

CONSIDERAZIONI SULLA TECNICA DEL CANTO ITALIANO DAL SEC. XVI AI GIORNI NOSTRI

Individuare il mezzo sonoro originale della musica del passato è una delle esigenze primarie al fine di ricreare interpretazioni esteticamente e storicamente corrette. Tuttavia non sempre è possibile stabilire ciò con esattezza, soprattutto per quel che concerne le composizioni vocali. Infatti, mentre si ha a disposizione un campionario relativamente vasto di strumenti musicali dell'epoca in grado di fornire dati reali e oggettivi delle proprie peculiarità, nel canto si identifica il suono prodotto con l'esecutore stesso. La voce umana è estremamente duttile, e varia in base alle caratteristiche anatomiche, al gusto e al bagaglio tecnico del cantante. Intervengono inoltre fattori molteplici di ordine culturale, sociale, antropologico, etc., mutevoli nel tempo.

Sintomatico di tale variabilità si presenta l'ascolto delle prime incisioni fonografiche: le voci di celebri cantanti dell'inizio del nostro secolo vengono generalmente ritenute non aderenti al gusto odierno; se si riscontra una grande differenza dopo appena cento anni, c'è da chiedersi quale potrebbe essere la sorpresa ascoltando musica cantata in un passato ancora più remoto.

Le posizioni dibattute da musicisti e studiosi per definire un'appropriata esecuzione vocale all'antica sono discordanti. Dall'area culturale nordeuropea provengono accreditate opinioni in merito, secondo le quali è necessaria un'emissione con poco vibrato quando non del tutto assente. Quantunque consenta una pulizia estrema nell'intonazione, tale pratica si discosta fortemente dalla consuetudine del canto italiano di tradizione, pur rispecchiando i costumi musicali dei popoli nordici.

Nel crocevia delle controversie filologiche ancora irrisolte una direzione alquanto precisa è indicata dagli scritti dell'epoca. Fra il XVI e il XVII secolo diverse opere, pur se brevemente, trattano dell'arte del canto. Su *Prattica di Musica*¹, uno dei primi testi in cui si trovino ampi accenni all'argomento, Ludovico Zacconi afferma:

Il tremolo nella musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, e ardire; abbellisce le cantilene² [...] dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi³, e d'impatronirsi delle gorge [...] Questo tremolo deve essere succinto, e vago;

¹ LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di Musica*, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1596; rist. anast. Bologna, Forni, 1983.

² *Ib.* Libro I, f. 55 Cap. LXII.

³ Diminuzioni e passi di agilità improvvisati. Premesso che l'arte di 'passeggiare' costituiva uno dei capitoli essenziali nella formazione dei cantanti dal XVI al XIX secolo, il lettore interessato a questo aspetto di fondamentale importanza per l'esecuzione delle arie di quel periodo, troverà utile la consultazione delle opere citate nel presente scritto e nella

perché l'ingordo e forzato tedia, e fastidisce: Ed è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve [sic]; accioché l'uso si converti in habito; perché quel continuo muover di voce aiuta, e volentieri spinge la mossa delle gorge, e facilita mirabilmente i principij de passaggi [...] ⁴

Considerando le indicazioni riportate è lecito desumere che il 'tremolo' zacconiano non è né un mezzo enfatico da usarsi quale effetto in funzione espressiva, né tantomeno un ornamento, come il trillo o il mordente⁵: si pone invece quale attributo costante e ideale della voce. I tratti paradigmatici con i quali Zacconi delinea il 'tremolo' coincidono quasi integralmente con quelli caratterizzanti l'odierno vibrato. È però doveroso distinguere il vibrato naturale da quell'effetto sonoro per cui si producono oscillazioni tanto ampie (frutto, in genere, di tentativi di aumentare il volume del mezzo vocale), da pregiudicare l'intonazione e la qualità del suono. Ulteriori motivi di confusione provengono poi da varie pratiche artificiali, come l'impiego del diaframma per 'muovere' intenzionalmente il suono tramite piccoli impulsi, similmente alla tecnica di alcuni strumentisti a fiato, oppure contrarre più o meno rapidamente i muscoli laringei, costume relativamente diffuso tra i cantanti della musica popolare e leggera. Questi espedienti non abbelliscono la voce né danno enfasi al canto; si può congetturare che Zacconi si riferisse a qualcosa di analogo parlando di tremolo 'ingordo e forzato' che 'tedia e fastidisce'.

Una ragionevole supposizione è che anche i cantanti del passato praticassero un controllo della respirazione⁶: «L'ottava [regola è; n.d.r.] che spinga appoco appoco con la voce il fiato [...] »⁷. Le parole di Camillo Maffei sembrano descrivere una tecnica di emissione simile a quella usata per il canto odierno, nel quale il dosaggio del fiato provoca la vibrazione involontaria della voce. Anche nel periodo barocco

bibliografia generale alla voce 'riproduzioni in fac simile'. Cfr. anche il paragrafo 'diminuzioni' nelle 'Note sui criteri di realizzazione' redatto dagli Autori.

⁴ *Ib.* Libro I, f. 60 Cap. LXVI.

⁵ È questa la tesi sostenuta da R. THURSTON DART in *The interpretation of Music*, London, Hutchinson University Library, 1954, ed. 1967 pag. 50, ove ritiene che il vibrato della voce sia un effetto come il trillo o il mordente, e come tale vada impiegato; secondo il musicologo inglese le voci vibrato sarebbero perciò assolutamente inservibili nella musica antica, sia per la polifonia che per il canto solistico.

⁶ Alcune indicazioni circa la respirazione finalizzata al canto si possono reperire anche in: PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723 – Rist. con note ed esempi di Luigi Leonesi, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1904; rist. anast. Bologna, Forni ed., 1985. A pag. 65 si legge: «Il Maestro può correggerne lo Scolaro con quegl'insegnamenti da cui si impara di far un buon uso del respiro, di provvedersene sempre più del bisogno, e di sfuggir gl'impegni se 'l petto non resiste. In ogni composizione gli faccia poi conoscere il sito di respirare, e di respirar senza fatica, poiché ci sono de' cantanti, che con affanno di chi sente penano come gli asmatici ripigliando stentatamente fiato ad ogni momento, o arrivando all'ultime note sfiatati morti.»

⁷ GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor G. C. M. da Solofra libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina v'è un discorso della voce e del modo d'apparar di garganta senza maestro*, Napoli, 1562; in *Revue de Musicologie*, n. 38 (1956), pag. 20.

probabilmente il vibrato faceva parte del bagaglio tecnico del cantante, senza correlazioni con finalità espressive. Si può affermare che - contrariamente all'opinione invalsa anche presso i musicisti - fissare la voce sia un effetto alquanto innaturale e meccanico, conseguente all'irrigidimento dei muscoli laringei e all'espulsione incontrollata del fiato. Cantando è possibile sospendere la vibrazione del suono volontariamente o meno, ma va detto che la voce della maggior parte di coloro che cantano senza cognizione è invece sempre fissa in quanto generata da un'emissione errata.

Nonostante le proposte vocali trasmesse dai mezzi di comunicazione negli ultimi decenni, ancora oggi esistono persone che, senza avere mai affrontato studi specifici, e per di più prescindendo dall'ascolto di voci colte, cantano con franchezza, manifestando un morbido e fresco vibrato. Riesce difficile credere che un ipotetico ascoltatore del passato stimasse una voce dalle siffatte caratteristiche difettosa e inutilizzabile a fini artistici, come ancora sostenuto da qualche studioso.

Le registrazioni effettuate dai cantanti dell'inizio del nostro secolo, palesano degli 'specimina' assai diversi dallo standard vocale della cultura musicale contemporanea. Si possono riconoscere i suddetti suoni 'fermi' o anche non vibrati, che si configurano però come episodi occasionali, dettati da situazioni contingenti l'esecuzione stessa. Se la voce non vibra a causa di una necessità espressiva o di pronuncia del testo (si ascoltino ad es. le *Lamentationes Jeremiae* declamate/cantate da Alessandro Moreschi⁸, o le altre incisioni dello stesso cantore) il suono rimane comunque morbido, e le note non vibrato non sono mai fisse. Questa vocalità diverge dalle consuetudini del canto lirico odierno, ma è anche ben lontana dalle voci dure proposte da molti esecutori nordeuropei.

Nel '500 la polifonia vocale rappresentò quasi la totalità della produzione musicale. Usualmente l'esecuzione 'a cappella' non teneva conto dell'altezza assoluta delle note; l'unica raccomandazione era di «avere riguardo a quelli che hanno da cantare, che stiano commodi di tuono, né troppo alto, né troppo basso»⁹ (nel corso dei secoli questi suggerimenti rimarranno sempre validi; si veda ad es. *Scola di Canto Fermo*¹⁰ del 1715, o la prefazione di Raffaele Casimiri alle 'opera omnia' palestriniane più sotto citate alla nota 15). La tipologia classica dei ruoli in polifonia prevedeva la parte del 'bassus' eseguita da un basso, il 'tenor' cantato da una voce

⁸ Alessandro Moreschi (1858 - 1922), soprano evirato della Cappella Sistina che meritò l'appellativo di 'angelo di Roma', registrò nel 1902-3 circa dieci dischi G&T. Tali incisioni sono state riportate nel CD *The last castrato*, assai diffuso negli USA. Recentemente il 'Crucifixus' della *Petite Messe Solennelle* di Rossini (in origine G&T 54764 aut 54773) è stato inserito nella 'compilation' EMI Classics NS01 *L'epoca dei castrati*.

⁹ L. ZACCONI, *op. cit.* Libro I, f. 78 Cap. LXIX.

¹⁰ FABIO SEBASTIANO SANTORO, *Scola di Canto Fermo*, Napoli, 1715, Novello de Bonis ed. pag. 255.

virile centrale, l' 'altus' da un tenore acuto che sfruttava le risonanze di testa in una tessitura molto alta, e infine un 'puer' o un falsettista per la parte del 'cantus'. Spesso si trovano scritture polifoniche apparentemente molto acute rispetto ad una siffatta distribuzione delle voci. Tali ambiti melodici non sono però da considerarsi riferiti alle altezze reali; infatti in presenza delle cosiddette 'chiavette' o 'chiavi trasportate' l' esecuzione vocale¹¹ avveniva solitamente alla quarta o alla quinta inferiori¹².

Non sempre i cantori si identificavano rigidamente con il ruolo vocale che sostenevano:

Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna; et intendo per la canna tutte le parti sopradette, che concorrono a far la voce, si che, se quella sarà molle, farà la voce flessibile, pieghevole, e variabile. Ma se per sorte sarà dura, farà la voce riggida, e dura. Percioche essendo duro l' istromento, non puo (come bisognaria) piegarsi; si come essendo molle, agevolmente piegandosi, puo formare, e fingere ogni sorte di voce. E di qui nasce, che molti sono i quali non ponno altra voce ch' il basso cantare. E molti anchora se ne veggono che non sono, se non ad una delle voci del conserto inchinati, e quella con grandissimo fastidio dell' orecchia, appena cantano. E per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch' il basso, il tenore, et ogni altra voce, con molta facilità cantano; e fiorendo, e diminuendo con la gorga, fanno passaggi, hora nel basso, hora nel mezzo, et hora nell' alto, ad intendere bellissimi¹³.

Nella musica profana la parte superiore poteva essere cantata anche da donne¹⁴, ma verso la fine del XVI secolo sulla scena musicale italiana comparvero i cantori

¹¹ Come è facilmente intuibile, il trasporto alla quarta o alla quinta inferiore poteva non essere praticato in caso di esecuzioni esclusivamente strumentali. Si veda ad es. la *Cartella Musicale* di Adriano Banchieri, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (trascrizione in notazione moderna a cura di A. Bornstein, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1994) ove ad es. nei *Duo* si legge: «Duo del Quinto Modo autentico, non corrisponde al tuono. Questo Quinto Modo corista et trasportato è comodo per strumenti acuti, ma riesce incomodo per le voci [...] Per strumenti acuti. Trasportato una quarta sotto [è adatto, n.d.r.] per voci umane».

¹² A proposito delle 'chiavette' e della loro relazione con la modalità d' impianto dei brani, cfr. l' articolo di H. K. ANDREWS, *Transposition of Byrd's vocal polyphony* in *Music & Letters*, vol. 43°, 1962, pagg. 25-37; o anche ARTHUR MENDEL, *Pitch in the 16th and early 17th centuries*. Parte I (pagg. 28-45), parte II (pagg. 199-221), parte III (pagg. 336-357), parte IV (pagg. 575-593) in *The Musical Quarterly*, vol. XXXIV, 1948. Cfr. anche la *Cartella Musicale* di A. BANCHIERI (v. nota precedente). Esistevano altresì le 'chiavette' che determinavano trasporti alla quarta o alla quinta superiore, utilizzate in Italia soprattutto da Giovanni Gabrieli. Un recente apporto all' analisi di questo controverso argomento è stato dato da PATRIZIO BARBIERI nel saggio '*Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500 - 1837)*, in *Recercare*, vol. III, 1991, pagg. 5-79. Comunque l' assenza in quell' epoca di un 'diapason' adottato universalmente rende impossibile la definizione oggettiva delle altezze dei suoni sia nelle esecuzioni con accompagnamento strumentale che, ancor più, in quelle 'a cappella'.

¹³ G. C. MAFFEI *cit.* pagg. 17-18.

¹⁴ Esistono rari esempi di musica sacra cantata da donne in chiesa. Valga, uno per tutti, quanto dichiarò Ignazio Donati negli «Avvertimenti spettanti alla presente opera» sui suoi *Salmi*: «Et volendo servirsene le Monache potranno cantare il Basso all' Ottava alta, che riuscirà un Contralto.» (IGNAZIO DONATI, *Salmi Boscarecci concertati a 6 voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623). Tuttavia la pratica del canto liturgico fu sempre strettamente riservata agli uomini. Si veda in proposito quanto scritto nella nota seguente.

evirati, ‘terzo sesso’ a cui venivano affidati i ruoli di soprano e di contralto¹⁵. La maggior parte delle arie composte nel '600 e nel '700 - come molte di quelle contenute in questa raccolta - furono a loro destinate. Un approccio alla vocalità di questi esecutori leggendari si rivelerà indubbiamente proficuo al fine di determinare una corretta linea interpretativa.

Gli evirati cantori potevano sostituire egregiamente bambini e falsettisti. In special modo il ‘puer’ rappresentava un investimento svantaggioso, in quanto la ‘muta’ sopraggiungeva in età puberale troncando irreversibilmente quella carriera di soprano intrapresa solo pochi anni prima.

I castrati, come ha scritto Rodolfo Celletti¹⁶, professavano la loro arte con una dedizione assoluta «giacché l'altro punto di forza dei castrati fu che l'orchiotomia, precludendo certi rapporti, certi obiettivi dell'uomo normale - uno per tutti: la famiglia - fatalmente li destinava ad assumere, nel mondo dell'opera, una funzione che potremmo quasi definire sacerdotale. Di qui studi ed esercitazioni di particolare rigore che assorbivano praticamente tutta la giornata del neofita». Il Bontempi, nell'*Historia Musica*¹⁷, scrive:

Le scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli per l'acquisto dell'esperienza. Un'altra nell'esercizio del trillo¹⁸. Un'altra in

¹⁵ Capitava pure che gli evirati cantori entrassero a far parte delle cappelle musicali in un registro vocale diverso da quello che interpretavano nelle opere. Giovanni Francesco Grossi, detto ‘Siface’, ricopriva sulle scene ruoli da contralto, ma come risulta dall'esauriente indagine di Enrico Celani, fu ammesso il 10 aprile 1675 come soprano nella Cappella Sistina (Cfr. ENRICO CELANI, *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, in RMI, 1907, vol. XIV pag. 87 e RMI, 1909, vol. XVI, pag. 65). I contratti dello stesso coro papale, erano quindi solitamente tenori acuti, nonché uomini a tutti gli effetti; questa tesi è supportata, tra l'altro, dalle dimissioni volontarie presentate dal contralto Lorenzo Sanci. Risulta infatti dal diario della Cappella «che [il 10 dicembre 1626] il Signore Iddio lo chiamava ad altro stato essendosi risoluto di pigliar moglie» (*Ib.*, RMI 1907 vol. XIV pagg. 775-776). L'esecuzione della musica liturgica risentiva ancora della prassi rinascimentale che voleva la parte dell'‘altus’ cantata dai tenori acuti: tradizione questa sopravvissuta fino al nostro secolo nelle cappelle romane. Si veda anche la prefazione di Raffaele Casimiri de *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina* secondo la ristampa del 1590 – per cura e studio di Raffaele Casimiri, vol. III e altri curati da Casimiri, Roma 1939, ed. Fratelli Scalera, in cui si legge: «Soltanto la parte o voce del ‘cantus’ era affidata – e sarà quindi da affidare – ai ‘putti cantori’ o fanciulli, sia pur sorretti da qualche voce-guida di falsetto. La parte o voce dell'altus dovrà essere sostenuta – come anticamente – da giovani tenori acuti. Di conseguenza [...] è necessario ‘intonare’ le composizioni in modo che la parte o voce dell'altus non superi mai nella regione acuta la nota ‘la’ del nostro attuale corista (la - 870)».

¹⁶ RODOLFO CELLETTI, *La vocalità al tempo del Tosi*, in Nuova Rivista Musicale Italiana, anno IV, 1967, pagg. 676-684.

¹⁷ GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI, *Historia Musica*, Costantini, Perugia 1695 pag. 170.

¹⁸ Un discorso a parte merita il significato attribuito dai vari autori a questo termine. Tralasciando il trillo cacciniano «sopra una corda sola», inteso cioè come nota ribattuta (cfr. GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, I Marescotti, 1601; anche in rist. anast. nella collana *Archivum Musicum. La Cantata Barocca*, n. 13 – Firenze, S.P.E.S., 1983), va rilevato che alcuni trattati fanno riferimento alla realizzazione del trillo («gropo» secondo la terminologia di Caccini). All'inizio del XVIII secolo, Tosi afferma che «Chi ne è privo non sarà mai un gran Cantante» (P. F. TOSI,

quello de' passaggi. Un'altra negli studi delle lettere ed un'altra agli ammaestramenti ed esercizi del canto, e sotto l'udito del Maestro ed avanti ad uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente né di vita né di fronte né di ciglia né di bocca. E tutti questi erano gli impieghi della mattina. Dopo il mezzodì si impiegava mezz'ora negli ammaestramenti appartenenti alla teorica: un'altra mezz'ora nel contrappunto sopra il canto fermo, un'ora nel ricevere e mettere in opera i documenti del contrappunto sopra la cartella [tavoletta smaltata per scrivere e cancellare esercizi musicali; n.d.r.]; un'altra negli studi delle lettere; ed il rimanente del giorno nell'esercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo o mottetto, o canzonetta, o altra sorta di cantilena secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi ordinari di quel giorno nel quale i discepoli non uscivano di casa. Gli esercizi poi fuori di casa erano l'andar spesse volte a cantar, e sentire risposta da un'eco fuori della Porta Angelica verso Monte Mario, per farsi giudicare da se stesso de' propri accenti: l'andar a cantare quasi in tutte le musiche, che si facevano nelle chiese di Roma: e l'osservare le maniere del canto di tanti cantori insigni, che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII, l'esercitarsi sopra quelle; e renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a casa, il quale poi per maggiormente imprimerle sulla mente dei discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava gli opportuni avvertimenti.

Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723 – Rist. con note ed esempi di Luigi Leonesi, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1904; rist. anast. Bologna, Forni ed., 1985 pag. 54) e che questo abbellimento dovrà essere «eguale, battuto, granito, facile e moderatamente veloce, che sono le qualità sue più belle». A pag. 167 delle *Riflessioni*, Mancini riporta integralmente dal Tosi questa stessa definizione del trillo (GIAMBATTISTA MANCINI, *Riflessioni Pratiche sul canto figurato... , Rivedute, corrette, et aumentate*. III ed., Milano, Giuseppe Galeazzi, 1777). A proposito dell'uso virtuosistico di tale ornamento, racconta poi che il musico Baldassarre Ferri era «cantante unico e prodigioso [...] Egli in un sol fiato saliva e discendeva due piene ottave, continuamente trillando, e marcando tutti i gradi, oggigiorno detti cromatici, con tanta aggiustatezza, anche senza accompagnamento, che se all'improvviso l'orchestra toccava quella nota in cui egli si trovava, fosse B-molle o fosse Diesis, si sentiva nel medesimo istante un accordo così perfetto da sorprendere ognuno» (GIAMBATTISTA MANCINI, *Ib.*, pag. 16). Proiettando l'indagine in epoche successive, è lecito chiedersi quale potesse essere l'esecuzione dei trilli nel XIX secolo. In una delle prime edizioni dell'opera *Caterina Cornaro* di Donizetti (Milano, ed. Ricordi G 17132 T pag. 56), nella romanza di Caterina, vicino ad un lungo trillo sulla nota 'fa', si trova in alternativa un 'ossia' facilitato con la didascalia «non potendo fare il trillo». La difficoltà di realizzazione di questo effetto è comprovata anche da quanto riporta Alberto Mazzucato nella sua traduzione del *Trattato completo dell'arte del Canto* di Garcìa: «E ne sia esempio la signora Pasta. La voce di questa celebre cantante era dura e velata. Malgrado il più ostinato studio, una difficoltà naturale le aveva sempre impedito l'esecuzione del trillo, come pure delle volate ascendenti in tempo mosso; ogni sua esecuzione consisteva in scale discendenti e passi di salto. Le scale ascendenti restarono per lei d'una invincibile difficoltà; così però non fu del trillo, del quale giunse finalmente a possedere il meccanismo. Ed infatti il 15 novembre 1830 nel teatro Italiano di Parigi, dopo dieci anni di brillante carriera, fece udire nella cavatina del *Tancredi* il più magnifico trillo a gradazioni che immaginar si potesse. Ella lo eseguiva nel punto coronato che precede la ripresa del motivo 'Sarò felice'» (MANUEL PATRICIO RODRIGUEZ GARCÌA, ed. Ricordi 2185, Milano, 1841, Parte I a cura di Alberto Mazzucato, pag. 54). Ben diverso dal trillo articolato e «moderatamente veloce» descritto da Tosi e da Mancini, quello di Garcìa, «n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, et 'vice versâ', que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe» («non è che un'oscillazione regolare della laringe dal basso in alto, e viceversa. Quest'oscillazione convulsa nasce nella faringe dall'analoga oscillazione dei muscoli di quest'organo»). Tale ornamento «ne résulte pas de deux notes frappées l'une après l'autre et accélérées jusqu'à la plus grande vitesse [...] Ce passage ne sera jamais qu'un trait d'agilité qui peut précéder ou suivre le trille; c'est une variété du trille que l'on nomme 'trillo molle' [...]» («non è il risultato di due note articolate l'una dopo l'altra ed accelerate fino alla massima velocità [...] Questo non sarà mai che un passo d'agilità che può precedere o seguire il trillo; non è che una varietà di trillo, chiamato 'trillo molle' [...]») – M. P. R. GARCÌA, *Traité complet de l'Art du Chant*, Parigi, Heugel et C^{ie}, 1840 – VII rist. 1878, pag. 42).

L'utilizzo dei castrati nella liturgia - delicata 'quæstio' trattata con riserbo dalla Chiesa - risolveva cavillosamente quanto prescritto dalla norma ecclesiastica secondo cui l'ordine del 'lettore', a cui appartenevano i cantori, doveva essere rivestito da uomini. Avendo preso gli ordini minori, il cantore faceva parte del clero e partecipava attivamente all'azione liturgica, come i sacerdoti o i diaconi: era indispensabile quindi che fosse di sesso maschile, almeno nominalmente.

Il crescente successo conseguito da questi artisti affascinò i compositori per le nuove e virtuosistiche possibilità espressive, e intrigò il pubblico solleticato anche nella sua curiosità morbosa.

Uno fra i più illustri esponenti degli evirati cantori fu Pier Francesco Tosi, celebre soprano, didatta e autore delle *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*¹⁹, prima esposizione metodica circa la tecnica del canto. Pubblicate nel 1723, le *Opinioni* costituiscono una fonte preziosa sugli insegnamenti impartiti nella seconda metà del '600; Tosi nacque infatti nel 1653, e quando pubblicò il suo metodo aveva settant'anni. Il canto che egli descrive si differenzia dalla pratica odierna soprattutto per l'uso combinato dei registri di petto e di testa e per la pronunzia delle vocali²⁰.

Un diligente Istruttore sapendo, che un soprano senza falsetto bisogna che canti fra l'angustia di poche corde non solamente procura di acquistarglielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma che non si distingua l'uno dall'altra, che se l'unione non è perfetta, la voce sarà di più registri e conseguentemente perderà la sua bellezza²¹ [...] Se tutti quegli che insegnano i principi sapessero prevalersi di questa regola, e far unire il falsetto alla voce di petto de' loro Allievi, non vi sarebbe in oggi tanta scarsezza di soprani.[...] quanto più le note son' alte, tanto più bisogna toccarle con dolcezza, per evitare gli strilli²² [...] Nelle femmine che cantano il soprano sentesi qualche volta una voce tutta di petto, ne' maschi sarebbe però una rarità, se la conservassero, passata che abbiano l'età puerile²³.

¹⁹ P.F. TOSI, *op. cit.*

²⁰ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 44. È interessante riportare la nota di L. Leonesi che scrive «Leggendo questo lavoro viene sovente e spontanea alla mente che la principale regola del canto è l'unione dei registri. Ma non è dato trovare né nel Tosi, né in alcuna tradizione antica, tanto meno nei dizionari tecnico-musicali la frase oggi così in uso che la difficoltà del canto consista nell' 'impostare' la voce [...] in verità questa frase non la si trova neppure nei metodi di Fétis, del Garcia, di Delle Sedie, Lablache, ecc. [...] Altrettanto dicasi delle frasi 'voce aperta' e 'voce chiusa' anche esse ignorate nei dizionari tecnici e nelle tradizioni classiche. Si parla di vocali aperte e chiuse, ma per l'esigenza della parola, mai per indicare un dato sistema di canto. Sono convinto che queste due qualità di voci siano avvenute da un falso sistema di canto.»

²¹ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 38.

²² P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 35.

²³ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 42.

La fusione dei due registri, che secondo l'antica scuola costituiva la condizione imprescindibile per l'estensione della gamma vocale, nelle epoche successive andò sempre più in declino fino a venire sostituita da una tecnica volta all'utilizzo della voce principalmente su di un unico registro. Il canto di petto non era una novità; già alla fine del '500 lo stesso Zacconi così affrontava l'argomento:

[...] in fra tanti diversi pareri (osservando), ho trovato che tra le voci di testa e quelle di petto, quelle di petto sono le migliori per comun parere. [...] Quelle poi che sono meramente di petto sono quelle che nel intonar che fanno, uscendo dalle fauci, par ch'eschino fuori cacciate da vehemenza pettorale; le quali sogliono assai più dellettare che le di testa [...]²⁴

Anche se a queste asserzioni non si vuole dare valore assoluto, esse testimoniano che la tecnica del canto di petto, in una accezione forse analoga alla nostra, nell'Italia tardorinascimentale era comunque già in uso.

Alimentando la confusione generata dal termine 'passaggio'²⁵, a volte si ritiene impropriamente che questo si trovi all'ottava alta nelle voci femminili rispetto a quelle maschili²⁶. Il registro misto, che permette d'innestare con gradualità e dolcezza i suoni di petto in quelli di testa dissimulando la cesura tra i registri è invece situato ad altezze medesime per entrambi i sessi; grazie ad esso le donne possono cantare con vigoria anche le note gravi, mentre tenori, baritoni e bassi acquistano grande estensione e facilità verso l'acuto.

Il falsetto del Tosi non è quello usato dagli odierni soprannisti e contraltisti, né tantomeno la voce «che l'uomo può fare quando burlescamente vuole imitare la donna»²⁷. I moderni falsettisti usano prevalentemente il registro di testa puro, senza mescolarlo con quello di petto; inoltre 'coprono' i suoni, pratica non suffragata dai documenti del periodo barocco. A volte l'emissione che ottengono è piuttosto dura, mentre morbida e pastosa è quella che si ode, ad esempio, nelle incisioni di famosi falsettisti italiani della Cappella Pontificia realizzate nei primi decenni del '900, o da

²⁴ L. ZACCONI, *op. cit.* Libro I, f. 77 Cap. LXVIII.

²⁵ Nel gergo canoro si indica genericamente con il termine 'passaggio' sia il cambio tra il registro di petto e quello di testa, sia il punto in cui si prolunga il registro di petto fino alla zona in cui la voce maschile passerebbe sul registro di testa. Non ha alcun riscontro con le tecniche del canto del passato l'accezione per cui invece si intende odiernamente con tale termine il superamento del registro di testa – nei soprani – all'altezza circa delle note mi⁴-fa⁴. Infine, come abbiamo già visto, la stessa parola nella terminologia antica è sinonimo di 'diminuzione' virtuosistica.

²⁶ MANUEL PATRICIO RODRIGUEZ GARCÍA, *Trattato completo dell'arte del Canto*, ed. Ricordi 2185 – Parte I (a cura di Alberto Mazzucato). Nella *Relazione sulla Memoria riguardante la voce umana*, pag. V, si legge: «Afferma il signor García che questa parte comune ai due registri [di petto e di falsetto, n.d.r.] abbraccia le stesse note tanto nelle voci d'uomo come in quelle di donna».

²⁷ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 38, nota ² di Luigi Leonesi.

Alfred Deller²⁸, che mostra chiarezza di timbro e, pur appartenendo alla tradizione vocale inglese, notevole dolcezza di suono.

Le voci ordinariamente si dividono in due registri, che chiamansi, l'uno di petto, l'altro di testa, ossia falsetto. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio, che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguire tutto colla sola voce di petto. Di questo dono non parlo. Io parlo solo della voce in generale divisa in due registri, come comunemente succede²⁹. [...] La grande arte de' cantanti dev'esser quella di rendere impercettibile a chi li sente, o li vede cantare la minore o maggiore difficoltà, con cui cavano le voci dei due differenti registri di petto e di testa. Ciò solo può ottenersi unendole finemente [...] ³⁰

Giambattista Mancini, autore delle *Riflessioni Pratiche* da cui è tratto questo passo, si riallaccia manifestamente ai principî di Tosi. Egli tuttavia scrive:

Farà meraviglia a molti de' miei Leggitori, come mai, dopo un sì gran numero di valorosi cantanti, che tuttora fioriscono, possa essere invalsa l'opinione, in cui da qualche tempo sono, non solo gli Italiani, ma anche gli Oltramontani stessi, che la nostra Musica sia affatto decaduta, e che vi manchino buone scuole, e buoni cantanti. Convien però confessare, che se tale opinione è falsa rispetto alle scuole, purtroppo è vera rispetto ai cantanti, de' quali nessuno si vede sottentrare per riempire con onore il vuoto lasciato dai vecchi artisti³¹.

Fiorentino al tempo di Zacconi³² ma già in declino all'epoca di Tosi³³, il canto italiano descritto da Mancini sullo scorcio del XVIII secolo non godeva più del prestigio precedentemente accordatogli; forse la colpa non era solo dei malvezzi dei 'cantori moderni' che avevano abusato dei virtuosismi canori. La rutilante vocalità italiana oramai al tramonto, suo malgrado, cedeva ai nuovi bagliori d'oltralpe. Disattese le speranze dei vecchi maestri che auspicavano il ripristino delle antiche regole del canto, si cercarono alternative che potessero assecondare i desideri della nuova e composita società europea. Antagonisti storici e insofferenti, i Francesi da tempo avevano adottato direttive stilistiche ed estetiche autonome rispetto all'Italia; già nel

²⁸ Alfred George Deller (1912 - 1979), falsettista inglese. La sua ampia discografia è facilmente reperibile.

²⁹ GIAMBATTISTA MANCINI, *Riflessioni Pratiche sul canto figurato...*, *Rivedute, corrette, et aumentate*. III ed., Milano, Giuseppe Galeazzi, 1777, pagg. 62-63.

³⁰ G.B. MANCINI, *Ib.* pag. 64.

³¹ G.B. MANCINI, *Ib.* pag. 42.

³² L. ZACCONI, *op. cit.* Libro I, f. 8 Cap.XII «Per il che possiamo senz'altro concludere [...] che essendo le musiche moderne fatte con buonissime regole, e cantate da buonissimi cantori, patroni de gli accenti vaghi, e delle gratiose maniere, che le abbiano molta più forza che non haveano l'antiche»

³³ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 30 «Signori Maestri, l'Italia non sente più le voci ottime de' tempi andati»; pag. 129 «E che in oggi si canta male.»

1638 alcuni madrigali monteverdiani presentavano in didascalia - vera e propria indicazione di prassi esecutiva - la frase «Canto a voce piena, alla francese»³⁴.

Al 1840 risale la pubblicazione parigina del celebre *Traité complet de l'Art du Chant* di Manuel Garcìa³⁵, che può essere considerato il manifesto delle nuove tendenze del canto. In esso sono definite delle normative aliene dai parametri ortofonici della lingua italiana e che non hanno precedenti teorici nei trattati dei maestri del belcanto. Continuando il percorso didattico tracciato da Tosi e Mancini, il Garcìa prescriveva ancora l'unione dei registri, ma del tutto irrelate alla tradizione vocale e alla lingua italiana erano alcune indicazioni riguardanti la pronuncia delle vocali. La ricerca del 'timbro' adatto³⁶ era codificata come un vero e proprio 'mécanisme', che sicuramente raccoglieva consuetudini precedentemente diffuse ma non ancora ufficializzate: «l'a s'approche de l'o ouvert; l'è ouvert s'approche de l'é, puis de l'eu; l'i s'approche de l'u sans le secours des lèvres; l'o s'approche de l'ou»³⁷. Consono soprattutto all'idioma francese, sembra che questo criterio sia stato enunciato da Garcìa non tanto in relazione alla lingua, quanto con finalità espressive:

[...] le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent. Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée [...] Si la mélodie, au contraire, exprime des sentiments brillants, le timbre clair peut seul fournir et la couleur de la passion et l'émission éclatante du son. Le timbre couvert produirait l'effet de l'enrouement³⁸.

Nell'opera seria ottocentesca gli argomenti e le situazioni erano presi a prestito prevalentemente dal romanticismo letterario e dal romanzo storico. Grandi eroine, violente emozioni, tragici epiloghi costituivano gli ingredienti irrinunciabili per librettisti e compositori. Le passioni erano atteggiare più spesso a dolore che a gioia e i momenti di travaglio interiore erano assai più frequenti della scanzonata spen-

³⁴ CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali Guerrieri, et Amadorosi* [...] Libro VIII – seconda parte: *Canti Amadorosi*; [Venezia, Al. Vincenti 1638]. Madrigali *Dolcissimo uscignolo, Chi vol haver felice*. Trascr. in notazione moderna a cura di Gian Francesco Malipiero in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, tomo VIII/2. Bologna-Wien, Universal, 1926-1942 (rev. 2/1954).

³⁵ M. P. R. GARCÌA, *Traité complet de l'Art du Chant*, Parigi, Heugel et Cie, 1840.

³⁶ M. P. R. GARCÌA, *Ib.* – VII rist. 1878. Si veda a proposito quanto descritto nel capoverso intitolato appunto *Des timbres (metalli della voce)* pag. 82.

³⁷ M. P. R. GARCÌA, *Ib.* pag. 50: «L'a dovrà assomigliare ad una o aperta, la è aperta ad un é chiusa tendente alla eu [ö], la i ad una u [ü] senza l'aiuto delle labbra, la o alla ou [ó molto chiusa quasi tendente ad u]»

³⁸ M. P. R. GARCÌA, *Traité complet de l'Art du Chant*, pag.50 «Il timbro della voce si deve modificare a seconda dell'esigenza delle passioni. Se la melodia e le parole esprimono un dolore profondo, il timbro brillante dello strumento vocale falserà il pensiero originario [...] al contrario, se la melodia esprime sentimenti brillanti, solo il timbro chiaro potrà fornire un colore adeguato alla passione e l'emissione squillante del suono. Il timbro coperto produrrà l'effetto di arrochire la voce.»

sieratezza di tanti personaggi che avevano caratterizzato opere semiserie e buffe del '700 italiano.

Il cuore geografico dell'Europa del XIX secolo coincideva con quello politico e culturale e il gusto musicale del *grand-opéra* prediligeva apparati scenografici, corali e orchestrali imponenti. Per quanto opportuno, era impossibile mutare la struttura anatomica dell'organo vocale solista per adeguarne in proporzione il volume; tale risultato è ottenibile oggi unicamente ricorrendo a supporti di amplificazione artificiale, impensabili per l'epoca. Le differenti tecniche di costruzione degli strumenti musicali finalizzate all'accrescimento della potenza sonora, la dilatazione degli organici orchestrali, e l'edificazione di teatri in dimensioni più vaste, furono senz'altro determinanti per la diffusione delle modificazioni vocaliche statuite dal Garcìa. Forse concepito inizialmente solo per esigenze interpretative, tale orientamento pragmatico si rivelò vantaggioso per il potenziamento della voce, soprattutto nelle note acute. Inoltre, la fortuna dilagante della lingua francese nel melodramma, unita alla genesi sempre più frequente di opere in lingua non italiana, acuirono i cambiamenti nella fonazione cantata: tutto ciò non fece che intaccare ulteriormente la comprensibilità del testo. Va poi sottolineato che le nuove tendenze del canto esponevano i cantanti ad un rischio maggiore, relativo all'insorgenza di patologie sia funzionali che organiche, a carico dell'apparato vocale.

Dalla prima metà dell'800 si ebbe così un mutamento nello stile e nella vocalità, con una spiccata preferenza di «suoni oscuri, voce di petto e declamazione»³⁹, al canto settecentesco italiano virtuosistico e fiorito. Fra i cantanti prevalse l'uso della voce di petto, meno pronta all'agilità 'di gorgia' ma più potente di quella di testa. Per cantare le note acute con tale registro è necessario 'girare' i suoni applicando il sistema di pronuncia esposto da Garcìa per il 'colore oscuro'. La nuova moda della 'voix sombrée' non prese piede improvvisamente, né segnò un cambiamento repentino in contrasto con la vocalità precedente. Seguendo l'antica tecnica dell'impasto dei registri che facilita l'emissione di note anche molto acute mantenendo un timbro chiaro, Mattia Battistini⁴⁰ ottenne risultati di dolcezza e intellegibilità difficilmente udibili da un cantante odierno dello stesso registro vocale⁴¹. Il

³⁹ ANDREA DELLA CORTE, *Vicende degli stili del Canto...* in *Canto e Belcanto*, Torino, G.B. Paravia & C., 1933, pag. 245.

⁴⁰ Mattia Battistini (1856 - 1928), baritono italiano. Canta *Perché tremar da Zampa ou la fiancée marbre* di Ferdinand Hérold - 1906 - Gramophone 052148 (889 C) ora anche nel CD *Lebendige Vergangenheit*, Mono 89045 H.R. 1991.

⁴¹ Oltre a grande facilità sugli acuti, il canto regolato secondo i principi dell'impasto dei registri consentiva grande estensione all'esecutore. Nel '600 si trovano diversi esempi in proposito. Le arie di Caccini *Poi ch'a mortal rischio e Io che l'età soleva viver* hanno un'estensione rispettivamente dal re¹ al sol³ e dal re¹ al fa³. Esse sono stampate nella raccolta *Le Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle*, Firenze 1614; Zanobi Pignoni & Co, recante sul frontespizio

celebre Tamagno fu scelto da Verdi per la parte di protagonista nell'*Otello*. Tale ruolo viene oggi notoriamente considerato eroico sia drammaticamente che vocalmente. Eppure nelle incisioni di questo leggendario cantante si possono ascoltare acuti di grande squillo come di suggestiva morbidezza, eseguiti mescolando sapientemente il suono di petto con quello di testa⁴². Oggidì i tenori considerati idonei per ruoli drammatici difficilmente riescono a cantare piano e con grazia, e in particolar modo su tessiture alte; la responsabilità di tale inattitudine viene erroneamente attribuita non all'imperizia tecnica, bensì alla natura vocale congenita.

Da un'incisione del 1906 presente in una diffusa antologia discografica⁴³, si può agevolmente constatare che lo storico soprano Adelina Patti⁴⁴ all'età di sessantatré anni possedeva una freschissima voce, estesa e robusta anche sulle note basse, similmente ad altre cantanti che figurano nella raccolta. Complessivamente la vocalità della Patti è affine a quella del suo contemporaneo Alessandro Moreschi (cfr. nota 8): cantore della Cappella Pontificia, fu l'ultimo e unico castrato di cui si abbiano testimonianze registrate. Ancora due secoli dopo le *Opinioni* del Tosi, Moreschi mischia gradatamente l'emissione naturale o 'di petto' nel registro grave⁴⁵ con quella 'di testa' nella regione più acuta della voce. 'L'angelo di Roma', come questi era meritatamente appellato, la Patti e tutti i cantanti coevi pronunziano le vocali aperte con una nettezza inequivocabile, caratteristica negletta dal canto lirico odierno. Oggi infatti le cantanti alterano la dizione in modo sistematico al di fuori di reali esigenze espressive, uniformandosi pedissequamente al colore scuro dei cantanti di sesso maschile, soprattutto baritoni e bassi. Solamente i tenori, unici fra tutti i ruoli vocali, hanno mantenuto una sufficiente equivalenza fonematica fra parola cantata e parola parlata. Purtroppo la difformità della pronunzia sul registro di testa - prevalentemente usato dalle voci femminili - è ancor più evidente; le conseguenze

l'iscrizione «Con due arie particolari per tenore, che ricerchi le corde del basso». È evidente che il registro di voce del tenor seicentesco non corrisponde a quello del tenore moderno: nelle esecuzioni odierne – sia polifoniche che solistiche – la parte del tenor viene sostenuta da baritoni o tenori la cui vocalità non coincide con quella adottata all'epoca.

⁴² Francesco Tamagno (1850 - 1905), tenore italiano. Nel CD EMI Classics canta *Sopra Berta* da *Il Profeta* di Mayerbeer – 1903 – Ed. Ricordi *Grandi tenori di ieri e di oggi* CDOC 16369; in esso si può riconoscere un'emissione 'mista' di petto e di testa, molto diversa dagli acuti cantati quasi esclusivamente di petto che si usano oggi.

⁴³ CD *La Scala* edition, EMI Classics 0777 7 64860 2 4.

⁴⁴ Adelina Patti (1843 - 1919) cantò diverse volte per Rossini e fu entusiasmata apprezzata dal Maestro, soprattutto per il virtuosismo esibito nell'arte belcantistica.

⁴⁵ P. F. TOSI, *op. cit.* pagg. 40-42. Secondo il Tosi tale registro arriva fino al do⁴. Del resto le seguenti affermazioni tratte dalle *Opinioni* lasciano intendere che nei castrati (come ancora oggi nei bambini) il registro di petto si estendeva più in alto rispetto alle voci femminili. «La giurisdizione della voce naturale, o di petto, termina ordinariamente sul quarto spazio, o sulla quinta riga, [in chiave di soprano, n.d.r.] ed ivi principia il dominio del falsetto si nello ascendere alle note alte, che nel ritornare alla voce naturale ove consiste la difficoltà dell'unione; Consideri dunque il Maestro di qual peso sia la correzione di quel difetto, che porta seco la rovina dello Scolaro se la trascura.»

sono palesi a tutti e sgradite a molti: ‘casta diva’ si canta sempre più spesso ‘costa düva’; ‘kyrie’ ‘korüe’, e ‘di primavera’ ‘do promovöre’... Alla luce di una lettura esegetica, questo artificio appare filologicamente scorretto anche per l’esecuzione di composizioni di Rossini, Bellini, Donizetti, o di altri compositori ottocenteschi italiani.

Lo studio attuale del canto mira a rendere omogenea la voce, ma giustifica eccessi tali da sublimarla in modo quasi astratto, alienandola dalla natura primaria dell’organo vocale, che dovrebbe sempre tener ben presente che la sua scintilla vitale è la parola. Molti reputano che una ‘è’ o una ‘ò’ aperte disturbino con la loro chiarezza la conformità dell’emissione e del timbro, e, allo scopo di perseguire un suono ‘nobile’ e levigato, si discostano dalla giusta pronuncia provocando l’incomprensibilità del testo.

Nel canto il testo è sovrano. Si pensi alla musica leggera: i brani solo strumentali sono rarissimi. Tranne sporadiche eccezioni, il repertorio è composto esclusivamente di canzoni in cui la voce, quasi sempre solista, è protagonista unica e incondizionata. Anche se la parte musicale è di mediocre livello, la voce - per quanto lontana dai parametri richiesti dallo studio del canto - assicura una comunicazione diretta con l’ascoltatore.

Ancora fino a circa cinquant’anni fa, un cantante di musica ‘colta’ non si esprimeva molto diversamente da un bravo esecutore del repertorio popolare o leggero, tanto che l’interscambiabilità da un genere all’altro era non solo possibile, ma agevole e frequente. Il divario che si è creato tra il cantante lirico e il pubblico odierno, dà la misura di quanto sia stata disturbata la comunicazione. La voce assimilata a uno strumento, privata del tratto distintivo che è la parola, ha perso il suo carattere di significante; la riprova è che sovente, anche fra i cultori della musica classica, la preferenza accordata all’esecuzione esclusivamente strumentale è prevalente. Questa situazione culturale, impensabile fino a pochi decenni fa, almeno in Italia, è un termometro indicativo dello stato in cui versa la musica vocale odierna. L’importanza della scelta del tipo di vocalità da adottare da parte del cantante, finalizzato non solo alla bellezza e al volume bensì anche alla comprensibilità del testo, è decisiva ai fini del buon esito esecutivo. Per recuperare efficacemente un’esecuzione storicamente corretta, è utile tentare di ristabilire un’integrità comunicativa che permetta di sottolineare, tramite la corretta dizione del testo e la conseguente sua intelligibilità, il rapporto esistente tra lo stesso e il materiale musicale creato dall’autore, agevolando così azioni interpretative semanticamente coerenti.

In conclusione, l’esattezza della pronuncia dovrebbe essere requisito fondamentale: «[Il maestro; n.d.r.] Faccia profferir distintamente allo Scolaro le vocali, acciò

siano intese per quelle, che sono»⁴⁶. Le vocali aperte andrebbero ben distinte da quelle chiuse, così come le consonanti semplici dalle doppie, osservando anche quanto prescritto dal fenomeno ortoepico del raddoppiamento sintattico (‘Che fiero costume’ e ‘Tu mancavi a tormentarmi’, in italiano si pronunciano correttamente ‘Cheffièro costùme’ e ‘Tummancàvi attormentàrmi’).

Dopo che lo Scolaro si sarà impadronito francamente del Trillo e del Passaggio il Maestro gli dovrà far leggere, e pronunziare le parole senza quegli erroracci ridicoli d’Ortografia in cui molti tolgono a qualche vocabolo le sue doppie consonanti per regalarle a un altro, che le ha semplici.

Corretta la pronunzia procuri, che profferisca le medesime parole in maniera, che senza affettazione alcuna siano così distintamente intese, che non se ne perda sillaba, poiché se non si sentono, chi canta priva gli ascoltanti d’una gran parte di quel diletto, che il Canto riceve dalla loro forza: Se non si sentono, quel Cantore esclude la verità dell’artificio: E se finalmente non si sentono non si distingue la voce umana da quella d’un Cornetto, o d’un Haut-bois. Questo difetto, benché massimo in oggi è poco men che comune con notabile pregiudizio de’ Professori e della Professione; e pur non dovrebbero, che le parole son quelle, che li fanno prevalere a sonatori, quando sieno d’uguale intendimento.

Il Maestro moderno sappia servirsi dell’avviso, perché la correzione non è stata mai tanto necessaria come adesso⁴⁷.

Le regole e gli avvertimenti commendati dal Tosi potrebbero apparire superflui, ma radicate abitudini di studio hanno indotto molti cantanti in equivoco; alcuni di essi associano il binomio: voce grave = suono scuro (che è anche ritenuto sinonimo, affatto arbitrario, di bello); all’opposto, la costruzione del timbro scuro ha reso innaturali quasi tutte le voci, soprattutto quelle femminili.

Come già ampiamente esposto, è manifesta l’importanza dello studio per mescolare il registro di petto con quello di testa celando il passaggio dall’uno all’altro. Poiché «La voce di testa è facile al moto, possiede le corde superiori più che le inferiori, ha il trillo pronto, ma è soggetta a perdersi per non aver forza, che la regga»⁴⁸ è necessario unirli a quella di petto formando così un registro speciale intermedio che operi come ‘medium’ dall’una all’altra occultando il cosiddetto ‘gradino’. Le voci maschili dovrebbero cantare le note acute utilizzando anche i suoni di testa. Questa tecnica accresce le possibilità espressive e di dolcezza vocale, e rende possibile l’esecuzione pulita di passi d’agilità: «Tutta la bellezza del Passaggio consiste nell’esser perfettamente intonato, battuto, granito, eguale, rotto e veloce»⁴⁹.

⁴⁶ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 43.

⁴⁷ P. F. TOSI, *op. cit.* pagg. 64 e 65.

⁴⁸ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 43.

⁴⁹ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 64.

Analogamente le voci femminili, in particolare i soprani, dovrebbero cantare le note centrali e basse mescolando gradualmente il suono di testa con quello di petto, in modo da rafforzare quella zona vocale medio-grave di solito poco consistente.

L'osservanza di poche e semplici raccomandazioni desunte dai più autorevoli testi del passato non va intesa come un arido ripristino di formule desuete e fuori moda; d'altronde, una ricostruzione assolutamente identica del canto del passato è irrealizzabile. Le antiche regole sono oramai disgiunte da quelle attuali, tanto da rivelarsi paradossalmente nuove. Si può sperare che il loro reimpiego, ricostituendo il naturale e salubre atteggiamento fonatorio, possa emendare molti errori ed abusi che hanno portato alla decadenza del canto e all'allontanamento del pubblico da esso. «E finalmente faranno sentir le Arie, più gustose e meno simili: Più naturali, e più cantabili»⁵⁰.

ANTONELLA NIGRO

⁵⁰ P. F. TOSI, *op. cit.* pag. 93.