

vocalità; attraverso un'inconfutabile documentazione, vi si dimostra come, partendo dalla «messa di voce»¹ dei buoni cantanti, gli strumenti ad arco perseguissero esattamente l'ampia gamma coloristica di cui parla Hahn.

Ho già accennato all'imitazione della natura, vista come mondo magico, da parte dei vocalisti e degli strumentisti. Ma ai compositori si pone, già con l'opera fiorentina, il problema dell'imitazione dei sentimenti umani. Charamente, la tendenza alla melodia spiegata che via via si manifesta con l'opera di scuola romana e di scuola veneziana, mette fuori corso la teoria della voce «mediana» (cioè intermedia fra canto e parlato: stile recitativo) che fu dei fiorentini e, in particolare, di Jacopo Peri. O, meglio, la voce «mediana» servirà di base per alcuni tipi di recitativo, mentre il pezzo chiuso richiederà un vero e proprio canto. Ma a questo punto il vocalismo imboccherà due strade: lo stile «spianato», che implica una melodia priva di fioriture e di ornamenti (oppure parcamente fiorita e ornata) e lo stile «fiorito», basato invece su passaggi di agilità, vocalizzi, fitta ornamentazione. Il virtuosismo, quindi, non servirà soltanto a imitare la natura, dandone un'immagine stilizzata e trasfigurata, ma dovrà riprodurre certi sentimenti e certe passioni, anche qui mirando alla stilizzazione e alla trasfigurazione.

Uno dei punti di partenza di questa concezione, sulla quale s'impadronirà tanta parte della vocalità operistica italiana e italianizzante fino a Rossini e anche oltre, è reperibile in Monteverdi e va posto in diretto rapporto con il carattere mitologico-fiabesco del melodramma del Sei-Settecento. Afferma Monteverdi, in una lettera indirizzata ad Alessandro Striggio², che all'uomo e alla donna (Orfeo, Arianna) s'addice il linguaggio semplice del canto spianato, ma alle divinità compete quello emblematico delle «tirate» (passaggi), delle «gorghe» (gorgheggi) e dei trilli; e quindi un canto ornato e allegorico. In sostanza, Monteverdi codifica il principio che il personaggio mitizzato, favoloso, deve distinguersi dai comuni mortali parlando un linguaggio idealizzato e non già quotidiano.

¹ Per «messa di voce» s'intende la capacità d'un cantante di attaccare un suono ad intensità ridotta per poi rinforzarlo gradualmente e, sempre gradualmente e senza riprese di fiato, tornare al piano o pianissimo iniziale.

² Venezia, 9 dicembre 1616.

no e realistico. Quando poi i librettisti e i compositori (Monteverdi incluso) portano in scena, oltre che divinità, anche personaggi storici del mondo greco-romano, li assimilano agli dei e anche ad essi diedero un linguaggio allegorico e idealizzato.

Non per questo il melodramma belcantista trascurò la vocalità «spianata». Se ne servì per l'espressione idilliaca, elegiaca, patetica, tendendo a una dolcezza di timbro, di colori e d'accento che fu poi definita come estasi lirica e che toccò i vertici nei «lamenti» di Cavalli, Stradella, Händel e altri. Ma tanto per l'estasi lirica che per la vocalità virtuosistica, il belcantismo avvertì il bisogno di un'altra stilizzazione: quella dei timbri. Sotto questo specifico aspetto, la voce fondamentale del melodramma belcantistico è quella dei castrati. I castrati esprimono l'amore del tardo Cinquecento e del Sei-Settecento per i timbri rari, stilizzati, antirealistici. Un amore al quale fa riscontro l'avversione per i timbri più diffusi e «volgari»: il tenore baritonale — che poi spesso s'identifica con l'attuale baritone —, il mezzosoprano e, in certi periodi, il basso, ora considerato come voce stilizzata (specie se «profondo»), ora come voce comune. La simbiossi, nel timbro del castrato, di tinte e risonanze che partecipano della voce dei ragazzi e di altre che richiamano la donna (ma il contraltista castrato può avere anche inflessioni androgine), dà luogo a suoni irreali, favolosi e per qualche aspetto rispondenti a quella ambiguità sessuale che il Barocco accolse tra le proprie pieghe e che, sia pur velatamente, si riverbera sulla figura del protagonista dell'*Adone* del Marino. Ma il castrato, per fatti collegati alla sua condizione fisica e psicologica (abnorme sviluppo della cassa toracica e dei polmoni, da cui potenza di suono e lunghezza di fiato; eccezionale addestramento sia vocale che musicale), porta al canto facilità sia espressive che virtuosistiche che ne fanno il protagonista d'una poetica della meraviglia vocale. E infatti a lui competono le grandi parti dell'eroe di stampo mitologico e storico; con l'avvertenza però che questi personaggi, nel clima fiabesco del melodramma belcantistico, sono ritratti soprattutto come figure galanti e amorse. Abbastanza spesso, poi, li impersonano anche le donne (indifferentemente soprani e contralti) indossando vesti maschili. Questo di nuovo ci porta al gusto dell'ambiguità sessuale che caratterizzò il Barocco. Il «travesti», d'altronde — e cioè la donna che sostiene parti

maschili oppure l'uomo o il castrato che sostiene parti da donna — fu un'istituzione comune anche al teatro di prosa e al balletto. Ma sia i castrati, sia i soprani e i contralti donne in «travesti», oppure in normali parti di amorosa, rispecchiano una legge vocale che il belcantismo applicò piuttosto rigorosamente fino ai primissimi dell'Ottocento: le estasi liriche o le melodie delicate, squisite e sottilmente sensuali di certe arie o di certi duetti d'amore, come pure gli arditi acrobatismi dei passi virtuosistici, non tollerano il contatto con le voci maschili (tenore baritonale, basso) che suonano troppo dure e rudi per un canto che esigeva agilità, flessuosità, tinte sfumate e trasparenze, languore. Di qui l'impiego del tenore baritonale (il melodramma belcantistico non conosceva il tenore dalla voce chiara di stampo romantico) e del basso in sole parti di antagonista dell'amoroso, di caratterista e in certi periodi, di buffo. In definitiva, il belcantismo, con la sua estrema suscettibilità nei confronti dei suoni pesanti, metallici, morchiosi delle voci maschili, caratterizza i ruoli in base alla rarità del timbro e alle capacità edonistiche e virtuosistiche e non in base al sesso, come avverrà quando il romanticismo si farà latore di istanze realistiche. E se per le correnti operistiche improntate al realismo drammatico il castrato e le donne in «travesti» sono un'assurdità, rendono il personaggio e la vicenda incredibili, nelle epoche belcantistiche un tenore baritonale e un basso che cantino da amorosi sono altrettanto implausibili e incredibili. La loro voce non si identifica con le melodie che un amoroso dovrebbe eseguire. Insomma, il belcantismo, anche in ciò diretta emanazione del Barocco, si forgia proprio criteri di plausibilità e credibilità. In questo senso, esso potrebbe essere definito come il periodo storico che ha avuto la maggior fiducia nelle possibilità espressive del canto. Una fiducia così illimitata che il timbro e le melodie vocali bastano a creare una realtà autonoma dalla realtà sensibile.

A questo punto gli obiettivi e le componenti del belcantismo ci sono tutti noti e possiamo riepilogarli. Il fine è suscitare la meraviglia attraverso la rarità dei timbri, la varietà dei colori e delle sfumature, la complessità virtuosistica delle figurazioni vocali e l'estatico abbandono del lirismo. Per giungere a questo, il melodramma belcantistico prescinde dal realismo e dalla verità drammatica, che considera anzi banali e volgari, e li sostituisce con una visione fiabesca dei sentimenti

umani e della natura. Svolgono perciò una funzione determinante: a) il cosiddetto edonismo, che è in realtà espressione della soavità e della tenerezza patetica del suono vocale; b) il virtuosismo e cioè l'ardimento stupefacente e strumentale che occorre per descrivere le meraviglie d'un mondo fantastico; c) il linguaggio emblematico e fiorito che sottolinea lo status mitico dei personaggi; d) l'abilità contrappuntistica e l'arte dell'improvvisazione; e) l'astrezza del rapporto sessi-ruoli, simboleggiata dai castrati e dai «travesti»; f) il gusto delle voci rare e stilizzate contrapposto ad una sorta di allegria alle voci ritenute comuni e volgari.

Soltanto la presenza di tutti questi elementi in un'opera consente di parlare di belcantismo. Il belcantismo fu un fenomeno storico che abbracciò un preciso periodo. Già in talune opere di Rossini alcune delle sue componenti fondamentali danno segni di cedimento. Parlare di belcantismo per i compositori successivi è improprio o erroneo. Erroneo e arbitrario è anche ritenere che il belcantismo sia stata proprietà privata e personale dei cantanti, una loro creazione. In qualsiasi tipo di opera, il canto è sempre oggetto, mai soggetto. Le scuole vocali e i tipi vocali non li creano né i cantanti, né i maestri di canto, ma gli operisti più rappresentativi e i loro librettisti, attraverso la scrittura, il linguaggio, le tessiture, il carattere dei pezzi chiusi e dei recitativi, le situazioni sceniche, il rapporto canto-orchestra. Il belcantismo fu quello che fu, solo ed esclusivamente perché i compositori e i librettisti, anche dopo il Barocco, si ispirarono alla poetica di cui ho rammentato le componenti e approntarono quindi le strutture musicali e teatrali che consentivano agli esecutori di cantare e di esprimersi in quel modo anziché in un altro. Dunque, belcantisti sono anzitutto i compositori; quindi i librettisti; e finalmente i cantanti: s'intende quando eseguono a regola d'arte il repertorio che storicamente rientra nel belcantismo.

In un repertorio diverso, i cantanti si dividono semplicemente in quelli che cantano bene e quelli che cantano male.

Con Bellini e Donizetti (fatta eccezione per alcune opere), comincia a decadere il diritto dello storico dell'opera di parlare di belcantismo, sia in senso positivo che in senso polemico. Che poi i loggionisti scalmanati e gli agiografi di professione chiamino belcantista un soprano che esegue impeccabilmente i passi di agilità della *Traviata* o un tenore che sfoggia qualche

filatura nella *Tosca*, è soltanto un malvezzo. Di fatto, quando il melodramma comincia ad accettare il realismo e a contrapporre all'astrazione, alla stilizzazione e all'ambiguità timbrica, il belcantismo viene meno. Il concetto della meraviglia come emozione assoluta, già diluitosi nel secondo Settecento e poi trasformato da Rossini nel concetto del sentimento umano espresso *in modo meraviglioso*, è sostituito dall'obiettivo di commuovere attraverso una raffigurazione di sentimenti umani messi a nudo. Questo si ripercuote, naturalmente, su tutte le strutture dell'opera: sul rapporto timbri-ruoli; sul linguaggio vocale, che comincia a subire le suggestioni del linguaggio parlato o declamato nell'accento, nelle inflessioni, nei ritmi respiratori; sulla funzione dell'orchestra. Cessa la corrispondenza d'amorosi sensi fra voce e strumento o, meglio, il concetto Sei-Settecento di strumento, che come punto di riferimento nella ricerca del suono espressivo ha la voce umana. L'ultimo scambio fra «vocalità» e «strumentismo» ha luogo con il pianismo di Chopin, Liszt e Thalberg, autore de *L'art du chant appliqué au piano*. Gli sviluppi del sinfonismo aprono altre strade e il teatro musicale le imbrocherà. Già la strumentazione di Rossini solleverà perplessità. Quella dei romantici indignerà a sua volta i rossinisti per certa aggressiva competitività nei confronti delle voci (si veda la polemica sui raddoppi, rinfocolata dall'avvento di Verdi).

Detto questo, resta da aggiungere che l'uso in senso negativo di termini come virtuosismo ed edonismo risale alle polemiche antimeلودrammatiche dei fautori del dramma musicale; secondo i quali il virtuosismo sarebbe un mero sfoggio di abilità tecnica, privo di contenuti espressivi. Anche questo è un arbitrio intellettualistico. Il virtuosismo è la capacità di eseguire in tutti i campi cose eccezionali. In musica nacque nel periodo barocco e s'è già visto come e perché. In quanto elemento «meraviglioso» può colpire anche in sé e per sé. Chopin, a Vienna, nel 1830, ascolta Slavík, primo violino dell'orchestra imperiale, e s'entusiasma. Ma che cosa più lo colpì? Questo: che dopo Paganini non aveva mai udito nulla di simile. Slavík, cosa incredibile, prendeva 96 note di staccato in una sola arcata. Ma il virtuosismo è anche un elemento fondamentale dell'esecuzione musicale. È tipico del grande interprete, sia esso direttore d'orchestra, strumentista o cantante. L'espressione calante, suggestionante, emotiva, è virtuosismo:

sforzio tecnico e sforzo di fantasia che determinano un risultato eccezionale. Giustamente, alcuni critici francesi dello scorso secolo usavano il termine «virtuoso» anche per cantanti che con i melismi avevano poco o nulla a che vedere; perché il vero virtuosismo è sempre espressivo, investe i melismi o lo stile spinto.

Alle origini della rinascita del belcanto avutosi nell'ultimo trentennio è da porre la giovane Callas che eseguiva «Bel raggio lusinghiero» della *Semiramide* o «D'amore al dolce impero» dell'*Armida*, infondendo nei vocalizzi e nelle agilità un mordente, un colore, un ritmo e, di volta in volta, un'aggressività e una mollezza che nessun soprano del nostro secolo aveva prima di lei messo in luce. Con quelle esecuzioni, la Callas, oltre a dare una tangibile dimostrazione di che cosa dovesse intendersi per vero virtuosismo, rivalutava di colpo un tipo di melodia che la musicografia del tardo Ottocento aveva seriamente accantonato perché «impostata sui vocalizzi». E dimostrava anche, la Callas, che aveva perfettamente ragione Heine quando tacciava di imbecillità gli intellettuali del suo paese, rivolgendosi così a Rossini: «Perdona ai miei connazionali che non s'avvedono della tua profondità solo perché la copri di rose e non ti trovano abbastanza grave e pensoso perché voli con la soave levità di ali divine».

Erano virtuose la Sutherland e la Horne allorché, ai tempi d'oro del loro sodalizio, eseguivano i duetti della *Semiramide* e della *Norma*, rivelando nota per nota tutto ciò che la melodia fiorita conferiva di idealizzato e di angelicato a sentimenti come la tenerezza filiale o materna o come l'amizizia. Ma virtuoso era del pari, nel corso degli anni Trenta, il tenore Helge Rosvaenge, quando, a parte la proprietà d'accento e di suono dell'Adagio, attaccava e sosteneva con un filo di voce smarrito e lacerante «Und spür' ich nicht lide», nel *Fidelio*, conservando la forza della scansione anche a una sonorità così estenuata, preservando ineccepibilmente il legato e poi ampliando il suono in scoppi di disperazione e tornando a smorzarlo con un'intensità espressiva che mai veniva meno.

Era virtuosa la Callas quando eseguiva «Alfredo, Alfredo di questo core» con un filo di voce sublimato che sembrava veramente scendere dall'alto. Ma questo effetto era consentito,

¹ *Latetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben.*