nella disposizione interiore del tubo che percorre la voce. [...] E perciò, atteso che un tubo flessibile può subire gradatamente un numero infinito di modificazioni, e corrispondendo nel caso nostro ogni differenza di posizione ad una differenza di suono, possiamo anche asserire che queste differenze di suono sono moltiplicabili all'infinito.³⁹⁹

In relazione a questi mutamenti fisiologici, García determina due tipologie di timbri, il *timbre clair* e il *timbre sombre*⁴⁰⁰, rispettivamente tradotti in modo fuorviante da Alberto Mazzucato in *timbro aperto* e *timbro chiuso*. È preferibile, infatti, conservare una traduzione letterale dei due termini (*chiaro* e *scuro*), poiché il concetto di timbro in García è assimilabile a quello di “colore vocale”. Il timbro chiaro è perciò caratterizzato da un suono brillante e metallico, mentre il timbro scuro si distingue per la rotondità e la morbidezza del suono.

Nella *Scuola di García* la predilezione romantica per il suono rotondo e coperto si concilia con la ricerca di leggerezza e brillantezza tipica del belcanto italiano. Nondimeno, nelle pagine del trattato si rintracciano i principî tipici della tecnica vocale belcantistica: la prescrizione di una postura eretta – con testa, collo e torso allineati – associata al rientro dell'addome in fase inspiratoria, come già indicato da Mengozzi; l'importanza di una

³⁹⁷ *Ivi*, passim.

³⁹⁸ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 91.

³⁹⁹ MANUEL GARCIA, *Scuola di Garcia*, cit., vol. I, p. 8.

⁴⁰⁰ MANUEL GARCIA, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, Minkoff, 1847, passim.

corretta respirazione e il ruolo del diaframma nell'emissione e nel sostegno del suono; l'esigenza di posizionare e aprire la bocca in modo naturale, come segnalato da Mancini; il rapporto equilibrato fra articolazione, pronuncia e corretta emissione; l'importanza dell'agilità legata, che per García «riunisce in sé tutti i caratteri della perfezione»⁴⁰¹.

Ciò che balza agli occhi nella lettura del metodo di García è però il concetto di «colpo di glottide», oggi comunemente definito 'attacco duro' e considerato scorretto e nocivo per la salute delle corde vocali⁴⁰². García difende a spada tratta l'importanza del colpo di glottide e anzi lo consiglia come primo esercizio, poiché da esso «dipende la purezza e la sicurezza nell'attacco dei suoni». L'idea di focalizzare l'attenzione sull'avvio del suono, come base della costruzione del suono vocale, non è sbagliata, ma la scelta del termine "colpo" associato alla glottide è fuorviante e vanifica tutti gli sforzi compiuti dai maestri belcantisti per educare a separare il suono dalla gola. Il cantante, pensando al colpo di glottide, ritorna a concentrarsi sulla gola, con l'assurda convinzione di poter effettivamente controllare la chiusura delle corde vocali.

Qui risiede il limite più evidente dell'approccio scientifico di García poiché, come sottolineato da Juvarra, la concezione da cui parte «ha originato il filone foniatrico della didattica del canto, con la sua ossessiva coazione, tipica della scienza, a cercare all'interno della materia il senso e il segreto ultimo di ogni fenomeno»⁴⁰³. Il suono è, prima di tutto, un'immagine mentale ed è grazie a certi impulsi nervosi che comandano alla muscolatura di assumere una determinata posizione e tensione, che la nostra idea di suono diventa fisica. Dal momento che è impossibile avere il controllo diretto delle corde vocali e quindi azionarle in modo volontario, pensare al colpo di glottide come a un'azione meccanica è un abbaglio che García prende pur di rimanere fedele al suo principio tecnicistico.

Come si è visto, il primo libro della *Scuola di García* è finalizzato a formare e sviluppare la voce; gli esercizi in esso contenuti sono propedeutici e ordinati in modo tale da accrescere progressivamente le competenze tecniche dell'allievo. Il secondo volume, invece, prevede l'applicazione pratica di questi principî alla pronuncia, al fraseggio, al "colorito delle passioni", ai vari stili di canto.

García sottolinea come prima cosa l'importanza della pronuncia, poiché «un cantante che non pronuncia pone gli uditori in uno stato di sofferenza, e distrugge per essi quasi tutto l'effetto della musica costringendoli a continui sforzi onde afferrare il senso

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 14.

⁴⁰² Vedi FRANCO FUSSI, *L'attacco vocale e il filato*, articolo pubblicato nel sito <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Attacco> (consultato il 13 luglio 2013).

⁴⁰³ ANTONIO JUVARRA, *I segreti del belcanto*, cit., p. 99.

delle parole»⁴⁰⁴. Dopo aver spiegato le regole per ben pronunciare vocali e consonanti, e per distribuire correttamente le parole sotto le note, nel secondo capitolo García passa alla trattazione della componente che «occupa il punto più elevato nella scienza del canto»⁴⁰⁵, ovvero l'arte di fraseggiare. Un buon fraseggio richiede di misurare con precisione la lunghezza della melodia, gestire la respirazione anche in base alle esigenze poetiche ed espressive del testo, accentare opportunamente le note; è necessario altresì cantare seguendo le indicazioni di tempo e di agogica, senza trascurare le inflessioni, gli abbellimenti e l'espressione.

Nell'introduzione al terzo capitolo, interamente dedicato ai «cangiamenti», García scrive:

Introduconsi de' cangiamenti nei pezzi, sia per necessità, sia per accrescere effetto. [...] Supponiamo un'opera di tessitura troppo acuta o troppo grave per la voce dell'esecutore; supponiamo inoltre che lo stile della musica, declamato o fiorito che sia, non si trovi in rapporto con quello del cantante; si comprende che in simil caso l'artista è costretto a modificare in alcuni punti la composizione; che perciò abbasserà od alzerà certi passi, li semplificherà o li complicherà per accomodarli a' suoi mezzi o al carattere del suo talento.⁴⁰⁶

Al tempo stesso, però, mostrando una maggiore attenzione alle ragioni del testo musicale rispetto ai suoi predecessori, precisa che

Se non si trattasse che di un'aria o di un duetto isolati, converrebbe meglio trasporli di tono interamente anziché modificarne gli effetti essenziali. Contuttociò, per quanta perizia si possa adoperare negli accomodamenti, è assai rado che si giunga ad appagare l'autore od il pubblico. Quindi il cantante opererebbe saggiamente se abbandonasse un'opera male adatta a suoi mezzi, anziché correre pericolo di sforzarli, di svisare tradizioni ricevute, di snaturare delle composizioni rimarchevoli.⁴⁰⁷

Altri cambiamenti sono invece dettati dalla necessità di «introdurre effetti nuovi»⁴⁰⁸. In questo caso, García demanda all'intelligenza e alla perizia del cantante l'inserimento appropriato di abbellimenti e fioriture nelle linee melodiche, laddove lo spartito lo prevede. L'autore esorta tuttavia il cantante a impiegare i cambiamenti «sobriamente» e solo qualora sia in possesso di «cognizioni d'armonia». Tra gli

⁴⁰⁴ MANUEL GARCIA, *Scuola di Garcia*, cit., vol. II, p. 3.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 16.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 38.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

abbellimenti da studiare sono annoverati l'appoggiatura, l'acciacatura, il gruppetto, il trillo, i punti coronati, le fermate e le cadenze.

Riguardo all'«espressione», argomento di cui si occupa nel quarto capitolo, García sottolinea l'importanza di unire una perfetta esecuzione tecnica a «un certo grado di calore e d'energia»⁴⁰⁹, senza il quale il canto risulta freddo e privo di vita. A tal proposito, «un cantante, allo scopo di famigliarizzarsi con gli accenti della passione e di prepararsi ad applicarli espertamente, deve perfezionare la propria sensibilità ed analizzare le proprie sensazioni»⁴¹⁰. García, quindi, incoraggia l'allievo ad accrescere e affinare la propria naturale sensibilità con lo studio delle passioni e dei sentimenti, e poiché «la natura lega a ciaschedun sentimento de' caratteri distintivi, [...] l'imitazione de' movimenti naturali ed istintivi dev'essere adunque per l'allievo l'oggetto d'uno studio affatto speciale»⁴¹¹. Particolare importanza assumono anche «la fisionomia ossia l'espressione dei lineamenti»⁴¹² e la gestualità, che devono essere in accordo con la voce nell'esprimere un medesimo pensiero; in virtù di questa unione, García consente una serie di alterazioni all'emissione vocale corretta, che spaziano dai singulti al riso, alle modifiche dell'articolazione e del respiro.

L'ultimo capitolo tratta «Degli stili diversi», poiché «nell'esecuzione, ai diversi stili di composizione corrispondono altrettanti stili differenti»⁴¹³. García distingue lo stile recitativo (a sua volta differenziato in *parlato* e *cantato*) dal canto spianato e il canto fiorito (suddiviso in canto di *agilità*, di *maniera* e di *bravura*) da quello declamato, che a sua volta può essere *buffo* o *serio*. Per maggiore chiarezza nella trattazione, ai consueti esempi musicali l'autore si premura di affiancare anche un elenco di arie celebri, rappresentative di ogni stile analizzato.

Il metodo di García «sistema definitivamente tutti i portati del belcanto settecentesco vivificandoli con le esigenze espressive del canto romantico»⁴¹⁴ e si delinea come l'opera ottocentesca più completa nel campo della didattica del canto, per perizia di approfondimento e per quantità di esercizi e esempi musicali. A proposito degli esercizi, mentre quelli contenuti nel primo volume sono composti dal padre, l'omonimo tenore Manuel García, tutti gli esempi inseriti nel secondo volume provengono da spartiti operistici. Vale la pena sottolineare che, nonostante sia stato pubblicato nel 1847, il trattato

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 51.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ivi*, p. 52.

⁴¹² *Ivi*, p. 53.

⁴¹³ *Ivi*, p. 64.

⁴¹⁴ Voce Manuel Patricio Rodríguez García in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, dir. da Alberto Basso, «Le Biografie», vol. III, Torino, EDT, 1986, p. 117.

non include alcun esempio tratto da opere di Verdi; gli esempi provengono principalmente da Rossini, Bellini, Donizetti e Mozart, ma anche da Cimarosa, Gluck e altri compositori minori, sia italiani che stranieri.

CRONOLOGIA DELLE OPERE CITATE*

- PIETRO GENERALI, *I baccanti di Roma*, Venezia, Teatro La Fenice, 14 febbraio 1816.
- GIOACHINO ROSSINI, *Ciro in Babilonia*, Venezia, Teatro Vendramin a San Luca, 10 marzo 1816.
- GIUSEPPE NICOLINI, *Balduino, duca di Spoleto*, Venezia, Teatro Vendramin a San Luca, 17 aprile 1816.
- GIOACHINO ROSSINI, *Il turco in Italia*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 17 aprile 1816.
- STEFANO PAVESI, *Corradino o sia Il trionfo delle belle*, Verona, Teatro Morando, 29 giugno 1816.
- GIUSEPPE FARINELLI, *Il matrimonio per concorso*, Lendinara, Teatro Ballarin, 7 settembre 1816.
- NICOLA ANTONIO MANFROCE, *Alzira*, Venezia, Teatro di San Moisè, 28 settembre 1816.
- PIETRO GENERALI, *La contessa di Colle Erbosio*, Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo, 2 novembre 1816.
- STEFANO PAVESI, *Le Danaidi Romane*, Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1816.
- DOMENICO CIMAROSA, *Penelope*, London, King's Theatre, 11 gennaio 1817.
- FRANCESCO BASILI, *L'ira di Achille*, Venezia, Teatro La Fenice, 30 gennaio 1817.
- GIOACHINO ROSSINI, *La pietra del paragone*, Bergamo, Teatro Riccardi, 24 aprile 1817.
- GIOACHINO ROSSINI, *Tancredi*, Vienna, Theater an der Wien, 10 luglio 1817.
- CARLO COCCIA, *Una fatale supposizione, ovvero Amore e dovere (o La Matilde)*, Venezia, Teatro Vendramin a San Luca, 12 luglio 1817.
- DOMENICO CIMAROSA, *Gli Oriazii e i Curiazii*, Venezia, Teatro Vendramin a San Luca, 8 settembre 1817.
- GIACOMO MEYERBEER, *Romilda e Costanza*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 8 ottobre 1817.
- GIOVANNI SIMONE MAYR, *Lanassa*, Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1817.
- GIOACHINO ROSSINI, *La gazza ladra*, Venezia, Teatro di San Moisè, 26 dicembre 1817.

* Le date riportate si riferiscono alle prime rappresentazioni di queste opere nei teatri indicati e sono dedotte dalle cronologie consultate dei teatri stessi, dai libretti stampati in occasione delle recite (quando presenti), nonché dagli articoli di giornale. Quando non è stato possibile reperire o ricostruire con esattezza la data della prima rappresentazione, per mancanza di documentazione o ambiguità delle fonti, si è preferito ometterla, limitandosi a riportare i soli riferimenti attendibili e verificabili.

GIOACHINO ROSSINI, *Otello*, Verona, Teatro Filodrammatico, ? dicembre 1829.

CARLO COCCIA, *La foresta di Hermanstad*, Torino, Teatro Suteria, 26 dicembre 1829.

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Napoli, Teatro del Fondo, 28 dicembre 1829.

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, Brescia, Teatro Grande, ? ? 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Zelmira*, Genova, Teatro Carlo Felice, 2 gennaio 1830.

NICOLA ANTONIO ZINGARELLI, *Giulietta e Romeo*, Verona, Teatro Filarmonico, 14 gennaio 1830.

VINCENZO BELLINI, *Il pirata*, Venezia, Teatro La Fenice, 16 gennaio 1830.

VINCENZO BELLINI, *Il pirata*, Austria, Graz, 20 gennaio 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Le Comte Ory*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 30 gennaio 1830.

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1830.

GIOVANNI PACINI, *Giovanna d'Arco*, Milano, Teatro alla Scala, 14 marzo 1830.

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, Milano, Teatro della Canobbiana, ? ? 1830.

FRANCESCO MORLACCHI, *Tebaldo e Isolina*, Venezia, Teatro Gallo di San Benedetto, 12 aprile 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Eduardo e Cristina*, Venezia, Teatro Vendramin a San Luca, ? aprile 1830.

PIETRO GENERALI, *I baccanali di Roma*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 15 maggio 1830.

SAVERIO MERCADANTE, *Caritea, regina di Spagna*, Padova, Teatro Nuovo, ? giugno 1830.

DOMENICO CIMAROSA, *Gli Oriazii e i Curiazii*, Venezia, Teatro Gallo di San Benedetto, 19 giugno 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Padova, Teatro Nuovo, ? luglio 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Udine, Teatro di Società, 5 agosto 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Otello*, Vicenza, Teatro Eretenio, 28 agosto 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Il turco in Italia*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 4 settembre 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Verona, Teatro Filarmonico, ? ottobre 1830.

PIETRO GENERALI, *I baccanali di Roma*, Verona, Teatro Filarmonico, ? ottobre 1830.

PIETRO GENERALI, *I baccanali di Roma*, Venezia, Teatro di San Samuele, ? ? 1830.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Venezia, Teatro di San Samuele, ? ? 1830.

GIUSEPPE NICOLINI, *Il conte di Lenosse*, Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1830.

NICOLA VACCAI, *Giulietta e Romeo*, Padova, Teatro Nuovo, ? ? 1831.

PIETRO GENERALI, *Il romito di Provenza*, Milano, Teatro alla Scala, 15 gennaio 1831.

VINCENZO BELLINI, *La straniera*, Genova, Teatro Carlo Felice, ? gennaio 1831.

GIOVANNI PACINI, *L'ultimo giorno di Pompei*, Genova, Teatro Carlo Felice, ? febbraio 1831.

STEFANO PAVESI, *Fenella ossia La muta di Portici*, Venezia, Teatro La Fenice, 5 febbraio 1831.

GAETANO DONIZETTI, *Olivo e Pasquale*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 4 aprile 1831.

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Teatro di San Benedetto, 15 aprile 1831.

VINCENZO BELLINI, *La straniera*, Venezia, Teatro di San Samuele, ? maggio 1831.

PIETRO GENERALI, *Il voto di Jefte*, Venezia, Teatro di San Benedetto, 21 maggio 1831.

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Udine, Teatro di Società, 16 luglio 1831.

GAETANO DONIZETTI, *L'esule di Roma*, Adria, Teatro Fidora, ? ottobre 1831.

GIOVANNI PACINI, *Gli arabi nelle Gallie*, Adria, Teatro Fidora, ? ottobre 1831.

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Parigi, Théâtre-Italien, ? ottobre 1831.

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Castelfranco Veneto, Teatro Accademico, ? novembre 1831.

GIOACHINO ROSSINI, *L'assedio di Corinto*, Sassari, Teatro Civico, ? ? 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, Sassari, Teatro Civico, ? ? 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *Robert Bruce*, Parigi, Académie royale de musique, 30 dicembre 1846.

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Venezia, Teatro La Fenice, 23 gennaio 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, Venezia, Teatro Apollo, ? gennaio 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Lucrezia Borgia*, Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1847.

GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, Venezia, Teatro La Fenice, 10 febbraio 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *La Cenerentola*, Venezia, Teatro di San Samuele, ? gennaio 1847.

GAETANO DONIZETTI, *La fille du régiment*, Vienna, Theater an der Wien, ? gennaio 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Teatro di San Samuele, ? febbraio 1847.

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, Vienna, Theater an der Wien, ? febbraio 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Marin Faliero*, Ragusa (Dalmazia), Teatro ?, ? ? 1847.

LUIGI RICCI, *Chi dura vince*, Ragusa (Dalmazia), Teatro ?, ? ? 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Maria di Rohan*, Venezia, Teatro La Fenice, 20 marzo 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, Treviso, Teatro di Società, ? aprile 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, Venezia, Teatro Apollo, ? aprile 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, Venezia, Teatro Apollo, ? aprile 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Lucrezia Borgia*, Venezia, Teatro di San Samuele, 5 aprile 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Treviso, Teatro di Società, 1 maggio 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *L'assedio di Corinto*, Firenze, Teatro della Pergola, ? maggio 1847.

VINCENZO BELLINI, *Norma*, Venezia, Teatro Apollo, ? maggio 1847.

VINCENZO BELLINI, *Norma*, Vicenza, Teatro ?, ? ? 1847.

GAETANO DONIZETTI, *La fille du régiment*, Londra, Her Majesty's Theatre, ? giugno 1847.

SAVERIO MERCADANTE, *Emma d'Antiochia*, Trento, Teatro Sociale, ? ? 1847.

GIACOMO MEYERBEER, *Robert le diable*, Londra, Her Majesty's Theatre, ? maggio 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, Milano, Teatro Carcano, 1° giugno 1847.

GIOVANNI PACINI, *Lorenzino de' Medici*, Padova, Teatro Nuovo, 12 giugno 1847.

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, Londra, Her Majesty's Theatre, 22 luglio 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, Udine, Teatro di Società, 24 luglio 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *La gazza ladra*, Londra, Her Majesty's Theatre, 29 luglio 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Udine, Teatro di Società, ? agosto 1847.

GIUSEPPE VERDI, *I due Foscari*, Vicenza, Teatro Eretenio, ? ? 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Vicenza, Teatro Eretenio, 11 agosto 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Don Sebastiano re del Portogallo*, Milano, Teatro alla Scala, 14 agosto 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Ernani*, Adria, Teatro Fidora, ? settembre 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Adria, Teatro Fidora, ? settembre 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *La gazza ladra*, Venezia, Teatro Malibran, ? settembre 1847.

SAVERIO MERCADANTE, *Orazi e Curiazi*, Venezia, Teatro La Fenice, 6 settembre 1847.

PIETRO ANTONIO COPPOLA, *Fingal*, Palermo, Teatro Carolino, ? ottobre 1847.

GIOACHINO ROSSINI, *Semiramide*, Treviso, Teatro di Società, 30 ottobre 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Macbeth*, Livorno, Teatro degli Avvalorati, ? ? 1847.

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, San Pietroburgo, Teatro Bol'shoj Kamennyj, ? novembre 1847.

GAETANO DONIZETTI, *Marin Faliero*, Venezia, Teatro Apollo, 19 novembre 1847.

GIOVANNI PACINI, *Merope*, Napoli, Teatro San Carlo, 25 novembre 1847.

GIUSEPPE VERDI, *Macbeth*, Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1847.

ELENCO DEGLI INTERPRETI CITATI*

ALBA *
ALBERTI ANNA
ALBERTI LUIGI
ALBONI MARIETTA
ALLAIN EUGENIA
ARATI *
ARIZZOLI GIUDITTA
ARRIGOTTI MARIETTA
BARBIERI NINI MARIANNA
BARILI CATERINA
BELLETTI GIOVANNI
BELLINI *
BELLOLI TERESA
BENEDETTI *
BENEDETTI DAVANZO CAROLINA
BERNARDI LAURA
BERTINOTTI RADICATI TERESA
BIAGELLI CAROLINA
BIANCHI ELIODORO
BLASIS VIRGINIA
BOCHKOLTZ FALCONI ANNA
BOLDRINI EMILIA
BONARIVA A. *
BONFIGLI LORENZO
BONOLDI CLAUDIO
BONOLDI ELISA
BORGHI MAMO ERMINIA
BORGONDIO GENTILE

* Negli articoli presi in esame, nomi e cognomi (soprattutto di cantanti stranieri) risultano spesso italianizzati o storpiati. Si indicizzano qui soltanto le forme corrette. L'asterisco è utilizzato in tutti i casi in cui non è stato possibile risalire in modo univoco al nome di battesimo del cantante, o quando questo sia solo congetturale.

BORIONI FORTUNATO
BOYER CLEOFE
BRAMATI MARIA
BRAMBILLA AMALIA
BRAMBILLA GAETANA
CAGGIATI ETTORE
CAPRILES GIUSEPPE
CARLINI GIACOMO
CARRADORI ALLAN ROSALBINA
CARRARA BARBARA
CATALANI ANGELICA
CATTANEO MATILDE
CAVISAGO VINCENZO
CECCONI TERESA*
CIPRIANI
COLBRAN ISABELLA
COLMENGHI ROMOLO
COMER GIOVANNI
CONTI DOMENICO
CORBARI AMALIA
CORINALDESI ORSOLA
CORRADI SETTI *
COSATTI ANNETTA
COSMA ALVISE
CRESCI *
CRIVELLI GAETANO
CRÜWELL SOPHIE
DEBEZZI ELEONORA
DE KUNNERT FRANCESCO
DE LA GRANGE ANNA
DE SESSI MARIA TERESA
DE VECCHI GIOVANNI
DIONESE GIUSEPPE
DOLCI ANTONIO

DONZELLI DOMENICO
DUCHALIOT *
DUPREZ ALEXANDRINE
DUPREZ GILBERT
FERRARI GAETANO
FERRARIO *
FESTA FRANCESCA
FIDANZA MASSIMILIANO
FORCONI FELICITA
FORNASARI LUCIANO
FRASCHINI GAETANO
FREZZOLINI ERMINIA
GAFFORINI ELISABETTA
GARIBOLDI BOSSI ROSALIA
GALLI FILIPPO
GALLI VINCENZO
GIACOMELLI GIUSEPPE
GIONFRIDA FRANCESCO
GIORGI SAVERIO
GIORGI BELLOC TERESA
GORIN FORTUNATO
GRASSINI GIUSEPPINA
GRISI GIUDITTA
GRISI GIULIA
GUGLIELMI GIOVANNI
HARLAS HELENE
HAYEZ CATERINA
HÜEBER GIUDITTA
LABLACHE LUIGI
LANARI *
LAVIÀ SALVATORE
LAZISE AMELIA
LAZZARIO FLAVIO
LEY *

LIND JENNY
LUZZI *
MAINVIELLE-FODOR JOSÉPHINE
MALANOTTE ADELAIDE
MALIBRAN MARIA
MANFREDI *
MARCHESINI MARIA
MARCHETTI FERDINANDO
MARI LUIGI
MARIANI LUCIANO
MARINI IGNAZIO
MARIO [DE CANDIA GIOVANNI MATTEO]
MARTINELLI ANGELA
MAZZOTTI EUGENIO
MECKSA DEMETRIO
MEDARD MATILDE
MÉRIC-LALANDE HENRIETTE
MEROLA GIUSEPPINA
MIRAGLIA CORRADO
MOLARI CARLO
MOLINARI *
MONZANI EUGENIO
MORANDI FELICE
MUJA ANTONIETTA
MURATI ELISA
MUSATTI GIOACHINO
MUSICH EUGENIO
NAU MARIA
NISSEN ENRICHETTA *
NOZZARI ANDREA
OBIZZI REGINA
ORLANDI MASSIMILIANO
PAGOWSKA *
PALMA ANTONIO

PARLAMAGNI ANNA
PASTA GIUDITTA
PATTI SALVATORE
PENNETTI GIUSEPPE
PETRETTINI ANGELICA
PIACENTI ANTONIO
PIACENTINI *
PISARONI ROSMUNDA
PÖCK *
POLONINI ENTIMIO
PONTI LUIGIA
REGOLI FRANCESCO
REINA DOMENICO
REINA FILOTEA
RIGO FULVIO
RINALDINI LUIGI
RIZZI *
RONCONI *
RONCONI GIORGIO
ROVERE AGOSTINO
RUBINI GIOVANNI BATTISTA
RUBINI SERAFINA
RUGGERI MARIA LAURA
SAGLIO GIUDITTA
SAINI DOMENICO
SALVI LORENZO
SBIGOLI AMERIGO
SCALESE RAFFAELE
SERVOLI GIUDITTA
SEVERI MASSIMILIANO
SOARES *
SOLDINI GIUSEPPE
SONTAG HENRIETTE
SORI *

STEFANNONE BALBINA
STEFANORI MARIANO
STOLZ ROSINE
TACCANI ELISA
TACCHINARDI NICOLA
TACCHINARDI PERSIANI FANNY
TADOLINI EUGENIA
TAMBURINI ANTONIO
TAVANI GIUSEPPE
TEDESCHI SALVATORE
TORELLI ANTONIA
TRENTANOVE NICOLA
VALNEGRO FELICITA
VARESI FELICE
VASELLI BETTINER CLEMENTINA
VELLUTI GIOVANNI BATTISTA
VERGER GIOVANNI BATTISTA
VISANETTI GIUSEPPE
ZACCHIELLI CROCE TERESA
ZAMBELLI DE ROSA MARIETTA
ZAMBONI LUIGI
ZAMPERINI CAROLINA
ZECCHINI FORTUNATO
ZENONI *
ZULIANI ANGELO

FONTI

1816

ANONIMO, Varietà, *Alcuni cenni sull'opera nuova di Generali, intitolata: I Baccanti di Roma, eseguita al gran teatro la Fenice per la prima volta nella sera di mercoledì 14. passato febbraio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 marzo 1816, pp. 2-3.

ANONIMO, Varietà, *Concerto Musicale di Antonia Torelli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 marzo 1816, p. 4.

ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin in S. Luca. Prima rappresentazione del Ciro in Babilonia di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 marzo 1816, pp. 3-4.

ANONIMO, Varietà, *Teatro Vendramin a S. Luca. Ultima rappresentazione del Ciro in Babilonia di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 aprile 1816, p. 4.

ANONIMO, Teatri, *Teatro Vendramin a San Luca. Prima rappresentazione del Balduino di Nicolini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1816, pp. 3-4.

ANONIMO, Teatri, *Teatro di S. Benedetto. Alcuni cenni sull'esecuzione del Turco in Italia di Rossini col ballo della Foresta perigliosa di Bertini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 aprile 1816, pp. 3-4.

ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 luglio 1816, p. 4.

ANONIMO, Teatri, *Lendinara 12 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 settembre 1816, pp. 3-4.

G. M., Regno di Prussia, *Berlino 8 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 settembre 1816, pp. 1-2.

A. C., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 ottobre 1816, pp. 3-4.

ANONIMO, Italia, *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1816, p. 4.

ANONIMO, Concerti musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 ottobre 1816, p. 4.

ANONIMO, Teatri, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 novembre 1816, p. 4.

ANONIMO, Italia, *Altra del 27 novembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 novembre 1816, pp. 3-4.

ANONIMO, Italia, *Padova 14 dicembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 dicembre 1816, p. 3.

ANONIMO, Gran Teatro La Fenice, *Prima rappresentazione delle Danaidi di Pavesi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 dicembre 1816, pp. 3-4.

1817

ANONIMO, Inghilterra, *Londra 16. gennaio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 febbraio 1817, p. 1.

ANONIMO, Teatri, *Nuovo spettacolo d'opera e ballo al gran Teatro La Fenice*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 febbraio 1817, pp. 3-4.

ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 marzo 1817, p. 3.

ANONIMO, Italia, *Bergamo 25. aprile*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 maggio 1817, p. 2.

ANONIMO, Italia, *Padova 30 giugno*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 luglio 1817, p. 3.

G. S., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 luglio 1817, p. 3.

ANONIMO, Impero d'Austria, *Vienna 11 luglio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 luglio 1817, p. 1.

ANONIMO, Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 agosto 1817, p. 3

ANONIMO, Teatri, *Nobile Teatro Vendramin San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 agosto 1817, p. 4.

ANONIMO, Teatri, *Primo Concerto di Madama Grassini a San Luca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1817, p. 3.

A. C., Teatri, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 ottobre 1817, p. 3.

ANONIMO, Istituto Filarmonico, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 novembre 1817, p. 4.

ANONIMO, Istituto Filarmonico, *errata corrige*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 novembre 1817, p. 4.

ANONIMO, Gran Teatro la Fenice, *Prima rappresentazione dell'opera seria Lanassa con musica del maestro Mayr, e del ballo mitologico di Garzia, intitolato Ati*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1817, pp. 3-4.

ANONIMO, Teatro Zustinian in S. Moisè, *La Gazza Ladra di Rossini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 dicembre 1817, p. 3.

1830

ANONIMO, Cronaca Teatrale, *Verona – Teatro Filodrammatico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, pp. 2-3.

ANONIMO, Cronaca teatrale, *Torino – Teatro Suteria – La foresta di Hermanstadt, dramma per musica del maestro Coccia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 gennaio 1830, p. 3.

ANONIMO, Cronaca teatrale, *La Zelmira, musica di Rossini, Clato, ballo tragico in 5 atti di Monticini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 gennaio 1830, pp. 1-2.

G. N., Cronaca teatrale, *Napoli. – Teatro del Fondo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 gennaio 1830, p. 1.

ANONIMO, Teatri, *Brescia – Il Crociato – (Estratto di lettera.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 gennaio 1830, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro la Fenice, *Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di felice Romani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 gennaio 1830, pp. 1-3.

ANONIMO, cronaca teatrale, *Verona – Teatro Filarmonico*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 gennaio 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, Cronaca teatrale, *Teatro S. Benedetto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 febbraio 1830, pp. 1-2.

P. B. P., Teatri, *Sig. Estensore della Gazzetta Privilegiata di Venezia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 febbraio 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, Belle arti, *Verona 5 marzo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 marzo 1830, pp. 1-3.

TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro La Fenice, *I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 17 marzo 1830, pp. 1-4.

ANONIMO, Teatri, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 marzo 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, Società Apollinea, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 marzo 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1 aprile 1830, p. 4.

ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 aprile 1830, p. 2.

ANONIMO, *Gratz. (Stiria.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 aprile 1830, p. 2.

TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *S. Benedetto*. – Tebaldo e Isolina, *musica del maestro Morlacchi* – *S. Luca* – Eduardo e Cristina, *pot-pourri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 aprile 1830, pp. 1-3.

G. M., Teatri, *Milano* – *I. R. Teatro alla Canobbiana*. – Il Crociato in Egitto, *poesia di Rossi*, *musica di Meyerbeer*. – Psammi, *ballo di Salvatore Viganò riprodotto dal fratello*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 aprile 1830, pp. 1-3.

ANONIMO, Notizie Teatrali, *Teatro del Re a Londra* – *prima comparsa della Lalande*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 4 maggio 1830, p. 2.

TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *Teatro di S. Benedetto*. – I Bacchanali, *del maestro Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 maggio 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, Appendice di letteratura e varietà, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 giugno 1830, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Venezia*. – *Teatro di S. Benedetto*. – Gli Orazii e Curiazii *del Cimarosa*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 26 giugno 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, Appendice di Letteratura e Varietà, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 luglio 1830, p. 3.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Padova 8 luglio 1830*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 12 luglio 1830, p. 2.

ANONIMO, *Udine 12 agosto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 agosto 1830, pp. 2-3.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Eretenio. – Vicenza 22 agosto 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 agosto 1830, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie Teatrali, *Venezia – Teatro di S. Benedetto. – Il Turco in Italia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 settembre 1830, pp. 1-2.

ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1830, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Filarmonico in Verona in occasione della fiera di ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 ottobre 1830, p. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele. – I Bacchanali – Teatro S. Luca – la Compagnia dei giovani Filarmonici. – Teatro S. Benedetto – Nuova illuminazione*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 novembre 1830, pp. 1-3.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine 29 novembre 1830*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 dicembre 1830, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Teatri, *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Il Conte di Lenosse, musica del maestro Nicolini, parole del sig. Gio. Rossi. – Col gran ballo l'Ezio del sig. Morosini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1830, pp. 1-3.

1831

ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano – Gran Teatro. – Prima rappresentazione data ier sera (15 corr.), del Romito di Provenza, nuova opera del M.° Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 gennaio 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Teatro Novissimo in Padova*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 24 gennaio 1831, p. 1.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Genova. – Teatro Carlo Felice. – La Straniera, musica di Bellini, col ballo la Niobe*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 febbraio 1831, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Gran Teatro La Fenice, *La Fenella, musica del sig. maestro Pavesi, parole del sig. G. Rossi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, pp. 1-3.

ANONIMO, s.t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 febbraio 1831, p. 3.

ANONIMO, *Spettacoli d'oggi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 febbraio 1831, p. 4.

B., Società Apollinea, *Accademia vocale ed instrumentale eseguita nella sera del 25 marzo 1831*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 31 marzo 1831, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Benedetto. – I Capuletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 aprile 1831, pp. 1-3.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro di S. Benedetto. – L'Jefte di Generali*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 maggio 1831, pp. 1-2.

TOMMASO LOCATELLI, Notizie teatrali, *Teatro S. Samuele – La Straniera del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 giugno 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, *Accademia musicale alla Società del Giardino in Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 7 giugno 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine 18 luglio 1831*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 25 luglio 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie teatrali, *(Dal Censore Univ. dei Teatri) – Adria 5 ottobre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 15 ottobre 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie musicali, *Castelfranco 14 novembre 1831*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 novembre 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 novembre 1831, pp. 1-2.

ANONIMO, Notizie musicali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 dicembre 1831, p. 1.

1847

AVV. P. M. (*FIGARO*), Notizie teatrali, *Sassari*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Parigi*. – Roberto Bruce, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 gennaio 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *VI Bullettino degli Spettacoli del Carnovale*. – *Gran Teatro la Fenice*. – *La Lucia*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 gennaio 1847, p. 1.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano* – *I. R. Teatro alla Scala*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 febbraio 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *VII.° Bullettino degli spettacoli del Carnovale*. – *Gran Teatro della Fenice*. – *I due Foscari del maestro Verdi*. *Poesia di Fr. M. Piave*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 febbraio 1847, p. 1.

G. DEMBSHER, Cronaca del giorno, *Il carnevale e i teatri di Vienna*. – *Jenny Lind*. (*Lettera al compilatore*.), «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

CLEANDRO DI PRATA, Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele. – Marietta Alboni*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 febbraio 1847, p. 4.

B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 febbraio 1847, p. 4.

GAGLIUFFI, Articolo comunicato, *Ragusi il 17 febbraio 1847*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4.

ANONIMO, Storie aneddoti, *La predizione*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4.

E. CAIMI, Notizie teatrali, *Londra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 marzo 1847, p. 4.

ANONIMO, Avvisi, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 marzo 1847, p. 4.

CLEANDRO DI PRATA, Notizie teatrali, *Al sig. N. N. ad Udine*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 marzo 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 marzo 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Presburgo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 marzo 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. Attila del maestro Verdi, col ballo Zaida di G. B. Lasina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 aprile 1847, pp. 1-2.

B., Notizie teatrali, *Venezia. – Teatro S. Samuele*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 aprile 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera. – Teatro l'Apollo. L'Ernani del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 aprile 1847, p. 1.

C. F., Articoli Comunicati, *Treviso*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 aprile 1847, p. 4.

C. F., Notizie teatrali, *Treviso*. – *Teatro di Società*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 14 maggio 1847, p. 4.

JOHN BULL, Inghilterra, (*nostro carteggio privato*) *Londra 10 maggio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 19 maggio 1847, p. 3.

ANONIMO, *L'agenzia teatrale di F. Codecasa*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 2.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Firenze*. – *Teatro della Pergola*. – *L'assedio di Corinto*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 21 maggio 1847, p. 4.

RAIMONDO SOMADOSSI, Articolo comunicato, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 maggio 1847, p. 6.

G., Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli di primavera*. – *Teatro l'Apollo – La Norma, del maestro Bellini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 maggio 1847, p. 1.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 giugno 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*. – *Teatro della Regina*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 11 giugno 1847, p. 4.

GUGLIELMO STEFANI, Cronaca del giorno, *Apertura solenne del rinnovato Teatro di Padova – Medaglia in onore dell'architetto Japelli – L'opera Lorenzino de' Medici e il ballo Caterina Howard – Il cav. Pacini e gli artisti – Prime impressioni*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 18 giugno 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 2 luglio 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Trento*. – *Emma d'Antiochia con le Emilia Boldrini e Moja, ed i Mecksa e Colmenghi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 luglio 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, s. t., «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 luglio 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie musicali, *Elisa Taccani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 16 luglio 1847, p. 4.

O. A. E., Notizie teatrali, *Udine* – *Attila del maestro Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 30 luglio 1847, p. 4.

F. A. ROSENAL, Notizie teatrali, *Vienna*. – *Rivista della stagione italiana 1847*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 6 agosto 1847, p. 4.

T. R., Notizie teatrali, *Vicenza*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 13 agosto 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*. – *teatro Covent-Garden*. – *La Gazza Ladra*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Milano*. – *I. R. Teatro alla Scala*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p.4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Completa Compagnia d'opera, formata dall'Agenzia veneta di F. Codecasa pel prossimo settembre al Teatro Malibran*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 20 agosto 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Udine*. – *Lucia di Lammermoor*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 27 agosto 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli della stagione. I Teatri*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 settembre 1847, pp. 1-2.

B. L. D., Articoli comunicati, *Al compilatore della Veneta Gazzetta*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 25 settembre 1847, p. 5.

A. C., Notizie teatrali, *Napoli*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Londra*. – *10 settembre*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 8 ottobre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Treviso*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 novembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Palermo*. – *Teatro Carolino*. – *Il Fingal, nuova opera del maestro Pietro Antonio Coppola*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 5 novembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Livorno*. – *Teatro degli Avvalorati* – *Macbeth di Verdi*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 novembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Pietroburgo*. – *Teatro imperiale*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 26 novembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie Teatrali, *Teatro Apollo*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 3 dicembre 1847, pp. 2-3.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Venezia*. – *Teatro d'Apollo*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 10 dicembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Notizie teatrali, *Napoli*. – *Merope*. – *Tragedia lirica di Salvatore Cammarano con musica del cav. Giovanni Pacini; con la Barbieri-Nini, Fraschini, Gionfrida, Arati, ec. (25 nov.)*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 10 dicembre 1847, p. 4.

ANONIMO, Critica teatrale, *Bullettino degli spettacoli del Carnovale*. *Il Macbeth, musica del maestro Verdi*. – *Il ballo I Filibustieri, del sig. Galzerani*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 29 dicembre 1847, pp. 1-2.

TRATTATI E METODI DI CANTO

FLORIMO FRANCESCO, *Breve metodo di canto diviso in tre parti, composto e dedicato a Girolamo Crescentini, Cavaliere della Corona di ferro ec. ec. ec., Direttore della Scuola di perfezione di Canto nel Real Collegio di Musica in Napoli, da Francesco Florimo*, Napoli - Milano, Girard - Ricordi, 1840.

GARCIA MANUEL, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, Professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique*, Paris, Chez l'Auteur, 1847 ; trad. it. *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato. Terza edizione riveduta & Corretta dal traduttore*, Milano, Ricordi, 1847.

GARCIA MANUEL, *Mémoire sur la voix humaine présenté à l'Académie des Sciences en 1840*, Paris, Duverger, 1840.

LABLACHE LUIGI, *Méthode complete de chant ou Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre léger et pour former le gout, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduée*, par Louis Lablache, premier chanteur de la Chambre & de la Chapelle de S. M. Le Roi des Deux Siciles, Paris, Canaux, 1840 ; trad. It. *Metodo completo di canto ossia Analisi ragionata di principii sui quali diriger gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto, con esempj dimostrativi, esercizi e vocalizzazioni*, Milano, Ricordi, 1843.

MANCINI GIAMBATTISTA, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* di Giambattista Mancini, Maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico, Vienna, Stamperia di Ghelen, 1774.

[MENGOZZI BERNARDO et alii], *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1803 ; trad. It.

Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano. Versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia di M. M., Milano, Giuseppe Antonio Carulli, 1825.

MINOJA AMBROGIO, *Lettera sopra il canto del maestro Ambrogio Minoja, socio onorario del Regio Conservatorio di Musica in Milano, Milano, Luigi Mussi, 1812.*

TOSI PIER FRANCESCO, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pier Francesco Tosi accademico filarmonico. Dedicato a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Bretagna, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723.*

CRONOLOGIE DEI TEATRI

Per una cronologia, seppur lacunosa, del Teatro Comunale di Adria si consulti il sito:
<http://digilander.libero.it/teatrocomunale.adria/7.Cronologia%20dello%20spettacolo%20al%20Comunale.htm>

GIRARDI MICHELE, ROSSI FRANCO, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936, Venezia, Albrizzi, 1989.*

PAVAN GIUSEPPE, *Teatri Musicali Veneziani. Il Teatro San Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755-1900) con prefazione del D.^r Cesare Musatti, Venezia, Tip. V. Callegari, 1916.*

SITOGRAFIA

FRANCO FUSSI, *L'attacco vocale e il filato*, pubblicato on-line all'indirizzo <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Attacco>.

FRANCO FUSSI, *I registri della voce e il passaggio di registro*, pubblicato on-line all'indirizzo <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Registri>.

<http://cirpem.lacasadellamusica.it>

<http://musicsack.com>

<http://www.amadeusonline.net>

<http://www.archivistoricolafenice.org>

<http://www.italianopera.org>

<http://www.librettodopera.it/librettodopera/home.jsp>

<http://www.sbn.it>

BIBLIOGRAFIA CRITICA E DIZIONARI

MARCO BEGHELLI, *Il ruolo del musico*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 323-335.

BEGHELLI MARCO, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 1995.

BEGHELLI MARCO, *Respirazione e voce cantata: un excursus storico*, in *La voce del cantante. Saggi di foniatria artistica*, a cura di Franco Fussi, Atti del convegno *I disturbi della voce artistica: dalla diagnosi al trattamento* (Ravenna, 24-25 settembre 1999), a cura di Franco Fussi, Torino, Omega, 2000, pp. 57-69.

BEGHELLI MARCO, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 57-91.

BEGHELLI MARCO, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217.

BEGHELLI MARCO, TALMELLI RAFFAELE, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011.

BERLIOZ HECTOR, *Les Grottesques de la musique*, Paris, Libraire Nouvelle, 1859; *I Grotteschi della musica*, trad. italiana di Alessandro Taverna, Varese, Zecchini, 2004.

BUDDEN JULIAN, *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*, vol. I, Torino, EDT, 1985.

Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2001.

CELLETTI RODOLFO, *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000².

CELLETTI RODOLFO, *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 5, settembre/ottobre 1968, Torino, ERI, 1969, pp. 872-919.

DIDDI STEFANO, *Gli strumenti a fiato nell'orchestra rossiniana*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», VII, 5-6, Pesaro, 1967, pp. 85-96 e 104-114.

Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930, a cura di Maria Bianca Antolini, Pisa, ETS, 2000.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. da Alberto Basso, «Il Lessico», vol. I, Torino, UTET, 1983.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. da Alberto Basso, «Le Biografie», vol. III, Torino, UTET, 1986.

DURANTE SERGIO, *Il cantante*, in *Storia dell'Opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, parte II, vol. IV, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415.

Enciclopedia dello Spettacolo, diretta da Silvio D'Amico, vol. II, Roma, le Maschere, 1954.

FUSSI FRANCO, MAGNANI SILVIA, *L'arte vocale. Fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, Torino, Omega, 1994.

HOLLAND HENRY SCOTTO, ROCKSTRO WILLIAM SMYTH, *Jenny Lind the Artist, 1820-1851*, London, C. Scribner's Sons, 1891.

JUVARRA ANTONIO, *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*, Milano, Curci, 2006.

Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, con la collaborazione di Renato Di Benedetto, Firenze, Franco Casati, 2007.

MEUCCI RENATO, *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini*, in *Gioacchino Rossini 1792-1992, Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Convegno internazionale di studi, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

MIOLI PIERO, *Manuale del melodramma*, Milano, BUR, 1993.

PETRARCA FRANCESCO, *Il Canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Torino, Einaudi, 1964.

ROSSELLI JOHN, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, trad. it. di Paolo Russo, Bologna, Il Mulino, 1993.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Chez Auguste Boulland et C^{ie} Libraire, 1824; trad. it. *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, EDT, 1992².

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, a cura di Stanley Sadie, vol. IX, London, Macmillian, 2001-2002².

Vincenzo Bellini. Epistolario, a cura di Luisa Cambi, Verona, Mondadori, 1943.

ZECCA LATERZA AGOSTINA, *Il Catalogo numerico Ricordi 1857, con date e indici*, prefazione di Philip Gossett, Roma, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984.