

SOMMARIO

- ENRICO CARERI, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo*, pag. 359
ARMANDO FABIO IVALDI, *Giovanni Battista Olivieri scenografo nel Teatro di Tordinona (1737)*, pag. 376
MAURIZIO BIONDI, *L'armonia di Berlioz: aspetti tecnici e stilistici*, pag. 406
ARRIGO GAZZANIGA, *La geminazione nel linguaggio di Donizetti*, pag. 420
MOSCO CARNER, *Berg e il riesame di «Lulu»*, pag. 434
JÜRGEN MAEHDER, *«Bussottioperaballet». Sviluppi della drammaturgia musicale bussottiana*, pag. 441
- «Documenti»: OSVALDO GAMBASSI, *Origine e ordinamenti del Concerto Palatino della Signoria di Bologna (II)*, pag. 469
- «I libri»: I. Pelnar, *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein* (F. Della Seta); H.E. Rubio, *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (M. Caraci); M. Padoan, *La musica in S. Maria Maggiore in Bergamo nel periodo di G. Cavaccio (1598-1626)*; O. Tajetti — A. Colzani, *Aspetti della vocalità secentesca*; D. Fabris, *Il fondo musicale «Gallo» della Biblioteca comunale di Barletta* (M. Baroni); *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio (T.M. Gialdroni); A.L. Bellina — B. Brizi — M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani* (M. Conati); *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada (M. Conati); W. Kolneder, *Schule des Generalbassspiels* (T.M. Gialdroni); P. Rattalino, *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti* (G. Bracco); W. Ashbrook, *Donizetti and his Operas* (L. Bellingardi); R. Dalmonte, *Franz Liszt. La vita e l'opera* (P. Mioli); AA.VV., *Karl Marx* (A. Castriota); M. Römer, *Schriftliche und mündliche Traditionen geistlicher Gesänge auf Korsika* (A. Castriota); A.P. Merriam, *Antropologia della musica* (F. Giannattasio); O. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (G. Rostirrolla); *Libri ricevuti*, pag. 503
- «I dischi», a cura di L. Bellingardi: P. De L'Estocart, *Octonaires de la vanité du monde* (L. Tozzi); G. Paisiello, *Missa Defunctorum* (L. Tozzi); W.A. Mozart, *Sonate für 2 Klavier* — R. Batik, *Impressionen, Paul's Waltz* (U. Padroni); M. Ravel, *Gaspard de la Nuit* — S. Prokof'ev, *Klaviersonate n. 6 Op. 82* (A. Iesuè); *Dischi segnalati*; pag. 525
- «Notiziario», pag. 528
- «In memoriam» (a cura di L. Bellingardi), pag. 533
- «Spoglio delle riviste», pag. 537
- «Gli appuntamenti con la musica», pag. 540
- «Lettere alla NRMI», pag. 548

LE TECNICHE VOCALI DEL CANTO ITALIANO
D'ARTE TRA IL XVI E IL XVII SECOLO

di Enrico Careri

Il repertorio vocale italiano è in larga parte costituito dal melodramma ottocentesco e ciò condiziona, come è noto, l'educazione vocale e musicale del cantante, la sua tecnica e la sua sensibilità d'interprete. Gli stili vocali dell'epoca precedente acquistano così un accento romantico del tutto estraneo alla loro natura. Le scuole di canto, da tempo accusate di inefficienza sul piano della pedagogia stilistica, sono considerate le sole responsabili delle carenze tecnico-interpretative del cantante; in realtà parte della responsabilità spetta alla musicologia che non ha dedicato al canto, e in particolare alle tecniche vocali, l'attenzione dovuta¹: se il musicologo ha un'idea vaga e approssimata delle tecniche di canto rinascimentali o barocche, non si può certo pretendere che il maestro di canto le conosca e le insegni. Solo un'indagine musicologica, condotta sulla base delle attuali conoscenze anatomiche e fisiologiche dell'apparato vocale, può orientare il cantante verso un'emissione vocale storicamente corretta.

Nel presente saggio si cercherà di definire le principali caratteristiche tecniche del canto italiano d'arte tra XVI e XVII sec. attraverso l'esame di alcuni documenti dell'epoca².

Il trattato di Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555), nelle rare pagine dedicate alla voce e ai cantanti, offre alcune indicazioni tecniche di estremo interesse.

¹ Solo recentemente alcuni studiosi italiani si sono occupati di tecniche di canto seguendo criteri metodologici nuovi sulla base delle attuali conoscenze scientifiche dell'apparato fonatorio. Si veda in particolare M. UBERTI, *Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century*, in «Early Music», ottobre 1981.

² Per rendere più agevole la lettura si sarebbe preferito riportare alcune nozioni elementari di fisiologia vocale e di acustica, ma i limiti di spazio non lo hanno permesso. Si cercherà di ovviare al problema con frequenti richiami a piè di pagina.

Il compositore avvertirà — si legge nel cap. XXIX del libro quarto — nel comporre a queste vocali che alcune saranno agevoli correndo nelle parti basse, come A, O et U, et daranno la pronunzia di grande intonazione, et principalmente nelle chiese, ove si canterà con le voci piene et con moltitudine di cantanti. Et alcune altre vocali nelle parti di mezzo saranno molto buone, come le vocali A, E et O. Et altre nelle parti alte et acute saranno molto in proposito le vocali A, E et I. Et la lettera I, perché è acuta di accanto et di pronunzia, pare che nelle parti basse il cantante a voce piena non possi accomodarsi a proferirla correndo. Et per fare maggiore intonazione alcuni pigliano un'altra vocale et in cambio della vocale I pigliano la lettera O overo la U; come fanno alcuni frati che nel coro cantando i canti fermi, acciò che la voce sia più intonante, apreno assai la bocca perché l'accento della lettera A e della vocale O è molto comodo alla bocca aperta per far più grand'intonazione, et sempre sopra ogn'altra sorte de vocali pronunziano le due vocali A et O³.

Per riempire di suono l'ampio spazio delle chiese i cantanti sacrificavano la comprensibilità del testo («apreno assai la bocca», «pigliano un'altra vocale»). L'eccessiva apertura della bocca impedisce alla lingua di articolare le vocali⁴, la contrazione attiva delle corde vocali⁵ rende problematica l'esecuzione delle agilità. Nelle chiese la parola cantata aveva una funzione rituale, magica, era sufficiente riconoscerne il suono; quanto alle agilità non erano certo gradite alle autorità ecclesiastiche, poiché non si conciliavano col

³ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555, Libro quarto, cap. XXIX, f. 86. Nella trascrizione dei testi cinquecenteschi si sono seguiti i seguenti criteri: 1) la punteggiatura è modificata secondo l'uso moderno. 2) Sono omesse le *h* superflue e sostituite le maiuscole inutili con lettere minuscole. 3) Il troncamento di vocale dopo vocale viene indicato con un apostrofo. 4) Nelle preposizioni articolate le due parti vengono unite. 5) Si conserva la congiunzione *et* accanto alla forma moderna *e*, che pure appare negli originali. 6) Si unificano le grafie latineggianti *ti* e *ci* sostituendo il segno dell'affricata (*istituzione*, *giudizio* invece di *istitutione*, *giudicio*).

⁴ Come è noto le vocali si differenziano principalmente mediante i movimenti della lingua, che crea differenti condizioni di risonanza trasformando le dimensioni del condotto vocale. Se la bocca è molto aperta la lingua non può compiere liberamente i suoi movimenti e ciò si riflette necessariamente sulla qualità della pronuncia.

⁵ Le modalità di tensione delle corde vocali sono tre, una attiva e due passive: 1) se le cartilagini aritenoidi, quando si chiudono al centro per porre in occlusione la glottide, si bloccano in questa posizione, le corde vocali possono entrare in contrazione attiva ed isometrica; perché ciò avvenga è necessario che anche la cartilagine tiroide, punto di inserzione anteriore delle corde vocali, sia mantenuta ferma. 2) Se invece le corde vocali si lasciano distendere passivamente, le cartilagini aritenoidi, che nel caso precedente non avevano potuto compiere la loro rotazione ed avevano lasciato aperto un piccolo spazio tra loro, possono completare il loro movimento stirando ulteriormente le corde vocali. 3) Se infine la cartilagine tiroide si inclina in avanti, le corde vocali vengono distese anche in direzione anteriore. I tre meccanismi descritti, relativi ai tre registri della voce umana (basso, medio e acuto) possono combinarsi in vario modo: 1) le tre azioni possono manifestarsi isolatamente e successivamente, la voce assume colorazioni timbriche differenti e si parla di «due passaggi di registro» (cfr. nota 17). 2) In assenza di contrazione attiva i due meccanismi di distensione passiva (rotazione delle cartilagini aritenoidi e inclinamento della cartilagine tiroide) entrano in azione insieme fin dalle note più basse, non si avvertono cambiamenti sensibili nel timbro e si parla di «assenza dei passaggi». 3) La contrazione attiva può manifestarsi in tutti i registri, il carattere timbrico del «grido» permane in tutta l'estensione vocale. Per «far più grand'intonazione» era necessario contrarre attivamente le corde vocali impedendo alle cartilagini aritenoidi il movimento di rotazione responsabile dell'agilità della voce.

carattere solenne del rito cristiano ed impedivano la comprensione del testo sacro.

Il canto profano richiedeva una tecnica più attenta ai valori poetici del testo.

Et s'avvertirà — scrive il Vicentino — che nel concertare le cose volgari, a voler fare che gl'oditori restino soddisfatti, si dà cantare le parole conformi all'opinione del compositore; et con la voce esprimere quelle intonazioni accompagnate dalle parole con quelle passioni ora allegre, ora meste, et quando soavi, et quando crudeli, et con gli accenti aderire alla pronunzia delle parole et delle note; et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano et forte, et il dir presto et tardo, et secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole et dell'armonia [...]. Et la esperienza dell'oratore l'insegna che si vede il modo che tiene nell'orazione: che ora dice forte et ora piano, et più tardo et più presto, e con questo muove assai gl'oditori; et questo modo di muovere la misura fa effetto assai nell'animo, et per tal ragione si canterà la musica alla mente per imitar gli accenti et effetti delle parti dell'orazione. Et che effetto faria l'oratore che recitasse una bella orazione senza l'ordine dei suoi accenti et pronunzie, et moti veloci et tardi, et con il dir piano et forte: quello non moveria gli oditori. Il simile dà essere nella musica, perché se l'oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'armonia ben unita farà molto più effetto⁶.

Nelle «cose volgari», ossia nelle composizioni profane, l'esecutore doveva modellare il suono in senso dinamico («dir piano et forte») ed eludere la rigidità della battuta attraverso lievi contrazioni e dilatazioni ritmiche («dir presto et tardo», «muovere la misura»). Si tratta in sostanza della «nobile sprezzatura di canto» di cui parlerà Giulio Caccini nella prefazione alle *Nuove Musiche*⁷.

Queste prime indicazioni trovano conferma nelle *Istituzioni armoniche* (Venezia, 1558) di Gioseffo Zarlino, come si legge nel cap. XLVI della parte terza del trattato:

Debbono adunque i cantori avvertire di cantar correttamente quelle cose che sono scritte secondo la mente del compositore, intonando bene le voci et ponendole ai loro luoghi, cercando d'accomodarle alla consonanza; et cantare secondo la natura delle parole contenute nella composizione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre debbono cantarle allegramente et con gagliardi movimenti, et quando contengono materie meste proposito. Ma sopra'l tutto (acciòché le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore ch'è in uso appresso molti, com'è il mutar le lettere vocali nel proferir le parole dicendo A in luogo di E, I in luogo di O, overo U in luogo di una delle nominate; ma debbono proferirle secondo la loro vera pronuncia. Et è

⁶ N. VICENTINO, Libro IV, cap. XLII, f. 94, riportato in F. MOMPOLLIO, *Un certo ordine di procedere che non si può scrivere*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, 1973, pag. 375.

⁷ G. CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1601.

veramente cosa vergognosa e degna di mille repressionsi l'udir cantare alle volte alcuni sciocchi e goffi, tanto nei cori et nelle cappelle pubbliche quanto nelle camere private, tanto sgarbatamente proferendo le parole corrottamente quando le dovrebbero proferir chiare, espedito et senz'alcuno errore. Laonde se (per cagione di esempio) udimo in una canzone alle fiato alcuni di poco giudizio sgridacchiare (non dirò cantare) come cornacchie, con voci molto sgarbate et con atti et modi anco tanto contrafatti che veramente paiono simie o buffoni, e proferir le parole in questa maniera: *Aspra cara e selvaggia, e crada voglia*, in luogo di dire: *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia*, chi non si riderebbe? Anzi, per dir meglio, chi non andrebbe in colera udendo una cosa tanto contrafatta, tanto brutta e tanto orrida? Non debbe adunque il cantore mutar il suono delle lettere, né meno nel cantare mandar fuori la voce con impeto et con furore a guisa di bestia, ma debbe cantar con voce moderata et proporzionarla con quella degli altri cantori, di maniera che non superi et che non lascia udir le voci degli altri facendo più presto strepito ch'armonia⁸.

Nello stesso capitolo una frase molto significativa:

Ad altro modo si canta nelle chiese e nelle cappelle pubbliche, e ad altro modo nelle private camere, imperoché ivi si canta a piena voce, con discrezione però e non nel modo detto di sopra, e nelle camere si canta con voce più sommessa e soave senza far alcuno strepito⁹.

Delle diverse tecniche di canto in uso nelle chiese e nelle camere private ci parla anche Ludovico Zacconi nella sua *Prattica di musica* (Venezia, 1592):

Così deve fare — si legge nel cap. LX — ogni buon maestro che brama et ha desiderio di far delli scolari assai. Si guardi ancora di non seguitar quel sí (da buoni) biasimato stile di cantar sí forte che più forte cantar non possa, parendoli forse che il ben cantare consista nel gridare, et non si avede che egli stanca le voci senza alcun profitto et fa ridere gli vicini et chi passa per quelle contrade [...]. Et chi dice che col gridare forte le voci si fanno s'inganna doppiamente. Prima perché molti imparano di cantare per cantar piano et nelle camere, ove s'abborrisce il gridare forte, et non sono dalla necessità astretti a cantar nelle chiese o nelle cappelle, ove cantano i cantori stipendiati; et questi sono i gentiluomini et gli altri che non hanno dibisogno per questa via di guadagnarsi il pane [...]¹⁰.

I brani riportati accennano chiaramente alla diversa impostazione vocale richiesta nelle camere private e nelle cappelle pubbliche. Si può dunque parlare di due distinte tecniche di canto, la tecnica da camera e la tecnica a cappella, ciascuna con i propri

⁸ G. ZARLINO, *Le Istituzioni armoniche*, Venezia, 1558, parte terza, cap. XLVI, f. 251, riportato in F. MOMPELLIO, cit., pag. 379.

⁹ G. ZARLINO, cit., parte terza, cap. XLVI, f. 253, riportato in F. MOMPELLIO, cit., pag. 380, e in M. UBERTI, cit., pag. 493.

¹⁰ L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Venezia, 1592, Libro primo, cap. LX, f. 52^a, riportato in M. UBERTI, cit., pag. 493.

meccanismi vocali; questi dipendono in sostanza da due fattori fondamentali, il luogo d'esecuzione (la chiesa e la camera) e il genere musicale (sacro e profano), che condizionano il volume della voce, il timbro, le capacità di variazione dinamica, la pronuncia delle vocali e le qualità espressive e virtuosistiche del cantante.

Nelle chiese si cantava con voce «piena», si richiedeva cioè un volume di voce maggiore che nelle camere perché maggiore era lo spazio da riempire di suono. «Per far più grand'intonazione» i cantanti «apreno assai la bocca»¹¹: ciò compromette, come si è detto, la pronuncia delle vocali, l'elasticità della voce nell'esecuzione delle agilità e i bassi livelli dinamici.

I «gentiluomini» delle camere private cantavano con voce «più sommessa e soave»¹² seguendo il senso poetico e musicale delle parole, e realizzando quelle sfumature timbriche, dinamiche e ritmiche che caratterizzano il madrigale cinquecentesco e successivamente il «recitar-cantando». La composizione si basava sulla successione di situazioni poetico-musicali, di «affetti» e richiedeva certamente una tecnica vocale molto raffinata. Vincenzo Giustiniani nel suo *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), seppure a distanza di molti anni, offre un quadro molto interessante in proposito: secondo l'autore le dame di Mantova e quelle di Ferrara.

facevano a gara non solo quanto al metallo ed alla disposizione delle voci, ma nell'ornamento di esquisiti passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi [...] e più col moderare e crescere la voce forte e piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a tagli, ora strascararla, ora smezzarla con l'accompagnamento d'un soave interrotto respiro, ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, e ora con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali tal volta all'improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e dei gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e soprattutto senza moto della persona o della bocca o delle mani sconcioso che non fusse indirizzato al fine per il quale si cantava, e con far spiccar bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola¹³.

Il Giustiniani riassume in questo brano le principali caratteristiche del canto da camera: l'agilità (contrazione passiva delle corde vocali tale da garantire il libero movimento delle cartilagini aritenoidi)¹⁴, la flessibilità dinamica (completa disponibilità del dia-

¹¹ N. VICENTINO, cit., Libro IV, cap. XXIX, f. 86.

¹² G. ZARLINO, cit., parte terza, cap. XLVI, f. 253.

¹³ V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628, trascrizione in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903.

¹⁴ Cfr. nota 5.

framma) e ritmica, la pronuncia chiara (apertura della bocca come nel linguaggio parlato) e la presenza scenica.

Riprendiamo la lettura della *Prattica di musica* di L. Zacconi.

Sono andato ricercando — si legge nel cap. LXVIII del primo libro — diversi pareri altrui sopra le voci umane, allora che cantandosi di musica le voci sogliono più delectare et piacere; et infatti ho trovato ch'a chi ne piace una forte et a chi un'altra. Ma in fra tanti et diversi pareri, osservando ho trovato che tra le voci di testa et quelle di petto quelle di petto sono le migliore per commun parere. Onde perché tra le voci di petto si trovano alcune che si chiamano voce obtuse, per distinguerle dirò che le voci sono o meramente di testa, o meramente di petto o meramente obtuse. Et nota che io non per altro dico meramente, perché se ne trovano alcune mezze di testa et mezze di petto. Quelle voci che sono meramente di testa sono quelle che escano con un frangente acuto et penetrativo senza punto di fatica del produttore; le quali per l'acutezza loro percuotono sí gagliardamente l'orecchie nostre che, se bene ci sono delle altre voci maggiori et più gagliarde, sempre quelle appariscano all'altre superiori. Quelle poi che sono meramente di petto sono quelle che nell'intonar che fanno uscendo dalle fauci, par ch'eschino fuori cacciate da veemenza pettorale; le quali sogliono assai più delectare che le di testa, e in loro si vede questo effetto che non tediano mai, ch'è quell'altre non solo tediano e fastidiscono, ma anche in breve tempo s'odiano e s'aboriscono. L'ultime che sono le meramente obtuse sono quelle voci che per ordinario si sogliono chiamar mute, le quali fra l'altre per gagliarde che le siano (che poco al fin possano essere) non si sentono mai¹⁵.

Tra i documenti dell'epoca il trattato di Zacconi è l'unico a dedicare tanto spazio ai diversi tipi di voce. Per voce di testa s'intendeva il falsetto artificiale¹⁶, utilizzato per sostituire le voci femminili nei luoghi dove queste non erano tollerate, e per eseguire le note più acute qualora non si conoscesse la tecnica del passaggio¹⁷. Le voci di petto, diversamente alle voci obtuse, sfruttavano appieno le risonanze delle cavità superiori (faringea e buccale) e della cavità toracica nell'estensione naturale (poco più di una decima).

Una delle più importanti testimonianze sulle tecniche di canto rinascimentali è la lettera sul canto di Giovanni Camillo Maffei da

¹⁵ L. ZACCONI, cit., Libro primo, cap. LXVIII, f. 77, riportato in M. UBERTI, cit., pag. 493.

¹⁶ Il falsetto è prodotto dalla vibrazione parziale delle corde vocali ed è caratterizzato da un timbro molto acuto (entrano in vibrazione solo le cavità di risonanza superiori). A differenza del falsetto naturale (ottenuto con l'evirazione), il falsetto artificiale è povero di armonici e di suono.

¹⁷ La «tecnica del passaggio», realizzabile in vario modo (dislocamento in avanti della mandibola o contrazione dei muscoli sterno-tiroidei) permette l'esecuzione delle note più acute mantenendo le risonanze dei registri inferiori. Quando si parla di «assenza di passaggi» si vuol dire invece che non s'intendono trasformazioni timbriche tra i registri basso, medio e acuto, che c'è omogeneità nel colore del suono. In una diversa accezione il termine era utilizzato anticamente per indicare i «passaggi» virtuosistici, il canto d'agilità («passeggiare» voleva dire improvvisare le note della coloratura).

Solofra, pubblicata a Napoli nel 1562¹⁸, dedicata al canto di gorgia.

Secondo il Maffei la gorgia «non è altro ch'un suono caggionato dalla minuta et ordinata ripercossione dell'aere nella gola» e «non può nascere se non da l'istromento pieghevole e molle»¹⁹ (contrazione passiva delle corde vocali: cfr. nota 5). Il canto di gorgia si basava sulla «diminuzione», ossia sulla divisione di una successione di note di lunga durata in molte di durata minore, allo scopo di variare ed ornare lo schema melodico con passaggi vocalizzati di vario tipo. Era una sorta di canto d'agilità improvvisato che accanto alla «disposizione della gorgia», alle qualità vocali del cantante, metteva in luce l'intelligenza musicale dell'artista.

Nella parte centrale della lettera, dopo aver descritto i meccanismi della fonazione, Maffei detta alcune regole «ch'intorno al cantar di gorgia tener si deveno». Di queste riportiamo le più interessanti:

La sesta è che distenda la lingua in modo che la punta arrivi e tochi la radice de' denti di sotto. La settima è che tenga la bocca aperta e giusta non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici. L'ottava che spinga appoco appoco con la voce il fiato et avverta molto che non eschi pel naso overo per lo palato, ch'è l'uno e l'altro sarebbe error grandissimo. La nona che voglia conversare con quelli che con molta leggiadria cantano di gorgia, perch' il sentire lascia nella memoria una certa imagine et idea la quale porge aiuto non picciolo. La decima è che debba fare quest'essercizio spessissime fiata, senza far come alcuni fanno, i quali in una o due volte che il loro intento non accapano subito lasciano, e della natura si dogliono che non abbia loro data l'attezza e disposizione che se ne richiede²⁰.

Di particolare importanza sono la sesta e settima regola: la lingua deve raggiungere gli incisivi inferiori e la bocca deve essere aperta come nel linguaggio parlato. La laringe non è dunque mantenuta in basso per azione dei muscoli sternali²¹, perché impedirebbe alla lingua di articolarsi: di conseguenza il timbro vocale non presenta il carattere scuro cui siamo abituati (la cosiddetta *voix sombrée*), che si realizza con l'abbassamento della laringe e il relativo allungamento del condotto vocale (e ampliamento della cavità di risonanza). L'apertura della bocca come nel parlato conferma l'esigenza espressa dagli autori presi in esame di una

¹⁸ G. C. 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 cantar di garganta senza maestro*, Napoli, 1562. La lettera sul canto è stata stampata in «Revue de Musicologie», n. 38 (1956), pagg. 10-34.

¹⁹ G. C. MAFFEI, cit., in «Revue de Musicologie», cit., pag. 18.

²⁰ *Ibidem*, pag. 20, riportato in M. UBERTI, cit., pag. 429.

²¹ I muscoli sternali collegano la laringe allo sterno e mettono la gabbia toracica in vibrazione forzata.

pronuncia il piú possibile chiara. Nell'ottava regola il Maffei avverte il cantante di non far vibrare solo il naso o il palato, ma di cercare un equilibrio tra i diversi punti di risonanza. La nona regola conferma l'importanza del momento imitativo nel canto, l'utilità di ascoltare coloro «che con molta leggiadria cantano di gorgia»: essi rappresentano il modello sonoro che nel XVI sec. sostituisce il maestro²². Nella decima regola il Maffei consiglia di esercitarsi «spessissime fiato» per dare alla voce l'agilità necessaria per affrontare ogni sorta di diminuzione; se la voce non deve emergere sulle altre, ma fondersi in un unico timbro corale, è sufficiente una buona intonazione e una discreta lettura (qualità musicali, piú che vocali): solo l'esercizio permette invece di compiere le agilità del canto diminuito.

Il Maffei propone quindi una serie di esempi musicali da vocalizzare sulla O per rendere la voce «piú tonda», ed alcune regole di interesse minore. La lettera si conclude con alcuni consigli sull'igiene dell'apparato vocale, tra i quali è significativo il suggerimento di «tenere una piastra di piombo sul stomaco»²³ per rafforzare probabilmente la muscolatura addominale, che nel canto diminuito svolge un'azione di fondamentale importanza²⁴.

Anche Ludovico Zacconi, nel cap. LXVI del Libro primo, si occupa del canto di gorgia:

Questo modo di cantare e queste vaghezze dal volgo comunemente viene chiamata gorgia: la quale poi non è altro che un aggregato et collezione di molte crome e semicrome sotto qualsivoglia particella di tempo colligate, et è di tal natura che per la velocità in che si restringono tante figure molto meglio s'impara con l'udito che con gl'esempi [...]. Due cose si ricercano a chi vuol fare professione: petto et gola. Petto per poter una simil quantità et un tanto numero di figure a giusto termine condurre. Gola poi per poterle agevolmente sumministrare, perché molti non avendo né petto né fianco in quattro over sei figure convengano i suoi disegni interrompere [...] et altri per difetto di gola non spiccano sí forte le figure, cioè non le pronunziano sí bene che per gorgia conosciuta sia²⁵.

«Petto» e «gola» (e «fianco») sono i requisiti essenziali per «far di gorgia»: resistenza del fiato, controllo del diaframma e della cintura muscolare addominale (il «fianco») e contrazione passiva delle corde vocali (la «gola pieghevole e molle» del Maffei).

Della respirazione sono rimaste poche indicazioni nei docu-

²² Nel Cinquecento il maestro si preoccupava piú della preparazione musicale dell'allievo (teoria, solfeggio, contrappunto) che di quella vocale.

²³ G. C. MAFFEI, cit., in «Revue de Musicologie», cit., pag. 34.

²⁴ L'ipotesi è suggerita da Oscar Tajetti in un volume di recente pubblicazione, O. TAJETTI, A. COLZANI, *Aspetti della vocalità secentesca*, Como, A.M.I.S., 1983, pag. 31.

²⁵ L. ZACCONI, cit., Libro primo, cap. LXVI, f. 58, riportato in M. UBERTI, cit., pag. 494.

menti dell'epoca. Francesco Rognoni nella *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno* (Milano, 1620) sottolinea l'importanza del «petto» nell'esecuzione dei passaggi:

Sono certi cantori che alle volte hanno un certo modo di gorgheggiare (alla morea) battendo il passaggio a un certo modo da tutti dispiacevole, cantando *a a a* che pare che ridano; costoro si possono assomigliare a quelli etiopiani o mori che racconta il *Viaggio di Venezia in Gerusalemme*; dice che tal gente nè sacrificii loro cantano in questo modo che par ridano mostrando quanti denti hanno in bocca. Da qui imparino che la gorgia vuol venire dal petto e non dalla gola.

Sono indicazioni piuttosto generiche. È chiaro però che il canto d'agilità richiedeva un tipo di respirazione prevalentemente addominale: l'appoggio diaframmatico garantisce l'attività della laringe in distensione.

Nelle due tecniche di canto rinascimentali la laringe era libera di muoversi durante l'atto fonatorio, di discendere durante l'inspirazione ed ascendere nell'espiazione: per questo il timbro doveva essere generalmente chiaro²⁶ (ma «arrotondato»). È probabile però che la differente impostazione determinasse differenze timbriche di un certo rilievo; l'apertura della bocca, ad esempio, condizionava certamente il colore del suono vocale.

L'estensione media dell'epoca oltrepassava di poco l'intervallo di decima. Nicola Vicentino nel cap. XVII del trattato citato dice che

mai si dé aggiognere riga alcuna alle cinque righe né di sotto né di sopra, in nissuna parte, né manco mutar chiavi in mezzo né al fine d'alcuna composizione, perché saria il medesimo come aggiognere una riga alle cinque righe, et quella parte saria troppo alta o troppo bassa al cantante.

Era dunque sconosciuta, o praticata da pochi, la tecnica del passaggio²⁷ che sola permette di oltrepassare l'estensione naturale e di dare al registro acuto la consistenza timbrica del registro di petto. Per raggiungere le note piú acute (e per sostituire le voci femminili) si ricorreva al falsetto artificiale, sostituito di lí a poco dal falsetto naturale, che proprio allora cominciava a diffondersi in Italia.

Nella seconda metà del Cinquecento l'insegnamento del canto assumeva gradualmente caratteristiche nuove. Il successo delle prime forme di canto monodico e insieme l'emergere della parte dimi-

²⁶ Se al contrario la laringe si mantiene abbassata come nella tecnica di canto romantica, il timbro si fa piú scuro perché aumentano le dimensioni del condotto vocale.

²⁷ Cfr. nota 17.

nuita nel canto polifonico suscitavano un interesse del tutto nuovo per la voce umana. L'educazione del cantante, prima d'allora prevalentemente musicale, diviene anche vocale. L'importanza dell'esercizio quotidiano della voce era sostenuta da Maffei e da Zacconi, per i quali la disposizione naturale al canto è condizione necessaria ma non sufficiente. Maffei consigliava di esercitarsi «spessissime fiate» a «far passaggi» (regola n. 10), Zacconi sottolineava l'importanza di vocalizzare su tutte le vocali perché ciascuna avesse una consistenza sonora. La vocalizzazione, che ha probabile origine nel canto di gorgia, assume un ruolo fondamentale nell'educazione del cantante e crea le premesse agli sviluppi successivi delle tecniche di canto in epoca barocca.

Angelo Berardi nella sua *Miscellanea musicale* (Bologna, 1689) afferma che la principale differenza tra antichi e moderni (tra Rinascimento e Barocco) sia nei mutati rapporti della musica con la parola:

Talché chiaramente si vede che i nostri antichi avevano uno stile e una pratica sola. Li moderni hanno tre stili, da chiesa, da camera e da teatro; le pratiche sono due: la prima che è la vecchia consiste *ut armonia sit domina orationis* [...], la seconda *ut oratio sit domina armoniae*²⁸.

Il riferimento al testo poetico, al ruolo del testo poetico nel canto, può aiutare a distinguere le due tecniche vocali rinascimentali dalla tecnica barocca del recitar-cantando. Nel canto a cappella si raccomandava una buona pronuncia, ma le necessità dinamiche ne impedivano la realizzazione: la tecnica a cappella privilegiava il suono al senso e la voce assumeva caratteristiche strumentali. Nel canto da camera la pronuncia non poteva essere trascurata perché il rapporto tra testo poetico e musica era molto stretto: il madrigale si basava sulla rappresentazione musicale della parola poetica, i sentimenti erano classificati in una serie di «affetti» che il compositore doveva tradurre in musica. Ma il madrigale era pur sempre una composizione a più voci e il linguaggio polifonico, secondo i cameratisti fiorentini, rovinava il senso delle parole. Il principio espresso da Monteverdi, e ripreso più tardi da Berardi, che «l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva»²⁹ si realizzava compiutamente nel melodramma: il cantante doveva «imitar col canto chi parla», come affermava Jacopo Peri nella prefazione all'*Euridice*³⁰. Nel recitar-cantando la musica era asservita alle pa-

²⁸ A. BERARDI, *Miscellanea musicale*, Bologna, 1689, parte prima, cap. XII, f. 40.

²⁹ C. MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, a cura di D. De' Paoli, Roma, 1973, pagg. 396.

³⁰ J. PERI, *Euridice*, Firenze, 1600, Prefazione.

role che condizionavano il ritmo, l'andamento melodico e la stessa collocazione delle cadenze; gli ideali estetici dell'epoca trovavano piena realizzazione nella pratica musicale. Tutto ciò si rifletteva necessariamente sulla tecnica vocale: il cantante doveva adeguare i propri meccanismi vocali alle nuove esigenze espressive del melodramma, doveva sottostare come melodia e ritmo al dominio della parola. Eppure nella prima metà del Seicento l'educazione vocale era ancora di tipo rinascimentale; le rappresentazioni in stile recitativo erano troppo rare per trasformare i sistemi didattici e le tecniche di canto. Si trattava piuttosto di adattare la tecnica tradizionale da camera alla recitazione cantata dal melodramma, accentuando ad esempio la capacità articolatoria degli organi incaricati dell'elaborazione timbrica del suono laringeo, perché il canto doveva aderire al parlato. L'importanza del testo poetico è dunque un elemento di continuità tra la tradizione madrigalistica e il primo canto d'opera. Ciò significa che il recitar-cantando ereditava dalla tecnica da camera il timbro chiaro (timbro e pronuncia sono, come si è visto, collegati).

Se si considerano le principali caratteristiche della tecnica vocale da camera (timbro chiaro, agilità, pronuncia chiara, espressività e mobilità della voce, presenza scenica) e le numerose anticipazioni del recitar-cantando nel corso del XVI secolo³¹, si comprende come la prima vocalità barocca sia il risultato della graduale trasformazione della vocalità profana cinquecentesca.

Gli aspetti più tipici del recitar-cantando sembrano aver origine nel canto profano. In un primo momento le due tecniche vocali, da camera e da teatro, sembrano coincidere. Nuova sembrerebbe l'esigenza di conciliare la chiarezza della pronuncia con il volume necessario alla voce sola per farsi intendere, ma si deve considerare che il melodramma nella prima metà del Cinquecento viene rappre-

³¹ Della voce mezzana, il tratto forse più tipico del recitar-cantando, ci parla Zarlino nel trattato citato: «Alcune [voci] — si legge a pag. 98 del cap. XIII della seconda parte — sono dette continue e alcune discrete [...]. Le continue sono quelle che usiamo nei domestici e familiari ragionamenti, con le quali senza mutar suono leggiamo la prosa over il verso. Et le discrete [...] sono quelle con le quali cantiamo ogni sorte di cantilena [...]. A queste due sorti aggiunge Albino filosofo, come mostra Boezio, quelle le quali partecipano della natura delle due nominate». Nei *Supplimenti musicali* (Venezia, 1558) Zarlino definisce «mezana» questo terzo tipo di voce. Di particolare interesse è anche una lettera del Poliziano, riportata da N. Pirrotta in *Li due Orfei* (Torino, 1981, pag. 35), indirizzata a Pico della Mirandola, del 1488 circa, in cui l'autore descrive la voce di un cantore che aveva sentito in un convito offerto da Paolo Orsini: «Fu la voce non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse, ma avresti potuto sentirvi l'uno e l'altro e pure non distinguere l'uno dall'altro, era tuttavia o piana o mutando, imitando come lo richiedesse il passaggio, ora variata ed ora sostenuta, ora esaltata ed ora moderata, ora seduta ed ora veemente, ora rallentata ed ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre gradevole, e il gesto era né indifferente né torbido, ma nemmeno smorfioso e affettato» (la traduzione dal latino è di N. Pirrotta). Si parla di voce mezzana e di sprezzatura, e si accenna anche alla presenza scenica dell'esecutore quasi si trattasse di una rappresentazione in stile recitativo.

sentato negli stessi ambienti nei quali s' eseguivano madrigali e motetti, nelle «camere private» occasionalmente adibite a teatro. Per oltre trent'anni il luogo d'esecuzione, che condiziona sensibilmente le tecniche di canto, rimane lo stesso.

Il documento di maggior importanza sulla prima vocalità barocca è la prefazione di Giulio Caccini alle *Nuove Musiche* (Firenze, 1602). Perché la musica non sia solo diletto e «possa penetrare nell'altrui intelletto» Caccini pensa d'introdurre «una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa una certa nobile sprezzatura di canto [...]». Per «sprezzatura» Caccini intendeva probabilmente flessibilità ritmica e dinamica. Si trattava in sostanza di quel «certo ordine di procedere nelle composizioni che non si può scrivere» di cui parlava il Vicentino, il «dir piano et forte, et il dir presto et tardo». In una composizione a più voci i diversi timbri si fondono in un'unica impressione vocale; il canto monodico esalta invece le qualità timbriche e le capacità dinamiche della voce sola. Per sprezzatura s'intendeva cura espressiva della linea melodica, del fraseggio, e richiedeva una voce educata a piegarsi ad ogni sfumatura timbrica, ritmica e dinamica. Caccini contribuiva con le proprie composizioni, gli scritti teorici e l'attività di cantante e di maestro di canto, ad orientare il gusto dell'epoca verso i valori più specificamente vocali del canto. Il mezzo espressivo più efficace per «muovere l'affetto» era per Caccini la flessibilità dinamica, il «crescere e scemare» la voce:

Ma perché io non mi sono quietato dentro i termini ordinari et usati dagli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, purché sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè di dilettere e muovere l'affetto dell'animo, ho trovato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all'altro, cioè intonare la prima scemandola, però che l'esclamazione, che è mezzo più principale per muovere l'affetto (et l'esclamazione propriamente altro non è che nel lassare della voce rinforzandola alquanto) et tale accrescimento di voce nella parte del soprano, massimamente nelle voci finte, spesse volte diviene acuto et impatibile all'udito, come in più occasioni ho udito io. Indubitamente adunque, come effetto più proprio per muovere, miglior effetto farà l'intonar la voce scemandola che crescendola³².

La *Cartella musicale* (Venezia, 1601) di Adriano Banchieri contiene un breve appunto sulla «divisione delle voci» di un certo interesse. Secondo Banchieri chi ha voce di testa «è cantore perfettissimo», mentre chi ha voce di petto «è cantore perfetto»³³. Gli autori precedenti sostenevano che la voce di testa «il più delle volte

³² G. CACCINI, cit., Prefazione.

³³ A. BANCHIERI, cit., pag. 146 della terza edizione a stampa (Venezia, 1614).

offende»³⁴ e preferivano ad essa quella di petto. Ma Banchieri per voce di petto intendeva «quella che in soprano senza incomodo aggiunge ad una distanza di dodici voci similmente le altre parti», mentre per voce di petto «quella che giunge alla distanza di dieci voci, e volendo procedere più su non può e rende noia in vederlo e sentirlo»³⁵. Banchieri non si riferisce più al falsetto artificiale, come Zacconi, ma alle voci naturalmente impostate che «senza incomodo» oltrepassano la zona del passaggio e danno una maggiore consistenza timbrica alle note del registro acuto. Il falsetto è povero di armonici, mentre la voce di testa, come la intende Banchieri, conserva negli acuti le risonanze del petto. La distensione passiva delle corde vocali prevale sulla contrazione attiva e si realizza fin dalle note più basse: per questo non si avvertono passaggi di registro e il colore del suono si mantiene omogeneo. I cantanti capaci per disposizione naturale di non impoverire il timbro negli acuti, eseguendo il passaggio alla maniera barocca³⁶, erano considerati «perfettissimi». Si trattava però di rare eccezioni perché l'estensione vocale non era ancora considerata un problema nell'educazione del cantante: la «distanza di dieci voci», che corrisponde all'estensione naturale di qualsiasi voce non educata, era più che sufficiente. La somma delle quattro parti del canto polifonico, che per buona parte del Seicento prevale sulla monodia accompagnata, permetteva al compositore una discreta varietà melodica e timbrica, che la voce sola realizzava conquistando le regioni estreme del registro. L'estensione della voce diviene requisito essenziale del cantante nel momento in cui il melodramma si evolve nella direzione del «bel canto», oltrepassa cioè la fase recitativa (le note acute compromettono infatti la comprensibilità del testo e la capacità di modulare il volume del suono, qualità essenziali del recitar-cantando). L'esecuzione del passaggio rientra allora nelle normali capacità del cantante. Alla voce mezzana si sostituisce la voce strumento, all'espressività il virtuosismo.

L'epistolario di Claudio Monteverdi offre un quadro molto interessante della prima vocalità barocca. Attraverso l'esame di alcune lettere R. Maragliano Mori³⁷ e, successivamente, M. Uberti

³⁴ L. ZACCONI, cit., Libro primo, cap. LX, f. 53.

³⁵ A. BANCHIERI, *ibidem*.

³⁶ La mandibola esercita una trazione orizzontale sul corno superiore della cartilagine tiroide. Le corde vocali vengono distese anche in direzione anteriore e generano i suoni del registro acuto. Nella tecnica vocale romantica la cartilagine tiroide viene inclinata in avanti per contrazione verticale dei muscoli sternotiroidei.

³⁷ R. MARAGLIANO MORI, C. Monteverdi maestro di canto, in «La Rassegna Musicale», 1951, XXI, pag. 33.

e O. Schindler³⁸ hanno potuto definire le principali qualità vocali che il compositore richiedeva ai propri cantanti: emissione naturale, risonanza totale e controllo del diaframma.

Impostazione naturale non significa voce ineducata, ma «comoda» nella propria estensione naturale e nel proprio volume. Monteverdi si preoccupava molto della naturalezza del canto ed adeguava le proprie composizioni alle capacità vocali del cantante che doveva eseguirle. La lettera n. 93³⁹ è molto chiara in proposito: Monteverdi si augura di spedire presto «qualche cosa alla Sig.^{ra} Margherita [Basile] come principal parte» della *Finta pazza Licori*, ma vorrebbe sapere «le corde proprie della sua voce sino alla sua maggior altezza e bassezza»⁴⁰. Nella lettera n. 8 l'artista parla delle composizioni sacre di un certo Galeazzo Sirena in «uno stile ricco d'armonia sí, ma dificolto da cantarsi poiché va cazzando certe parti et interrumptimenti che troppo affaticano et affannano i cantanti»⁴¹. Nella lettera n. 9 parla invece di «un certo contralto venuto da Modena» con una «bella voce gagliarda e longa», che «cantando in seno giungeva benissimo senza discomodo in tutti li lochi»⁴². La preoccupazione maggiore è che non ci sia «discomodo», che non si veda «trasparire la fatica», come dicevano pittori e scultori cinquecenteschi, per i quali la «fatica del corpo» degradava arte ad artigianato (e il Seicento eredita la distinzione rinascimentale tra «fatica di corpo» e «fatica di mente»). Nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (Venezia, 1528) si dice che bisogna

fuggir quanto si può [...] l'affettazione, e per dir forse una nova parola usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi⁴³.

Il termine sprezzatura, applicato successivamente da Caccini al canto, indica più in generale l'atteggiamento di un'intera epoca nei confronti dell'arte, cui si chiede prima di tutto naturalezza.

Non si deve sforzare l'estensione, né il volume della voce: nella lettera n. 21 Monteverdi critica il libretto del conte Scipione Agnelli, *La favola di Teti e Peleo*, perché lo costringerebbe a comporre una musica troppo rumorosa, e «in loco d'un chitarone ce ne vorà tre, in loco d'un arpa ce ne vorrebbe tre et va discorrendo, et

³⁸ M. UBERTI, O. SCHINDLER, *Contributo alla ricerca di una vocalità monteverdiana: il colore*, in AA.VV. *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Venezia-Mantova-Cremona, 1968.

³⁹ La numerazione si riferisce all'edizione curata da D. De' Paoli (cfr. nota 29).

⁴⁰ C. MONTEVERDI, cit., pag. 249.

⁴¹ *Ibidem*, pag. 45.

⁴² *Ibidem*, pag. 48.

⁴³ B. CASTIGLIONE, cit., Libro primo, cap. XXVI.

in loco d'una voce delicata ce ne vorrebbe una sforzata». La voce doveva essere delicata ma non per questo priva di armonici: nella lettera n. 100 si parla di un «certo bassetto»⁴⁴ che

canta sicuro, ma canta alquanto melanconico e la gorgia non la spicca così bene, perché manca nel aggiungere la più parte delle volte la vocale del petto a quella della gozza, perché se manca quella della gozza a quella del petto la gorgia divien cruda et dura et offensiva, se manca quella del petto a quella della gola la gorgia divien come onta et quasi continua nella vocale; ma quando ambidui operano si fa la gorgia et soave et spiccata, et è la più naturale⁴⁵.

Quando cioè alla risonanza delle cavità superiori si aggiunge quella toracica, si produce una risonanza totale, una voce ricca di armonici e di suono. Nella lettera n. 97 Monteverdi parla di un certo cantante che «ha assai comodamente la gorgia et alquanto di trillo, non fonda però troppo»⁴⁶: sembrerebbe riferirsi proprio all'incapacità di realizzare una risonanza totale facendo vibrare anche la cavità di risonanza pettorale.

Un aspetto di estremo interesse è l'attenzione rivolta da Monteverdi alle qualità virtuosistiche del cantante. Come sottolinea R. Maragliano Mori il compositore si preoccupava tanto del trillo e della gorgia per il valore didattico che le agilità avevano nell'educazione del cantante. L'esecuzione del trillo implica infatti la completa disponibilità del diaframma, altrimenti si sforzano le corde vocali e la «gorgia divien cruda et dura et offensiva»⁴⁷. Nelle esecuzioni attuali delle opere di Monteverdi si scorda spesso che «la gorgia vuol venir dal petto e non dalla gola», come diceva il Rognoni⁴⁸.

Il cantante è sempre valutato da Monteverdi in rapporto alla qualità della gorgia (in particolare del trillo): «il Brandini ha trillo assai bono et onesta gorgia»⁴⁹, «il Rapalino Mantoano [...] fa intendere la orazione, ha un poco di trillo et un poco di gorgia, et canta ardito»⁵⁰, un altro «canta con più gratezza di voce del Rapalini et più sicuramente perché compone alquanto et fa intendere benissimo la parola, et ha assai comodamente la gorgia et alquanto di trillo»⁵¹, e così via. Se la gorgia è «durotta» il cantante è debole anche nel canto espressivo: l'«onesta gorgia» è una garanzia per Monteverdi che il cantante ha educato la propria voce e ne sa regolare l'emissione.

⁴⁴ C. MONTEVERDI, cit., pag. 86.

⁴⁵ *Ibidem*, pag. 267.

⁴⁶ *Ibidem*, pag. 259.

⁴⁷ Lettera n. 100, pag. 267.

⁴⁸ F. ROGNONI, *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno*, Milano, 1620.

⁴⁹ C. MONTEVERDI, cit., pag. 48.

⁵⁰ *Ibidem*, pag. 245.

⁵¹ *Ibidem*, pag. 259.

Nella prefazione al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* Monteverdi dice che «la voce del Testo doverà esser chiara, ferma et di bona pronunzia, alquanto discosta da li strumenti acciò meglio sii intesa nel orazione»⁵². È probabile che l'aggettivo «chiaro» sia riferito al timbro, ma ciò che più interessa nella frase riportata, come afferma M. Uberti, è che la voce del Testo debba essere «ferma»: Monteverdi voleva forse creare una distinzione vocale fra il personaggio che commenta l'azione, il Testo, e i due protagonisti. Se infatti la voce del Testo deve essere «ferma», quella di Tancredi e Clorinda non può che essere diversa, ossia «vibrata». Le caratteristiche psicologiche dei personaggi confermano questa ipotesi: il Testo è estraneo all'azione, la sua voce deve essere distaccata, quasi inespressiva, priva del vibrato che dà alla voce un accento emotivo, «ferma». La voce di Tancredi e Clorinda deve essere invece viva, presente, vibrata. La diversa emissione deve realizzare una differenza sonora tra i personaggi umani e il Testo, tra azione e descrizione, tra forma drammatica e forma epica. Si potrebbe dire un'anticipazione della distinzione dei caratteri psicologici in base al tipo di voce, che si realizzerà compiutamente nell'opera buffa (la vecchia è contralto, il servo sciocco tenore, l'antagonista maschile basso etc.). Se è corretta questa interpretazione il primo canto barocco conosceva due diversi tipi d'emissione in relazione alla presenza o meno del vibrato. Si tratta però di un'ipotesi da verificare.

Con l'apertura dei teatri pubblici il melodramma entra in una nuova fase della sua storia, chiamata successivamente «bel-canto». Non più privilegio esclusivo dell'élite intellettuale e aristocratica che l'aveva inventato, si apre ad un pubblico pagante, eterogeneo, meno colto e raffinato; la parola poetica perde gradualmente terreno e il canto diventa spettacolo. La melodia non è più subordinata al ritmo del verso poetico e non è ostacolata dalle continue colorature del recitar-cantando. Alla voce espressiva si sostituisce la voce strumento, capace di una discreta estensione vocale, di sostenere a lungo il suono e di creare un volume non indifferente. I mutati rapporti tra musica e poesia creano una grave frattura tra la pratica musicale e le concezioni estetiche. Il recitar-cantando era il risultato di una particolare concezione dell'arte maturata nei circoli intellettuali fiorentini: il melodramma trovava il suo sostegno estetico nel principio che la parola fosse «padrona dell'armonia e non serva». Questo principio aveva trasformato la tecnica da camera rinascimentale in una tecnica più attenta ai valori del testo. Il privilegio

⁵² *Ibidem*, pag. 419.

accordato alle parole dipendeva dal fatto che queste davano alla musica un contenuto concettuale (la musica si rivolge ai sensi, la poesia alla ragione). Quando al poeta è preferito il cantante, il melodramma perde il proprio sostegno estetico e le tecniche vocali, non più legate ad un principio che le costringeva ad aderire al parlato, iniziano una rapida evoluzione. Tra la seconda metà del Seicento e la prima del secolo successivo il canto è in continuo progresso, i sistemi didattici si trasformano e il cantante acquista una completa padronanza dei propri meccanismi vocali. Questo progresso tecnico è il risultato della concezione barocca del canto come spettacolo; il cantante viene educato per stupire il pubblico con le proprie evoluzioni vocali. «I moderni — diceva Pier Francesco Tosi⁵³ — sono inarrivabili per cantare all'udito, gli antichi erano inimitabili per cantare al cuore».

Queste brevi osservazioni sugli sviluppi successivi della vocalità barocca sfiorano appena i problemi tecnici del bel-canto. Si dovrebbero esaminare i documenti dell'epoca, i trattati di Tosi, Mancini, Bacilly, Herbst, Berard, per citare i più noti, con gli stessi criteri adottati nel corso di questo lavoro. Il melodramma, l'oratorio e la cantata da camera richiedevano probabilmente tecniche vocali differenti, perché lo stile era diverso e così il luogo d'esecuzione. Concludiamo invece con una citazione molto significativa tratta dalla *Miscellanea musicale* di Angelo Berardi:

La professione armonica è assai più ricca nel secolo presente, che non era nei secoli passati, e perciò è di grandissima considerazione l'intendere la naturalezza e il talento de' cantanti; fra questi chi è buono per l'orazione meste, chi per l'allegria, chi per bizzarria di passaggi, chi per cantare variato, chi per chiesa, chi per camera, finalmente chi è atto per teatro e chi per oratorii; e per questo è necessario al dotto compositore che intenda la sonorità e differenza delle voci umane per potere ordinare il suo concerto eguale e agiustato all'armonia⁵⁴.

⁵³ P. F. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723.

⁵⁴ A. BERARDI, cit., parte prima, cap. XIII, f. 42.