

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

10 / 2003

a cura di

Elisabetta Pasquini

*Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo di*  
**ARENA SFERISTERIO**  
**PROVINCIA DI MACERATA. ASSESSORATO ALLA CULTURA**  
*e del*  
**MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI**  
**(L. 534/1996)**

**ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA  
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI**

**(A.Ri.M.-onlus)**

piazza del Plebiscito, 33 – 60121 Ancona

tel. 071/52674; 3288095096

[www.arimonlus.it](http://www.arimonlus.it)

e-mail: [info@arimonlus.it](mailto:info@arimonlus.it)

**QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI**

*Comitato di redazione*

**Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Lucia Fava, Gabriele Moroni**

Quota associativa annuale / 1 numero: Euro 20, da versare sul c/c postale  
n. 11899630 o c/c bancario n. 947026 del Monte dei Paschi di Siena, Ancona

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA  
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI (A.Ri.M.-*onlus*)

**QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI**

**Volume 10**

a cura di  
Elisabetta Pasquini



*In copertina:* Spartito di «O dolce concerto» di Wolfgang Amadé Mozart con le variazioni di Angelica Catalani, inserite nell'opera di Giacomo Gotifredo Ferrari *Le virtuose in puntiglio* (London, Lavenu, 1808?).

La redazione del volume è stata chiusa il 18 aprile 2005

ISBN 88-392-0742-2

Copyright © 2005 by A.Ri.M.-*onlus*

Edizioni *QuattroVenti* S.r.l., Urbino

[www.edizioniquattroventi.it](http://www.edizioniquattroventi.it)

[info@edizioniquattroventi.it](mailto:info@edizioniquattroventi.it)

Diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo, riservati per tutti i Paesi.

## Sommario

Convegno “Cantante di Marca” (Macerata, Teatro “Lauro Rossi”, 12-14 novembre 1999)

Claudio Orazi <i>Presentazione</i>	7
Giorgio Gualerzi <i>Perché questo convegno</i>	9
Gabriele Moroni <i>Natura e arte, virtuosità contro espressione, melodia italiana e canto tedesco. Angelica Catalani negli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»</i>	11
Marco Beghelli <i>Marche, terra di castrati</i>	23
Giorgio Appolonia <i>Angelica Catalani, ovvero “della poetica della meraviglia”</i>	37
Paola Ciarlantini <i>Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, “musa” di Carlo Leopardi</i>	73
Marisa Cianconi Vitali <i>Spunti di cronaca e di costume da un carteggio ritrovato, ovvero dell'interesse per il passato remoto</i>	87
Gianni Gualdoni <i>Percorsi didattici di una scuola di canto marchigiana</i>	93
Marta Mancini <i>Esperienze didattiche vocali del '900. La scuola di canto a Pesaro – Arturo Melocchi</i>	141
Fernando Battaglia <i>Il giovane Gigli, tenore “di grazia”, nelle incisioni acustiche (1918-24)</i>	163
Piero Mioli <i>«O cieli azzurri»: il contributo di Renata Tebaldi e Anita Cerquetti alla vocalità del soprano ottocentesco</i>	167

Andrea Foresi <i>La fantasia sorridente. Pensando a Sesto Bruscantini</i>	179
Giancarlo Landini <i>Continuità e contaminazione nella vocalità di Franco Corelli</i>	185
Robleto Merolla <i>Il “metodo forte” di Arturo Melocchi, ovvero l’identità di un grande maestro</i>	239
Roberto Servile <i>Testimonianza sul “metodo Melocchi”</i>	243
Indice dei nomi e dei luoghi	247
Statuto dell’A.Ri.M. – O.N.L.U.S.	267
Pubblicazioni A.Ri.M.	275

## Presentazione

*L'Associazione Sferisterio – MacerataOpera ha inteso promuovere un convegno di studi sul tema dei grandi cantanti marchigiani affidandone il coordinamento al prof. Giorgio Gualerzi, con la presenza di prestigiosi relatori.*

*Si è trattato di una ulteriore occasione per confermare il ruolo di una istituzione musicale che ha saputo accreditarsi a livello nazionale ed internazionale grazie ad una variegata e sempre stimolante progettualità artistica: il grande repertorio operistico all'Arena Sferisterio, le commissioni d'opera contemporanea e le rarità musicali al Teatro "Lauro Rossi", la ricerca di rare fonti musicali conservate nelle biblioteche ed archivi storici delle Marche eseguite nelle chiese e luoghi d'arte della Provincia di Macerata.*

*Un moderno laboratorio musicale che affonda le proprie radici in un patrimonio d'arte e di cultura che, anche attraverso l'impareggiabile testimonianza dei grandi cantanti marchigiani, illustra la nostra Regione nel mondo.*

Claudio Orazi





## Perché questo convegno

di *Giorgio Gualerzi*

Debbo iniziare col precisare cosa abbia da spartire un non-marchigiano, un torinese addirittura, con una manifestazione organizzata a Macerata, nel cuore delle Marche. Null'altro se non la radicata convinzione che, nel rapporto Italia/musica, le Marche rappresentino un'oasi privilegiata. Non esiste infatti un'altra regione italiana che abbia dato i natali a un tal numero di operisti (Pergolesi Spontini Rossini sono soltanto le punte emergenti), di cantanti, di luoghi di spettacolo (un centinaio di teatri sette-ottocenteschi fra piccoli medi grandi), e persino di impresari (dal grande Alessandro Lanari al mitico *Ciro Ragazzini* di Macerata Feltria che, nel 50° della scomparsa, occorso nel maggio 1999, avrebbe meritato qualcosa di più che sporadiche menzioni).

Fu proprio questo preciso convincimento che nel 1990 e '91 mi spinse – in quel di Fermo, e c'è chi ben lo ricorda – a gettare le basi per una manifestazione come questa. Furono però tentativi resi sostanzialmente vani da intrighi e rivalse che, se non sminuiscono il mio interesse per le Marche come terra musicale, mi costrinsero tuttavia a prendere le distanze da municipalismi e localismi, ancora oggi tutt'altro che debellati.

Ci sono voluti il 1999 e la particolare occasione, doppiamente celebrativa – il 150° anniversario della scomparsa della mitica *Angelica Catalani* e l'80° genetliaco di un cantante “storico” come *Sesto Bruscantini* – per indurmi a rinnovare la proposta di un articolato Convegno da dedicare ai cantanti. Un Convegno sostenuto dall'Associazione *Sferisterio – MacerataOpera*, che offriva tutte le garanzie per un felice svolgimento, sottraendolo a condizionamenti di qualsiasi genere.

Eccoci dunque pronti a inaugurare questa manifestazione – la prima di tal genere in Italia, e destinata forse a proliferare (gli spunti non mancheranno davvero) –, dove contributi di ordine squisitamente musicologico convivono con relazioni affrontate con tutti gli strumenti offerti da una collaudata scientificità, da emeriti studiosi della vocalità e dei suoi complessi problemi. Anzi, è proprio sotto quest'ultimo profilo che, al di là dello specifico legame con le Marche, va colto il significato profondo di questa manifestazione. Ultimo del secolo che se ne va, il Convegno porta con sé tutto un patrimonio di storia del teatro in musica costruita e vissuta grazie al fondamentale contributo di cantanti che nelle Marche annoverano ineludibili punti di riferimento. È un patrimonio però deliberatamente trascurato, quando non vilipeso, dalla palese insofferenza, direi addirittura dall'arroganza, dei gestori del presente operistico. La sfida tecnologica, sempre più incalzante nel-

la sua apparente inarrestabilità, sta provocando l'inquinamento della materia prima, anticamera del disastro ecologico destinato ad alterare equilibri consolidati da secoli, a livellare meriti veri o presunti, a stravolgere gerarchie di valori.

Non a caso questo Convegno – che si propone di riscoprire e far rivivere momenti di storia recente e passata della vocalità attraverso i suoi protagonisti marchigiani – può essere inteso come un'ultima spiaggia dalla quale sarebbe forse il caso di rilanciare il famoso precetto verdiano «Torniamo all'antico, e sarà meglio per tutti». A cominciare dal fosco avvenire che si prepara al canto e ai suoi messaggeri.

Natura e arte, virtuosità contro espressione, melodia italiana e canto tedesco. Angelica Catalani negli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»

di *Gabriele Moroni*

Il presente intervento nasce dal desiderio di avvicinarsi in maniera più approfondita e scevra da sedimentati luoghi comuni a una delle più grandi cantanti della nostra storia, che suscitò entusiasmi forse senza precedenti ma anche critiche talora aspre e pungenti. Come avviene di frequente quando ci si riferisce a grandi personalità, su questa singolare figura di artista si è prodotta una ricca aneddotica (probabilmente stimolata da lei stessa), e risulta difficile valutare appieno la veridicità dell'enorme mole di testimonianze (solo per accennare all'impressione suscitata nei contemporanei, ricordiamo che su di lei si espressero Chopin Goethe Leopardi Paganini Spohr Stendhal). L'«Allgemeine musikalische Zeitung» è la rivista specialistica che più se n'è interessata, riservandole un centinaio di pagine; inoltre, negli articoli che la riguardano mancano riferimenti di tipo aneddotico: al di là dei ricchi dati biografici che se ne ricavano, essi sono dunque utili per definire quale fosse il giudizio della critica coeva.<sup>1</sup>

Ricordiamo, in estrema sintesi, le tappe principali della vita artistica della Catalani.<sup>2</sup> Nell'autunno 1797 esordisce sulle scene di Venezia, e ottiene un successo tale da aprirle la strada a una carriera che si rivelerà trionfale. Nel 1801 viene ingaggiata dall'Opera Italiana di Lisbona per una serie di recite, con il compenso allora favoloso di 24 000 scudi. Nel 1806 dà concerti a Parigi (anche alla presenza di Napoleone Bonaparte), e nel dicembre dello stesso anno abbandona la capitale francese per recarsi a Londra. Rimarrà in Inghilterra fino al '13: quasi sette anni che costituiranno il periodo più felice della sua attività. Nel '14 ritorna a Parigi e ottiene la direzione del Théâtre Italien, che conduce fino al '18 con esiti fallimentari. Chiusa l'esperienza parigina, inizia una serie di viaggi che la porteranno a esibirsi in concerto nelle principali corti e capitali europee, osannata ma talvolta anche criticata. Conclusa la carriera nel '32, si stabilisce a Firenze; nel '49 si trasferisce a Parigi per sfuggire all'epidemia di colera, della quale rimarrà però vittima.

Gli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» che contengono cen-

---

<sup>1</sup> In questo lavoro, dedicato alla figura della Catalani come cantante, non vengono presi in considerazione gli estesi articoli dedicati al periodo in cui gestì il Théâtre Italien di Parigi, se non quando vi figurino espliciti riferimenti alla sua arte.

<sup>2</sup> Per una dettagliata disanima della sua carriera artistica, si veda in questo stesso volume l'intervento di Giorgio APOLONIA, *Angelica Catalani, ovvero della "poetica della meraviglia"*, alle pp. 37-71.

ni sulla Catalani vanno dal 1801 al '44, e coprono pertanto oltre trent'anni della sua carriera. In un primo tempo, i riferimenti alla cantante sono sporadici; negli anni 1815-20, che come si è visto coincidono soprattutto con la sua attività di concertista, la rivista la segue nelle sue peregrinazioni non solo in Germania ma anche in Belgio Francia Vienna Italia Polonia Russia. Tali articoli si distinguono nettamente da quelli pubblicati in altri fogli dell'epoca in quanto prendono spesso in esame aspetti della tecnica vocale, e contengono giudizi estesi ed elaborati.<sup>3</sup>

La rivista registra innanzitutto i successi clamorosi conseguiti in particolare ad Amsterdam, Varsavia, Pietroburgo. Prendiamo un esempio, che ci permette anche di capire come la Catalani organizzasse i propri concerti.

Pietroburgo, maggio 1820

A lungo attesa, la Catalani è arrivata qui nel mese di maggio; ha dato cinque concerti a suo profitto e uno per i poveri. Nei primi tre il biglietto d'ingresso costava 35 rubli [...], nel concerto per i poveri 10 rubli. A ogni concerto la sala era piena e l'applauso entusiastico; a Pietroburgo non si è mai verificato un successo così straordinario. Non solo il grande amore per la musica, ma anche la curiosità di vedere una donna così celebre e la particolare distinzione con la quale la corte aveva trattato la Catalani contribuirono ad aumentare l'eccitazione generale [...] Per grazia imperiale la Catalani ha avuto privilegi che non erano stati mai concessi prima ad alcun artista: ha potuto dare i suoi concerti di sera, cosa che prima, per via del Teatro, era permesso solo in tempo di quaresima; non ha cantato a vantaggio della direzione imperiale, e nemmeno è stato necessario accordarsi con la stessa come facevano gli altri [artisti], che dovevano lasciare i due terzi o la metà dell'incasso; non ha dato alcun concerto per gli invalidi. Colpita da questa accoglienza, la Catalani ha detto che il pubblico di qui è "il pubblico più giusto e intenditore" [...] Ha lasciato Pietroburgo in pieno trionfo.<sup>4</sup>

Se si esaminano le modalità di preparazione dei concerti nonché la loro effettiva realizzazione, sembra di vedere nella Catalani un'abile e consapevole organizzatrice, tale da rafforzare l'aura di eccezionalità che circondava la sua persona. Secondo le consuetudini, faceva annunciare il suo arrivo dai giornali, presentandosi come «la prima cantatrice del mondo» e creando così un clima di grande attesa. Molto spesso non teneva concerti nelle città che attraversava durante il viaggio verso una sede importante, e anche questo contribuiva ad aumentare la curiosità nei suoi confronti. Arrivata nella piazza stabilita, si esibiva in forma privata per il sovrano (ove risiedesse una

---

<sup>3</sup> Ciò è emerso perlomeno dall'esame degli articoli apparsi in «Cäcilia», «Corriere delle Dame», «Gazzetta musicale di Milano», «I Teatri», «L'Italia musicale», «Lo Spettatore lombardo», «La Revue musicale», «Teatri, Arti e Letteratura», «The British Minstrel, and Musical and Literary Miscellany», «The Harmonicon», «The Quarterly Musical Magazine and Review».

<sup>4</sup> «Allgemeine musikalische Zeitung» (di seguito, AMZ), novembre 1820, coll. 746-748. Le traduzioni dal tedesco, talora espresse in forma sintetica, sono di chi scrive.

corte), e per gli alti dignitari; quindi dava concerti pubblici. Spessissimo, come abbiamo visto per Pietroburgo, gli estensori degli articoli riferiscono i prezzi dei biglietti, enormemente aumentati rispetto alla media: questa pratica, se permise alla Catalani di conseguire enormi guadagni, contribuiva a creare l'idea che si andasse ai suoi concerti per assistere a un evento eccezionale. Altrettanto frequente era il fatto che in una serie di concerti pubblici l'ultimo fosse a vantaggio dei poveri o delle organizzazioni d'assistenza. Su questa presunta generosità della Catalani, che proprio per l'eccezionalità degli incassi riusciva a donare somme consistenti ai bisognosi, si ebbero talora pungenti critiche. Era infatti chiaro che la prima donna lasciava ai poveri il solo ricavato netto, detraendo tutte le spese (affitto della sala, compensi agli altri artisti, orchestra, eccetera), o come un commentatore disse, mettendole sul conto dei poveri;<sup>5</sup> per di più, agli occhi di molti critici questo gesto di generosità appariva come un sistema per attirare simpatie o, come oggi diremmo, un mezzo di propaganda.

Cosa stupiva nel suo canto? Vediamo alcuni esempi:

Berlino, 24 giugno 1816: la Catalani dà il suo primo concerto in teatro. La perfezione con la quale realizza le colorature e percorre in sù e in giù la scala cromatica, [...] esegue i trilli sommessi e in *fortissimo* senza che si possa cogliere alcuno sforzo, e con cui domina anche il coro come lo spirito delle acque senza degenerare in trilli disgustosi – tutto ciò lascia incantati, ma non si riesce a esprimere a parole.

Alla fine del concerto esegue «God save the King», che viene bissato: negli ultimi versi si unisce anche la numerosa assemblea, ma le note della Catalani prevalgono potentemente e in maniera ben distinta su coro e orchestra.<sup>6</sup> Anche in occasione di un concerto nel Duomo di Brema (23 giugno 1819), il commentatore riferisce che la voce della Catalani riempiva così perfettamente l'ampio spazio della chiesa da lasciare tutti stupiti.<sup>7</sup>

Su quest'ultimo aspetto, e cioè la grande forza della voce, è molto interessante per la ricchezza di dettagli l'esempio che segue:

Berlino 27 aprile 1827: la Catalani dà il suo quarto concerto nella Chiesa della Guarnigione a vantaggio delle organizzazioni di carità. Canta un inno con parole inglesi (basato su una melodia corale di Lutero) in alto nella cantoria dell'organo, posta di fronte all'orchestra, collocata in basso e lontana dal coro; nel momento in cui voce solista, coro e orchestra si uniscono, la voce della Catalani si innalza con potenza vittoriosa sopra l'intera massa musicale.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr. AMZ, gennaio 1817, col. 47.

<sup>6</sup> Cfr. AMZ, luglio 1816, col. 499 sg.

<sup>7</sup> Cfr. AMZ, agosto 1819, coll. 539-541.

<sup>8</sup> AMZ, maggio 1827, col. 354 sg.

Altri aspetti della sua arte vengono illustrati negli esempi che seguono:

Dresda, 21 settembre 1818, Sala dell'Hotel de Pologne

Tutte le note naturali di madame Catalani (sebbene abbraccino la sola estensione di una quindicesima o una sedicesima),<sup>9</sup> sono perfette da tutti i punti di vista. Sotto questo aspetto potrebbe essere paragonata solo alla Mara, alla Gabrieli o alla Billington dei tempi migliori [...] Non si può negare che mad. C. possiede [...] un'impressionante mobilità e duttilità nei passaggi di coloratura. Le più importanti caratteristiche della vecchia scuola, quali il porgere, mantenere e concludere la nota, sono perfettamente in suo dominio. Il trillo nel registro di testa è rotondo e gradevole.<sup>10</sup>

Berlino, settembre 1819

La Catalani ha qui assaporato nuovi trionfi. Nei tre concerti finora tenuti si notava che come tre anni fa ha conservato la stessa pienezza delle note medie e gravi, la straordinaria facilità nel porgere le note (particolarmente nella scala diatonica), l'imponente *forte* e il tenero *piano*, le sfumature nei passaggi veloci, il grandioso portamento [...] <sup>11</sup>

Parigi, 1825

Non ha perso nulla del suo fuoco e della sua originalità [...] Poiché qui si sono sentite insieme dallo stesso pubblico le tre migliori cantanti dell'epoca presente, di modo che era possibile fare un confronto, vogliamo riferire il giudizio che circola diffusamente a Parigi su di loro, e col quale concordiamo: la Fodor supera le altre per fascino e gusto, e la sua voce è la più bella; la Catalani supera le altre in fuoco e originalità, la sua voce è la più forte e la più duttile, particolarmente in ampiezza; la Pasta supera le altre in sentimento ed espressione, particolarmente nel drammatico, ma la sua voce è la più debole. Se nel giudizio si seguisse solo il sentimento, si darebbe la palma alla Pasta.<sup>12</sup>

Se vogliamo avere un'immagine più precisa e completa della Catalani dobbiamo però esaminare le critiche a lei rivolte, anche perché indirettamente illustrano le caratteristiche della sua vocalità. Incidentalmente, dobbiamo osservare che dalla lettura degli articoli si percepisce spesso uno iato fra le riserve espresse dai commentatori e l'entusiasmo ai limiti del parossismo che la Catalani scatenava nel pubblico.

Secondo una critica ricorrente, la Catalani aveva un repertorio molto limitato. Ciò è vero solo in parte, nel senso che all'interno di uno stesso arco

---

<sup>9</sup> Sull'estensione della voce della Catalani i giudizi sono contrastanti, poiché vi è chi parla di quattordicesima e anche di sedicesima. Georg Ludwig Peter Sievers, che presumibilmente aveva l'orecchio assoluto (nei suoi articoli si premura di segnalare in più occasioni che la Catalani ha eseguito un brano un semitono o addirittura un tono sotto rispetto alla partitura originale, sfalsando i rapporti tonali fra i brani), nel dicembre 1818 così si esprime: «Dal momento che ho sentito forse ogni nota che la Catalani ha fatto durante tre anni a Parigi, e che ho scritto su lei molte volte, posso assicurare che per quanto ho sentito la Catalani a Parigi, la nota più bassa è il Do sotto il rigo, e la più alta il Mi, per cui la sua estensione è di una decima» (AMZ, febbraio 1819, col. 100).

<sup>10</sup> AMZ, novembre 1818, coll. 778-780.

<sup>11</sup> AMZ, ottobre 1819, col. 715.

<sup>12</sup> AMZ, settembre 1825, col. 603.

di tempo portava con sé gli stessi pezzi preferiti, o, in altri termini, i suoi “cavalli di battaglia”. Di frequente, i primi articoli testimoniano l’impiego delle variazioni sopra «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di Paisiello, le variazioni sopra «Das klinget so herrlich» («O dolce concerto») dal *Flauto magico* di Mozart, «Ombra adorata, aspetta» di Crescentini, «Per queste amare lagrime» del Portogallo, le variazioni sull’arietta «Sul margine d’un rio» di Pucitta, e la cavatina «Vittima sventurata» dalla *Vestale*, ancora di quest’ultimo autore (cfr. l’Appendice I, qui alle pp. 20-22). In seguito introdusse il mottetto di Guglielmi «Gratias agimus tibi» (con clarinetto obbligato) e uno dei suoi brani più noti e incredibili, le Variazioni in Sol per violino di Rode. Al contrario «Rule Britannia – Britannia rule the waves», uno dei pezzi che scatenavano l’entusiasmo nel pubblico inglese, viene citato una sola volta, cosa facilmente comprensibile se si considera che gli articoli si riferiscono esclusivamente alla sua attività nel Continente. L’unico brano che compare nell’arco di tutta la carriera è «God save the King»: lo eseguiva rafforzando il canto con la mimica, e la nobiltà del suo portamento, che aveva qualcosa di regale, dava una forza particolare all’esecuzione; per di più aggiungeva alla parola *King* il nome del sovrano, facendo quindi presa sui sentimenti nazionalistici, in particolare del pubblico aristocratico. Tra i brani in repertorio – dall’esame dei titoli citati negli articoli della «Allgemeine musikalische Zeitung» emergono oltre settanta pezzi –, dobbiamo ricordarne alcuni da lei composti: in un concerto tenuto a Vienna nel gennaio 1821 vengono citati le variazioni su «Là tu vedrai ch’io sono» e «Oh momento fortunato», composte dalla Catalani e strumentate da Clement.<sup>13</sup> Il recensore aggiunge che quanto al talento della Catalani come compositrice è meglio non spendere parole. Infine, come si potrà notare dai titoli sin qui citati, la maggior parte dei pezzi più eseguiti consisteva in variazioni (una decina fra quelli noti): questa forma consentiva infatti alla cantante di introdurre tutte quelle figurazioni che più esaltavano le sua qualità vocali.

Alcune critiche erano indirizzate non tanto ai presunti difetti ma alla leggittimità dei mezzi impiegati:

Georg Ludwig Peter SIEVERS, *Miscellanea musicale parigina, fino alla fine del dicembre 1817*

È ormai certo che la Catalani, per la quale nella musica vocale nessuna difficoltà è troppo difficile, si vuole collocare nella musica strumentale. Già prima del suo viaggio da Parigi aveva fatto progressi significativi, essendole riuscito di fare il brontolio delle note basse del clarinetto in Si $\flat$ , così come eseguire parecchi sedicesimi della stessa nota su questo strumento, e infine i salti di quattordicesima dell’oboe [...] Or ora ha coronato lo studio nuovamente intrapreso, e nelle Variazioni di Rode, cantate senza parole, riesce a imitare le particolarità della nuova scuola francese come il glissando, i passaggi ascendenti e discendenti attraverso i semitoni, [...] i trilli su ogni nota della scala, e riesce a

<sup>13</sup> Verosimilmente, Franz Joseph Clement (1780-1842), violinista e compositore, che compì numerosi viaggi con la Catalani.

dare l'illusione così bene che il Re nominerà al più presto la Catalani suo *Premier violon*.<sup>14</sup>

Ancora Sievers, riferendosi alle esecuzioni della Catalani nel Théâtre Italien, con simile ironia commenta l'eccessiva leggerezza con cui innestava o faceva innestare passaggi di bravura sulle musiche eseguite:

In Germania solo se si guardano gli avvisi si può sapere se la musica di quella occasione ha come autore questo o quel compositore; al contrario, qui nel Théâtre Italien la musica appartiene abitualmente a questo, a quello, e a un'altra mezza dozzina di compositori allo stesso tempo. Questo potrebbe anche passare, ma non di rado ogni singola aria risulta essere opera di parecchi individui, come tutti i pezzi cantati da mad. Catalani, che risultano composti dapprima dai loro autori originari, poi da mad. C., e anche dai signori Pucitta, Paër e parecchi altri.<sup>15</sup>

Simile il commento a proposito di un concerto tenuto nella capitale olandese:

Amsterdam, marzo 1819

A marzo ci ha fatto visita madame Catalani e ha annunciato tre concerti, che intendeva dare nel Teatro francese [...] Dobbiamo notare che quattro anni fa, allorché venne qui,<sup>16</sup> trovammo la sua esecuzione più semplice; ora abbellisce molto di più e canta di più a mezza voce, cosa che non ha fatto buona impressione [...] Ha sfigurato la deliziosa aria di Mozart dal *Figaro*, che la signora Sessi cantava in maniera così bella; anche il bel cantabile si poteva appena riconoscere attraverso i numerosi abbellimenti, e lo ha eseguito troppo veloce.<sup>17</sup>

Dresda, settembre 1818: nell'ampia recensione del concerto, in cui descrive le qualità artistiche della Catalani, il commentatore osserva che la voce è imponente per grandezza e forza, molto seducente in gradevolezza e tenerezza, ma non va al cuore. Nei passaggi veloci, i movimenti della bocca non fanno buona impressione sull'ascoltatore. Merita perfettamente il nome di grande cantante piuttosto che di artista, e si può associare ad altri cantanti della nuova scuola italiana per mancanza di anima.<sup>18</sup>

Interessanti sono i giudizi che provengono dall'Italia, poiché è stato forse questo il paese che l'ha accolta con minore entusiasmo:

Milano, concerti tenuti nel dicembre 1817

Come fu accolta dunque questa celebre cantante a Milano? La risposta si può dare con poche parole: talvolta con applauso, talvolta con moltissimo applauso,

---

<sup>14</sup> AMZ, febbraio 1818, col. 158 sg.

<sup>15</sup> AMZ, marzo 1818, col. 175.

<sup>16</sup> Nel maggio-giugno 1815: cfr. AMZ, giugno 1815, coll. 487-489.

<sup>17</sup> AMZ, maggio 1819, col. 328 sg.

<sup>18</sup> AMZ, novembre 1818, coll. 778-780.



ma mai con grande entusiasmo e furore; qua e là il suo canto veniva giudicato un po' freddo [...]. Una grandissima parte dei milanesi si comporta sulla questione senza prendere partito: riconosce nella Catalani una rarissima cantante per quanto riguarda bellezza, scorrevolezza e ricchezza di modulazioni della voce, tale da risaltare particolarmente nel nostro grande teatro, ma nell'insieme le manca il canto semplice che vada direttamente al cuore. Spesso con le sue mille note e noticine riuscì a conquistarsi solo pochi applausi.<sup>19</sup>

Milano, maggio 1823: la Catalani dà due concerti, al Teatro Carcano e al Teatro alla Scala

Ai più questa celebre cantante non piace, eppure ha lasciato stupiti e scatenato enormi applausi cantando le Variazioni per violino di Rode, che dovette replicare in ambedue i concerti. La maggior parte degli altri pezzi [da lei interpretati] sono noti a tutti, ma non piacquero a nessuno; con il suo canto li rendeva irri-conoscibili. Nel primo concerto suonò delle variazioni sul suo strumento anche il sig. Giuseppe Rabboni, primo flautista, e in quell'occasione qualcuno disse: "Il signor Rabboni canta, e la signora Catalani suona".<sup>20</sup>

Da questi passi si possono evincere alcuni ricorrenti giudizi negativi: la tendenza a fiorire enormemente la melodia fino a renderla irri-conoscibile, una straordinaria facilità esecutiva che pone in secondo piano le qualità del pezzo, il poco rispetto per la musica in quanto prodotto del compositore. È anche troppo facile da ciò dedurre che la Catalani impersonificava una visione che poneva il cantante come protagonista assoluto della musica, per cui non era tanto importante ascoltare il compositore e la sua musica ma la versione che ne dava l'esecutore.

I giudizi più severi vengono formulati da un corrispondente da Amburgo nel giugno 1816,<sup>21</sup> e soprattutto da Amadeus Wendt di Lipsia nell'agosto successivo. Su richiesta della redazione, quest'ultimo realizza un ampio scritto dal titolo *Una parola sulla signora Catalani, insieme a considerazioni generali sul canto e sulla differenza fra il canto italiano e quello tedesco* (tradotto in italiano in forma notevolmente abbreviata ed epurato da tutte le critiche);<sup>22</sup> le conclusioni in esso contenute furono citate e riprese in più occasioni da altri corrispondenti, e dunque il saggio esercitò una certa influenza su quella che può essere definita la recezione della Catalani, in particolare presso il pubblico di lingua tedesca.

L'articolo prende spunto dal primo non eclatante successo della Catalani, ottenuto a Lipsia: infatti, mentre in tutta la Germania aveva riscosso trionfi, a Lipsia la cantante aveva ricevuto per la prima volta aspre critiche. Wendt

<sup>19</sup> AMZ, gennaio 1817, coll. 43-48.

<sup>20</sup> La frase è riportata in italiano; AMZ, luglio 1823, col. 469.

<sup>21</sup> Christian Friedrich Gottlieb SCHWENCKE, *Einige Bemerkungen, Madame Catalani und ihren Gesang betreffend*, AMZ, luglio 1816, coll. 472-479.

<sup>22</sup> Cfr. Amadeus WENDT, *Ein Wort über Madame Catalani, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Gesang, und die Verschiedenheit des italienischen und deutschen*, AMZ, agosto 1816, coll. 569-582 (articolo a firma «A. W.»); trad. it. *I giudizi dell'Europa intorno alla signora Catalani*, 2ª ed., Milano, Stella, 1816, pp. 28-37.

sostiene che sarebbe fin troppo facile giudicarla sulla base del suo comportamento piuttosto che per il canto, e pertanto si propone di articolare il discorso schizzando dapprima l'immagine ideale del cantante, e cercando poi di collocare questo quadro in rapporto all'arte e alla condizione del cantante italiano e tedesco, di mettere i due tipi di canto in rapporto fra loro e finalmente riferire queste osservazioni alla Catalani. (Il testo che segue è un sunto del lungo articolo di Wendt.)

*Il cantante* – Deve rappresentare la melodia in modo che sia evidente il senso del testo che il compositore ha voluto sottolineare. Deve essere capace di rappresentare attraverso la forza espressiva ciò che viene tradotto in segni. Nel canto, come in tutte le altre arti, ciò che è esteriore e ciò che è interiore sono collegati, e la loro unione dà origine alla bellezza. All'esteriore appartiene tutto ciò che può essere sentito e imparato: purezza, forza, pienezza di suono, controllo del *forte* e del *piano*, libero movimento della voce in diverse figure e tempi, esattezza della modulazione nei liberi abbellimenti; ma anche chiara pronuncia di vocali, consonanti, sillabe e parole. A un cantante sono richiesti perciò un buon udito, capacità di unire parola e canto, comprensione della poesia e conoscenza dell'armonia. Tutto ciò rappresenta solo l'aspetto tecnico, attraverso il quale la naturale disposizione al canto può essere elevata a capacità artistica. Quest'ultima dev'essere poi innalzata ad arte, e la forza di seduzione in bellezza. L'interiore in un cantante, e questo non può essere imparato, è l'animazione di tutte quelle capacità attraverso le quali egli sa dare espressione all'idea con forza potente in senso esteriore. Pertanto le capacità artistiche devono sottostare al pezzo da cantare. Attraverso tutte queste qualità il canto diventa un quadro musicale dell'anima che riesce non solo a colpire i sensi ma anche il cuore.

*Arte e posizione del cantante italiano* – Oggi il canto italiano è indirizzato verso la purezza della melodia intesa come armoniosità, fluire elegante, affascinante vivacità delle note. Ciò spiega perché vi sia una base armonica schizzata solo per lo stretto necessario e il fatto che solo pochi strumenti ad arco accompagnino il canto. Al contrario, presso i compositori francesi e tedeschi l'armonia è molto elaborata. Il cantante domina il compositore e può formare la sua voce conformemente alle sue condizioni.

*Arte e posizione del cantante tedesco* – Mentre il cantante italiano si esercita nella musica italiana, quello tedesco deve confrontarsi con un'enorme varietà di tipi di canto (da concerto, da chiesa, per il teatro o ambienti domestici) dei più diversi paesi. Diversamente da quanto avviene per il cantante italiano, per quello tedesco la melodia è semplice mentre l'accompagnamento è elaborato. Il compositore dà poche possibilità di abbellimenti al cantante perché l'armonia è complessa e ricca di modulazioni, così come l'andamento della voce saldamente determinato. Di conseguenza il cantante tedesco cura molto meno l'arte degli abbellimenti, e si preoccupa di più dell'espressione, anche in rapporto alla composizione. In sostanza, mentre in Italia il cantante domina il compositore, in Germania quest'ultimo tiranneggia il cantante. Il cantante tedesco è più portato a esprimere l'interiore e aderisce meglio a ciò che caratterizza l'arte del canto.

*Madama Catalani* – Si è presentata al mondo con incredibili doti di natura e una perfetta qualità artistica. La sua voce straordinariamente duttile si esprime attraverso un portamento seducente. Probabilmente negli anni passati la sua voce è stata di registro più acuto, poiché attualmente è un potente e sonoro mezzosoprano. Anche le note più gravi hanno una loro forza, ciò che dà l'impressione di un'affascinante femminilità. Per quanto riguarda l'esecuzione, la

Catalani possiede in altissima misura due tratti di un buon cantante: intonazione perfetta e pura, una non comune gradevolezza della voce, e unita a ciò una rara sicurezza negli intervalli e nelle figure impiegate; inoltre una fermezza nella battuta che si unisce felicemente a una grandissima libertà di movimento. Nel complesso la sua esecuzione è stupefacente e veramente rara. Colpisce per l'estrema facilità con cui canta e che la porta a non riconoscere le difficoltà come tali. La modulazione della voce è estremamente ricca quanto a forza e grazia; è stato detto che lei la usa come uno strumento a fiato, e ciò è vero per la quasi meccanica facilità dei suoi gorgheggi. Bisogna riconoscere che i passaggi veloci e le figurazioni con cui la Catalani riempie la parte di canto e varia il tema, sono sostenuti da una gola perfettamente formata e sono vocalmente pertinenti. Abbiamo sentito lo staccato con chiara precisione e finezza; nel *crescendo* e *decrescendo* la Catalani ha sviluppato la piena forza naturale della sua voce. Eccellenti sono gli abbellimenti realizzati a *mezza voce*. Con rara facilità, rotondità e precisione realizza la scala cromatica e diatonica ascendendo e discendendo. Tra i tipi di abbellimenti in cui eccelle particolarmente ricordiamo il gruppetto, il pulito mordente e i trilli che corrono su più note. Quanto al rapporto dell'esecuzione con la musica e col testo abbiamo molto da dubitare, non solo per il fatto che cambia così poco i pezzi insignificanti con i quali si esibisce, ma anche perché in essi realizza abbellimenti che non si accordano con l'armonia. Per quello che riguarda la pronuncia bisogna dire che molte altre cantanti italiane sono più chiare e precise: in alcuni casi non siamo riusciti a capire le parole e abbiamo dovuto ricorrere al testo scritto. Per quanto riguarda la declamazione, gli abbellimenti vengono realizzati arbitrariamente rispetto alle parole. Bisogna dire anzi, e su questo molti sono d'accordo, che il suo canto meraviglioso muove allo stupore, ma non riesce a toccare nel profondo come riusciva a fare il solido canto di una Mara; la sua arte del canto si può cioè definire l'incantevole e affascinante veste di una statua dalle belle forme, nella quale viene trascurato il capo, che dovrebbe possedere l'espressione piena di sentimento. È solo l'anima che può veramente colpire l'ascoltatore. Nei quattro pezzi che abbiamo ascoltato cambiavano solo le maniere di canto, non il singolo carattere dei pezzi. Insomma mancano quella natura, quel profondo sentimento che pervade e unisce le diverse parti di una composizione.

*Conclusion* – Da quanto detto si può affermare che la Catalani è una delle più splendide cantanti italiane dell'epoca presente, e la potremmo ugualmente riconoscere come la rappresentante del canto italiano di oggi. Oltre questi limiti non possiamo trovare alcuna traccia di quell'anima penetrante che domina nella grande semplicità del canto tedesco. È importante sollevare le proprie straordinarie doti naturali al livello dell'arte e oltre. Se la Catalani fosse venuta a Lipsia con le giuste aspirazioni di una virtuosa per la quale l'arte è lo scopo, e il guadagno solo un mezzo, sarebbe stata accolta con tutti gli entusiasmi. Nel momento in cui però si è dichiarata la prima cantante del mondo, si è messa nella vera luce. Citando Rousseau, potremmo dire che la fama finisce per distruggere la fama.

Come si evince da questa critica, che è anche la più completa descrizione delle qualità vocali della Catalani, il giudizio non intende sminuirne la bravura o le doti tecniche, ritenute straordinarie. L'attenzione è invece posta sulla capacità di esprimere il sentimento, o meglio, di "giungere al cuore". Queste osservazioni, mai riscontrate nella prima parte della carriera artistica della Catalani, cominciano a comparire sulla stampa intorno al 1815. Nel-

l'arco di 15-20 anni non era di certo diminuita la sua bravura, ma, come sappiamo, stava progressivamente perdendo terreno l'idea che il cantante fosse *tout court* l'elemento determinante per il successo di un'opera o di un'accademia, a vantaggio invece della convinzione che questi dovesse anche saper interpretare ed esaltare le intenzioni del compositore; che il virtuosismo cominciasse a essere inteso non più come fine a sé stesso ma come capacità di commuovere. In sostanza, mentre la Catalani era rimasta ancorata a un *cliché* che lei stessa aveva contribuito a formare, stava cambiando ciò che si richiedeva a un cantante; se agli inizi della carriera aveva tradotto nella maniera più fulgida le aspirazioni del pubblico e della critica, più tardi finì per essere, almeno in parte, vittima di un mondo che cominciava a guardare altrove e a collocare sempre più lontano quel canto cristallino e astratto che aveva portato i grandi cantanti del passato a conquistare enormi fortune.

#### APPENDICE I

##### Il repertorio da concerto di Angelica Catalani nell'«Allgemeine musikalische Zeitung»<sup>23</sup>

- Thomas A. ARNE, *Alfred*: «Rule Britannia! – Britannia rule the waves»  
Francesco BIANCHI, *Missa*: Aria «Qui tollis peccata mundi», con clarinetto obbligato  
*La biondina in gondoletta* (variazioni)\*  
Angelica CATALANI, «Là tu vedrai ch'io sono» (strumentazione di Franz Joseph Clement)  
–, «Oh momento fortunato» (strumentazione di Franz Joseph Clement)  
–, Variazioni strumentate da Franz Joseph Clement  
Pio CIANCHETTINI, Aria «Domine labia mea», con violino obbligato\*<sup>24</sup>  
Domenico CIMAROSA, Aria  
–, *Gli Orazi e i Curiazi*: Aria «Quelle pupille tenere»  
Giacomo CORDELLA, Aria di carattere  
Girolando CRESCENTINI, Aria «Ombra adorata, aspetta»\*\* [in *Romeo e Giulietta* di Nicola Antonio Zingarelli]  
FAZI, Aria\*  
Valentino FIORAVANTI, Aria «Chi d'amor squarciò la benda»  
–, Duetto «Con pazienza sopportiamo»  
«God save the King» (variazioni)\*\*\*  
GUGLIELMI, Terzetto «Che momento non pensato»  
–, «Domine», con violino obbligato\*

---

<sup>23</sup> Nei resoconti dell'AMZ viene talvolta fornito l'elenco dei brani eseguiti in ogni singolo concerto; più spesso ne vengono segnalati solo alcuni (ritenuti più significativi) o addirittura, nel fare riferimento a più concerti, vengono citati alcuni brani senza specificare in quale precisa occasione siano stati eseguiti. Si è ritenuto comunque utile indicare la frequenza con cui tali titoli vengono segnalati, con i seguenti segni per indicare le ricorrenze: [nessun segno] = una sola ricorrenza; \* = da due a cinque ricorrenze; \*\* = da sei a dieci ricorrenze; \*\*\* = oltre le dieci ricorrenze.

<sup>24</sup> Il titolo figura in «The Harmonicon», 1828, p. 247.

- , Mottetto «Gratias agimus tibi», con clarinetto obbligato\*\*
- , Cavatina «Mio ben, per te quest'anima»\*
- , Duetto «O cara d'amore»
- Georg Friedrich HÄNDEL, *Song Angels, Ever Bright*
- , *Messiah*: «Comfort my people»
- , *Messiah*: «Ich weiss, dass mein Erlöser erlebt»\*
- , *Messiah*: «Tröstet, tröstet mein Volk»\*
- Franz Joseph HAYDN, Volskslied «Gott erhalte Franz der Kaiser» [anche col titolo «Salvo sia Francesco Augusto», nella traduzione di Giuseppe Carpani]\*\*
- Charles-Philippe LAFONT, Aria in Re $\flat$ , con violino obbligato\*
- , Gran scena, con violino concertante
- Martin LUTERO, Inno\*<sup>25</sup>
- Giovanni Simone MAYR, Polacca «Contento il cor nel seno»
- , Aria «Oh quanto l'anima»\*
- Vito Giuseppe MILLICO, «Stanco di pascolar le pecorelle» (variazioni)
- Francesco MORLACCHI, Gran scena «Là di Marte al campo armato»
- , *Tebaldo e Isolina*: Romanza
- Wolfgang Amadé MOZART, *La clemenza di Tito*: Aria «Parto, ma tu ben mio»\*
- , *Don Giovanni*: Duetto «Là ci darem la mano»
- , *Le nozze di Figaro*: Duetto «Che soave zeffiretto»
- , *Le nozze di Figaro*: Aria «Dove sono i bei momenti»\*
- , *Le nozze di Figaro*: Aria «Non più andrai, farfallone amoroso»\*
- Sebastiano NASOLINI, Aria «Palpitar più non degg'io»
- , *La morte di Cleopatra*: Duetto «Ah, quest'amplesso, o cara»
- Ferdinando PAËR, Variazioni «Das klinget so herrlich, das klinget so schön» (anche col titolo «O dolce concerto») dal *Flauto magico* di Wolfgang Amadé Mozart\*\*
- , *Griselda*: Aria «Sù, Griselda!»
- Giovanni PAISIELLO, Duetto «Per marito a ussignoria»
- , *La molinara*: «Nel cor più non mi sento» (variazioni)\*\*<sup>26</sup>
- Marc'Antonio PORTOGALLO, Aria «Ebben nel sacro tempio»
- , Aria «Eccomi giunt'al fine»
- , Aria «Frenar vorrei le lagrime»\*\*
- , «Per queste amare lagrime»\*
- , Aria «La placida campagna»\*
- , *La morte di Semiramide*: Scena e aria «Son regina, son guerriera»\*\*
- Vincenzo PUCITTA, Terzetto «Che momento inaspettato»
- , Aria «Deh frenate, o Dio, le lagrime»\*\*
- , «Sul margine d'un rio» (variazioni sull'arietta di Vito Giuseppe Millico)\*\*
- , Aria «Tenero oggetto»

---

<sup>25</sup> Si tratta probabilmente di «Es ist gewisslich an der Zeit» (*Geistliche Lieder*, Wittenberg, 1535); melodia con testo inglese («Great God! What do I see and hear!») «sung by Madame Catalani» in *ibid.*, I, 1823, part. II, senza indicazione di pagina.

<sup>26</sup> Variazioni su «Nel cor più non mi sento» furono arrangiate da Giacomo Gotifredo Ferrari e probabilmente composte da Francesco Morlacchi: cfr. «*Nel cor più non mi sento*». *The Much Admired Air of Paisiello's as Sung in the Opera of "Il Fanatico per la musica" by Mad.e Catalani with Her Own Variations, Arranged by G. G. Ferrari*, London, at M. Kelly's Opera Saloon Pall Mall, s.d.; e *Variazioni | Sul Tema nel cor piu non mi sento | Con accompagnamento di Pianoforte | Del Sig. Francesco Morlacchi | Cantate dalla celebre Sig.ra Catalani*, manoscritte in I-Nc.

- , *La caccia di Enrico IV*: Terzetto «Dolce tranquillità, soave calma»\*  
–, *Ginevra di Scozia*: Aria «Della tromba il suon guerriero»\*\* 27  
–, *La vestale*: Cavatina «Vittima sventurata»\*  
Jacques-Pierre-Joseph RODE, Variazioni in Sol per violino\*\*\*  
Gioachino ROSSINI, Gran aria  
–, *Torvaldo e Dorliska*: Aria «Cara, consolati – tergi le lagrime»  
Antonio SACCHINI, Aria «Più non ho la dolce speranza»  
Francesco SAMPIERI, Aria «Della superba Roma»\* 28  
Salvatore SARMIENTO, Bolero «Al mesto cor la pace»\* 29  
Giuseppe SARTI, Aria «Lungi dal caro bene»  
Nicola Antonio ZINGARELLI, Cavatina  
–, «Benedictus» a 3 voci (S, T, B)  
–, *Romeo e Giulietta*: Duetto «Dunque, amato mio ben»  
?, *Romeo e Giulietta*: Aria «La tromba del campo»

---

<sup>27</sup> In AMZ, giugno 1815, col. 487 sg., l'aria è attribuita a *Ginevra di Scozia*. Fu pubblicata in *A New Periodical Work of Vocal Music, with Italian and English Words (the Only Work of the Kind ever Published in This Kingdom) and Piano Forte Accompaniment, Consisting of the Most Favourite New Songs, Ballads, Cantatas, Duets, Trios, Canons, etc. by Sig.r V. Pucitta (Composer to the King's Theatre, Haymarket)*, London, 1812. Il frontespizio reca la dicitura «New Martial Air Composed for Madame Catalani».

<sup>28</sup> Il titolo figura in «The Harmonicon», 1830, p. 399.

<sup>29</sup> Il titolo figura in *ibid.*, 1828, p. 245.

## Marche, terra di castrati

di Marco Beghelli

Il contributo delle Marche al serbatoio vocale italiano risale a tempo immemorabile. Secondo i dati raccolti a inizio Novecento da Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni per il progettato *Dizionario dei musicisti marchigiani*,<sup>1</sup> nomi di cantanti in carriera si segnalano a partire almeno dal secolo XV, e percorrono poi l'intera storia dell'opera in musica, fino a superare le 1100 unità – numero cui vanno aggiunti i tanti artisti grandi e piccoli in attività nella seconda metà del secolo appena concluso, non registrati in quella sede per mere ragioni anagrafiche.

Più che su una personalità marchigiana in particolare, punterò qui la mia attenzione su un periodo storico, il secolo XVIII, e sul fenomeno più eclatante che lo contraddistinse nell'ambito della vocalità: la diffusa presenza di cantanti castrati, ovvero i *musicisti*, come venivano eufemisticamente denominati.<sup>2</sup> Sarà l'occasione per esprimere in cinque punti successivi qualche considerazione generale sull'argomento, liberando il campo da alcuni pregiudizi che da tempo l'affliggono.

### 1. *Geografia del cantante castrato*

Il fenomeno dei castrati vive nell'immaginario collettivo come una tipica realtà napoletana. L'idea deriva da una frettolosa interpretazione storiografica, che tende a identificare l'intero panorama operistico dell'epoca con la celebrata produzione dei compositori cresciuti nei conservatori partenopei. Se dunque è vero che i castrati furono tra i primi responsabili del successo arreso a tale repertorio, e che molti di loro si perfezionarono alla scuola napoletana, è vero altresì che non è realistico bollare *in toto* di 'napoletanità' il fenomeno della castrazione; e questo per un motivo strettamente pratico: siffatto intervento, così determinante per il futuro della persona, doveva ne-

---

Le ricerche correlate al presente studio sono state svolte con il contributo dell'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

<sup>1</sup> Per comodità, i dati sono tratti direttamente da Ugo GIRONACCI e Marco SALVARANI, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993.

<sup>2</sup> Sulle origini e le vicende di tale etichetta operistica si rimanda a Marco BEGHELLI, *Il ruolo del musico*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo GRECO e Renato DI BENEDETTO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 321-335.

cessariamente essere programmato in un'epoca della vita in cui il bambino – se non orfano – agiva ancora a stretto contatto con la famiglia di origine, che decideva sul da farsi. La castrazione per scopi artistici non può dunque considerarsi una scelta professionale ispirata dalla scuola di appartenenza, quanto piuttosto una determinazione culturale di base, più o meno diffusa secondo la geografia sociale di provenienza.

In questo, le Marche paiono davvero rivelarsi “terra di castrati” più di quanto non sembrino esserlo altre regioni italiane, benché specifiche indagini territoriali non siano state ancora avviate in tal senso. D'altronde, palesa la propria evidenza un dato di fatto assoluto: il *Dizionario* di Radiciotti e Spadoni elenca più di duecento nomi attribuibili alla categoria, distribuiti fra i secoli XVI e XIX, nomi che fanno da contraltare a un numero ben più esiguo di tenori e bassi segnalati nel medesimo periodo. Rispettando la stessa proporzione numerica, ai 200 castrati accertati andrebbero allora verosimilmente aggiunti anche molti fra gli ulteriori 70 nomi di cantanti uomini dei quali è oggi ignota la natura vocale; d'altro canto, a fronte di tale e tanta presenza di soprani e contralti maschili non può passare inosservata la quasi totale assenza di soprani e contralti femminili marchigiani prima del secolo XIX: un fenomeno anch'esso di non trascurabile portata.

È vero che fra i 200 nomi di *musici* tramandatici da Radiciotti e Spadoni si nascondono molte figure di secondo piano, a volte forse semplici coristi; tuttavia, quello che qui importa sottolineare non è tanto l'eccellenza artistica raggiunta o meno dai singoli individui, quanto la pratica della castrazione in sé, così diffusa in regione. Sul piano della qualità dei risultati basterebbe del resto rammentare la presenza di un manipolo d'artisti passati alla storia come campioni di assoluta grandezza: Giovanni Carestini da Monte Filottrano (1705-1760), elemento di spicco nelle stagioni londinesi di Händel; Giambattista Mancini da Ascoli Piceno (1714-1800), cantante, sì, ma ancor più didatta e autore del maggiore trattato di canto settecentesco (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774); Gaspare Pacchiarotti da Fabriano (1740-1821), che i contemporanei ricordano come il più raffinato vocalista che sinallora avesse mai calcato le scene; Venanzio Rauzzini da Camerino (1746-1810), artista particolarmente amato da Mozart, che per lui compose il mottetto «Exultate, jubilate» K. 165; Girolamo Crescentini da Urbania (1762-1846), vero divo dei teatri europei, che col suo stile contribuì al passaggio dalla vocalità classica a quella protoromantica; Giambattista Velluti da Montolmo (poi Pausola, oggi Corridonia), a pochi chilometri dalla sede di questo convegno (1780-1861), passato alla storia per essere stato l'ultimo grande castrato a calcare le scene, ancora in epoca postnapoleonica, tanto da godere di parti appositamente dedicategli da compositori ottocenteschi quali Pavesi Rossini Morlacchi Meyerbeer Mercadante.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Per una prima ricostruzione del repertorio di Velluti si rimanda a Ermanno ILLUMINATI, *Giovan Battista Velluti, cantante lirico (1780-1860)*, Corridonia, Comune di Corridonia, 1985, pp. 47-58. Controversa la data di nascita del cantante, che molti repertorii fanno risalire all'anno 1781. L'atto di battesimo trascritto da Illuminati recita una formula di per sé in-



Perché tanti castrati d'origine marchigiana? Non ho elementi validi per rispondere, e penso che solo una seria indagine sociologica potrebbe fornire risposte credibili. Certo è che, almeno sulla carta, le Marche ne avevano bisogno in numero leggermente superiore rispetto ad altre regioni, e per un motivo politico: l'appartenenza allo Stato Pontificio, dove – com'è noto – per disposizione papale (a firma di Sisto V, per soprammercato marchigiano anch'egli) le donne furono estromesse dalle scene teatrali, salvo qualche eccezione, fra il 1588 e il 1798, e con esclusione delle legazioni (le quattro “province” maggiori: Bologna, Ferrara, la Romagna e Urbino), le prime, almeno, notoriamente attivissime in ambito operistico.<sup>4</sup> Se tale disposizione coinvolgeva naturalmente anche gli altri territori sotto il diretto controllo papale, nondimeno la mappa teatrale italiana del Settecento evidenzia che proprio nelle Marche si concentrava il maggior numero di teatri dello Stato Pontificio (cfr. la Tavola 1, qui a p. 26): piazze come Pesaro Urbino Urbina Fossombrone Fano Senigallia Ancona Cagli Mondolfo Jesi Pergola Filottrano Osimo Fabriano Loreto Cingoli Recanati, e scendendo ancora Macerata San Severino Camerino Fermo Ascoli, tanto per limitarsi ai nomi maggiori, tutte queste città (ovvero quelle che non godessero di particolari dispense) necessitavano dunque di cantanti castrati non solo per ricoprire i ruoli di primo e secondo uomo nell'opera seria, ma anche di prima e seconda donna seria, nonché di prima e seconda ed eventualmente terza buffa nelle opere comiche, in un genere cioè – quello giocoso – diffusissimo proprio fra le piazze teatrali piccole e occasionali (quelle allestite nella ricorrenza di fiere e feste paesane) di cui le Marche erano generose.

## 2. La portata numerica del fenomeno dei castrati

Constatata la particolare elezione delle famiglie marchigiane a immolare i figli sull'altare di santa Cecilia – va ricordato che un impiego remunerato, se non nelle prime parti dell'opera, era comunque assicurato nei ranghi dei cori ecclesiastici, a cominciare, proprio nelle Marche, da quello del santuario di Loreto –, viene tuttavia spontanea una domanda: furono in generale

---

comprensibile: «Anno Domini septuagesimo octogesimo, die 28 januarii»; se si valuta comunque che nello Stato Pontificio era all'epoca già in uso il calendario moderno con inizio dell'anno al 1° gennaio, non v'è dubbio che quell'oscuro «septuagesimo octogesimo» vada letto come 1780 e non 1781; tanto ci conferma del resto la lapide funeraria affissa nella chiesa parrocchiale di Sambruson, presso Venezia (cfr. *ibid.*, pp. 1 e 45).

<sup>4</sup> Vedi Alessandro ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888, p. 136. Marinella BONVINI MAZZANTI, *Il Teatro nella storia di Senigallia*, in Alfio ALBANI, Marinella BONVINI MAZZANTI e Gabriele MORONI, *Il Teatro a Senigallia*, Milano, Electa, 1996, pp. 11-105: 44, suppone «come diverso sia l'atteggiamento nei confronti delle attrici o cantanti che vengano da altri paesi, rispetto alle “suddite” dello Stato Pontificio che, evidentemente, mentre possono recitare nei teatri privati, necessitano di un permesso per calcare le scene dei teatri pubblici». Una richiesta di questo tipo, indirizzata nel 1755 al Cardinal legato per consentire l'esibizione di una giovane cantante senigalliese nel nuovo Teatro Condominiale, si conserva nell'Archivio Comunale di Senigallia (Archivio antico, Lettere d'udienza 110, c. 313).

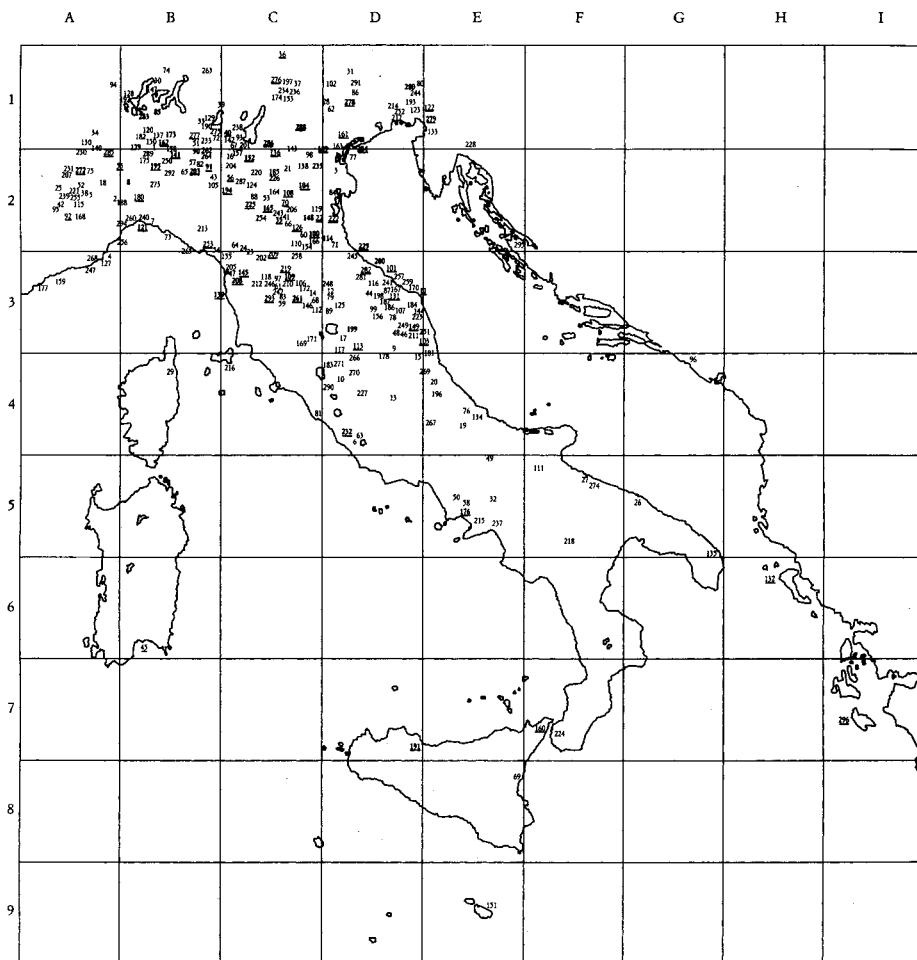


Tavola 1 – Mappa teatrale italiana fra Sette e Ottocento: a ogni numero corrisponde una piazza in attività; nelle Marche si osserva una delle maggiori concentrazioni regionali (*Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di Roberto VERTI, 2 voll., Pesaro, Fondazione "Rossini", 1996, I, p. xxix).

pochi o tanti i castrati che si sono succeduti sulle scene teatrali europee, in rapporto alla globalità dell'evento storico, così come si è dipanato nel corso di due secoli o poco più?

Difficile rispondere: a mia conoscenza, repertori statistici relativi al fenomeno non ne sono mai stati compilati.<sup>5</sup> Nondimeno, un'impressione –

<sup>5</sup> Fornisce qualche dato John ROSSELLI, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, «Acta Musicologica», LX, 1988, pp. 143-179.

tutta da verificare – ha preso corpo in me durante questi anni di frequentazione del problema: contrariamente a quanto sembrano volerci trasmettere le storie della musica, la presenza dei castrati sulle scene operistiche potrebbe non essere stata poi così pervasiva, come a tutta prima ci si immagina. Un conto è asserire la fondamentale importanza artistica della loro presenza durante il secolo XVIII, altro è affermare che vi fosse un'inflazione, non voglio dire di persone castrate (forse sì),<sup>6</sup> quanto di cantanti castrati da considerare vere e proprie personalità artistiche di spicco (la condizione anatomica – lo si può ben immaginare – era infatti presupposto necessario ma non sufficiente per raggiungere un livello professionale degno di tal nome). Come da due secoli in qua si lamenta la mancanza di validi tenori, fulcro ineludibile dell'opera romantica, così anche all'epoca non era sempre facile per un impresario procurarsi castrati d'eccezione, vera *raison d'être* nell'opera seria settecentesca.<sup>7</sup> Per ragionare su qualcosa di concreto, si può tentare d'improvvisare un controllo incrociato fra presente e passato, con tutti i limiti epistemologici che inevitabilmente esso comporta.

Apro un *Annuario EDT dell'opera lirica in Italia* preso a caso tra i volumi degli ultimi anni, quello che riguarda la stagione 1994/95:<sup>8</sup> fra grandi e piccole, sono annoverate 64 piazze teatrali, alcune operanti a pieno ritmo, altre con stagione limitata, altre ancora del tutto occasionali. Accadeva lo stesso duecento anni prima: l'*Indice de' teatrali spettacoli* del 1794/95,<sup>9</sup> vale a dire il corrispettivo settecentesco del moderno annuario EDT, contempla incredibilmente un medesimo numero di città dedite all'opera, con equiparabile intermittenza nella programmazione. E già questo mi sembra un importante dato da sottolineare, per sfatare certe voci sulla scarsa diffusione del teatro d'opera al giorno d'oggi, cioè in un'epoca in cui, in una sorta di villaggio globale, il fenomeno andrebbe perdipiù saggiato su scala mondiale. Ed è lì che i numeri si divaricano: il nostro prezioso annuario del 1795 individua soltanto 17 piazze operistiche al di fuori dell'Italia, distribuite fra Lisbona e Pietroburgo, Stoccolma e Corfù; quante centinaia operino oggi nella sola vecchia Europa non saprei proprio immaginarlo, mentre sollecitazioni operistiche pervengono senza misura, a un potenziale pubblico appartenente a ogni classe sociale, da radio, televisione, dischi, video, riviste divulgative e quant'altro.

<sup>6</sup> Cfr. Giorgio APPOLONIA, *Il fenomeno della voce castrata*, «Nuova Rivista musicale italiana», XXXII, 1998, pp. 164-177: 171. Riguardo alle Marche in particolare, significativi sono i registri della leva napoleonica, in cui figura un gran numero di giovani esentati in quanto *musici* (ringrazio Paola Magnarelli per la cortese segnalazione).

<sup>7</sup> Cfr. Katherine BERGERON, *The Castato as History*, «Cambridge Opera Journal», VIII, 1996, pp. 167-184: 167.

<sup>8</sup> Cfr. *Opera '95. Annuario EDT dell'opera lirica in Italia*, a cura di Giorgio PUGLIARO, Torino, EDT, 1995.

<sup>9</sup> *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1794 a tutto il carnevale 1795*, Milano, s.e., 1795 (lo si consulta in ristampa anastatica in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di Roberto VERTI, 2 voll., Pesaro, Fondazione "Rossini", 1996, II, pp. 1115-1159).

Ma torniamo in terra italiana. Se al dato numericamente equipollente delle piazze teatrali attive in una stessa stagione cominciamo ad aggiungere gli elementi variabili fra l'oggi e l'epoca dei castrati, i due piatti della bilancia non paiono più equilibrarsi. In particolare:

a) se è vero che oggi non v'è teatro che possa fare a meno di almeno un tenore a sera, vista la conformazione del repertorio in programma, nel Settecento il castrato non era affatto indispensabile (tranne che nei suddetti teatri dello Stato Pontificio): di solito, nell'opera buffa taceva, e nell'opera seria veniva facilmente sostituito da cantanti femminili;

b) la lentezza degli spostamenti e la consuetudine di scritturare l'artista per stagioni intere precludeva al castrato dell'epoca, al contrario del tenore odierno, la possibilità di farsi udire nella stessa stagione teatrale in più luoghi: l'accaparramento di un castrato efficiente era dunque da considerarsi una vera conquista impresariale, molto spesso prerogativa delle sole piazze importanti;

c) la sostituzione del castrato con la donna risultava quindi più frequente di quanto si potrebbe a tutta prima immaginare; di fatto, nei teatri meno importanti la presenza di un castrato poteva rappresentare l'eccezione, non la regola.

In definitiva, se ai nostri giorni con migliaia di stagioni d'opera attive in tutto il mondo che danno lavoro ad altrettanti tenori abbiamo pur sempre l'impressione che di tenori ve ne siano ben pochi a disposizione sul mercato, cosa si dovrebbe concludere in termini quantitativi circa la reale consistenza numerica dei castrati nel Settecento? Il fatto gli è che, quando ragioniamo sul passato anche recente, tendiamo a condensare in un sol sguardo periodi sin lunghi: osserviamo ad esempio la prima metà del Novecento, e possiamo elencare una buona dose di tenori eccellenti, tale da mettere soggezione se confrontata col presente; ma quanti di loro sono stati in carriera contemporaneamente, lustro dopo lustro? e in percentuale, quanti dei teatri attivi all'epoca potevano avvalersi della loro presenza?

Tutto ciò per arrivare a considerare con giusta cognizione di causa un dato che fa pensare: in quella stagione 1794/95 che abbiamo preso in considerazione si udirono cantanti castrati in sole 13 città italiane (Bergamo Bologna Brescia Cremona Firenze Genova Livorno Napoli Padova Reggio Trieste Venezia Vicenza), su più di sessanta piazze operistiche attive. Si esibirono in esse un totale di 24 *musicisti*, equamente suddivisi fra primi e secondi uomini – ogni opera seria prevedeva infatti all'epoca l'intervento di due castrati –, mentre ben 12 donne furono costrette in altre città a ripiegare sui ruoli *en travesti*, evidentemente per la mancata disponibilità di ulteriori cantanti castrati. E tutto questo, va sottolineato, in un'annata che vide «chiusi per ordine superiore» i teatri di Roma e dello Stato Pontificio, vale a dire i maggiori utenti della fauna canora in questione, per via del suddetto divieto alle donne.<sup>10</sup> Dove si erano dunque imboscati – se al-

---

<sup>10</sup> *L'Indice*, op. cit., p. 109.

tri ve n'erano – i rimanenti evirati cantori, oltre ai pochi presenti nelle 17 piazze straniere?

Siamo alla fine del secolo; le invasioni napoleoniche (1797) che sanciranno l'abolizione della castrazione infantile sono ormai alle porte: riletta alla luce di tali numeri, quella decisione davvero epocale per la storia dell'opera giunse forse a sancire una controtendenza di costume ormai avviata autonomamente, e attribuibile più a mutati gusti estetico-antropologici – il rifiuto per l'ambiguità sessuale che la nuova borghesia fa proprio, volendosi distinguere dalla corrotta e viziosa aristocrazia finallora dominante <sup>11</sup> – che a pietismo sociale.

### 3. *Lo stile vocale dei castrati*

Con l'estinzione di tali cantanti, mutò davvero la scrittura operistica? Di primo acchito, sarei tentato a rispondere di no. Un'eventuale risposta affermativa dovrebbe per contro farsi paladina della tesi che esistesse una scrittura specifica per tali voci, allo stesso modo in cui si distingue, poniamo, la scrittura violinistica da quella oboistica. La circostanza secondo cui, sin dal primo Settecento, le parti in origine scritte per castrati passavano sovente, e con estrema naturalezza, in gole femminili, c'induce invece a pensare che non sussistesse poi una grande differenza fra le due vocalità. Diciamo piuttosto che esisteva in generale uno stile retorico consona ai tipici personaggi interpretati dai castrati, uno stile che mi piace definire "eroico", con i suoi caratteristici affondi nelle fasce più gravi della voce e i repentini balzi verso l'acuto: uno stile, però, che non solo i castrati erano in grado di far proprio. Per limitarsi ad esempi arcinoti, la scrittura che Mozart riserva, nell'arco di pochi mesi, al primo uomo Sesto, alla prima donna Fiordiligi, ma pure allo strumento solista del concerto per clarinetto appartiene in buona misura alla stessa lingua espressiva, al medesimo stile melodico.

Peculiare dei castrati, rispetto alle donne, poteva essere semmai uno stile non tanto compositivo, quanto esecutivo, in forza d'una formazione didattica davvero superiore a quella che una donna all'epoca poteva comunemente permettersi: <sup>12</sup> salvo eccezioni, in un senso e nell'altro, il castrato-medio do-

---

<sup>11</sup> Il fenomeno è ben delineato in Davide DAOLMI - Emanuele SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». *I contributi "queer" all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 137-178: 159-161. Tale revisionismo, che incise persino sull'abbigliamento à la page, sempre più teso a evidenziare le differenze fisiche fra i due sessi – i maschi abolendo la parrucca ed esibendo per contro barba o basettoni, con l'aggiunta di pantaloni a mezzagamba aderenti ai genitali; le donne scoprendo le spalle e il seno, e indossando gonne strette ai fianchi –, coinvolse naturalmente tutte le forme di teatro, con particolare riguardo al balletto (cfr. in merito Davide DAOLMI, *I balli negli allestimenti settecenteschi del Collegio Imperiale Longone di Milano*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale: dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni MORELLI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 3-86: 23-28).

<sup>12</sup> Cfr. John ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 48. Vedi anche Reinhard STROHM, *Aspetti sociali dell'opera italia-*

veva infatti surclassare molte colleghe per livello artistico, strettamente musicale. Non si dimentichi, infatti, che per tutto il Settecento e la prima parte dell'Ottocento il monopolio didattico fu costantemente in mani maschili: quale ragazza avrebbe mai potuto permettersi un regolare e continuato corso di studi vocali, senza compromettere la propria reputazione ancor prima di calcare le scene? Le scuole pubbliche erano riservate ai bambini di sesso maschile, che cominciarono il loro apprendistato come *pueri cantores*, mentre le lezioni private implicavano danaro (ed erano quindi precluse alle ragazze di umili origini), nonché uno stretto contatto ai limiti della fisicità con un insegnante invariabilmente di sesso maschile, passando attraverso un curriculum di studi la cui densità richiedeva spesso il trasferimento dell'allievo in casa del maestro (situazione certo inaccettabile per le ragazze di buona famiglia). Dalle virtuose, spesso improvvisatesi cantanti per semplici doti naturali, non ci si aspettava quindi lo stesso livello di preparazione dei colleghi, «e non è un caso – nota Sergio Durante – che il termine *canterina*, caratterizzato da un tono di leggerezza benevolmente dispregiativo, esistesse solo al femminile». <sup>13</sup>

Doveva pertanto essere proprio il risultato esecutivo a fare la differenza; e questo però anche fra i castrati stessi, non tutti evidentemente attestatisi sulle vette dell'eccezionalità. Quella realtà operistica settecentesca, che solo in tempi recentissimi comincia a farsi un po' più chiara, pare infatti assai meno pretenziosa di quanto certa agiografia musicale ci aveva fino a oggi fatto credere. Prendiamole ben in mano queste partiture del passato, siano esse di Händel o Vivaldi, Vinci o Hasse, Traetta o Mozart: scritture vocali “stratosferiche” ne troviamo in numero assai limitato, e non sempre destinate ai castrati. Le parti da secondo uomo, al contrario, sono davvero delle seconde parti, le cui arie ci paiono spesso di una semplicità tecnica (e talvolta anche di una banalità musicale) quasi disarmante, benché destinate anch'esse a castrati. Tali signori, nel contesto vocale dell'epoca, vanno pertanto considerati comuni mortali al pari degli altri cantori, non certo fuoriclasse per mero diritto anatomico acquisito.

Un ulteriore elemento, su cui spesso si equivoca, è quello dell'estensione: al pari di quanto avveniva tra le donne, si annoveravano castrati soprano e castrati contralto, con tutte le possibili differenze intermedie, a dispetto dell'immagine comunemente tramandata di cantanti in possesso di tre ottave d'estensione. (Sembra certo per Farinelli, ma per tutti gli altri?) Quando Händel trasferì al celebratissimo Senesino la parte di Rinaldo scritta vent'anni prima per il Nicolino, procurò di abbassare d'un tono tutte le arie:

---

na del primo Settecento, «Musica/Realtà», II, n. 5, 1981, pp. 117-141, e André MAUGARS, *Répons faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie, écrites à Rome le premier octobre 1639*, Paris, s.e., [ca. 1640] (con varie edizioni moderne).

<sup>13</sup> Sergio DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415: 383.

ebbene, non v'è oggi cantante al mondo che pretenderebbe tanto, stante la sostanziale limitatezza d'estensione che la parte richiede. Tutto ciò non esclude certo l'esistenza di qualche mostruosa eccezione, così come se ne sono avute anche in seguito, in ambito sia maschile sia femminile; non sempre però le parti vocali tramandateci per iscritto ne danno testimonianza, giacché – per quanto notoriamente cucite su misura dei rispettivi interpreti – quasi mai paiono spingersi fino ai limiti estremi, lasciando tale eventuale cimento all'interprete stesso, in sede esecutiva.

Come realmente si comportassero i cantanti sulle scene rimarrà dunque sempre un parziale mistero. Documenti ve ne sono, non tantissimi, e tutti necessariamente di natura cartacea, non sonora: esemplificazioni di spirito museale che pretendono di trascrivere, a futura memoria, come questo o quel divo usasse cantare un suo cavallo di battaglia. Ma si tratta pur sempre d'immagini forzatamente parziali.

#### 4. Il “caso” Velluti

Prezioso in tal senso ci torna comunque un documento lasciatoci da Giambattista Velluti (Tavola 2, qui a p. 32): è la pretenziosa “traduzione grafica” della celebrata romanza dal *Tebaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi (1820) nella sua particolare interpretazione vocale, raccolta da Manuel García figlio, il celebre didatta ottocentesco fratello di Maria Malibran e Pauline Viardot. Accanto alle tante note variate e diminuzioni aggiunte, spicca sul pentagramma una miriade d'indicazioni verbali pertinenti alla retorica della declamazione. Tutto ciò mandava Stendhal in brodo di giuggiole:

Velluti adorna [la romanza di Tebaldo] [...] di fioriture che esprimono dapprima un'estrema timidezza, e poi uno scoraggiamento profondo; egli prodiga le gamme discendenti per semitoni, le scale trillate, e di colpo esplode [...] in uno scoppio di voce semplice, forte, sostenuto e, i giorni in cui gode di tutti i suoi mezzi, *abbandonato* [...] Questo stile può sembrare effeminato, e forse non piacere, subito. Ma ogni amatore [...] [prova alla lunga] la sensazione contraria, accompagnata da un piacere che cresce ogni giorno, [...] udendo Velluti nelle serate in cui questo mirabile tenore dispone di tutti i suoi mezzi vocali [...] Non nominerò qui altre ugole, che potrebbero ricordare le sensazioni angeliche che dobbiamo a Velluti.<sup>14</sup>

Nonostante tale dichiarazione d'amore espressa dal primo biografo rossiniano, tutti coloro che gli succedettero presero di mira Velluti e la sua prestazione nell'opera *Aureliano in Palmira* dello stesso Rossini (1813), dando vita a una sequela di falsi storici che ancor oggi durano a chiarirsi. Si dice

---

<sup>14</sup> STENDHAL, *Rossini* (1823), Milano, Genio, 1949, p. 174 sg.

lettres lentement  
prononcées.

désespéré, surprise  
forte. piano.  
Mo\_rir ciel quel con \_ cento

Air de Tebaldo  
ed Isolina  
de MORLACCHI.

FLAUTO.

ARPA.

dimin: et plus vite!

sous en dehors, doux, lent. Timbre ouvert, ces notes lentes et égales. inspiration artificielle de piano. dans le piano. dans le piano. Timbre ouvert, ces notes lentes et égales. inspiration artificielle. Timbre ouvert, ces notes lentes et égales. inspiration artificielle. *Il faut lire: dans l'impasse de l'harmonique, dans l'impasse de l'harmonique, dans l'impasse de l'harmonique, dans l'impasse de l'harmonique.*

Lo conosco lo sente nel mio co \_ re è la mano d'Lo li \_ na

soins convertis. cresc: dimin: *avec quatre notes égales et lentes sans sursaut.*

il suo \_ \_ no il suo \_ no del \_ l'a \_ mor

colla parte.

Timbre délaissé et clair. sons d'Harmonica. forte. piano. lo pharynx resserré, los sons moelleux.

ab! che lapriva vol \_ ta che fin \_ ten \_ si e che di lei nac \_ ce \_ \_ si e ra un in can \_ to

*Dono la parola a quest.* *ritard?*

G. R. Velluti le dernier Soprano célèbre de l'Italie, est né à Monterone dans la marche d'Ancone en 1781. Il vit retiré près des bords de la Brenta.

Tavola 2 – Romanza da *Tebaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi (1820), con le minuziose indicazioni esecutive di Giambattista Velluti, suo primo interprete (Manuel GARCÍA FILS, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, parte II, Paris, chez l'Auteur, 1847, pp. 100-102: 100).

ad esempio che, in quell'occasione, Velluti infarcisse a tal punto la sua parte, con abbellimenti e varianti d'ogni sorta, da far imbestialire Rossini, divenuto da quel giorno nemico giurato dei castrati e delle colorature vocali in



genere, tanto da risolversi a scriverle per esteso in partitura. Fonti alla mano, però, l'infittimento progressivo della coloratura rossiniana scritta per esteso non cominciò affatto dopo l'esperienza con Velluti, ma si riscontra già da prima, né subisce un incremento significativo in seguito all'*Aureliano in Palmira*; tantomeno Rossini stesso cesserà di spingere i suoi interpreti alla variazione creativa, come dimostrano i numerosi fogli vergati di suo pugno per far brillare al meglio i cantanti prediletti, elaborando sia musiche proprie sia altrui (esiste una serie di varianti di Rossini persino per la romanza di Morlacchi di cui sopra).<sup>15</sup>

Di vero può esserci invece che Velluti, come ogni cantante dopo quindici anni di carriera – a dispetto di quanto affermano le enciclopedie, risulta infatti attivo già almeno dal 1798, quando sostiene il ruolo di prima buffa nello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro di Jesi –, nel 1813 cominciasse a mostrare i primi cedimenti vocali, con limiti canori che lo costrinsero a riadattare a propria immagine una parte ormai troppo acuta per lui, fino a tagliare ben presto la cabaletta del suo rondò, dimostratasi di assai ardua esecuzione anche per tutti i mezzosoprani donne e i falsettisti uomini che vi si sono cimentati in questi ultimi anni di rivivificazione dell'opera. Rossini stesso dovrà ricordarsi perfettamente di tale fatto quando, nel 1822, adatterà per Velluti la parte di Alceo nella cantata scenica *Il vero omaggio*, trasformando in una tessitura prettamente contraltile la parte sopranile già scritta per altra cantante.<sup>16</sup>

Rossini dunque ostile a Velluti? Se così fosse, in quella seconda occasione avrebbe con tutta facilità potuto rifiutarne l'apporto artistico. Rossini ostile ai castrati? Semplicemente, essendovi ormai rimasto il solo Velluti in carriera, le occasioni di scrivere nuove opere su misura di un castrato erano ormai davvero limitate per ogni compositore in attività.<sup>17</sup> E a conferma che Rossini mai ebbe in uggia quei cantori, ma anzi li rimpianse per tutta la vita, basterebbe quel grido di dolore che si legge ancora in una lettera del 23 marzo 1866:<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Pesaro, Fondazione "Rossini", "Altri autografi".

<sup>16</sup> Sulla questione, cfr. la Prefazione a Gioachino ROSSINI, *La riconoscenza – Il vero omaggio*, a cura di Patricia B. BRAUNER, Pesaro, Fondazione "Rossini", 2003 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», sez. II, vol. 5), nonché Marco BEGHELLI, *Il rapporto compositore-cantante in Rossini*, negli Atti del Convegno «... Per ben vestir la virtuosa...». *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (Schloß Thurnau, 14-16 maggio 2004), in corso di stampa.

<sup>17</sup> In verità, l'ultimo castrato a calcare le scene pare sia stato tale «sig. Pergetti», segnalato a Londra ancora nel 1844; ma si trattava di un cantante relegato in parti di contorno. Ruoli protagonisti sostenne invece Angelo Testori (ca. 1770 - 1844) che cantò il *Tancredi* di Stefano Pavesi nel 1812 alla Scala, e quello di Rossini nell'estate 1814 a Siena. Non è da escludersi l'esistenza di altri artisti in quegli stessi anni; più approfondite ricerche si rendono quindi necessarie per circoscrivere il fenomeno entro i reali limiti storici.

<sup>18</sup> Lettera di Gioachino Rossini a Luigi Grisostomo Ferrucci, in Stefano ALBERICO, *Rossini e Pio IX. Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*, «Bollettino del Centro rossiniano di Studi», XVII, 1977, pp. 5-35: 11.

Un Pontefice di cui ignoro il nome e l'epoca emanò una bolla che proibiva la mutilazione dei ragazzi per farne dei soprannisti;<sup>19</sup> questa misura, sebbene abbia un venerabile aspetto, è stata fatale per l'arte musicale e specialmente per la musica religiosa (ora in tanta decadenza!). Quei mutilati, che non potean percorrere altra carriera che quella del canto, furono i fondatori del "cantar che nell'anima di sente", e la orrenda decadenza del bel canto italiano ebbe origine dalla soppressione di essi.

Pochi sanno che alcune parti della *Petite messe solennelle*, nata tre anni prima di quella lettera, furono idealmente (provocatoriamente?) concepite per voce di castrato, pensando forse a quel manipolo di cantori ancora attivi nelle cappelle ecclesiastiche (nonostante i divieti, la pratica della castrazione proseguì infatti nel centro Italia per buona parte del secolo XIX, alimentando soprattutto le file della Cappella Sistina): l'intenzione di Rossini si legge a chiare lettere sul frontespizio autografo della partitura, dove si dice essere

<sup>19</sup> Sulle questioni prettamente legislative, regna ancor oggi la più grande confusione fra gli storici della musica. Nonostante quanto si legge da più parti, la Chiesa mai proibì specificatamente la castrazione, limitandosi il codice di diritto canonico a stigmatizzare ogni forma di mutilazione del corpo umano, salvo che per ragioni terapeutiche (cfr. Anthony MILNER, *The Sacred Capons*, «Musical Times», n. 114, 1973, pp. 250-252). L'unica bolla papale sull'argomento fu la «Cum pro nostro pastorali munere» (27 settembre 1589) del suddetto Sisto V, che riorganizzò struttura e funzioni della Cappella Giulia, ammettendovi cantori castrati già "pronti per l'uso": di fatto ratificò una realtà che perdurava da alcuni decenni. Si trattò insomma dell'atto con cui la Chiesa cattolica prese ufficialmente coscienza del fenomeno, e senza mai solleccitarlo (al contrario di altre religioni) né condannarlo (come avrebbe voluto una schiera minoritaria di teologi) avviò così una sorta di benevole accoglienza – quasi un atto caritatevole – verso quei poveri mutilati, dai più visti nondimeno come individui fortunatamente emancipatisi da una condizione sociale che li avrebbe in molti casi condannati alla più triste indigenza. In un'epoca in cui il diritto umano all'appagamento sessuale non era ancora considerato fondamentale, e il celibato stesso – con la conseguente rinuncia a una regolare vita sessuale – veniva promosso quale valido strumento per il controllo delle nascite, il castrato finiva d'altra parte per assurgere a benefattore della comunità, limitandone i problemi sociali (con l'emancipazione economica che ne derivava per famiglie intere) e risolvendone quelli organizzativi, a cominciare proprio dai servizi liturgici (cfr. la raccolta di oltre due secoli di opinioni sull'argomento nella *Theologia moralis* di sant'Alfonso Maria de' Liguori [1748, 1755<sup>2</sup>], tomus I, liber III, quaestio 374: «Quaeritur, an liceat pueros castrare ad vocem in eis conservandam?»). La Chiesa si avvalese invero dei castrati più di quanto abbia fatto qualunque altra istituzione, trovando proprio in essi la soluzione compromissoria al mal interpretato divieto di san Paolo nei confronti del canto femminile durante la liturgia (*I Cor.* 14, 34: «Mulieres in ecclesiis taceant»): un'ambiguità di comportamento per due secoli giocata sul filo del rasoio, al punto da indurre Benedetto XIV (*De synodo dioecésana* [1748], liber XI, caput VII) – spinto evidentemente da obiezioni all'epoca particolarmente insistenti – a ribadire da un lato la posizione etica della Chiesa attraverso un excursus di documenti che partivano sin dal Concilio di Nicea (ma senza citare la controversa bolla di Sisto V), dall'altro a raccomandare ai vescovi una certa prudenza nell'opporvi drasticamente a una pratica ormai così radicata nella società sia civile sia religiosa, al punto che l'allontanamento improvviso dei castrati dalle cappelle musicali avrebbe potuto comportare conseguenze sin peggiori; si limitassero dunque i vescovi a vigilare affinché i modi della musica teatrale non facessero il loro ingresso nelle chiese e i castrati che appartenevano agli ordini religiosi non si esibissero sui palcoscenici operistici (cfr. Peter BROWE, *Zur Geschichte der Entmannung: eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie*, Breslau, Müller & Seiffert, 1936, pp. 99-117).

quella destinata a «douze chanteurs de trois sexes: hommes, femmes, et castras», appunto. È il rimpianto estremo per la voce perduta.

### 5. I moderni falsettisti

Mi giova concludere queste divagazioni sul tema con un accenno alla moderna pratica canora di ricreare l'immagine degli antichi castrati potenziando il falsetto della voce maschile.<sup>20</sup> L'argomento è d'obbligo, se non altro perché anche in tale settore le Marche vantano un primato: nel 1990 il Conservatorio di Pesaro ha infatti attribuito il primo diploma italiano di canto a un falsettista, ottenendo dal Ministero della Pubblica Istruzione una speciale deroga ai programmi vigenti per esaminarlo in un repertorio a lui consona. Non ho mai avuto occasione di ascoltare tale Andrea Zepponi, per suo verso passato anch'egli alla storia tra le voci marchigiane; probabilmente non sarà mai chiamato a rinverdire i fasti degli antichi castrati: arie come quella interpretata da Angelo Manzotti<sup>21</sup> non paiono alla portata di tutti i falsettisti, non foss'altro per l'ampia estensione (che nel medio controtenore di stampo anglosassone si limita con decoro a poco più di un'ottava).

Ma vorrei qui fare un salto al di là delle solite questioni sulla reale affidabilità tecnico-vocale dei moderni falsettisti, Manzotti compreso, per leggere in chiave meramente sociologica il fenomeno della diffusione e del successo che questo esempio fra i più tangibili del postmoderno in musica sta riscuotendo. Il rapporto fra cantante e ascoltatore – è inutile nasconderselo – comporta una forte componente psicologica leggibile in chiave “erotica”: la voce è esibizione di corporeità, che come tale “friziona” sul corpo fisico e mentale dell'ascoltatore.<sup>22</sup> Fra i motivi del successo clamoroso riscosso per più di un secolo dai castrati che hanno circolato su questa terra credo vada annoverato proprio quell'interesse licenzioso per l'ambiguo e il diverso ch'essi sapevano suscitare in uomini e donne, producendo un'attrazione incontrollata cui nemmeno il Metastasio sapeva sottrarsi, quando scriveva in

<sup>20</sup> Sull'argomento, si vedano gli interventi alla tavola rotonda organizzata nell'ambito del secondo Convegno di foniatra *La voce artistica*, Ravenna, Teatro “Alighieri”, 18-20 ottobre 2001 (Franco FUSSI, *Modalità fisiologiche ed uso artistico del registro di falsetto*; Marco BEGHELLI, *La voce “falsa”*, Michael ASPINALL, *Considerazioni sul falsetto, tra voce imitativa e falsetto professionale e sull'antica scuola italiana di canto*; Giorgio APPOLONIA, *Di castrati, falsettisti naturali ed artificiali*), ora raccolti in *La voce del cantante*, a cura di Franco FUSSI, Torino, Omega, 2003, II, pp. 387-419.

<sup>21</sup> Nel corso della relazione fu fatta ascoltare una delle più acrobatiche arie scritte da Händel per Carestini: «Dopo notte atra e funesta» dall'*Ariodante* di Händel, nell'interpretazione del soprannista Angelo Manzotti (Bongiovanni, GB 5566-2, s.d. [ma 1997]), l'unico soprannista di mia conoscenza oggi in grado di sostenere simili brani con sufficiente appropriatezza tecnica e stilistica. Ai più manca infatti il *coturno*, quella sprezzatura vocale indispensabile per dar vita e credibilità (oltre che voce) ai mitici personaggi dei drammi per musica settecenteschi.

<sup>22</sup> L'argomento viene affrontato in Marco BEGHELLI, *Erotismo vocale*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 123-136: 125.

privato al Farinelli, con ammiccamenti spinti viziosamente al limite della licenza. Né le cantanti di sesso femminile né tantomeno la gran parte dei moderni falsettisti saprà forse mai rievocare le prestazioni vocali degli antichi castrati (prestazioni, peraltro, delle cui mirabilia crediamo sulla fiducia, stante l'assoluta insoddisfazione che ricaviamo dai pochi dischi lasciatici da Alessandro Moreschi [1858-1921], il famigerato castrato giunto fuori tempo massimo, che affidò la sua voce al fonografo nel 1902 e 1904). I moderni falsettisti, alcuni dei quali fanno comunque ben miglior figura di Moreschi (e i più bravi anche di tante donne che calcano indebitamente le scene), hanno tuttavia una freccia in più al loro arco rispetto alle colleghe: quella di poter ricreare in scena il potente effetto di sfasatura fra suono (voce femminile) e immagine (corporatura maschile) che tanto dovette contribuire al fascino ambiguo degli antichi divi. E ad accoglierli trovano oggi un terreno fertilissimo in quell'androginità che ci circonda, ormai, in ogni campo sociale e culturale.

In certi casi, i moderni falsettisti risultano persino musicalmente indispensabili: non v'è donna al mondo, infatti (al contrario di qualche buon soprano), che potrebbe estendere la propria voce su tre intere ottave come pare facesse in certe arie il mitico Farinelli (dal Do<sub>2</sub> al Do<sub>5</sub>),<sup>23</sup> in quanto non c'è voce femminile che possa spaziare liberamente dai suoni sopracuti del soprano leggero a quelli gravi del baritono (e ricordo, fra parentesi, che per realizzare la colonna sonora di quel brutto film di Gérard Corbiau sul celebre cantante furono mixate al computer due voci, quella di una donna e quella di un uomo, per l'impossibilità appunto di trovare il tutto in una stessa persona).<sup>24</sup> S'aggiunga infine che, da Richard Strauss a Britten, da Berio a Corghi, da Glass a Reimann la voce del falsettista è stata di tanto in tanto prescritta specificatamente in partiture operistiche, ufficializzandone così l'ingresso nel repertorio novecentesco.<sup>25</sup>

Potremmo dunque parlare in futuro anche di Marche come "terra di falsettisti"? Ai posteri la risposta.

<sup>23</sup> Si veda la raccolta di arie farinelliane in Franz HABÖCK, *Die Gesangskunst der Kastraten: eine Stimmbiographie in Beispielen*, Wien, Universal, 1923.

<sup>24</sup> *Farinelli: il castrato* (1994), film distribuito in Italia con il titolo *Farinelli, voce regina*. I due cantanti prescelti furono il falsettista Derek Lee Ragin e il soprano Ewa Małas-Godlewska.

<sup>25</sup> Alcuni titoli, con rispettivo personaggio: *Die Frau ohne Schatten* (der Schwellesswächter) di Richard Strauss; *A Midsummer Night's Dream* (Oberon) e *Death in Venice* (Apollo) di Benjamin Britten; *Přihody lišky bystroušky* [La piccola volpe astuta] (Zlatohrbitek, la volpe maschio) e *Z mrtvého domu* [Da una casa di morti] (Aljeva) di Leoš Janáček; *Das verrottene Meer* (Noboru) e *Pollicino* (Pollicino) di Hans Werner Henze; *Lear* (Edgar) di Aribert Reimann; *Amore e Psiche* (Amore) di Salvatore Sciarrino; *Outis* (Guglielmo) di Luciano Berio; *Rinaldo & c.* (Rinaldo) di Azio Corghi; *Akhnatén* (Akhnatén) di Philip Glass; *Farinelli* (Farinelli) di Siegfried Matthus; *La fabula di Narciso* (Narciso) di Fabio Masini; *A Night at the Chinese Opera* (Governor) di Judith Weir; *Marco Polo* (Marco) di Tan Dun.

## Angelica Catalani, ovvero della “poetica della meraviglia”

di *Giorgio Appolonia*

Prima di Henriette Sontag, Fanny Tacchinardi-Persiani, Jenny Lind e Adelina Patti, e contro alla naturale evoluzione del melodramma che dalla “poetica della meraviglia” del '700 approda all'affermarsi di un canto che sempre più imita la natura, a tratti realistico, Angelica Catalani, confidando più nell'arte di “stupire” che di “coinvolgere”, affina la propria arte in un virtuosismo vocale esasperato che la pone, con la parziale eccezione di Giuseppina Grassini e di Isabella Colbran, al di sopra di tutte le cantanti dei primi vent'anni del secolo e la elegge a unico straordinario epigono dell'arte degli ultimi castrati.

### *Le origini, l'esordio*

Angelica Catalani nasce il 10 maggio 1780 da Agostino Antonio,<sup>1</sup> orafo e commerciante in pietre preziose originario di Mondolfo – egli vantava lontana parentela con la famiglia Mastai, ed era primo basso nella cappella del Duomo di Senigallia<sup>2</sup> –, e da Antonia Summi, lavandaia di Ancona di umili origini. Si riferisce che i coniugi giungessero a Senigallia con due figlie maggiori di Angelica; dopo di lei nasceranno ancora due maschi, entrambi dediti alla musica: Guglielmo e Benizio.

Resosi conto della buona disposizione della figlia al canto, Antonio la

---

<sup>1</sup> Cfr. Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia* (1893), rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1973, pp. 148-159.

<sup>2</sup> Cfr. Raul MELONCELLI, “voce” *Catalani, Angelica*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1979, pp. 265-269, e la medesima “voce” nel DEUMM, II, p. 150 sg. Paola Magnarelli, docente di Storia moderna e contemporanea nella Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Macerata, ipotizza che i Catalani provenissero dalla Catalogna e fossero di origine ebraica. Antonio – nei documenti spesso figura anche come Agostino – cantava in una chiesa cattolica, era laico, e per evidenti ragioni non castrato: tale impiego poteva essere frutto di una conversione indotta dal cardinale Bernardino Honorati, il quale, secondo un costume frequente, in tal modo avrebbe accresciuto il proprio prestigio. Mondolfo, paese d'origine dei Catalani, al tempo era sede di una fiorentissima comunità ebraica. L'impiego nel Duomo non precluse ad Antonio Catalani la carriera di buffo in vari centri della penisola. In particolare, nell'autunno 1782 un Catalani viene scritturato come comprimario (primo buffo è Girolamo Vedova) nel Teatro San Samuele di Venezia, cantandovi *Amor per oro* di Giuseppe Gazzaniga (Biagio) e *In amor ci vuol destrezza* di Vincenzo Martini (Bonivente); nel carnevale successivo sarà la volta della *Pescatrice fedele* di Pasquale Anfossi (Masino), dei *Puntigli gelosi* di Felice Alessandri (Papagneco) e della *Scuola dei gelosi* di Antonio Salieri (Lumaca).

pone sotto la guida di Pietro Morandi (1745-1815), già allievo di padre Giambattista Martini a Bologna e maestro di cappella a Senigallia a partire dal 1778. Si riferisce anche come in seguito la fanciulla abbia seguito le lezioni di Giovanni Morandi (1777-1856), marito del mezzosoprano sinigalliese Rosa Morolli (1782-1824). Nel 1792 Angelica lascia Senigallia alla volta di Gubbio – secondo alcune biografie, sotto la protezione del cardinale Bernardino Honorati<sup>3</sup> –, per essere internata nel convento delle Domenicane di Santa Lucia fuori Porta Castello, che al tempo ospitava anche fanciulle di nobili origini.<sup>4</sup> Il padre riesce a introdurla dopo essere venuto a conoscenza del desiderio delle religiose di includere nel coro ragazze vocalmente dotate, da ricompensare presumibilmente con un sussidio atto a coprire le spese di vitto e alloggio. L'incredibile superiorità vocale di Angelica sulle compagne scatena reazioni tutt'altro che mistiche nei fedeli che assistono alle funzioni, e le autorità ecclesiastiche cittadine ordinano alla superiora del convento di eliminare i suoi "a solo". Di qui, alcune fonti biografiche parlano di un suo trasferimento nel monastero di Santa Cristina in Senigallia, altre di un soggiorno a Firenze (1795), dove avrebbe fruito dei suggerimenti del castrato Luigi Marchesi (1754-1829) e del soprano Anna Morichelli Bosello (ca. 1745 -1800).<sup>5</sup> Dal castrato Angelica avrebbe tratto il vezzo di inserire nel canto virtuosismi elaborati nonché un arbitrario abbandono a moduli belcantistici talora estranei al testo; alle innegabili doti di una voce estesissima e molto flessibile, pare che l'allieva non unisse tuttavia l'istinto nell'apprendimento musicale né il dono della lettura a prima vista.

Nel 1797, in occasione di un'esibizione durante la Fiera di Senigallia, viene notata dall'impresario Alberto Cavos, che la invita a Venezia e ne autorizza il debutto il 15 novembre al Teatro La Fenice come protagonista nella *Lodoïska* di Giovanni Simone Mayr, per diciannove recite a fianco di Marchesi.<sup>6</sup> Tuttavia, questa non fu che la prima delle sue affermazioni nella città lagunare, dove si esibirà poi in *Carolina e Mexicow* di Nicola Antonio Zingarelli (26 dicembre 1797), nel *Conte di Saldagna* di Zingarelli, in *Lauso e Lidia* di Mayr e, sempre nel carnevale 1797/98, nella cantata a due voci *L'eroe*, scritta da Catterino Cavos per festeggiare l'ingresso in Venezia delle truppe imperiali, guidate dall'arciduca Carlo; accanto a Marchesi (*L'eroe*, cioè Carlo), la Catalani interpreta la parte di Adria (cioè Venezia). Da ultimo, durante la stagione di ascensione, è Andromaca nell'omonima opera di Giovanni Paisiello.

---

<sup>3</sup> Cfr. *supra* la nota 1.

<sup>4</sup> Alla data attuale, è impossibile consultare gli archivi di tale convento, in restauro. Da una pietra quadrangolare situata all'interno della costruzione è possibile dedurre che già esistesse nel 1329. Nel 1635 ospitava 25 monache domenicane. Oggi funge da orfanotrofio e istituto di custodia per bambini e ragazzi socialmente e psichicamente disagiati.

<sup>5</sup> Cfr. Paul SCUDO, *Le chant italien. Mm.e Catalani*, «Critique et Littérature musicale», *Ière série*, 1850, pp. 116-131.

<sup>6</sup> Secondo il DEUMM, il debutto sarebbe avvenuto sempre a Venezia, ma nel 1795, in un'opera di Giuseppe Nicolini; per contro, Francesco REGLI, *Dizionario biografico degli Italiani*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 118, colloca il debutto al Teatro di Torre Argentina di Roma nel 1800.

“Primo uomo assoluto”

Dopo la stagione di carnevale 1798/99, durante la quale la cantante interpreta il ruolo della protagonista nell’*Ifigenia in Aulide* di Giuseppe Mosca al Teatro di Torre Argentina di Roma, è la volta della Pergola di Firenze, dove nella quaresima 1799 con molta probabilità è fra gli esecutori del *Saulle* di Gaetano Andreozzi. La ritroviamo in prima linea il 26 dicembre dello stesso anno alla riapertura della Fenice per *Il ratto delle Sabine* di Zingarelli. Questa volta è ingaggiata non come prima donna ma come primo soprano assoluto, vale a dire in alternativa a un castrato, di regola il protagonista nell’opera in musica settecentesca, il cantante a cui viene affidata la parte principale e di norma più difficoltosa della partitura. Tale impiego è autorizzato da più fattori: innanzitutto l’eleganza della figura longilinea e nobile, la sonorità e l’omogeneità della sua pasta vocale, nonché la grande facilità nell’utilizzo della coloratura e soprattutto la prodigiosa estensione, che addirittura sembra raggiungere le tre ottave (presumibilmente dal La<sub>2</sub> al Fa<sub>5</sub>). La Catalani si inserisce dunque a pieno diritto nell’ottica della “poetica della meraviglia” di ascendenza settecentesca, secondo cui i castrati sono i principali artefici dell’arte musicale e la rappresentazione scenica in musica non deve rispondere a caratteri di realismo bensì deve sostanzialmente stupire e destare scalpore.

Gaetano Rossi sceglie l’episodio del ratto delle Sabine da parte dei Romani alle feste di Nettuno per la sua facile adattabilità a una trama d’opera seria e per il lieto fine, che figura nelle fonti letterarie (Tito Livio, Plutarco, Floro, Aurelio, Vittore e Rollin). Zingarelli, buon musicista benché più versato nella musica sacra – a quel tempo era impegnato come maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto –, confeziona un prodotto se non propriamente originale, almeno decoroso. L’azione si svolge agli albori della civiltà romana e segue alla pacifica richiesta ai Sabini e agli abitanti di Cecina di consentire matrimoni fra le loro figlie e i seguaci di Romolo. Le fanciulle si innamorano dei rapitori romani, e più di tutte Ersilia, promessa a Mezio ma strappata da Romolo, sebbene nutra anche un forte sentimento patrio; il bagno di sangue sarà evitato grazie al propizio intervento del sesso femminile. La Catalani interpreta il ruolo *en travesti* di Mezio Curzio, tipico ruolo da castrato; e come i castrati, accanto ai sortilegi vocali sfrutta una drammaturgia di tipo patetico-elegiaco propria dei vari Marchesi Crescentini Velluti.<sup>7</sup> Nei successivi allestimenti della Fenice (*Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa e *Gli Sciti* di Mayr), la Catalani seguirà a ricoprire ruoli maschili: rispettivamente Curiazio e Atamaro.

*Gli Sciti* vanno in scena in “prima” assoluta il 21 febbraio 1800; Rossi ne trae il libretto da una tragedia di Voltaire. La trama: mentre fervono i preparativi per le nozze fra gli sciti Indatiro (tenore) e Obeida (soprano),

<sup>7</sup> Tre sono le copie di questa partitura oggi conservate, rispettivamente nella Biblioteca Nazionale di Parigi, nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze e in quella milanese di Casa Ricordi.

giunge la notizia che il generale persiano Sozame (tenore) ha invaso il regno. Obeida è in realtà innamorata del re persiano Atamaro (soprano) che, dichiaratole il suo sentimento («Io lasciar l'amato oggetto?»), le propone la fuga («E tradir potesti infida»). Indatiro sfida a duetto Atamaro, che suggerisce che la scelta debba spettare a Obeida («Ti vedrò confuso, audace»). La donna, scelto Indatiro per obbedire al padre, salva Atamaro ponendolo in libertà attraverso i sotterranei del palazzo («Ah, non so dirti addio»). Durante un attacco persiano si annuncia la morte di Indatiro, e Atamaro è fatto prigioniero per essere trafitto nel bosco sacro, secondo costume, dalla vedova dell'ucciso. Atamaro invita Obeida a vibrare il colpo («Non t'affanni la mia sorte»), ma, mentre la donna minaccia il suicidio, spunta Indatiro che finalmente cede Obeida al rivale. Angelica Catalani, Atamaro, viene messa a buon partito dalla musica attenta di un perito compositore quale Mayr, che ne sfrutta le buone sonorità nel registro grave.

Durante la stagione veneziana dell'ascensione la Catalani affronta anche il ruolo eponimo nella *Morte di Cleopatra* di Sebastiano Nasolini, ristudiata a sue intenzioni da Gaetano Marinelli. Dopo un passaggio a Trieste, ancora come Curiazio, per la cantante è la volta del debutto scaligero, che avviene il 26 dicembre 1800 nel ruolo eponimo di *Clitennestra*, sotto l'egida di Zingarelli. Sul numero del 29 dicembre il «Corriere milanese», della stamperia di Luigi Veladini in Santa Radegonda, si riferisce come «languida e monotona» la musica di Zingarelli, sebbene la Catalani si sia «distinta per le qualità del suo spirito e dell'armoniosa sua voce».

Il medesimo quotidiano torna sui meriti della cantante sul numero del 29 gennaio, dopo la "prima" assoluta dei *Baccanali di Roma* di Giuseppe Nicolini, nei quali impersona Fecennia.<sup>8</sup> In generale, si legge di «universali applausi» grazie alla poesia del romano Luigi Romanelli e all'eccellente musica di Nicolini, alle scene pertinenti del cittadino Paolo Landriani e soprattutto alle «grazie sempre nuove e sempre care della brava prima donna Catalani, che ci prova ogni giorno di essere in arrivabile per la dolcezza dell'armonica sua voce».

### *Lisbona, Madrid e la prima comparsa parigina*

Nel 1801, dopo ulteriori presenze della Catalani a Firenze Roma Venezia, si registra il suo trasferimento quadriennale a Lisbona, dove ha per rivali la prima donna (sostanzialmente buffa) Elisabetta Gafforini (ca. 1775 - ?) e il castrato Girolamo Crescentini (1762-1848). La corte portoghese compie notevoli sforzi per ingaggiarla e affiancarla ai più valenti musicisti dell'epoca; essa riceve infatti un compenso di 24 000 crusados, il doppio esatto di Crescentini. A Lisbona si rivela determinante l'incontro con il compositore

---

<sup>8</sup> L'aria «Parmi sentir nell'anima» è stata registrata dal soprano Yvonne Kenny per Opera Rara: *A Hundred Years of Italian Opera 1800-1810*, ORCH 101 (cfr. le note alla p. 9 sg.).



Marcos António Portugal de Fonseca (in Italia, Marc'Antonio Portogallo, 1786-1830), direttore del Teatro Sao Carlos, col quale collaborerà con privilegiata continuità a partire dal ruolo eponimo nella *Morte di Semiramide*, dello stesso 1801; il librettista Giuseppe Caravita trarrà le vicende della regina babilonese dalla tragedia di Voltaire del 1748. Complice il sacerdote Assur, Semiramide ha ucciso re Nino, suo marito. Morto anche Assur, la regina di Babilonia vive in preda ai rimorsi. Sebbene l'oracolo di Belo abbia affermato che essa deve rimaritarsi con Seleuco, figlio di Assur, Semiramide si invaghisce di Arsace, guerriero dagli oscuri natali che ama, riamato, Azema. L'oracolo rivelerà troppo tardi la sua origine regale (è figlio di Semiramide e Nino), quando ormai egli scende nella tomba del padre dove nell'ombra, anziché trucidare Seleuco che l'assale, trafigge la madre. Si tratta di un insolito caso di finale tragico in un'opera di primo Ottocento, e soprattutto di omicidio in scena.<sup>9</sup>

Dopo questo successo, nel 1803 sarà la volta della *Sofonisba* su libretto di Giuseppe Del Mare e Caravita; durante il medesimo periodo il Portogallo aveva licenziato e licenzierà a Lisbona altri melodrammi, quali *Zaira* (libretto di Mattia Botturini, 1802), *Il trionfo di Clelia* (Simeone Antonio Sografi, 1803), *L'oro non compra amore* (Caravita, 1804), *Merope* (Botturini, 1804), *Zulema e Selimo* (1804), *Il Duca di Foix* (Caravita, 1805) e *Ginevra di Scozia* (Rossi, 1805). Alla fine del 1804 – la data è incerta e per taluni va posticipata di quasi un anno –, Angelica si innamora di un bell'uomo di nome Paul Valabrègue, ufficiale francese dell'VIII Ussari addetto all'ambasciata, e lo sposa malgrado l'energica opposizione del padre. Si rivelerà un uomo talora scaltro talora improvvido, con pochi scrupoli allorché si tratterà di imporre la moglie all'attenzione del pubblico e delle corti di tutt'Europa. E, come lei, amerà la vita lussuosa, al limite dello sfarzo.

Dei successi della Catalani nella capitale portoghese si ha menzione in varie lettere del padre Agostino, e in particolare in una diretta a Pietro Morandi, ricordata da Radiciotti.<sup>10</sup> Vi si legge fra l'altro che la figlia è «non più celebre, ma divina e stata rifermata per altri tre anni, con l'onorario di 32 mila crociati, che fanno otto mila zecchini l'anno, ed un beneficio libero, che sempre ha fatto in 14 e 15 mila crociati». Si parla ancora di doni preziosi da parte della regina e anche di una certa confidenza fra le due donne. Come conseguenza dei guadagni ottenuti, papà Catalani si sarebbe recato a Firenze per acquistare «tre possessioni grandi con casino di campagna e casa di città per una spesa di 35 e 36 mila scudi».

Alla scadenza del lungo ingaggio portoghese, mentre Crescentini rimpatria a Milano, la Catalani, accompagnata dal marito Valabrègue, raggiunge Madrid sul finire del 1805, raccomandata dalla principessa reggente del Portogallo. Anche in Spagna ottiene un successo memorabile, e un solo concerto le frutta la cifra ragguardevole di 3500 luigi, affittandosi i palchi per

<sup>9</sup> Il finale tragico sarà permesso in quasi tutta Europa, ma vietato in Italia.

<sup>10</sup> Cfr. G. RADICIOTTI, *op. cit.*, p. 151 sg.

cinque onces d'oro ciascuno. È quindi la volta di Parigi, dove la cantante si esibisce in concerti, due dei quali a Saint-Cloud (4 e 11 maggio) e tre all'Opéra (21 luglio, 11 agosto, 3 settembre). Durante questo primo soggiorno parigino viene conosciuta e apprezzata anche da Napoleone Bonaparte, che la richiama alle Tuileries. Come compenso non le offre gioielli e preziosi, com'era consuetudine tra le prime donne, ma la cifra, notevole per i tempi, di 5000 franchi, accanto al pensionamento di 1200 franchi e alla concessione della sala dell'Opéra per concerti, che nel complesso le frutteranno 49 000 franchi (prezzo d'ingresso 1 luigi d'oro). Il repertorio che propone all'Opéra include arie di Cimarosa, del Portogallo (dalla *Morte di Semiramide* e da *Zaira*), di Nicolini (dai *Baccanali di Roma*), di Niccolò Piccinni. Ad onta dei giudizi non sempre concordi sul suo merito, Napoleone la invita a stabilirsi a Parigi, offrendole un compenso di 100 000 franchi; la Catalani si vede costretta a rifiutare per via degli ingaggi londinesi già procurati a Lisbona dall'ambasciatore inglese. Si imbarcherà in incognito a Morlaix alla volta dell'Inghilterra.<sup>11</sup>

«Rule Britannia – Britannia rule the waves»

La sera del 13 dicembre 1806 la Catalani esordisce al King's Theatre di Londra nella *Morte di Semiramide* del Portogallo, il suo ruolo favorito.<sup>12</sup> Questa la critica apparsa sul «Times» del giorno 15:

Il volume e l'estensione della sua voce sono stupefacenti. Non possiamo ad un primo ascolto valutare l'estensione sulla scala musicale, ma crediamo che comprenda più note di quante siano mai state incluse nell'estensione di una voce femminile. Il timbro è ricco, pastoso e sostanzioso. Non c'è fatica nel suo can-

---

<sup>11</sup> Risale a questo soggiorno parigino lo splendido ritratto ad olio di Elisabeth Vigée Le Brun (122 × 91,5 cm; Forth Worth, Kimbell Art Museum, riprodotto nel catalogo della mostra "Texas Exhibition" tenutasi dal 5 giugno all'8 agosto 1982). La cantante è ritratta in abbigliamento semplice e pochi gioielli, per evitare la «typical associations of prostitution and vulgarity with public performers». La pittrice ricorderà: «M.<sup>me</sup> Catalani [...] era allora al vertice della classifica in Parigi. Questa grande cantante era giovane e bella. La sua voce, una delle più stupefacenti che si possano ascoltare, combinava un *range* prodigioso con una leggerezza che non era men che miracolosa. Era incantevole come un usignolo. Io dipinsi il ritratto di questa donna affascinante desiderando di tenerlo nella mia casa dove fa tuttora da pendant a quello di m.<sup>me</sup> Grassini» (Elisabeth VIGÉE LE BRUN, *Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1835-36, III, p. 222). Per inciso, il contralto Giuseppina Grassini (1773-1850) a quel tempo era amante di Napoleone.

<sup>12</sup> L'aria «Sconsigliata che fo!... Son regina!», cavallo di battaglia della prima donna e già presente sia nella *Morte di Semiramide* sia nella *Sofonisba* del Portogallo, da lei interpretata a Lisbona, è incisa nella variante definitiva inclusa nella *Semiramide* londinese dal soprano Yvonne Kenny per Opera Rara: *A Hundred Years of Italian Opera*, op. cit. (cfr. le note alle pp. 40-42). Inclusa nel finale dell'atto primo, quest'aria fa seguito all'apparizione del fantasma di Nino dopo che la regina ha annunciato il proposito di voler convolare a nuove nozze con Arsace.

to; essa ha riempito interamente questo immenso teatro con così tanta apparente facilità come se lo avesse fatto nel suo salotto. Per pulizia e rapidità di esecuzione è pari alla Billington, mentre nella sua voce, sentimento e trasporto, noi scopriamo la combinazione delle eccellenti doti di una Banti, Mara e Grassini.<sup>13</sup> La potenza e l'effetto col quale sostenne alcune note estreme era veramente stupefacente. Esse colpivano le orecchie come i suoni argentini prodotti dalla glassarmonica.

A testimonianza del successo personale della Catalani, sul numero del 6 aprile «Le Beau Monde, or Literary and Fashionable Magazine» pubblica un figurino siglato come «Berretta alla Semiramide full dress cap, with drapery of pain white patent net, trimmed round with silver silk fringe, and a silver tiara in front», che è testimone del fanatismo destato dall'artista alla sua prima comparsa londinese. L'articolo prosegue con una dettagliata descrizione della sua *toilette*.

Il 24 febbraio e il 18 aprile 1807 ancora due opere del Portogallo, *Il ritorno di Serse* e *La morte di Mitridate*, in cui la prima donna è affiancata dal famoso tenore Giuseppe Siboni (1780-1839). Nel corso del 1807 seguiranno *Il fanatico per la musica* di Mayr (21 maggio), *La morte di Cleopatra* di Nasolini (9 luglio); nel 1808, ingaggiata nuovamente dal King's Theatre per la cifra eccezionale di 5250 sterline,<sup>14</sup> ancora *Semiramide* (2 gennaio), seguita dalla *Frascatana* (9 gennaio) e da *Didone* (26 gennaio) di Paisiello. L'«Examiner» scrive a proposito di tale ultima interpretazione:

Madame Catalani mostrò più proprietà di azione come Didone di quanto essa abbia mai esibito nell'opera seria. La sua figura e l'azione scenica apparirono come un grande vantaggio soprattutto in contrasto con la debole realizzazione di Enea [la Dussek]. La sua aria in stile agitato che conclude l'opera fu prodotta con grande effetto; ma dovrebbe evitare certi stridori che ci fanno temere per la salute dei suoi polmoni. La sua voce naturale è di forza sufficiente per esprimere qualsiasi moto dell'animo.

Dopo *Il furbo contro il furbo* di Valentino Fioravanti (1° marzo), per la prima volta la Catalani affronta sulle scene inglesi un ruolo *en travesti* con la *Festa d'Iside* di Nasolini. È il 21 aprile, e l'indomani il «Times» si esprime in questi termini:

Madame Catalani interpretò la parte di Sesostri, re d'Egitto. Lo fece con appropriata maestà e indossò il suo abbigliamento virile con una semplicità che era ancora più conveniente e che troppe attrici *en travesti* immaginano di difficile accostamento [...] Madame Catalani potrebbe aver meglio dispiegato la sua me-

---

<sup>13</sup> È esplicito il riferimento alle maggiori cantanti del tempo, da Elizabeth Billington a Brigida Banti, da Elisabeth Mara a Giuseppina Grassini.

<sup>14</sup> Gli altri cantanti ingaggiati non superarono le 500 sterline ciascuno.

ravigliosa unione di talento musicale e istrionico in una parte comica, ma non fu mai più affascinante che nella sua aria di sortita, «Tiranno more»!

L'«Examiner», una testata sostanzialmente contraria all'artista, il 1° maggio per contro riferisce:

Madame Catalani diviene sempre di più una cantante di mero artificio. Non c'è niente di piacevole nel tenere una nota finché si rimane senza fiato [...], né nelle scale cromatiche che vengono introdotte in ogni occasione sia di gioia sia di tristezza. Come attrice essa non ha talento per l'opera seria. La sua bocca è distesa in una perpetua smorfia di sorriso, che non si modera né durante la sofferenza né vicino alla morte. Sesostri deve essere ben stato un personaggio ilare se è scosso dalle risa anche quando ricorda la perdita del figlio o percorre le tenebrose regioni del Tartaro circondato da demoni della più nera tinta.

Ora, questi passi richiedono un commento. Innanzitutto, il sorriso può essere giustificato non tanto da incuranza della parte quanto da atteggiamenti muscolari atti a produrre un certo tipo di suoni. Inoltre bisogna considerare la Catalani come una cantante non volontariamente immersa in una temperie ottocentesca, ma come una sorta di epigono dei virtuosi del Settecento, forzata a giocare in un campo che sostanzialmente non è il suo. Come certi divi del teatro e, più avanti, del cinema, essa ama crearsi un'aura molto personale grazie alla quale tende più a riprodurre sé stessa che non i tanti personaggi che si trova a interpretare. Fra maggio e giugno dello stesso anno affronterà alcuni ruoli brillanti nei quali per contro si staccherà più facilmente dalla propria individualità, e nella critica d'Oltremarica sembrerà ottenere l'assoluto primato fra le cantanti che sulle rive del Tamigi si esibivano in opere di Fioravanti Mayr Sarti. Conclusa questa seconda stagione londinese con *Elfrida*, melodramma serio di Paisiello che debutta la sera del 14 luglio, passa al Royal Theatre di Dublino e a Belfast.

### *Vincenzo Pucitta e le proposte mozartiane*

Nel corso della ripresa del servizio al King's Theatre, a partire dal 6 marzo 1810, si registrano interpretazioni di ruoli di un certo rilievo. Non si allude tanto ai melodrammi di Pietro Alessandro Guglielmi (*Atalida*: 20 marzo), Diomiro Tramezzani (*L'ingiusta gelosia*: 5 aprile), Piccinni (*La Cecchina, o sia La buona figliola*: 21 giugno), Vittorio Trento (*Climene*: 25 aprile 1811), quanto a quelli che Vincenzo Pucitta (1778-1861), direttore del King's Theatre in Haymarket dal 1809 al '14, scrive o aggiusta per le sue specifiche peculiarità. Il 3 maggio 1810 è la volta della *Vestale*, che la Catalani utilizza come propria beneficiata; il 22 gennaio 1811 delle *Tre sultane, ossia Il trionfo di Rosselane*, nella cui partitura è inclusa «Della tromba il suon guerriero», che da questo momento verrà utilizzata sia come aria "di

baule” sia come “pezzo forte” di ogni concerto.<sup>15</sup> Dopo aver ripreso, nel febbraio 1812, il ruolo brillante di Marietta nella *Caccia di Enrico IV*<sup>16</sup> che Pucitta ha concepito per la Collini,<sup>17</sup> la Catalani è fra i cantanti che ripristinano sulle scene europee due opere di Wolfgang Amadé Mozart cadute pressoché in disuso dopo la sua precoce scomparsa. Il 3 marzo 1812 è Vitellia nella *Clemenza di Tito*, e il 18 giugno Susanna nelle *Nozze di Figaro*. Nel valutarla nel ruolo di *femme de chambre* dei conti Almaviva anche il rittoso «Examiner» si vede costretto a una resa incondizionata, e sul numero del 12 luglio, a firma «H. R.», si legge:

La sua vivacità, così mal collocata nelle performances serie, esplose nella sua pienezza nel personaggio della cameriera Susanna, e c'è qualcosa di molto piacevole nella malizia dei suoi modi, e nell'appassionato interesse col quale entra nello schema di salvataggio della sua padrona e di sé stessa dai dilemmi nei quali sono costantemente coinvolte.

Alternando presenze concertistiche ad altre teatrali, la cantante continuerà a esibirsi sulle scene londinesi anche per tutto il corso del 1813. Riprende fra l'altro Vitellia e Susanna, e l'11 marzo il «Morning Chronicle» riferisce:

La Catalani cantò con il suo solito e ineguagliato brio, e la sua recitazione nella parte di Susanna fu tutto quello che si poteva desiderare; le sue naturali maniere giocose erano molto affascinanti, ma ella così ampiamente stipò con abbellimenti la musica di Mozart che essa ebbe, almeno, il merito di sembrare quasi nuova per coloro che vi sono intimamente avvezzi.

Fra gli ultimi personaggi che affronta al King's Theatre, anche Boadicea nell'omonima opera del prediletto Pucitta (23 marzo 1813). Sul numero del

---

<sup>15</sup> Accanto ai molti giudizi positivi, la voce dell'«Examiner» tuona al solito contro la Catalani. Sul numero del 19 maggio, a firma «H. R.», si legge: «Le sue capacità sono pressoché confinate a una bellissima voce e a una rapida vocalizzazione, che, non represses da uno studio corretto della musica, sono progredite selvaggiamente e sono cadute in qualsiasi stravaganza un falso gusto possa permettere. Dalla sua ambizione di schiacciare gli altri, essa preferisce i lavori di quei servili compositori che, dipendendo per la propria esistenza dai suoi sorrisi o dai suoi dinieghi, si piegano prontamente ai suoi capricci tenendo il resto degli altri interpreti sullo sfondo e rendendo l'accompagnamento dell'orchestra troppo insignificante per dividere con lei l'ammirazione del pubblico».

<sup>16</sup> Il duetto «Un palpito mi sento» fra Giannetta (la Pucitta) e Marietta (la Collini, poi la Catalani) è stato registrato da Marilyn Hill Smith e Della Jones per *Opera Rara: A Hundred Years of Italian Opera 1800-1810*, ORCH 103 (1998).

<sup>17</sup> Fra gli altri interpreti, Giuseppe Siboni e Giuseppe Naldi. Si tratta della seconda opera scritta da Pucitta per Londra; nella prima stagione verrà rappresentata per quattordici serate. La trama narra di un atto di clemenza di Enrico IV di Francia. Mentre caccia attorno a Fontainebleau, il re viene a conoscenza del fatto che uno dei suoi cortigiani, il marchese di Conchiny, ha rapito la campagnola Agata. Alla fine dell'opera bandisce il marchese, restituendo Agata all'amato Riccardo. Questi è figlio di Michele nonché fratello di Marietta e Giannetta, campagnoli del villaggio in cui la vicenda è ambientata.

5 giugno 1814 l'«Examiner» la saluta con un giudizio sintetico, ma al solito parzialmente negativo:

Madame Catalani venne dopo [la Grassini] e con i suoi talenti affascinanti contribuì a tenere alto lo stile di bravura nel canto che ne è decisamente la caratteristica meno significativa perché si indirizza più all'orecchio che al cuore e cerca più lo stupore che il pathos.

### *La gestione Valabrègue-Catalani al Théâtre Italien*

Dopo il crollo dell'impero napoleonico, l'ingresso a Parigi degli alleati (Inghilterra Austria Russia Prussia, alle quali in seguito si unirà la Spagna) e il trattato di pace stipulato il 30 maggio 1814, sul trono francese si insedia il borbone Luigi XVIII. La Catalani, che anni prima aveva rifiutato l'invito di Napoleone per furoreggiare poi in tutt'Europa sbandierando l'inno inglese «God save the King»,<sup>18</sup> viene invitata non solo a proporsi come *étoile* sulle scene del Théâtre Italien di Parigi, al tempo in rue Favart, bensì a reggerne le sorti in qualità di direttore. Il 9 agosto tenne il primo di dieci concerti nella Salle Favart; la serie si esaurirà il 21 settembre. Propose programmi piuttosto impegnativi che includevano l'esecuzione d'interi atti d'opera, quale il primo della *Morte di Semiramide* del Portogallo o della *Cosa rara* di Vincente Martín y Solér.

Alla notizia della fuga di Napoleone dall'isola d'Elba, ov'era confinato, la Catalani preferisce tuttavia lasciare nuovamente Parigi alla volta del Nord Europa, per esibirsi in Germania Danimarca Svezia Olanda. Ad Amsterdam se ne sottolinea il successo in una decina di concerti, dal 22 maggio al 21 giugno 1815, particolarmente significativi anche per mettere a fuoco il repertorio privilegiato dalla cantante: al di là degli inni inglesi «God save the King» e «Rule Britannia – Britannia rule the waves», esso comprende Mayr («Contento il cor nel seno»; «Oh quanto l'anima»), Mozart (le variazioni

---

<sup>18</sup> L'inno britannico, la cui musica è attribuita a un organista di nome John Bull, vissuto nella contea di Somerset dal 1560 al 1630 circa, venne pubblicato come canto patriottico per la prima volta nel 1745 su un numero del «Gentleman's Magazine». Fra gli altri compositori invocati quali autori, Thomas A. Arne, Henry Carey, Henry Purcell. La melodia di quest'inno è stata ed è tuttora utilizzata in altri paesi come canto patriottico o inno nazionale. Tra le versioni note si ricordano: «Heil dir im Siegerkranz» (Prussia), «Rufst du, mein Vaterland» e «O monts indépendants» (Svizzera), «God bless America» e «My country, 'tis of thee» (Stati Uniti). Da un'edizione stampata a Londra tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento dall'editore Longman, e che presenta versi aggiunti e variazioni per pianoforte di Theresa Jansen, si ricava questo testo che si discosta dall'originale soprattutto nelle ultime due strofe: «Concedigli di vedere a lungo | amicizia e unione | crescere costantemente. | Possa il suo scettro brillare | e tutti gli spiriti leali obbediscano a lui | unendo cuori e voci nel grido | "Dio salvi il re". || Mentre la Francia piange i suoi figli | e la tristezza la opprime, | noi viviamo felici. | Infatti, se discordi dal tuo cammino, | le speranze dei tuoi figli sono vane, | mentre i leali Britanni cantano | "Dio salvi il re"». Per la cronaca, il sovrano di cui si canta è Giorgio III, re dal 1760, interdetto per pazzia dal 1811 e morto nel '20.

sull'aria dal *Flauto magico*; le arie di Susanna e della Contessa dalle *Nozze di Figaro*), Nasolini («Palpitar più non degg'io»), Paisiello («Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara*), il Portogallo («Son regina, son guerriera» dalla *Semiramide*; «Frenar vorrei le lagrime»; «Per queste amare lagrime»), Pucitta («Deh frenate, o Dio, le lagrime»; «Della tromba il suon guerriero» dalle *Tre sultane*; le variazioni da «Sul margine d'un rio», da Vito Giuseppe Millico; «Vittima sventurata» dalla *Vestale*), Sarti (l'aria dai *Contrattempi amorosi*), Crescentini («Ombra adorata, aspetta» da *Romeo e Giulietta* di Zingarelli).<sup>19</sup>

La battaglia di Waterloo del 18 giugno 1815 segna il crollo dell'egemonia imperiale. Il 22 giugno Napoleone abdica per la seconda volta, e il 15 luglio si consegna al governo inglese, che lo condanna al definitivo esilio nell'isola di Sant'Elena. Il 4 agosto la Catalani rientra a Parigi, e subito tiene un concerto, che il giorno 11 verrà recensito dal «Journal des Débats»; vi canta arie di Pucitta e le variazioni su «Nel cor più non mi sento» di Paisiello. Il 12 agosto è la volta delle variazioni sull'aria dal *Flauto magico* di Mozart, la cui esecuzione viene giudicata miracolosa dal «Journal des Débats» del giorno 13; come ultimo pezzo del concerto, canta «Della tromba il suon guerriero». Il 20 agosto propone «Vittima sventurata» dalla *Vestale* di Pucitta, «Chi d'amor squarciò la benda» di Fioravanti, «Stanco di pascolar» di Pucitta, «Per queste amare lagrime» del Portogallo. E sempre del Portogallo, nel *role-fétiche* di *Semiramide*, si presenta per la prima volta sulle scene del Théâtre Italien: secondo la voce della «Gazette de France», produsse nel pubblico un'impressione molto viva grazie alla piena padronanza dei veri concetti della tragedia lirica, ivi compreso il senso della misura, che le evitava di esporsi in eccessi di recitazione o di coloratura vocale.

Subito dopo (28 ottobre), si presenta nel ruolo brillante di Marietta nella *Caccia di Enrico IV*. Sulla «Quotidienne» (n. 303) si sottolinea lo sforzo di calarsi nei panni di una modesta contadina, ma altresì si riferisce che il portamento nobile e lo stile supremo del suo canto non potranno mai piegarsi del tutto alla rozza ingenuità della parte, per altro molto lunga e impegnativa. Il «Journal des Débats» del 30 ottobre sottolinea come la sua voce sia fra le più estese che si siano mai udite in teatro, e abbia ottenuto autentiche ovazioni nelle arie «Cercando il ben che adoro», «Tenero oggetto», «Vezzosa Gabriella», nel terzetto «Dolce tranquillità, soave calma», nel duetto «Un palpito mi sento».

Luigi XVIII, che ha intesa e ammirata a Londra la prima donna «dalle idee antinapoleoniche»,<sup>20</sup> accorda ai coniugi Valabrègue la direzione del

<sup>19</sup> L'aria «Ombra adorata, aspetta» cantata da Romeo nell'opera di Zingarelli, e da questi scritta almeno per quanto riguarda la linea melodica, ha subito alcune modificazioni giustificate dalla presenza dei grandi interpreti che l'hanno affrontata. In particolare, il castrato Girolamo Crescentini ne ha effettuata una stesura che è passata nella prassi esecutiva corrente. Questo spiega il motivo per cui «Ombra adorata» compaia variabilmente indicata come lavoro di Zingarelli o di Crescentini.

<sup>20</sup> Tale definizione, per lo più fittizia, pone in contrasto la Catalani con la Grassini che, come si è detto, di Napoleone era stata l'amante oltre che prima cantante da camera.

Théâtre Italien con una sovvenzione di 160 000 franchi. Ma paradossalmente tale impresa non avrà successo anche per una sovrastima dei meriti della Catalani da parte del marito, il quale afferma come «una manciata di marionette» sia sufficiente a far da corona alla sua figura artistica. Tuttavia non corrisponde al vero la diceria che vorrebbe che durante la gestione Valabrègue-Catalani il Théâtre Italien si popolasse di soli cantanti mediocri. Fra gli artisti ingaggiati figurano infatti Rosa Morandi, Marianna Sessi, Teresa Strinasacchi (che già nel 1806 il «Corriere delle Dame» definiva «celebratissima attrice sia per la voce che per l'azione»), le esordienti Adelaide Chaumel, Laura Cinti, Giuditta Pasta, Lucy Elizabeth Bertolozzi Vestris, Gaetano Crivelli, Diomiro Tramezzani, Carlo Angrisani, Matteo Porto, Nicola Bassi. Ad onta della critica che le è avversa per partito preso, la Catalani continua a ottenere suffragi nel belmondo parigino, avendone testimonianza anche nei diari della principessa Natal'ya Kurakina.<sup>21</sup> Inoltre a Parigi torna a frequentare la pittrice Vigée Le Brun, che all'esordio londinese aveva dipinto uno dei suoi più bei ritratti oggi conosciuti.

In una monografia del 1910 Albert Subies cerca di fare luce sull'insuccesso della gestione Valabrègue-Catalani alla disamina della stampa del tempo.<sup>22</sup> I coniugi vengono accusati di aver decimato i membri del coro e dell'orchestra per risparmiare sulla sovvenzione ottenuta a proprio vantaggio economico; analogamente, di utilizzare costumi e scenari approssimativi o addirittura miseri. Di fatto, i giornalisti parigini si pongono in atteggiamento drasticamente ostile alla Catalani, e giungono persino a non annunciare gli spettacoli in scena nel suo teatro, cosicché gli spettatori scemeranno sera dopo sera. E se la Catalani canterà in vari concerti di beneficenza sia nella Salle Favart sia nella Salle des Menus-Plaisirs per accattivarsi la simpatia della stampa, a distanza di pochi mesi andrà incontro a rovina e diverrà oggetto di accademie di suffragio organizzate da colleghi e dipendenti.

### *Nessuna variazione di repertorio*

Non resta che rimbocarsi le maniche e scendere con rinnovato vigore nell'agone teatrale: il 14 novembre 1815 il Théâtre Italien la applaude come Aristeo del *Fanatico per la musica*, ruolo concepito per il soprano inglese Elizabeth Billington (ca. 1765 -1818). Vi innesta come aria di baule «Nel cor più non mi sento», e in tale brano ottiene i maggiori applausi della serata. Lo spettacolo, che va in scena dopo *La capricciosa corretta* con la Morandi, è recensito sulla «Gazette de France» del 13 dicembre, ove si sottolinea la disinvoltura della Catalani, anche in quanto ad azione scenica. Ottima si rivela anche nella scena di follia di Aristeo, che fa auspicare per lei il

---

<sup>21</sup> Cfr. Natal'ya Ivanovna KURAKINA, *Souvenirs des voyages (1816-1830)*, Mosca, Grosman e Vendel'shtein, 1903, pp. 193-212.

<sup>22</sup> Albert SUBIES, *Le Théâtre Italien au temps de Napoléon et de la Restauration*, Paris, Fischbacher, 1910, p. 12 sg.



ruolo di Nina nell'omonima opera di Paisiello («Journal des Débats», 11 dicembre). La programmazione include in seguito *L'orgoglio avvilito* di Pucitta (29 novembre), *L'oro non compra amore* del Portogallo (23 dicembre), *Penelope* di Cimarosa (31 dicembre), *Le tre sultane* di Pucitta (22 gennaio 1816), *Il ritorno inaspettato* di Mosca (25 febbraio) e *Il fanatico per la musica* di Mayr (27 febbraio). Dopo *La clemenza di Tito* rimaneggiata da Maroli, che la Catalani-impresario programma per il 20 maggio 1816 nell'interpretazione di Teresa Strinasacchi (Vitellia), Carolina Brizzi (Sesto), Gaetano Crivelli (Tito), Matteo Porto (Publio),<sup>23</sup> è la volta delle *Nozze di Figaro* dove, accanto alla Susanna della Catalani, si esibiscono ancora la Strinasacchi e la Sessi (Contessa), la Brizzi e la Chaumel (Cherubino), Crivelli (Conte) e Bassi (Figaro).

La conclusione della stagione primaverile è affidata agli *Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, in cui il soprano riprende il ruolo di Curiazio. Secondo quanto riporta l'opuscolo *I giudizi dell'Europa intorno alla sig.ra Catalani*, stampato a Milano a fine anno, e su cui si tornerà tra breve,<sup>24</sup> la «Quotidienne» (n. 318) esalterebbe l'interprete oltre che per il canto impareggiabilmente variato, fra il tenero e il drammatico, anche per l'ottima azione scenica nel ruolo di Curiazio. Come attrice, la Catalani sarebbe anzi «unica» fra le cantanti italiane, che spesso si limitano a emettere suoni senza curarsi del personaggio che interpretano; l'aria «Quelle pupille tenere» sarebbe sufficiente a provarlo. Al di là dei sicuri meriti, pare evidente quanto la raccolta di articoli che figurano nell'opuscolo tenda a un'agiografia esasperata.

### “La cantante dei re”

Accompagnata dall'inseparabile consorte nonché da Pucitta e signora, la Catalani lascia temporaneamente Parigi per una lunga tournée che la vede

<sup>23</sup> Lo spettacolo è recensito dal «Moniteur universel» del 23 maggio, che esordisce con questa frase: «Nous n'avions pas tort d'espérer que nous trouverions un dédommagement de l'absence de Mme Catalani; de bonne musique, disons-nous, d'excellente, si on peut en donner, du zèle et de l'ensemble, et le Théâtre Italien reverra ses anciens et fidèles amateurs; cela n'a pas manqué, *La clemence de Titus* les a trouvés réunis à leur poste, entourés d'une réunion nombreuse et brillante». Una menzione sull'allestimento: «Le public a remarqué que l'opéra nouveau avait été établie avec une étrange mesquinerie: anacronismes ridicules dans les costumes, tout décelait peu de gout et de soin de la part de la personne chargé de présider à ces détails». Preso atto di questo giudizio, alla seconda rappresentazione scompaiono le statue gotiche dal gabinetto dell'imperatore romano, che non si siede più su un trono moderno. Inoltre, l'insieme guadagna in precisione, e l'orchestra diretta da Jean-Jacques Grasset è al di sopra di ogni elogio.

<sup>24</sup> Cfr. *I giudizi dell'Europa intorno alla sig.ra Catalani, ossia Articoli concernenti il merito musicale di lei, tratti dalle più riputate opere periodiche di Londra, Parigi, Berlino, Amsterdam, Lipsia, Hannover, Milano ecc., preceduti da un breve compendio della sua vita*, Milano, Stella, 1816.

impegnata sulle scene e nelle principali corti d'Europa. Il 28 maggio 1816 si presenta ad Hannover, proseguendo in giugno per Berlino, ove esegue le impervie Variazioni di Rode.<sup>25</sup> Qui riceve da S.M. il Re di Prussia la medaglia d'oro dell'Accademia delle Scienze e Arti, accompagnata da una lettera del conte Karl Bruhl.<sup>26</sup> La tournée in Germania prosegue con esibizioni in forma di concerto a Lipsia, Amburgo<sup>27</sup> e Monaco.<sup>28</sup> L'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia è inappuntabile non solo nel descrivere il percorso dell'artista, ma anche nelle disamine che reca, di grande interesse musicologico:<sup>29</sup> in particolare, si segnalano i numeri del 10 e 17 luglio e del 21 agosto, a lei interamente dedicati, nei quali si forniscono ragguagli circa la sua prodigiosa estensione e la sua arte.

Il 20 novembre, via Brennero, la Catalani scende nel Lombardo-Veneto, ove per il giorno 23 è previsto il suo primo concerto milanese al Conservatorio, al costo assai elevato di 10 franchi a biglietto, per quattrocento posti in tutto. Per accattivarsi la simpatia del pubblico si presenta alla ribalta con una virginale corona di rose sull'ebano dei capelli. L'indomani la «Gazzetta di Milano» pubblica un articolo entusiastico in cui si legge fra l'altro:

Nel vibrato, nel *forte*, nel patetico la sua voce è incomparabile per l'estensione e per la pieghevolezza. Dal più alto al più basso ella percorre una serie successiva di semituoni con una rapidità e nitidezza inimitabili.

---

<sup>25</sup> Il violinista e compositore Jacques-Pierre-Joseph Rode (1774-1830) è fra l'altro autore di *Airs variés* op. 9, 10, 12, arrangiati anche per canto. Il brano *Variations et Finale* si svolge sull'aria «Nel cor più non mi sento» di Paisiello.

<sup>26</sup> La lettera è pubblicata nel citato opuscolo, *I giudizi dell'Europa intorno alla sig.ra Catalani*, op. cit., p. 48.

<sup>27</sup> Concerto sotto la direzione di D. Swenke, che entra in conflitto con la Catalani che si ritiene insoddisfatta della sua prestazione. Swenke si vendicherà pubblicando ingiuriose asserzioni, che figureranno poi nell'opuscolo milanese (nella sola prima edizione, non riveduta e corretta da Valabrègue). Si ricorda, a proposito di questo soggiorno amburghese, anche il ritratto di *Dama con lira* ad opera del pittore Christoph Suhr, del quale tratta Mario PRAZ, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 306.

<sup>28</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817* (1826), Milano, Bompiani, 1977, p. 5, riporta questo aneddoto: la Catalani, «molto devota», il giorno 15 settembre 1816 si sarebbe recata alla Cappella di Corte installandosi con un amico di nome Brazzi nella cappella riservata alle figlie di S.M. Massimiliano. Avvertita della *gaffe* da un ciambellano, non si sarebbe scomposta, e il re l'avrebbe perdonata; secondo un'altra testimonianza sarebbe invece stata allontanata. L'indomani si sarebbe trovata di fronte alla regina per un concerto particolare, ed ella avrebbe mostrato il suo risentimento; il re le avrebbe poi impedito di cantare ancora a Monaco. Anche nelle date Stendhal e il «Journal des Débats», che riferisce l'episodio, non concordano.

<sup>29</sup> Il particolare interesse destato dalla Catalani durante la tournée in Germania è registrato con puntualità. La presenza di Gabriele Moroni al convegno di cui qui si pubblicano gli atti, con una relazione su *Natura e arte, virtuosità contro espressione, melodia italiana e canto tedesco*. Angelica Catalani negli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», ci consente di rimandare alla di lui esauriente trattazione, qui alle pp. 11-22.

Nelle arie patetiche e affettuose è poi come «l'ape che succhia il nettare da mille fiori». In *Rome, Naples et Florence* Stendhal, che ha assistito alla performance, riporta:

Il giudizio è unanime. È la più bella voce di cui ci si ricordi, di gran lunga superiore alla Banti, alla Billington, alla Correa, a Marchesi, a Crivelli. Persino nei brani più vivaci, la signora Catalani sembra cantare sotto una roccia, con quelle argentee risonanze. Che emozione susciterebbe se la natura le avesse dato un'anima! Ha cantato tutte le arie nello stesso modo (...lusso di ricami...). Basta sentirla una volta per rimpiangere eternamente che la natura non abbia aggiunto un po' d'anima a uno strumento così straordinario.<sup>30</sup>

Secondo alcuni spettatori della vecchia guardia la Catalani canterebbe come si cantava vent'anni addietro e, come allora, poco importerebbe il nome del compositore, trattandosi in buona sostanza di «tutta un'infioritura di ricami, in genere di cattivo gusto». Ma questo è un segno dei tempi cambiati, anche nel tipo di coloratura con cui abbellire la linea vocale; Stendhal si domanda semplicemente: «Chissà se potremo sentire mai più qualcosa di simile». E tuttavia conclude:

Sotto la luce, la Catalani, che avrà trentaquattro o trentacinque anni, è ancora molto bella: il contrasto dei suoi lineamenti nobili, della sua voce superba, col tono leggero della parte, deve riuscire di straordinario effetto nell'opera buffa. Quanto all'opera seria, non ne capirà mai nulla.

Il 30 novembre, il «Corriere delle Dame» dedica un'*Ode alla signora Catalani* di Giuseppe Lattanzi, proprietario ed estensore del giornale dedicato al gentil sesso, in risposta all'articolo di encomio pubblicato dalla «Gazzetta di Milano». Vi viene definita «de' metrici concetti imperatrice portentosa». Il 4 dicembre, questa volta alla Scala, il secondo appuntamento milanese con pagine di Zingarelli Mayr Mozart Pucitta Crescentini, e l'immancabile Paisiello di «Nel cor più non mi sento». Il «Corriere delle Dame» scrive: «Ci beò per la seconda volta coi rari modi del sorprendente suo canto». La «Gazzetta di Milano» in data 6 dicembre conferma che al cospetto dei duemila spettatori della Scala la Catalani ha fatto pompa delle «spianate modulazioni della robusta ad un tempo e delicata sua voce». Si rammarica

---

<sup>30</sup> STENDHAL, *op. cit.*, pp. 14-19. A completare il giudizio stendhaliano, si veda il *Parnaso musicale italiano* relativo al 1817 (*ibid.*, p. 203 sg.). Al vertice si troverebbero Angelica Catalani, Giambattista Velluti, Gaetano Crivelli, Nicola Tacchinardi, Filippo Galli, Giovanni David. Restringendo il campo alle voci femminili, fra le veterane viene posta, unitamente a tre castrati, la sola Elizabeth Billington. Tra i contralti figurano Giuseppina Grassini, Elisabetta Gafforini, Adelaide Malanotte, Marietta Marcolini, Geltrude Giorgi e una non meglio precisata Zamboni. Le cantanti rinomate sono infine Lorenza Correa, Francesca Festa, Giuseppina Fabré, Isabella Colbran, Margherita Chabran, Eleonora Bassi, Carolina Bassi, Elisabetta Manfredini, Teresa Belloc, Giuditta Pasta, Carolina Crespi Bianchi, Ester Mombelli, Anna Mombelli, Carlotta Heiser, Emilia Bonini, Elisabetta Napollon, Caterina Lipparini, Rosa Morandi, Violante Camporesi, Francesca Paër, Fedele Marcolini.

che, attesa altrove, Milano sia a breve destinata a rinunciarvi. Canta ancora l'8, il 16 e il 19 dicembre,<sup>31</sup> e la sera del 9 si reca nel salone della Società del Giardino per assistere a un'accademia della rivale Grassini.<sup>32</sup> Cinque giorni dopo alcuni professori del Conservatorio milanese (Vincenzo Federici, Ferdinando Orlandi, Gaetano Piantanida, Antonio Secchi, Benedetto Negri) le inviano una lettera di encomio.<sup>33</sup>

A coronamento di questa breve stagione milanese, Antonio Fortunato Stella pubblica il menzionato opuscolo *I giudizi dell'Europa intorno alla sig.ra Catalani*. Pochi giorni dopo la prima stampa, se ne emette una seconda edizione «corretta ed accresciuta» per mano di Valabrègue; la cantante non viene lodata solo per gli straordinari mezzi vocali, ma soprattutto per quell'espressività nel canto che con molta probabilità non ha mai pienamente posseduto. Fra i periodici "saccheggianti", la «Quotidienne» di Parigi occupa un posto fondamentale per conferire alla cantante il grado di incontestabile supremazia sulle colleghe del tempo. Nella prefazione pretesa da Valabrègue, dopo un sommario parallelo con Elizabeth Billington (per certo a pieno svantaggio di quest'ultima) si conclude coll'affermare come sia del tutto impossibile proporre paragoni allorché il primo termine sia Angelica Catalani.

A vent'anni esatti dal debutto veneziano, la cantante torna alla Fenice l'8 febbraio 1817 per un'accademia di canto su cui la «Gazzetta privilegiata di Venezia», dopo aver annunciato l'arrivo dei coniugi Valabrègue nella città lagunare, non relaziona. Il commento slitta al solito sul «Corriere delle Dame», che si mostra piuttosto irriverente nei confronti della diva fino ad allora esaltata senza mezzi termini.<sup>34</sup> Da questo momento in avanti risulta arduo seguire passo passo la cantante nei rapidi trasferimenti e nel susseguirsi delle sempre acclamate esibizioni: da Venezia, dove canta ancora il 17 febbraio, si sposta a Firenze (8 marzo), quindi a Roma (13 e 16 aprile), Pisa (12 maggio), nuovamente a Firenze (in maggio) e Roma (in giugno), infine

---

<sup>31</sup> Si tratta di un'accademia di beneficenza. La Catalani canta la grand'aria di *Semiramide* del Portogallo, due terzetti con i bassi Filippo Galli e Ranieri Remorini. Con il primo dei due si esibisce anche in «Là ci darem la mano» dal *Don Giovanni* di Mozart. Lattanzi scrive sul numero del 21 dicembre del suo giornale: «L'Inghilterra, la Francia, e la Germania ed ora l'Italia ammirarono la signora Catalani per l'incanto della sua voce; e più la stimarono per la esemplare pietà del suo cuore verso gl'indigenti, a pro de' quali per tutto mise a lucro la sua arte ed abilità».

<sup>32</sup> Riporta il «Corriere delle Dame»: «V'era presente la tanto a ragione encomiata signora Catalani; quindi riunivansi in poco spazio le due più grandi filarmoniche dell'Italia». Sul medesimo numero figura un'ode encomiastica rivolta alla Grassini.

<sup>33</sup> Puntualmente pubblicata nell'opuscolo *I giudizi dell'Europa intorno alla sig.ra Catalani*, *op. cit.*, p. 49 sg.

<sup>34</sup> Il «Corriere delle Dame» muta infatti di rotta nei confronti della Catalani: il suo concerto sarebbe stato infelice non per mancanza di spettatori «ma per la pompa ch'essa fece di tutti quei gonfi e incessanti gorgheggi, ne' quali non consiste la vera e parlante armonia». La cantante viene criticata anche per il continuo ondeggiare del mento durante l'emissione vocale e per la carenza di espressività.

a Napoli<sup>35</sup> e Bologna.<sup>36</sup> La fama della cantante è al vertice: ogni periodico della penisola parla dei suoi traguardi artistici e favoleggia sulla sua bellezza e sulla ricercatezza delle *toilettes* e delle acconciature, tanto che sul «Corriere delle Dame» dell'8 marzo Pietro Antonio Casigliero, capo dei parrucchieri di Padova e Venezia, esprime la gioia provata nell'averla pettinata. Su un numero di poco successivo le si riconosce una crescente falange di emule nel metodo di canto. «La Gazzetta di Bologna» del 16 maggio introduce il paragone con Isabella Colbran (1785-1845), mattatrice del San Carlo di Napoli. Tuttavia il «Giornale delle Due Sicilie» accorre a sostegno del soprano madrileno sul numero dell'11 dicembre 1816, attestandone la superiorità su certe cantanti che ottengono la fama col mero «trillo e il brillo e il dimenar di gola».

### *Fallimento della gestione Valabrègue a Parigi*

Rientrata a Parigi il 16 settembre 1817 la Catalani si ripropone sulle scene della Salle Favart la sera del 21 ottobre con un'opera nuova solo in apparenza, *La sposa stravagante*, trattandosi in realtà dell'aggiustamento da parte di Giovanni Paolo Egidio Martini di una *Capricciosa pentita*, forse di Francesco Morlacchi. Solo le variazioni su «O dolce contento» dal *Flauto magico* di Mozart, scritte per lei da Giacomo Gotifredo Ferrari a Londra, e l'aria «Chi d'amor squarciò la benda» sono accolte con autentico entusiasmo. Il 20 novembre è la volta della *Principessa in campagna* di Pucitta, nella quale la prima donna introduce le Variazioni di Rode che suscitano la delizia del pubblico, unitamente alla polonaise brillante «La placida campagna», che la virtuosa iscriverà costantemente nel carnet dei concerti. Il 13 dicembre un allestimento della *Morte di Mitridate* di Nasolini sigla la fine della gestione Valabrègue-Catalani, ufficialmente sospesa il 30 aprile 1818. I motivi di tale insuccesso erano stati lamentati tempo addietro da Valabrègue, e sostanzialmente sono riconducibili a squilibri di natura economica: accanto alle spese di gestione della stagione artistica, gli amministratori si erano infatti visti costretti a restaurare e riammobiliare completamente la sala loro affidata (mentre l'Odéon, che aveva ottenuto una sovvenzione di 40 000

<sup>35</sup> Ludwig SPOHR, *Selbstbiographie*, Kassel-Göttingen, Schmitz, 1860-61, fornisce una descrizione del suo concerto al Teatro dei Fiorentini: il biglietto costa sette volte l'usuale prezzo e il pubblico si dispone con grande aspettativa al programma, che include un'aria di Zingarelli, una di Crescentini, «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di Paisiello (ricca di variazioni) e due arie di Pucitta. Ne ammira la notevole agilità, la perfezione negli abbellimenti, l'intonazione, il nitore del trillo di semitono e di tono, ma critica la debolezza delle note di passaggio (Mi<sub>4</sub> e Fa<sub>4</sub>) che la Catalani maschera con la mezza voce. Riferisce inoltre che essa sa trarre un particolare effetto da una piccola pausa inserita fra due note di una scala discendente, forzando lievemente l'intensità della prima di esse. Risulta abile nel sincopare e nel legare le terzine. Spohr lamenta però la totale assenza di anima, cosicché lo spettatore non giunge mai a commuoversi.

<sup>36</sup> Per ringraziare la Catalani delle due accademie tenute nel proprio teatro, Antonio Contavalli fa apporre una lapide all'interno del foyer.

franchi superiore, si trovava in perfetto stato in quanto a intonaci e suppellettili). Inoltre, caduto Napoleone, il pubblico italiano era sensibilmente diminuito da che le province oltremontane non facevano più parte del regno francese. La lettera di giustificazione di Valabrègue è integralmente riportata da Castil-Blaze nell'*Opéra italien de 1548 à 1856*.<sup>37</sup>

Il governo prenderà in seria considerazione le sorti del teatro italiano e, dopo undici mesi di chiusura, il 20 marzo 1819 costituirà una troupe che debutterà non più in rue Favart ma nella Salle Louvois, e collaborerà con l'Académie Royale de Musique (le due compagnie di canto sono infatti reclutate sotto il medesimo registro), sotto la guida amministrativa di Luis-Luc Loiseau de Persuis e artistica di Ferdinando Paër.

Compromessa la piazza parigina, alla Catalani non resta che ripartire per una tournée europea alla ricerca di una nuova immagine artistica: riuscirà a crearsi la fama di "cantante dei re" e mai definizione pare più appropriata per un'anchorwoman che, sebbene forse compromessa nei mezzi vocali, riuscirà a imporsi all'attenzione del pubblico per un ulteriore decennio.

### *Variazioni di repertorio*

L'anno 1818 prevede spostamenti ancora più repentini di quanto non sia avvenuto nel corso dell'anno precedente: in marzo esibizioni a Napoli, da aprile a giugno a Londra e Vienna, e in luglio a Milano. In autunno è la volta di Vienna Praga Dresda Aquisgrana: tutte queste tappe sono rigorosamente registrate dall'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia, e di riflesso riportate sulla totalità dei periodici italiani.<sup>38</sup>

Nel marzo 1819 giunge l'invito da parte di Jean-Jacques Grasset (1768-1839) e Giovanni Battista Benelli (1773-1857), nuovi direttori del Théâtre Italien di Parigi, a prodursi sulle scene della Salle Louvois dopo l'insuccesso dei cantanti reclutati per *I fuoriusciti* di Paër. La Catalani accampa richieste per un'esorbitante *cachet* e Grasset-Benelli preferiscono ripiegare sulla più modesta Joséphine Fodor (1789-1870). Ricomincia a questo punto la persecuzione a danno dei Valabrègues, e anche «Il Corriere delle Dame» sul numero del 13 marzo si mostra loro sfavorevole.

L'artista lascia la sontuosa dimora di rue Choiseuil 23 e riprende i suoi pellegrinaggi.<sup>39</sup> Nel 1819 la si ritrova ad Amsterdam, nel 1820 a Varsavia,

---

<sup>37</sup> Cfr. CASTIL-BLAZE, *Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze, 1856, p. 295.

<sup>38</sup> Tuttavia, nel ricostruire la carriera di Angelica è necessario prestare attenzione in quanto a partire da questo momento si affaccia sulle scene teatrali una cantante di nome Adelina Catalani. Il 14 novembre 1818 al Teatro San Luca di Venezia va in scena *Enrico di Borgogna*, prima opera rappresentata (e con successo) di Gaetano Donizetti; fra gli interpreti, il contralto Fanny Eckerlin e appunto la prima donna Adelina Catalani, non Angelica (come talora si legge erroneamente). Non si tratta della sorella di Angelica, bensì della cognata, ossia la moglie del fratello Benizio, che da ragazzo aveva studiato contrappunto e canto grazie alla sua voce di tenore.

<sup>39</sup> Ne dà notizia l'*Almanach musical pour l'an 1820*, rist. anast. Genève, Minkoff, 1978.

dove conosce il giovanissimo Fryderyk Chopin, nel 1821 in Romania e quindi in Russia, dove ottiene accoglienze trionfali presso lo zar Alessandro.<sup>40</sup> A fine anno e nel 1822 la si ritrova a Londra e nella provincia inglese. Nel 1823 scende in Italia, illustrandosi a Firenze (3 maggio), Reggio Emilia (20 maggio) e Milano (14 giugno),<sup>41</sup> mentre dal marzo 1824 torna a Londra, dove, invitata da John Ebers, si ripropone sulle scene del King's Theatre nel *Fanatico per la musica* di Mayr, concertato da Carlo Coccia. Vi ottiene notevoli suffragi per in quanto a vocalità, ma desta minor sensazione dal punto di vista scenico. Non tanto per l'indubbio "colore" del passo quanto per avvalorare la tesi della supremazia sulle colleghe e rivali, si riporta qui un episodio che, banale in sé stesso, è testimone del fanatismo destato dalla Catalani. Il «Corriere delle Dame» del 19 aprile 1824 riferisce che, afflitta da una sidrome influenzale, la cantante aveva dato *forfait* nell'ultimo dei Concerti spirituali (9 aprile). Il pubblico insorse urlando «A basso! a basso!» allorché si presentavano a proscenio gli altri cantanti. All'impresario non restò che uscire a capo chino recando due cartelli sui quali si leggeva a caratteri cubitali: «Si andò a prendere la Catalani» e «La Catalani sta per venire». Continua il giornaleto:

Ella infatti vi giunse, dando la mano a un *gentleman* inglese, fece parecchie riverenze, s'assise sul proscenio, nel mentre che l'individuo che la conduceva affermava ch'ella avea lasciato il letto in quel momento medesimo, per arrendersi al desiderio del pubblico; ma ch'era talmente infreddata da non poter cantare una sola nota. Queste scuse furono ottimamente accolte. La Catalani, applauditissima, non poté frenare il pianto, e partì manifestando la propria riconoscenza.

Sono i giorni in cui la cantante non solo comincia a confrontarsi con Gioachino Rossini, presente a Londra e Cambridge, e con la sua musica, ma anche con le cantanti della sua generazione: la già citata Colbran, ora signora Rossini, non è più al vertice delle possibilità, e si va invece imponendo all'attenzione del pubblico la poco più che venticinquenne Giuditta Pasta (1797-1865), ben determinata a rinverdire l'interpretazione melodrammatica in chiave romantica. La Catalani avverte il cambiamento di rotta se-

<sup>40</sup> In quest'anno muore a Parigi il fratello Guglielmo. Era un buon sonatore di oboe, corno inglese e flauto, allievo dell'oboista bergamasco Giuseppe Ferlendis (1755-1802). A Napoli, il Portogallo aveva scritto per Angelica e Guglielmo alcune arie con strumento obbligato.

<sup>41</sup> In un'accademia al Teatro Carcano canta «Caro suono lusinghiero», un'aria di Francesco Morlacchi. Dopo aver assistito alla prima recita, Niccolò Paganini scrive a Luigi Germinio che il prezzo del biglietto alla seconda è ribassato per non aver fatto grande incontro. Dice: «La sua voce forte ed agile forma il più bello strumento; ma le manca la misura; e la filosofia musicale. Fa delle mezze voci per in sù e per in giù, e tutto quello che fa con gran forza lo può fare con gran dolcezza, e *pianissimo*; ed ecco dove scaturisce tutto il magico effetto. La Catalani avrebbe più anima, se la fosse stata formata da de' celebri maestri, come un Crescentini, un Pacchierotti, un Babini, ed un Serra nostro celebre» (lettera del 18 giugno). Cfr. Edward NEILL, *Niccolò Paganini, il cavaliere filarmonico*, Genova, De Ferrari, 1990, p. 134.

gnato da Rossini e imprime una svolta al proprio repertorio concertistico. Lo rivela un concerto del 3 luglio 1825 nella Salle de la rue Cléry, relazionato in dettaglio sulle colonne del «Moniteur universel» del giorno 4.<sup>42</sup> Festosamente accolta nella «capitale de l'empire musicale», la prima donna viene chiamata «regina del canto». Sfoggia una voce «éclatante, sonore» nonché il tipico «accent vigoureux», e fin dalla prima aria di Morlacchi.<sup>43</sup> Canta poi «Di piacer mi balza il cor» dalla *Gazza ladra* di Rossini, proponendone un'esecuzione sofisticata, poco in clima col personaggio della serva Ninetta. Affronta in chiave ironica «Non più andrai farfallone amoroso» dalle *Nozze di Figaro*, ottenendo un tal tripudio da essere costretta a bissarlo con ulteriori variazioni. Segue un trio da *Ricciardo e Zoraide* di Rossini che, allorché eseguito sulle scene del Théâtre Italien, era stato praticamente ignorato. Il brano riceve «expression vigoureuse et dramatique» grazie alla Catalani, ben secondata da Domenico Donzelli (1790-1873) e Felice Pellegrini (1774-1832). Alla fine della performance Giuditta Pasta, che aveva seguito con entusiasmo la prova della diva, la raggiunge per festeggiarla. Secondo il recensore questo concerto, risultato splendido, avrebbe necessitato solo di una sala più vasta poiché la voce della Catalani aveva «impérieusement besoin» di spazio. Se ne auspica dunque la presenza nella grande sala del Théâtre de l'Académie Royale de Musique.

Accanto ai soliti Mozart e Paisiello di sempre, la Catalani affronta coraggiosamente autori nuovi quali Morlacchi e soprattutto Rossini, che riproporrà anche nel corso degli imminenti concerti in Italia. Si esibirà, di sovente anche a scopo benefico, a Genova (novembre 1825), Roma (gennaio 1826), Napoli (marzo-aprile 1826), Alessandria e Torino (agosto 1826), prima di riprendere la rotta per il Nord dell'Europa.

### *Ultimi fuochi*

Dalla fine del 1826 al principio del '30, prossima al traguardo del mezzo secolo di vita ma ancora seducente e in buono stato vocale, la Catalani si sottopone a uno sfiancante *tour de force* che prevede, dopo le tappe in Germania, una lunga stagione a Stoccolma (dove in un concerto alla presenza dell'intera casa reale si registrano duemilacinquecento spettatori) e a Copenhagen, dove ritrova il tenore Siboni, suo compagno fin dalla lontana stagione al King's Theatre di Londra. Il primo concerto, nella Sala dei Cavalieri del Castello la sera del 15 dicembre 1827, viene diretto da Claus Schall (musica strumentale) e dallo stesso Siboni (pezzi d'opera). A Copenhagen si esibirà fino al 28 marzo 1828, presentando, accanto ai consueti brani di repertorio, arie di Vincenzo Righini, Johann Gottlieb Naumann e naturalmente di Rossini. Del pesarese ricorrono «Bel raggio lusinghier» dalla *Semiramide*

---

<sup>42</sup> Si tratta di un concerto a beneficio degli incendiati del Bazar.

<sup>43</sup> Probabilmente dall'opera *Tebaldo e Isolina*.



e arie e duetti dal *Tancredi* (ove riveste il ruolo contraltile dell'eroe siracusano), a conferma delle sue ampie possibilità nel registro grave.<sup>44</sup> Nell'appendice del «Theaterblad» del 28 dicembre 1827 appare un sintetico giudizio:

Ciò che in particolare ha rapito gli ascoltatori del canto della signora Catalani è il controllo completo che ha di tutti i mezzi che la natura le ha donato e che l'arte ha in lei educato, e la disinvoltura dell'esecuzione, che, per così dire, già si completa prima che l'orecchio abbia il tempo di rendersene conto. Sembra che la signora Catalani si entusiasmi lei stessa quando canta, e, anche se non si capisce se il suo entusiasmo è vero o solamente simulato, contribuisce tuttavia ad elettrizzare il pubblico. L'artista ha concluso la prima aria con un trillo *forte* [...] Per quanto la signora Catalani qui abbia mostrato la piena forza della sua voce, ha comunque superato sé stessa quando, su desiderio del pubblico, ha eseguito l'inno nazionale britannico: «Dio salvi il re», e dobbiamo confessare che la vigoria dell'artista ci ha profondamente scosso, mentre l'entusiasmo di lei si diffondeva in tutto il pubblico.<sup>45</sup>

Nel prosieguo della primavera del 1828 la cantante si sposta poi a Oden- se Flensburg Schleswig Kiel Plön Amburgo, quindi, scartata l'opportunità di una tournée oltre Oceano, la ritroviamo nelle piazze consuete di Parigi e Londra, e nella provincia inglese, irlandese e tedesca fino al 20 gennaio 1830, allorché, con un'accademia a vantaggio delle famiglie bisognose, saluta definitivamente il pubblico nella piccola Chalons-sur-Marne. Appresa la notizia del suo ritiro, l'amico Giacomo Gotifredo Ferrari pubblica a Londra un libello dal titolo *Aneddoti piacevoli e interessanti*, nel quale riferisce di aver lungamente collaborato con lei alla stesura di arie e loro variazioni. Scrive fra l'altro:

<sup>44</sup> A conferma della maggior attenzione al coté scenico da parte della cantante, si legga lo stralcio di una lettera del 12 gennaio 1828 di Frederikke Brun che ne scrive a Kamma Rahbek: «Detto francamente fra noi, a proposito della Catalani, si può ammettere che è una signora molto buona e naturale, sincera; ella è dotata di buona intelligenza, proprio quanto è fornita di una voce argentina. Questa voce può essere apprezzata solamente in una grande sala, dove ella può spiegare le ali d'aquila. Controlla assai bene la voce in una sala, ma questo non è l'ambiente a lei più congeniale; solamente quando duemila voci e duecento strumenti accompagnano il suo "Dio salvi il re" ed ella li supera tutti, solo allora si sente Angelica Catalani! [...] Quando la Signora de Staël la sentì cantare, disse: "Se devo andare in guerra, Vi pregherò di cantare il mio canto di partenza". Esattamente così mi sentivo quando ella ha cantato il duetto del *Tancredi*, allorché egli corre disperatamente verso la morte». La lettera è riportata in Gerhard SCHEPELERN, *Giuseppe Siboni*, Forlì, Nuova Alfa, 1995, p. 201.

<sup>45</sup> Per amor del vero, riportiamo anche quanto è scritto nella seconda parte dell'articolo: «La signora Catalani, che con il dono più bello della natura aveva conquistato tutto il pubblico convenuto, avrebbe certamente dimostrato maggiore fiducia nelle proprie qualità se avesse evitato di servirsi di artifici per aumentare ulteriormente l'effetto, e ci dispiace molto che abbia terminato entrambi i versi con un abbellimento ed un trillo che non erano adatti al carattere dell'inno nazionale, e che ci hanno richiamato dal cielo, il cui canto angelico credevamo sentire, facendoci pensare a quella mania esibizionistica che in una scuola di canto, altrimenti ottima, troppo e troppo spesso rivela la vanità umana».

Possedeva una voce sonora, potente ed insieme dolce e pastosa; e son d'opinione che la si potrebbe paragonare alla splendidezza della fu Banti, alla sensibilità della Grassini, all'energia soave della Pasta, alla splendidezza e alla flessibilità deliziosa della Sontag, e ai tre registri perfetti della Malibran.

Riferisce inoltre che fra gli insegnanti della Catalani si possono annoverare i castrati Pacchiarotti Marchesi Crescentini, e che nei pezzi d'insieme sapeva animare i colleghi. Insomma, cantante impareggiabile e attrice eccellente, anche grazie ai soavi tratti del volto e alla seduzione della sua figura fisica. La Catalani si ritira nella sua villa presso Firenze dove apre una scuola di canto, ricordandosi fra le allieve predilette il soprano Fanny Corri Paltoni (1795 o 1801 - dopo il 1835).

Mentre dopo il 1830 rimane dubbia la sua presenza alla Scala in un'accademia alla quale avrebbe assistito anche Niccolò Paganini, è falso il necrologio che l'11 luglio 1841 appare sulla «Revue et Gazette musicale de Paris». A seguito di una notizia erronea giunta da Londra, si annuncia il decesso della cantante, qui definita «reine du chant, [...] que l'art avait illustrée, anoblie, enrichie entre toutes les autres». E si afferma: «Elle est morte comme elle avait vécu, dans un palais». Se ne stima l'arte di stupire, ma se ne attesta l'impotenza dal punto di vista espressivo. Si riferisce che raggiungeva senza problemi il Sol<sub>5</sub> e che nelle arie di bravura nessuno poteva eguagliarla. Poi il rovescio della medaglia: si parla dei «défauts de vocalisation et d'articulation» che le impedivano di legare i suoni nella coloratura. Dal punto di vista delle sue esperienze manageriali, «La Revue et Gazette» è implacabile quando afferma che il mediocre talento di un Pucitta, grazie alla gestione Valabrègue-Catalani a Parigi, si elevava sopra le mutilazioni di Cimarosa Paisiello Mozart. Di quest'ultimo la Catalani aveva addirittura autorizzato la sostituzione di ampie parti della strumentazione nelle *Nozze di Figaro*, come del resto era successo in precedenza anche a Londra.

Il 19 luglio la smentita del decesso: «L'alarme était fausse: madame Catalani existe encore!». E continuerà a vivere per otto anni, rendendo l'anima a Dio proprio in quella Parigi dove, in preda al terrore, si era rifugiata per l'imperversare dell'epidemia colerica, ospite di due figli che avevano fatto carriera: <sup>46</sup> Angelica di Valabrègue, sposa di S.E.N. di Kakoschkine, e Augusto di Valabrègue, marchese di Lawoestine nonché prefetto del palazzo di S.M. l'Imperatore dei Francesi. Ricevuta l'ultima visita della diciannovenne Jenny Lind (1820-1887), un soprano svedese che avrà molti tratti in comune con la sua arte e la sua carriera, la Catalani si spegne sessantanovenne il 12 giugno 1849; il suo patrimonio superava i due milioni di franchi, che verranno ampiamente devoluti in beneficenza, riservandosi pur tuttavia Valabrègue e figli una cospicua eredità.

Lo scultore fiorentino Aristodemo Costoli (1803-1871), che nel 1832 realizza le statue di Galileo per il Museo di Fisica e Storia naturale di Fi-

---

<sup>46</sup> G. RADICIOTTI, *op. cit.*, p. 157, riferisce di un terzo figlio, ancora vivente nel 1816, ma del quale si perdono poi le tracce.

renze e nel '51 per le logge degli Uffizi, verrà incaricato dai Valabrègue di realizzare per il cimitero di piazza dei Miracoli a Pisa un monumento funebre degno dell'estinta. Appare sormontato da una statua in piedi, allegoria dell'arte dei suoni, fiancheggiata da altre due sedute in cupa meditazione. Nel bassorilievo del basamento, il medaglione con il profilo dell'artista nonché l'iscrizione:

Angelica Catalani  
Nata in Sinigaglia l'anno 1785  
Morta a Parigi l'anno 1848<sup>47</sup>  
[...]  
Eretto dai suoi figli alla sua gloria ed alle sue virtù.

### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- W. BACHMANN, *Catalani die Sangerin, ihre Leiden und Freunden*, Dobeln, 1845  
Henry R. BEARD, *Angelica Catalani in Inghilterra*, «La Scala», 1955  
CASTIL-BLAZE, *L'opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, Castil-Blaze, 1856  
Sebastiano CIAMPI, *Notizie di medici, maestri di musica, cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia*, Lucca, Balatresi, 1830  
Aaron COHEN, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, Books & Music, 1984  
Andrea DELLA CORTE, "voce", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, III, Roma, Le Maschere, 1956, coll. 217-220  
Léon et Marie ESCUDIER, *Vie et adventures des cantatrices célèbres*, Paris, Morris et Cie, 1856  
Giacomo Gotifredo FERRARI, *Aneddoti piacevoli e interessanti*, London, presso l'autore, 1830  
George Titus FERRIS, *Great Singers*, New York, Appleton, 1880  
François-Joseph FÉTIS, *Galérie des musiciens célèbres*, III, Paris-Bruxelles, Méline-Didot, 1834, 1865, suppl. 1881  
Elisabeth FORBES, "voce", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, V, pp. 277-278  
Natal'ya Ivanovna KURAKINA, *Souvenirs des voyages, 1816-1830*, Mosca, Grosman e Vendel'stein, 1903, pp. 192-212  
Raul MELONCELLI, "voce", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, pp. 265-269  
Henry PLEASANTS, *The Great Singer*, London, Simon, 1967  
Giuseppe RADICIOTTI, *Angelica Catalani*, «Il Pianoforte», 1924  
Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia* (1893), rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1973  
Heinrich SATTER, *Angelica Catalani*, Frankfurt am Main, Frankfurter Bücher, 1958  
Paul SCUDO, *Le chant italien, m.e Catalani*, in *Critique et littérature musicale*, I<sup>ère</sup> série, Paris, Hachette, 1850

---

<sup>47</sup> Le date di nascita e di morte non coincidono con quelle riferite da Radiciotti e dalla più autorevoli fonti biografiche.

- Georg Ludwig Peter SIEVERS, *Über madame Catalani als Sangerin, Schauspielerin und mimische Darstellerin*, Leipzig, Brockhaus, 1816  
Signora Angelica Catalani *Berscheribung ihres Lebens und Charakters nebst einer Beluchtung ihres Gesangs*, Hamburg, 1919  
William Charles SMITH, *The Italian Opera and Contemporary Ballet in London 1789-1820*, London, Society for Theatre Research, 1955  
Albert SOUBIES, *Le Théâtre Italien au temp de Napoléon et de la Restauration*, Paris, Fischbacher, 1910  
STENDHAL, *Rome Naples et Florence en 1817*, Milano, Bompiani, 1977  
Adolf WEISSMANN, *Die Primadonna*, Berlin, Cassirer, 1920

## APPENDICE I

### Angelica Catalani: approccio alla ricostruzione della carriera

#### 1792

Gubbio, Convento delle Domenicane di Santa Lucia (fuori Porta Castello): canta nel coro

#### 1795

Venezia: alcune fonti ne indicano il debutto in un'opera di G. Nicolini, ma la notizia non trova riscontro

#### 1797

Senigallia: concerto alla Fiera

15 xi, Venezia, Fenice: G. S. Mayr, *Lodoïska* (19) (Lodoïska), Giacinta Macchiavelli (Resiska), Luigi Marchesi (Lovinski), Giuseppe Carri (Boleslao), Luigi Moriconi (Narseno), Giuseppe Tajola (Radoski), Agostino Catalani (Giskano), Giuseppe Desirò (Sigeski)

#### 1798

26 xii 1797, Venezia, Fenice: N. A. Zingarelli, *Carolina e Mexicow* (Carolina), Lucia Calderara (Cristina), Giuseppe Desirò (Adolfo), Giuseppe Carri (Kirch), Luigi Marchesi (Mexicow), Luigi Moriconi (Prislow), Giuseppe Tajola (Rendill), Agostino Catalani (Nausicer)

carn., Venezia, Fenice: N. A. Zingarelli, *Il Conte di Saldagna* (Cimene), Lucia Calderara (Usinda), Giuseppe Carri (Alfonso), Luigi Marchesi (Ramiro), Luigi Moriconi (Consalvo), Giuseppe Tajola (Abdalo), Giuseppe Desirò (Riccardo)

carn., Venezia, Fenice: G. S. Mayr, *Lauso e Lidia* (Lidia), Carolina Maranesi (Irene, Egina), Lucia Calderara (Argenide, Filinta), Giuseppe Carri (Mesenzio), Luigi Marchesi (Lauso), Luigi Moriconi (Fanone), Giuseppe Tajola (Evandro), Giuseppe Desirò (Cleone, Bitonte)

Venezia, Fenice: C. Cavos, *L'eroe* (L'Adria, cioè Venezia), cantata a due voci per musica da rappresentarsi per il felice ingresso delle truppe imperiali in Venezia, con Luigi Marchesi (L'eroe, cioè l'arciduca Carlo)

---

L'asterisco \* indica una presunta prima esecuzione assoluta.

ascens., Venezia, Fenice: G. Paisiello, *Andromaca* (Andromaca), Rosa Chenier (Mendandra), Girolamo Bravura (Pirro), Giacomo David (Ulisse), Giuseppe Buttinelli (Eleno), Federico Fedi (Sinone)

### 1799

carn., Roma, Argentina: G. Mosca, *Ifigenia in Aulide* (Ifigenia), Teresa De Villa (Elissena), Filippo Sassaroli (Achille), Serafino Fei (Ulisse), Salvatore De Lorenzi (Agamennone), Gregorio Coppini (Arcade)  
 quar., Firenze, Pergola: G. Andreozzi, *Saulle* (prob.)  
 Livorno

### 1800

26 XII 1799, Venezia, Fenice: N. A. Zingarelli, *Il ratto delle Sabine*\* (Mezio Curzio, primo soprano assoluto), Teresa Doliani (Ersilia), Angela Chies (Valeria), Salvatore De Lorenzi (Romolo), Pietro Righi (Tito Tazio), Antonio Coldani (Gran sacerdote), Giuseppe Bertani (Mannio), Giovanni Battista Zanardi (Tullo)  
 genn., Venezia, Fenice: D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (Curiazio), Teresa Doliani (Orazia), Angela Chies (Sabina), Giovanni Battista Zanardi (Tullo Ostilio), Antonio Viganò (Mezio), Giuseppe Desirò (Publio Orazio), Salvatore De Lorenzi (Marco Orazio), Antonio Coldani (Augure sommo), Giuseppe Bertani (Licinio), Eufemio Rigotti (Sacerote di Giunone)  
 21 II, Venezia, Fenice: G. S. Mayr, *Gli Sciti*\* (Atamaro), Teresa Doliani (Obeida), Angela Chies (Zulma), Salvatore De Lorenzi (Indatiro), Antonio Coldani (Ermoldano), Pietro Righi (Sozame), Giuseppe Bertani (Ircano)  
 febr., Venezia, Fenice: S. Nasolini - G. Marinelli, *La morte di Cleopatra* (Cleopatra), Carolina Costa (Ottavia), Antonio Brizzi (Ottaviano Augusto), Antonio Cantù (Marc'Antonio), Luigi Barilli (Tieneo), Giulio Belluzzi (Eros)  
 Trieste: D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (Curiazio)

### 1801

26 XII 1800, Milano, Scala: N. A. Zingarelli, *Clitennestra*\* (Clitennestra), Adamo Bianchi (Egisto), Antonio Brizzi (Oreste), Teresa Calcina (Elettra), Paolo Ferrario (Pilade), Rosa Canzone (Ismene), Giacomo Calcina (Sommo sacerdote)  
 21 I, Milano, Scala: G. Nicolini, *I baccanali di Roma*\* (Fecennia), Adamo Bianchi (Ebuzio), Antonio Brizzi (Sempronio), Teresa Calcina (Marzia), Giacomo Calcina (Minio), Paolo Ferrario (Postumio), Gaspere Mojrani (Claudio)  
 Venezia, Fenice: S. Nasolini, *La morte di Cleopatra* (Cleopatra)  
 Firenze  
 Roma, Argentina  
 Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide*\* (Semiramide)

### 1802

Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Zaira*\* (Zaira) (prob.)

### 1803

carn., Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Il trionfo di Clelia*\* (Clelia) (prob.)  
 13 V, Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Argenide*\* (prob.)  
 17 XII, Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Sofonisba*\*

### 1804

Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *L'oro non compra amore*\* (prob.)

Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Merope*\* (prob.)

Lisbona, Sao Carlos: M. A. Portogallo, *Zulema e Selimo*\* (prob.)

(e inoltre opere di N. A. Zingarelli, G. S. Mayr, G. Nicolini)

### 1805

Madrid: concerto

### 1806

4 v, Parigi, Saint-Cloud: concerto

11 v, Parigi, Saint-Cloud: concerto

21 vii, Parigi, Opéra: concerto con il flautista Toulou (?)

11 viii, Parigi, Opéra: concerto

3 ix, Parigi, Opéra: concerto

13 xii, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide*\* (14) (Semiramide), Pietro Righi (Arsace), Griglietti (Azema), Carlo Rovedino (Seleuco), Prospero Braghetti (Oroe), Pasquale De Giovanni (Mitrane)

### 1807

24 ii, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *Il ritorno di Serse* (9) (Argenide), Colombati (Barsenide), Giuseppe Siboni (Serse), Pietro Righi (Sebastes), Carlo Rovedino (Meraspe), Pasquale De Giovanni (Arbante)

18 iv, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Mitridate* (8), Colombati, Giuseppe Siboni, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni

7 v, Londra, King's Theatre: «una grande opera seria con la signora Catalani»

21 v, Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (Aristea), Colombati (Rosina), Giuseppe Naldi (Don Febeo), Pietro Righi (Carolino), Carlo Rovedino (Biscroma), Prospero Braghetti (Carluccio)

9 vii, Londra, King's Theatre: S. Nasolini, *La morte di Cleopatra* (3) (Cleopatra), Giuseppe Siboni (Ottaviano Augusto)

### 1808

2 i, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (11) (Semiramide), Woolrich (Azema), Pietro Righi (Arsace), Pasquale De Giovanni (Mitrane), Carlo Rovedino (Seleuco), Prospero Braghetti (Oroe)

9 i, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *La frascatana*, Woolrich, Morelli, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Pietro Righi

26 i, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *Didone* (Didone), Woolrich (Osmida), Dussek (Enea), Pietro Righi (Jarba), Pasquale De Giovanni (Seleni), Prospero Braghetti (Araspe)

1° iii, Londra, King's Theatre: V. Fioravanti, *Il furbo contra il furbo*, Dussek, Morelli, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Prospero Braghetti, Pietro Righi

26 iii, Londra, Hanover Square, New Rooms: concerto con Giuseppe Siboni e altri (altri concerti il 28 iv, il 26 v e il 16 vi)

21 iv, Londra, King's Theatre: S. Nasolini, *La festa d'Iside* (Re Sesostri), Dussek, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Prospero Braghetti

24 iv, Londra, Haymarket Theatre: concerto per un ospedale con Giuseppe Siboni

31 v, Londra, King's Theatre: V. Fioravanti, *Li virtuosi in puntiglio*, Miarteni

8 vi, Londra: concerto con Giuseppe Siboni, Giuseppe Naldi, Johann Peter Salomon

- 9 vi, Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (5) (Aristea), Dussek (Rosina), D'Aunay (Celestina), Giuseppe Naldi (Don Febeo), Pietro Righi (Carolino), Miarteni (Carluccio), Pasquale De Giovanni (Biscroma)
- 20 vi, Londra, Hanover Square, New Rooms: concerto per Paolo Spagnoletti con Giuseppe Siboni
- 23 vi, Londra, King's Theatre: G. Sarti, *I contrattempi amorosi* (oppure *Gli amanti consolati*) (3), D'Aunay, Dussek, Morelli, Miarteni, Pietro Righi, Pasquale De Giovanni
- 14 vii, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *Elfrida* (1) (Elfrida), Dussek
- 20 viii, Dublino, Royal Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (3) (Semiramide), Giuseppe Siboni (Arsace)
- 25 viii, Dublino, Royal Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (atto I) (Semiramide), Giuseppe Siboni (Arsace); G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (6)
- 30 viii, Dublino, Royal Theatre: G. Paisiello, *Didone* (5), Miarteni (Osmda, Seleni), Giuseppe Siboni (Jarba), Carlo Rovedino (Araspe), Michael Kelly (Enea)
- 17 ix, Dublino, Royal Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Mitridate* (atto II), Giuseppe Siboni
- 26 ix, Cork: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (atto I) (Semiramide), Giuseppe Siboni (Arsace); G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica*
- 15 x, Dublino, Royal Theatre: G. Paisiello, *La frascatana*; G. Sarti, *Gli amanti consolati* (serata di addio a Dublino della signora Catalani)
- 24 x, Belfast: concerto con il fratello Guglielmo Catalani e «un paio d'altri» (Giuseppe Siboni?)

**1809**

- 1° v, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Mitridate* (1), Giuseppe Siboni (si tratta dell'unica apparizione della Catalani nel corso della stagione)

**1810**

- 6 iii, Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (6) (Aristea), Collini (Rosina), Giuseppe Naldi (Don Febeo), Pietro Righi (Carolino), Carlo Rovedino (Biscroma)
- 20 iii, Londra, King's Theatre: P. A. Guglielmi e altri, *Atalida*, Collini, Bianchi, Diomiro Tramezzani, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni
- 5 iv, Londra, King's Theatre: D. Tramezzani, *L'ingiusta gelosia* (1), Bianchi, Giuseppe Naldi, Diomiro Tramezzani
- 3 v, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *La vestale*, Collini, Diomiro Tramezzani, Carlo Rovedino (beneficiata della Catalani)
- 24 v, Londra, King's Theatre: V. Fioravanti, *Il matrimonio per sussurro*, Bianchi, Diomiro Tramezzani, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Prospero Braghetti, Giuseppe Naldi
- 21 vi, Londra, King's Theatre: N. Piccinni, *La Cecchina, o sia La buona figliola* (5), Bianchi, Rosa Morandi, Collini, Diomiro Tramezzani, Giuseppe Naldi, Carlo Rovedino, Prospero Braghetti; alla fine dell'atto I la Catalani interpola «The soldier tir'd of war's alarms» di Th. A. Arne

**1811**

- 22 i, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *Le tre sultane, ossia Il trionfo di Rosselane* (7) (Rosselane), Cauvini, Collini, Giuseppe Naldi, Carlo Rovedino, Miarteni

- 5 II, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (3) (Semiramide), Bianchi (Azema), Diomiro Tramezzani (Arsace), Pietro Righi (Oroe), Carlo Rovedino (Seleuco), Pasquale De Giovanni (Mitrane)
- 19 II, Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (4) (Aristea), Cauvini (Rosina), Colombati (Celestina), Giuseppe Naldi (Don Febeo), Pietro Righi (Carolino), Carlo Rovedino (Biscroma), Pasquale De Giovanni (Carluccio)
- 23 III, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *La vestale* (7), Collini, Bianchi, Diomiro Tramezzani, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni
- 25 IV, Londra, King's Theatre: V. Trento, *Climene* (6), Collini, Diomiro Tramezzani, Cauvini, Giuseppe Naldi, Pasquale De Giovanni, Balassi
- 20 VI, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *Elfrida* (8) (Elfrida), Bianchi, Cauvini, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni

### 1812

- 14 I, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (2) (Semiramide), Bianchi (Azema), Pietro Righi (Arsace), Pasquale De Giovanni (Mitrane), Diomiro Tramezzani (Seleuco), Morandi (Oroe)
- 21 I, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *Elfrida* (8) (Elfrida), Bianchi, Pietro Righi, Miarteni, Pasquale De Giovanni, Diomiro Tramezzani
- 1<sup>o</sup> II, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *La caccia di Enrico IV\** (16) (Marietta), Pucitta (Giannetta), Griglietti (Agata), Diomiro Tramezzani (Enrico), Giuseppe Naldi (Michele), Pietro Righi (Riccardo), Miarteni, Pasquale De Giovanni (Marco), Morandi
- 27 II, Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (4) (Aristea), Griglietti (Rosina), Luigia (Celestina), Giuseppe Naldi (Don Febeo), Pietro Righi (Carolino), Pasquale De Giovanni (Biscroma), Miarteni (Carluccio)
- 3 III, Londra, King's Theatre: W. A. Mozart, *La clemenza di Tito* (16) (Vitellia), Griglietti (Sesto), Luigia poi Pucitta (Servilia), Diomiro Tramezzani (Tito), Pietro Righi (Annio), Miarteni poi Morandi (Publio)
- 16 IV, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *Ginevra di Scozia* (4), Bianchi, Diomiro Tramezzani, Pietro Righi, Miarteni, Pasquale De Giovanni, Morandi
- 12 V, Londra, King's Theatre: F. Paër, *Camilla* (6) (Camilla), Griglietti, Giuseppe Naldi, Pietro Righi, Fischer, Miarteni, Pasquale De Giovanni, Morandi
- 21 V, Londra, King's Theatre: D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (2) (Curiazio), Diomiro Tramezzani (Marco Orazio)
- 18 VI, Londra, King's Theatre: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* (8) (Susanna), Dickons (Contessa), Bianchi, Pucitta, Luigia, Fischer, Giuseppe Naldi, Pietro Righi, Miarteni, Pasquale De Giovanni, Morandi

### 1813

- 19 I, Londra, King's Theatre: V. Fioravanti, *Il furbo contra il furbo* (3), Pucitta, Giuseppe Naldi, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Morandi
- 26 I, Londra, King's Theatre: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (Semiramide), Luigia (Azema), Pietro Righi (Arsace), Carlo Rovedino (Seleuco), Pasquale De Giovanni (Mitrane), Morandi (Oroe)
- 6 II, Londra, King's Theatre: G. Paisiello, *Elfrida* (1) (Elfrida), Bianchi, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Diomiro Tramezzani
- 9 II, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *La vestale* (5), Pucitta, Bianchi, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Morandi, Diomiro Tramezzani



- 16 II, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *La caccia di Enrico IV* (Marietta), Pucitta (Giannetta), Giuseppe Naldi (Michele), Pasquale De Giovanni (Marco), Diomiro Tramezzani (Enrico)
- 23 II, Londra, King's Theatre: W. A. Mozart, *La clemenza di Tito* (5) (Vitellia), Pucitta (Servilia), Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Diomiro Tramezzani
- 9 III, Londra, King's Theatre: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* (5) (Susanna), Dickons (Contessa), Pucitta (Cherubino?), Luigia (Barbarina), Bianchi (Marcellina), Giuseppe Naldi (Figaro), Pietro Righi (Bartolo), Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni (Antonio), Morandi (Curzio), Balassi (Basilio)
- 23 III, Londra, King's Theatre: V. Pucitta, *Boadicea* (4) (Boadicea), Pucitta, Bianchi, Mori, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Morandi, Diomiro Tramezzani
- 8 IV, Londra, King's Theatre: G. G. Ferrari, *L'eroina di Raab* (7) Luigia, Pietro Righi, Carlo Rovedino, Pasquale De Giovanni, Morandi, Diomiro Tramezzani
- 17 VI, Londra, King's Theatre: P. A. Guglielmi, *Sidagero* (5), Bianchi, Pietro Righi, Balassi, Pasquale De Giovanni, Morandi, Diomiro Tramezzani
- 5 VII, Londra, King's Theatre: D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (Curiazio), Camilla Ferlendis Barbieri (Orazia), Diomiro Tramezzani (Marco Orazio)

#### 1814

- 9 VIII, Parigi, Théâtre Italien, Salle Favart: primo di dieci concerti
- 21 IX, Parigi, Théâtre Italien, Salle Favart: ultimo dei dieci concerti (Castil-Blaze riferisce che la Catalani dava inizio agli spettacoli con l'atto I della *Morte di Semiramide* di M. A. Portogallo e l'atto I di *Una cosa rara* di V. Martín y Solér

#### 1815

- 22 V, Amsterdam: concerto con «Son regina, son guerriera» dalla *Morte di Semiramide* di M. A. Portogallo; «Frenar vorrei le lagrime» di M. A. Portogallo; «Sul margine d'un rio» con variazioni di V. Pucitta da V. G. Millico
- 24 V, Amsterdam: concerto con «Deh frenate, o Dio, le lagrime» di V. Pucitta; «Ombra adorata, aspetta» di G. Crescentini (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); e «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di G. Paisiello, con variazioni personali
- 27 V, Amsterdam: concerto con «Vittima sventurata» dalla *Vestale* e «Della tromba il suon guerriero» da *Ginevra di Scozia* di V. Pucitta, e le Variazioni sull'aria «O dolce contento» di F. Paër
- 29 V, Amsterdam: concerto con «Per queste amare lagrime» di M. A. Portogallo, e «Oh quanto l'anima» di G. S. Mayr, un duetto col signor Chiodi
- 31 V, Amsterdam: concerto con «Per queste amare lagrime» di M. A. Portogallo, e «Palpitar più non degg'io» di S. Nasolini, un duetto con la signora Pucitta
- 5 VI, Amsterdam: concerto con la polacca «Contento il cor nel seno» di G. S. Mayr; «Ombra adorata, aspetta» di G. Crescentini (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); «Sul margine d'un rio» con variazioni di V. Pucitta da V. G. Millico; e «God save the King»
- 7 VI, Amsterdam: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (Semiramide), due scene e l'aria «Son regina, son guerriera»; replica il 10 e il 12 v
- 14 VI, Amsterdam: M. A. Portogallo, *Sofonisba* (Sofonisba): scene principali; replica il 17 v

- 19 vi, Amsterdam: concerto con una cavatina di V. Pucitta; un'aria di G. Sarti; «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di G. Paisiello; e «God save the King»
- 21 vi, Amsterdam: concerto con scene da G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (Aristea)
- 4 viii, Parigi: concerto con musiche di V. Pucitta e «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di G. Paisiello
- 12 viii, Parigi: concerto con le Variazioni sull'aria «O dolce concerto» dal *Flauto magico* di W. A. Mozart, già proposte precedentemente all'Opéra; come ultimo brano la Catalani canta «Della tromba il suon guerriero» dalle *Tre sultane, ossia Il trionfo di Rosselane* di V. Pucitta
- 20 viii, Parigi: concerto con «Vittima sventurata» dalla *Vestale* di V. Pucitta; «Chi d'amor squarciò la benda» di V. Fioravanti; «Stanco di pascolar» di V. Pucitta da V. G. Millico; «Per queste amare lagrime» di M. A. Portogallo
- 3 x, Parigi, Théâtre Italien: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (Semiramide)
- 28 x, Parigi, Théâtre Italien: V. Pucitta, *La caccia di Enrico IV* (Marietta)
- 14 xi, Parigi, Théâtre Italien: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (Aristea)
- 29 xi, Parigi, Théâtre Italien: V. Pucitta, *L'orgoglio avvilito* (prob.)
- 23 xii, Parigi, Théâtre Italien: M. A. Portogallo, *L'oro non compra amore* (prob.)
- 31 xii, Parigi, Théâtre Italien: D. Cimarosa, *Penelope* (Penelope)

## 1816

- 22 i, Parigi, Théâtre Italien: V. Pucitta, *Le tre sultane, ossia Il trionfo di Rosselane* (Rosselane), Camilla Ferlendis Barbieri, Marianna Sessi
- 25 ii, Parigi, Théâtre Italien: G. Mosca, *Il ritorno inaspettato* (prob.)
- 27 ii, Parigi, Théâtre Italien: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (Aristea)
- prim. (?), Parigi, Théâtre Italien: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* (Susanna), Teresa Strinasacchi poi Marianna Sessi (Contessa), Carolina Brizzi poi Adelaide Chaumel (Cherubino), Gaetano Crivelli poi Matteo Porto (Conte), Nicola Bassi (Figaro), Vercellino
- prim. (?), Parigi, Théâtre Italien: D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi* (Curiazio), Camilla Ferlendis Barbieri (Orazia), Carolina Brizzi (Sabina?), Gaetano Crivelli (Marco Orazio), Matteo Porto (Sacerdote di Giunone)
- 24 vi, Berlino, Schauspielhaus: primo concerto con Bolaffi, Arnold e Vincenzo Pucitta; musiche di M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide*: «Son regina, son guerriera»; «Ombra adorata, aspetta» di G. Crescentini (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); Variazioni sull'aria «O dolce concerto» dal *Flauto magico* di W. A. Mozart; «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di G. Paisiello
- 28 v, Hannover: concerto con arie di D. Cimarosa; M. A. Portogallo; «Ombra adorata, aspetta» di G. Crescentini (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); «Nel cor più non mi sento» dalla *Molinara* di G. Paisiello; «God save the King» e «Rule Britannia – Britannia rule the waves» con Fanny Corri, Bolaffi e Pucitta
- 31 v, Hannover: concerto con medesimo programma
- 3 vii, Berlino, Schauspielhaus: concerto con Fanny Corri, Bolaffi e Pucitta; canta un'aria di F. Paër da *Griselda*; «Oh quanto l'anima» di G. S. Mayr; «Per queste amare lagrime» di M. A. Portogallo; «Son regina, son guerriera» dalla *Morte di Semiramide* di M. A. Portogallo; e «God save the King»
- 7 vii, Berlino, Schauspielhaus: concerto
- 10 vii, Berlino, Schauspielhaus: concerto; con Fischer canta il duetto Conte/Susanna dalle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart
- 21 vii, Berlino, Schauspielhaus: concerto con la Möser Longhi e Bolaffi

- 37 VII, Berlino, Garnisonkirche: concerto sacro con Fanny Corri, Bolaffi e Vincenzo Pucitta; pagine dal *Messiah* di G. Fr. Händel; «Gratias agimus tibi» di P. A. Guglielmi; e «Gloria Patri» di J. Mazzinghi
- 6 VIII, Berlino: concerto  
Lipsia: concerto  
Amburgo: concerto con la direzione di D. Swenke
- 15 IX, Monaco: concerto
- 23 XI, Milano, Conservatorio: prima accademia alla presenza di 400 spettatori
- 4 XII, Milano, Scala: seconda accademia di canto con arie di N. A. Zingarelli, G. S. Mayr e W. A. Mozart (Variazioni sull'aria «O dolce concerto» dal *Flauto magico*). Secondo Stendhal, V. Pucitta, «Deh frenate, o Dio, le lagrime»; G. Crescentini, «Ombra adorata, aspetta» (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); G. Paisiello, *La molinara*: «Nel cor più non mi sento»
- 8 (?) XII, Milano: terza accademia di canto con arie di M. A. Portogallo, G. S. Mayr e W. A. Mozart (Variazioni sull'aria «O dolce concerto» dal *Flauto magico*). Secondo Stendhal: V. Pucitta, *Le tre sultane, ossia Il trionfo di Rosselane*: «Della tromba il suon guerriero»; M. A. Portogallo, «Per queste amare lagrime»; W. A. Mozart, *Il flauto magico*: «O dolce concerto»
- 16 (?) XII, Milano: quarta accademia di canto. Secondo Stendhal la Catalani canta arie di M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide*: «Son regina, son guerriera»; V. Pucitta, *La caccia di Enrico IV*: «Dolce tranquillità, soave calma»,\*\*\* con Fanny Corri, sua allieva, e Filippo Galli; P. A. Guglielmi, «Oh cara, d'amore», con Filippo Galli; V. Pucitta da V. G. Millico, «Sul margine d'un rio»; V. Pucitta, «Che momento inaspettato», terzetto con Filippo Galli e Ranieri Remorini
- 19 XII, Milano, Scala: accademia di beneficenza (quinta accademia non prevista con la grand'aria dalla *Morte di Semiramide* di M. A. Portogallo, «Son regina, son guerriera»; due terzetti con Filippo Galli e Ranieri Remorini). Secondo Stendhal, D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*: «Quelle pupille tenere»; W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*: «Che soave zeffiretto»; V. G. Millico, «Stanco di pascolar le pecorelle»; M. A. Portogallo, «Frenar vorrei le lagrime»; W. A. Mozart, *Don Giovanni*: «Là ci darem la mano»; V. Pucitta, *La caccia di Enrico IV*: «Dolce tranquillità, soave calma»\*\*\*

## 1817

- 8 II, Venezia, Fenice (?): accademia di canto
- 17 II, Venezia, Fenice: accademia di canto a favore dei poveri
- 8 III, Firenze, Cocomero: concerto
- 13 IV, Roma, Argentina: concerto
- 16 IV, Roma, Argentina: concerto
- 12 V, Pisa, Costanti: concerto a beneficio dei poveri della città  
maggio, Firenze, Pergola: tre concerti (l'ultimo il 30 v)  
giugno, Roma: concerto
- 10 VII, Napoli, Fiorentini: concerto con Antonia Campi ed Elisabetta Coda  
agosto, Bologna, Contavalli: concerto
- 16 IX, Parigi, Théâtre Italien: M. A. Portogallo, *La morte di Semiramide* (Semiramide)
- 11 X, Parigi, Théâtre Italien: F. Gnecco, *Carolina e Filandro* (prob.), Laura Cinti, Lucy Elizabeth Bertolozzi Vestris, Luigi Barilli, Chiodi, Matteo Porto
- 21 X, Parigi, G. P. E. Martini, *La sposa stravagante* (Lindora): è l'aggiustamento della *Capricciosa pentita* per la Catalani; le Variazioni sull'aria «O dolce con-

cento» dal *Flauto magico* di W. A. Mozart (scritte per la Catalani da G. G. Ferrari); e l'aria «Chi d'amor squarciò la benda» di V. Fioravanti  
20 xi, Parigi, Théâtre Italien: V. Pucitta, *La principessa in campagna*, Luigi Barilli, Matteo Porto; prima esecuzione delle Variazioni di J.-P.-J. Rode  
13 xii, Parigi, Théâtre Italien: S. Nasolini, *La morte di Mitridate*, Elisabetta Ferron, Diomiro Tramezzani  
dic., Parigi, Théâtre Italien: concerti con il clarinetista Henry Baermann

### 1818

genn., Parigi, Théâtre Italien: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* (Contessa)  
29 i, Parigi, Théâtre Italien: concerto  
febr., Parigi: matinée musicale con la pianista Sophie Gail  
29 iii, Napoli, San Carlo: concerto; la Catalani canta «La placida campagna» dalla *Principessa in campagna* di V. Pucitta; «Ombra adorata, aspetta» di G. Crescentini (da *Romeo e Giulietta* di N. A. Zingarelli); e «Caro suono lusinghiero» di F. Morlacchi  
apr.-giugno, Londra  
16 vi, Vienna, Redoutensaale: concerto con Sophie Gail  
18 vi, Vienna, Redoutensaale: concerto con Sophie Gail  
2 vii, Vienna, An der Wien: concerto con Sophie Gail  
18 vii, Vienna, Redoutensaale: concerto con Sophie Gail  
18 vii, Milano, Conservatorio: concerto (?)  
14 viii, Karlsbad: concerto  
sett., Praga, Standisches Schauspielhaus  
21 ix, Dresda, poi Aquisgrana

### 1819

marzo-maggio, Amsterdam: concerti con Marianna Sessi, Elisabetta Coda, Schirmer, Chiodi, Fontaine (arie di M. A. Portogallo, N. A. Zingarelli, V. Pucitta, W. A. Mozart, J.-P.-J. Rode)  
23 vi, Brema, Duomo  
15 vi, Osnabrück: concerto con Burgmüller  
15 ix, Berlino, Kunstfreunde Berlins: concerto («Chi d'amor squarciò la benda» di V. Fioravanti; «Mio ben, per te quest'anima» di P. A. Guglielmi; «Dove sono i bei momenti» dalle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart; le Variazioni di J.-P.-J. Rode; «God save Frederick the King»)  
ott., Berlino, Garnisonkirche: concerto spirituale (arie dal *Messiah* di G. Fr. Händel; «Più non ho la dolce speranza» di A. Sacchini; «Gratias agimus tibi» di P. A. Guglielmi)  
10 x, Berlino: concerto con Moser (arie di F. Sampieri e Ch.-Ph. Lafont, con violino obbligato, e «God save Frederick the King»)  
nov., Breslavia e Posen  
dic., Varsavia: serie di concerti con Carlo Evasio Soliva

### 1820

genn., Varsavia: concerto («Son regina, son guerriera» dalla *Morte di Semiramide* di M. A. Portogallo, e le Variazioni di J.-P.-J. Rode)  
18 ii, Lemberg, Städtischer Redoutensaale: concerto  
25 iii, Lemberg, Städtischer Redoutensaale: concerto  
Wilna e Brno: concerti  
maggio, Pietroburgo: serie di concerti

18 VII, Mosca: a partire da questa data, serie di concerti con Gentile Borgondio e Marianna Sessi

### 1821

genn., Vienna, Redoutensaale: concerto

genn., Vienna, Schluss: concerto

6 II, Vienna, Redoutensaale: concerto (V. Pucitta, «Deh frenate, o Dio, le lagrime» e «La placida campagna», dalla *Principessa in campagna*; «Non più andrai farfallone amoroso» dalle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart; e «God save the King»)

febr., Vienna, Redoutensaale: concerto; la Catalani canta «Gratias agimus tibi» P. A. Gugliemi; «Dove sono i bei momenti» dalle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart; le Variazioni sulla «Biondina in gondoletta»; «Frenar vorrei le lagrime» di M. A. Portogallo; e «God save Frederick the King»

marzo, Vienna, Redoutensaale: concerto; la Catalani canta «Dove sono i bei momenti» dalle *Nozze di Figaro* di W. A. Mozart

Romania e città dei Balcani: concerti con selezioni dal *Barbiere di Siviglia* (Rosina) e *Cenerentola* (Angelina) di G. Rossini

Russia: tournée

Londra: concerto

### 1822

14 I, York: concerto

Londra

16 X, Milano: concerto

### 1823

3 V, Firenze, Cocomero: concerto a favore dei poveri della città

20 V, Reggio Emilia, Municipale: concerto

14 VI, Milano, Carcano: concerto; la Catalani canta «Caro suono lusinghiero» di F. Morlacchi

20 VI, Milano: concerto

Irlanda (?)

### 1824

marzo, Londra

prim., Londra, King's Theatre: G. S. Mayr, *Il fanatico per la musica* (Aristea), Rosalbina Carradori Allan (Celestina), Graziani (Rosina), Alberico Curioni (Carolino), Giuseppe De Begnis (Don Febeo), Paolo Rosich (Biscroma), Franceschi (Carluccio); dir. Carlo Coccia; Rossini è fra gli spettatori

prim., Londra: concerto con Gioachino Rossini; viene eseguito un duetto per due buffi dal *Matrimonio segreto* di D. Cimarosa

apr., Londra, Argyll Room: concerto

11 V, Londra: concerto

2 VII, Cambridge, Senate House: concerto con Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Gioachino Rossini; la Catalani canta «Se fiato in corpo avete» dal *Matrimonio segreto* di D. Cimarosa, con Gioachino Rossini, e «God save the King»

5 VII, Cambridge, Senate House: concerto con Giuditta Pasta

Scozia: tournée

**1825**

3 vii, Parigi, Salle de la rue de Cléry: concerto a beneficio degli incendiati del Bazar  
nov., Genova, Regio: tre concerti «a favore degli infelici»

**1826**

genn., Roma, Valle: concerto; la Catalani canta arie di G. Paisiello, F. Morlacchi («Caro suono lusinghiero»), N. A. Zingarelli, G. Rossini, J.-P.-J. Rode (Variazioni)

marzo-apr., Napoli, Corte

marzo-apr., Napoli, Fondo e Fiorentini: concerti, anche a favore dei poveri

14 viii, Alessandria: concerto

20 viii, Torino, Angennes: concerto

25 viii, Torino, Angennes: concerto

sett. (?), Genova: concerto

sett., Svezia

15 xi, Monaco

**1827**

apr., Berlino: concerto; la Catalani canta arie dalla *Semiramide* di V. Righini, e di Naumann, M. A. Portogallo e G. Rossini

5 v, Berlino, Garnisonkirche: *concert spirituel*

25 vi, Berlino: concerto con Nanette Scheckner, dir. Carl Friedrich Zelter

15 vii, Berlino: concerto con Marianna Sessi Naumann

20 viii, Berlino: concerto con Marianna Sessi Naumann

15 ix, Stoccolma: concerto alla presenza della famiglia reale

15 xii, Copenhagen, Castello, Sala dei Cavalieri: concerto diretto da Claus Schall e da Giuseppe Siboni

23 xii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto diretto da Peter Funck e Giuseppe Siboni; scena di G. S. Mayr con cori e «God save the King»

20 xii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto alla presenza della famiglia reale

**1828**

13 i, Copenhagen, Teatro Reale: concerto

3 ii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto

10 ii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto per il Conservatorio diretto da Claus Schall e da Giuseppe Siboni, con Johan Rudolf Waltz e Ida Wulff; la Catalani canta due arie e un duetto con la Wulff

17 ii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto a favore dell'Istituto dei ciechi

23 ii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto

26 iii, Copenhagen, Teatro Reale: concerto a favore di Peter Funck

28 iii, Copenhagen, Corte: concerto diretto da Peter Funck

7 iv, Odense: concerto diretto da Peter Funck

13 iv, Flensburg: concerto

18 iv, Schleswig: concerto

22 iv, Schleswig: concerto

apr., Kiel: concerto

6 v, Plön: concerto

27 v, Amburgo: concerto

Parigi, Londra, Irlanda

sett., York: grandi feste musicali con Rosalbina Carradori Allan, Stephen, Mary Ann Paton, John Braham  
ott., Brema  
ott., Kassel

**1829**

genn., Inghilterra  
Glocester: concerto a favore dei carcerati

**1830**

Chalons-sur-Marne: accademia per i poveri





## Il percorso biografico-artistico di Clorinda Corradi Pantanelli, “musa” di Carlo Leopardi

di Paola Ciarlantini

Clorinda Corradi nasce a Urbino il 27 novembre 1804, primogenita di una notevole famiglia che versava in difficili condizioni economiche. Nel-

---

Ho iniziato a occuparmi di Clorinda Corradi Pantanelli dal 1996, come membro del gruppo di lavoro per il progetto di ricerca “Corrispondenti marchigiani di Giacomo Leopardi”, voluto e finanziato dalla Provincia di Macerata, nella persona dell’allora assessore alla Cultura Filippo Mignini, per celebrare il bicentenario leopardiano, e coordinato da Alfredo Luzi, noto critico e docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea nell’ateneo maceratese. Da questa ricerca collettiva, cui ha partecipato con un ruolo di primo piano anche Paola Magnarelli, è nato il convegno *Microcosmi leopardiani: biografie, cultura e società* (Recanati, Centro nazionale di Studi leopardiani, 4-5 dicembre 1998), di cui sono stati stampati gli atti, a cura di Alfredo LUZI, Fossombrone, Metauro, 2000. Ebbene, il mio compito in tale progetto è stato quello di effettuare ricerche su esponenti marchigiani del mondo teatrale e musicale all’epoca di Giacomo Leopardi, citati nell’epistolario del poeta o dei congiunti. Tra essi, un ruolo di rilievo era ricoperto da Clorinda Corradi, amata da Carlo Leopardi; ma ella non era più che un nome, sia per i leopardisti sia per gli esperti di teatro musicale italiano dell’Ottocento. Della Corradi-cantante nessuno si era fino a quel momento occupato: non si conoscono “voci” a lei dedicate nei dizionari, anche di settore, né tantomeno nell’ES, nel DBI e nel *Dizionario storico-biografico dei marchigiani*, Ancona, Il Lavoro, 1992. Ne aveva parlato, marginalmente, Giuseppe RADICIOTTI, *Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino*, Pesaro, Nobili, 1899, pp. 12-15; lo stesso studioso aveva redatto una scheda biografica manoscritta, con accenni alla carriera della cantante, in Giuseppe RADICIOTTI - Giovanni SPADONI, *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*, opera rimasta inedita, il cui vasto ed eterogeneo materiale preparatorio è conservato nella Biblioteca Comunale “Mozzi Borgetti” di Macerata, e costituisce una fonte importantissima, un obbligato punto di partenza per chi voglia occuparsi di civiltà musicale marchigiana. Gli indici sono stati pubblicati per l’A.Ri.M. da Ugo GIRONACCI - Marco SALVARANI, *Guida al “Dizionario dei musicisti marchigiani” di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993. La Corradi era sconosciuta perfino alla sua città natale, Urbino: inutili sono state le mie ricerche nell’Archivio del Comune e nell’Ufficio “Fondo Antico” della Biblioteca Universitaria. Con queste premesse, io stessa mi ero inizialmente convinta che fosse da considerarsi un’artista di ambito locale, per poi ricredermi ampiamente nel corso delle ricerche successive. Nel periodo 1829-35 la Corradi è infatti stata un importante contralto, prevalentemente rossiniano, ma come interprete ha legato il suo nome anche a creazioni di opere di altri autori, ad esempio *Ugo, conte di Parigi* di Donizetti. Voglio quindi ringraziare Luzi e Magnarelli, che mi hanno indirizzata in questa ricerca, nonché Claudio Orazi e Giorgio Gualerzi, che mi hanno chiesto di approfondire i miei studi sulla Corradi ai fini di un mio intervento in questa sede, consci della necessità di riparare ormai a una lacuna storiografica, per valorizzare una conterranea finora misconosciuta che invece fu attiva protagonista nella storia del teatro musicale italiano nel periodo immediatamente postrossiniano. Un grazie particolare va ai colleghi Marta Mancini, che mi ha messo a disposizione materiale bibliografico di difficile reperimento, e Giorgio Appolonia, che mi ha offerto la sua generosa collaborazione nella stesura di una prima cronologia dell’attività italiana della cantante. Ringrazio inoltre sentitamente lo studioso cileno Juan Dzazopulos per il prezioso aiuto fornitomi nel ricostruire la permanenza sudamericana della Corradi Pantanelli. Date le premesse, per evidenti ragioni oggettive, la mia ricerca è tuttora *in progress*, e i risultati qui presentati sono quelli a cui sono pervenuta fino a oggi.

l'atto di battesimo il padre, Filippo Corradi, è definito "Ill.<sup>mo</sup> Sig." e la madre, Maria Vittoria Peroli, "nobile Signora". Analogamente, in un articolo teatrale riportato da Giuseppe Radiciotti in cui si riferisce di un'accademia vocale e strumentale tenuta dalla cantante nella sua città natale insieme all'oboista Giovanni Castoldi, il padre è detto "Sig. Filippo Corradi" e le origini nobili della madre sono confermate.<sup>1</sup> La famiglia non ha lasciato tracce a Urbino, ma Radiciotti segnala che nel 1812 Filippo, Clorinda e una sua sorella minore di due anni, Albina, risultano censiti nei registri napoleonici di Senigallia.

Furono forse le motivazioni economiche a spingere la Corradi, dotata di un'ottima voce, verso la carriera teatrale. Studiò a Bologna alla famosa scuola di Filippo Celli (1782-1856), un didatta che formò stelle del belcanto come Giulia Grisi (1811-1869) ed Emma Howson Albertazzi (1814-1847), ed esordì come prima donna al Teatro di Recanati nella stagione di carnevale 1823, con *L'italiana in Algeri* e *La Cenerentola* di Rossini. «Il Corriere delle Dame» del 25 gennaio 1823 segnala l'esordio, ma indica Clorinda come "quindicenne". In quell'occasione la ascoltò anche Carlo Leopardi (1799-1878) – appassionato di teatro musicale; aveva l'abitudine di utilizzare le sue modeste doti di copista per fini galanti –, il quale se ne entusiasmò. In una lettera del 9 gennaio 1823 indirizzata al fratello Giacomo, allora a Roma, la descrisse con toni infiammati, allegando anche un mediocre sonetto – mai pubblicato – a lei dedicato:<sup>2</sup>

[...] la prima donna è una bella figura sul teatro, piena di freschezza e di gioventù: è poi amabile, perché non essendo ancora corrotta s'investe dei sentimenti puri, come l'amore, l'amor patrio, con tutto il fuoco di un naturale romagnolo [...] Se avrò denari, le farò stampare un sonetto che ti voglio dire, avvertendoti che non ho preteso altro nel farlo, se non di avere alle mani un sonetto, ossia un *brava* in quattordici versi. Ella canta nell'*Italiana in Algeri* il celebre rondeau «Pensa alla patria».

#### A CLORINDA CORRADI

Dell'alto nome tuo ben degna sei  
bella come Clorinda, e che l'ignori  
sola, modesta e schiva, come lei  
accendi più col disperarli i cuori.

Se poi quel canto onde nostr'alme bèi  
udiva il franco Eroe, più, credo, fuori  
di senno tu che i forti lo traevi  
atti della viril donna, e i rigori.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. RADICIOTTI, *Contributi alla storia*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> GIACOMO LEOPARDI *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, pp. 616-619: 618 sg.

E tu pur sei guerriera: oh come bella  
allor che i freddi Itali petti avvampi  
coll'ardir della fervida Isabella!

Corri tua nobil via. Sol ti rammente  
di lor fra cui la prima orma tua stampi,  
che te rammenteranno eternamente.

So che *Lei* non si può dire in caso retto; non so se *disperare* e *avvampare* si possano doperare in senso attivo, chi se ne frega? Per Recanati è d'avanzo ...

In due successive lettere al fratello, egli parla ancora della cantante: quella del 26 gennaio 1823 è particolarmente significativa,<sup>3</sup> perché egli ne descrive il tipo di voce, che si estendeva dal «*Gsolreut* con due tagli in collo sotto le righe fino al *Bmi* con un taglio in collo sopra le righe e in caso di bisogno arriva anche al *Csolfaut*, e *Csolfaut diesis*». <sup>4</sup> Nella lettera di risposta, scritta a Roma il 5 febbraio 1823, Giacomo maliziosamente conferma a Carlo di aver avvalorato la diceria che lo dava perduto innamorado di Clorinda: «E prima e dopo della tua lettera ho lasciato sfuggire non poche di quelle inavvertenze e imprudenze che tu mi perdoni. Per servirti ho anche raccontato in tavola le prodezze della bella». <sup>5</sup> Il 9 febbraio Carlo afferma di essersi disamorato della cantante, perché «a innamorarsi senza innamorare non c'è nessun gusto». <sup>6</sup> Inoltre aggiunge: «ora tu devi sapere quanto è difficile innamorare una donna che calca il teatro anche per la prima volta. Per due soli mesi poi sarebbe fatica gettata, non essendo di quelle con cui è bene spesa anche per una sola notte. L'avremo qui di nuovo nel carnevale futuro». Infatti, nella stagione di carnevale 1824 la Corradi si esibì ancora nel teatro recanatese, nell'*Inganno felice* (Isabella) e *Torvaldo e Dorliska* (Dorliska) di Rossini, accanto al tenore jesino Raffaele Pantanelli, che sposerà subito dopo. Egli era già in carriera – tra l'altro, nell'autunno 1821 aveva cantato a fianco di Nicola Tacchinardi (1772-1859) in *Eduardo e Cristina* di Rossini al Teatro del Cocomero di Firenze, nel ruolo minore di Atlei <sup>7</sup> –, anche se non uscì mai dalla mediocrità; più tardi si diede all'attività d'istruttore di cori e d'impresario.

Carlo Leopardi si era decisamente “disamorato”: nella Biblioteca privata Leopardi sono ben conservati i libretti dell'*Italiana* e della *Cenerentola* del

<sup>3</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *op. cit.*, pp. 636-638: 637.

<sup>4</sup> Ossia da Sol<sub>2</sub> a Do<sub>5</sub>, la stessa estensione attribuita in questo Convegno ad Angelica Catalani da Giorgio Appolonia e Gabriele Moroni (cfr. anche Giorgio APPOLONIA, *Angelica Catalani, ovvero della "poetica della meraviglia"*, pp. 37-71, e Gabriele MORONI, *Natura e arte, virtuosità contro espressione, melodia italiana e canto tedesco: Angelica Catalani negli articoli dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»*, pp. 11-22); è però difficile tentare paragoni tra le due voci, anche perché il repertorio della Corradi era da contralto puro.

<sup>5</sup> G. LEOPARDI, *op. cit.*, pp. 645-648: 647.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 648-649: 648.

<sup>7</sup> Cfr. Giorgio FANAN, *Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 1997, n. 549.

1823 (quest'ultimo in duplice copia), ma non v'è traccia di quello del *Torvaldo*. Anche la sorella Paolina (1800-1869) ebbe contatti con la Corradi, che si mantennero vivi nel corso del tempo; in una lettera del 16 ottobre 1835 indirizzata ad Anna Brighenti si mostra preoccupata per la sorte della cantante, imbarcata alla volta dell'Avana: <sup>8</sup> «Poco dopo che la compagnia di cantanti s'imbarcò a Livorno per l'Avana, qua da noi corse voce che quel bastimento erasi affondato, ed erano periti tutti meno Clorinda: sarebbe stata una disgrazia orribile». <sup>9</sup> Inoltre, proprio nella primavera precedente la Corradi aveva avuto la possibilità di frequentare il soprano Marianna Brighenti, poiché entrambe erano state scritturate per la stagione di Fiera del Teatro Municipale di Reggio Emilia, esibendosi in *Uggero il Danese* di Mercadante e *Semiramide* di Rossini. <sup>10</sup> In quest'ultima opera la Corradi e la Brighenti si erano inoltre esibite al Teatro Comunale di Ravenna nel giugno 1835. <sup>11</sup>

Nel settembre 1876 Carlo Leopardi, ormai in tarda età, chiese notizie di Clorinda a un concittadino di Pantanelli, lo jesino Giovanni Mestica, che si era recato a fargli visita a Recanati. Nella lettera che quest'ultimo gli inviò il 23 settembre, e che costituisce uno dei documenti più importanti per la parziale ricostruzione della carriera sudamericana della cantante, figura un significativo accenno alle rocambolesche circostanze che precedettero il suo matrimonio. Il tenore Pantanelli aveva rapito la Corradi, con la complicità di un amico orchestrale, dopo l'ultima recita del *Torvaldo* e *Dorliska*, e insieme a lei era fuggito da Recanati: «ho saputo inoltre che il rapimento a Recanati avvenne l'ultima sera dell'opera dopo la rappresentazione. Di questa particolarità mi ha informato un vecchio jesino, che allora sonava costì nell'orchestra, e tenne mano al Pantanelli nell'audace furto». <sup>12</sup> Il fatto che i due innamorati fossero ricorsi alla fuga depone a favore delle origini altolocate della Corradi, poiché presumibilmente la famiglia d'origine non accetta-

---

<sup>8</sup> Anna e Marianna Brighenti erano figlie dell'avvocato bolognese Pietro Brighenti (1775-1848), accademico filarmonico e caro amico di Giacomo Leopardi. In particolare la primogenita Marianna (1808-1883), che a partire dal 1829 e per circa un decennio conobbe una brillante carriera come soprano, fu fedele "amie de plume" di Paolina Leopardi, sorella del poeta. A riguardo, cfr. Paola CIARLANTINI, *Compositori, impresari, primedonne: i protagonisti marchigiani del teatro musicale in epoca preverdiana*, in «Quei monti azzurri». *Le Marche di Leopardi*, a cura di Ermanno CARINI, Paola MAGNARELLI e Sergio SCONOCCHIA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 711-730: 714-716.

<sup>9</sup> Paolina LEOPARDI, «Io voglio il biancospino». *Lettere 1829-1869*, a cura di Manuela RAGGHIANI, Milano, Archinto, 1990, pp. 50-51: 50.

<sup>10</sup> La notizia è desunta da Paolo FABBRI - Roberto VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale "Valli", 1987, pp. 224-226.

<sup>11</sup> Desumo la notizia da G. FANAN, *op. cit.*, n. 1366.

<sup>12</sup> La lettera di Mestica e quella di risposta di Carlo Leopardi, scritta da Recanati il 30 settembre 1876, sono riportate da Giuseppe PIERGILI, *Lettere scritte a Giacomo Leopardi dai suoi parenti con giunta di cose inedite o rare*, Firenze, Le Monnier, 1878, p. 83 sg., in nota alla citata lettera del 9 febbraio 1823 di Carlo Leopardi a Giacomo. Citando Piergili, Radiciotti riassume la notizia in *Teatri, musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Tipografia Simboli, 1904, p. 54. Riporta le due lettere anche Marcello DE ANGELIS, *Leopardi e la musica*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1987, p. 86 sg. nota 35.

va di buon grado Pantanelli come genero. Quanto a Carlo Leopardi, aveva certo mantenuto di Clorinda un ricordo vivo e non appannato dal tempo, se oltre cinquant'anni dopo il loro ultimo incontro aveva chiesto sue notizie al Mestica.

L'analisi della carriera italiana di Clorinda Corradi Pantanelli (cfr. la Tabella 1, qui alle pp. 82-86) suggerisce qualche riflessione. Dopo un primo periodo in cui si esibisce quasi esclusivamente in ruoli rossiniani, in seguito "osa" maggiormente con opere di altri autori – si ricordino le opere in "prima" assoluta di Pavesi, Pugni, L. Ricci e Donizetti – e la sua vicenda artistica, snodatasi secondo un lento ma progressivo crescendo, tocca il suo acme nella stagione di carnevale 1831-32 alla Scala: la scrittura per il ruolo di Luigi V nella prima rappresentazione di *Ugo, conte di Parigi* di Donizetti testimonia come ella fosse giunta, nel ruolo di *musico* (contralto *en travesti*), ai vertici nazionali, e fosse ormai un sicuro riferimento per gli impresari e per il pubblico. Ella era inoltre accettata dai più grandi artisti dell'epoca, che di buon grado si esibivano al suo fianco: su tutti, il tenore Gilbert-Louis Duprez (1806-1896), suo partner nel *Conte Ory*, i soprani Giuditta Pasta (1797-1865) e Giulia Grisi, stelle incontrastate nei teatri europei, con lei scritturate in *Ugo, conte di Parigi*. In quell'occasione un critico milanese rilevava in lei «bella voce, buon metodo, sentimento ed anima». E non stupisce che ogni precedente recensione avesse confermato il giudizio acuto e lungimirante che Carlo Leopardi aveva emesso per primo su Clorinda. Ad esempio, in «Teatri, Arti e Letteratura» viene lodata «per la sua bellissima voce di contralto, per l'arte dello sceneggio, per la forza e per l'espressione, con cui accompagna la parola» nella sua interpretazione del ruolo di Armando nel *Crociato in Egitto* di Meyerbeer a Messina (n. 158, 17 maggio 1827); analogamente, così scrive il corrispondente da Lugo che l'aveva ascoltata come Rodrigo nell'*Otello* rossiniano: «oltre la maestria del canto, e delicatezza di voce ha pure una mobilissima opinione. Questa cantante ci fa di quando in quando risovvenire il sommo Velluti la di cui memoria è, e sarà mai sempre cara fra noi» («Teatri, Arti e Letteratura», n. 227, 11 settembre 1828). Questo giudizio è particolarmente significativo, perché nell'accostare la tecnica di canto della Corradi a quella di Giovanni Battista Velluti (1780-1861), ce la mostra depositaria della grande scuola belcantistica settecentesca. Infine, al Teatro delle Muse di Ancona interpreta Romeo nella *Giulietta e Romeo* di Vaccai: «colla sua bellissima voce di contralto chiara, dolce, sonora, col sentimento che l'anima, con l'azione che tutto avvisa, e con la somma perizia che l'assicura piacque oltre ogni dire, e intender fece quanto essa senta e conosca nell'arte, e come attrice e come cantante» («Teatri, Arti e Letteratura», n. 266, 21 maggio 1829).

Tra il 1830 e il '35 la Corradi rientra a buon diritto, con Rosina Mazzarelli, Emma Howson Albertazzi, Marietta Brambilla (1807-1875), Rosa Mariani, Adelaide Maldotti e Giuseppina Merola, nel ristretto novero dei più famosi contratti dell'epoca. Non a caso nell'agosto 1834 sarà accolta in modo trionfale dal pubblico jesino, che orgogliosamente renderà omaggio a una propria concittadina (in questo caso, acquisita) che si era fatta onore nei più importanti teatri. Tale orgoglio era rafforzato dalla riconoscenza dovuta

al fatto che la Corradi aveva coraggiosamente accettato di confrontarsi nello stesso ruolo con il mito vivente delle platee dell'epoca, Maria Malibran (1808-1836), che in quel periodo, come prima donna del rivale Teatro di Senigallia, cantava nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini. Trepidante, così scriveva il corrispondente jesino di «Teatri, Arti e Letteratura» (n. 548, 11 settembre 1834), fornendo un vivido e indelebile ritratto artistico di Clorinda:

Ella discese nella pericolosa arena, ove l'attendevano al paragone la colossale fama, i mezzi insuperabili di quella che tutta Europa sublime ed insuperabile ha sanzionato [...]. Ogni altra, fuori della Corradi, sarebbe stata dalla sola fama, non che dai sommi meriti di quell'eccelsa, oppressa ed annientata. È però la Corradi tale artista che al confronto sublime non vacilla né arretra. Riuniti al nobile sforzo i suoi mezzi, come un antico cavaliere chiudevansi nelle sue armi, sostenne l'urto potentissimo del colossale confronto, e gloria di forte, di valentissima riportonne. È la sua voce di dolce contralto robustissima, estesa oltre il suo determinato registro, uguale sì che niuna minima disuguaglianza l'una dall'altra corda disunisce e disarmonizza; n'è sì padrona, sì maestra modulatrice, e con tal verità la forza morale degli affetti rende regolatrice del suo maestoso metodo di cantare, che con lei si dee fremere, con lei amare, con lei il contrasto sentire delle passioni, alla sua ira sdegnarsi, piangere al pianto suo. Non mai abbastanza laudabile in ogni parte, al sommo cantante, ella è grande, ed è tale infine che anche dopo ogni altra, nulla lascia a desiderare. Grazie a lei siano adunque ad ogni laude miste, poiché generosa seppe donare alla sua nuova patria i suoi primi teatrali sudori dopo il suo ritorno dalla Spagna, e perché dobbiamo alla prestazione di sé il complesso ottimo di questo grandioso spettacolo.

Dalla fine del 1829 Clorinda poteva fregiarsi del titolo di socia dell'Accademia Filarmonica di Venezia e di quella di Bergamo.<sup>13</sup> La sua interpretazione del ruolo di Arsace nella rossiniana *Semiramide*, suo cavallo di battaglia, nella stagione di Fiera 1835 del Teatro Municipale di Reggio Emilia era stata particolarmente apprezzata: lo testimoniano i sonetti e omaggi poetici che le erano stati dedicati.<sup>14</sup> Gran parte della sua carriera italiana si era svolta sotto l'egida dell'impresario Andrea Bandini, che l'aveva scritturata per tre anni a partire dal 20 marzo 1829, secondo l'informazione fornita da «Teatri, Arti e Letteratura» (n. 224, 21 agosto 1828) e da un avviso teatrale di Lugo, citato da Radiciotti.<sup>15</sup>

Nell'agosto 1835 la cantante partì con il marito e la figlia Alaide per L'Avana. Lasciò a Jesi, neonato di pochi mesi, il secondogenito Romeo, così chiamato in ricordo del ruolo felicemente interpretato nell'estate 1834 al Teatro Concordia, nella sfida a distanza con la Malibran. Nelle Americhe si svolse la parte restante della sua carriera: dopo Cuba, fu a Montevideo e poi, per quattro anni, a Lima, occupata in una compagnia specializzata nel

---

<sup>13</sup> Cfr. G. FANAN, *op. cit.*, n. 264.

<sup>14</sup> Cfr. P. FABBRI - R. VERTI, *op. cit.*, p. 226.

<sup>15</sup> Cfr. G. RADICIOTTI, "voce" *Clorinda Corradi*, *op. cit.*, Rad. 1063.

repertorio italiano, di cui il marito era impresario. Nel 1844, a partire dal 21 aprile, si stabilì per circa sei mesi a Santiago del Cile, dove la compagnia era stata scritturata dal Teatro de la Universidad, e poi, a fine anno, a Valparaíso, dove il commerciante di origine italiana Pietro Alessandri aveva fatto costruire a sue spese, anche con l'ausilio di tecnici italiani (tra cui il pittore bolognese Raffaello Giorgi), un nuovo edificio teatrale, denominato Teatro della Vittoria, destinandolo al repertorio italiano. Esso fu inaugurato il 16 dicembre 1844 con *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini. Accanto alla Corradi, che interpretò il ruolo di Romeo, si esibirono Teresa Rossi (Giulietta), José Martí (Capellio) e Nestore Corradi (Lorenzo), con Raffaele Pantanelli nel ruolo di direttore. Successivamente, la cantante si stabilì in via definitiva a Santiago del Cile, ritirandosi dalle scene teatrali nel 1856. La ragguardevole condizione economica raggiunta grazie all'attività svolta in Sudamerica venne meno a causa di sbagliati investimenti del marito, legatosi a una società francese andata in fallimento. Per i sopraggiunti problemi finanziari, il 24 maggio 1861 la Corradi accettò l'incarico di insegnante di Canto nel Conservatorio nazionale di Santiago del Cile, lasciandolo nel 1875. Nello stesso anno la Camera dei Deputati le assegnò una pensione, in omaggio al suo trentennale impegno culturale nel Paese. Ne fornisce testimonianza il «Boletín de la Cámara de Diputados» del 29 settembre 1875:

Nosotros sabemos muy bien que la Cámara no es una sociedad de beneficencia y que ella debe atender a otras cosas que a servicios que obliguen la gratitud nacional, pero a nuestro juicio, los que invoca la señora Pantanelli revisten ese carácter si se recuerda la época en que se han prestado, el valor de ellos y el impulso que ellos dieron a nuestro progreso intelectual.

I coniugi Pantanelli erano stati raggiunti a Santiago del Cile dal figlio Romeo, ormai divenuto adulto, il quale successivamente s'impiegò in un oleificio. Alaide, invece, seguì le orme artistiche dei genitori: dopo aver debuttato nel periodo 1847-48 nel ruolo di Giovanna Seymour in *Anna Bolena* di Donizetti, preferì dedicarsi successivamente al teatro di prosa. Nel 1892 è segnalata come prima donna della Compagnia di Arte drammatica di Maza, con il nome di Alaide Pantanelli Gaitán. Si può quindi ipotizzare con fondamento che Romeo e Alaide Pantanelli restarono in Cile dopo morte dei genitori (Clorinda si spense in data imprecisata dopo il 1876).

Due importanti fonti hanno permesso di ricostruire in parte il soggiorno sudamericano della Corradi Pantanelli: la lettera del 23 settembre 1876 di Giovanni Mestica a Carlo Leopardi, di cui si è detto, e una lettera (senza riferimento di data) di Pantanelli citata da Radiciotti.<sup>16</sup> Esse sono avvalorate e integrate dalle scarse cronache teatrali relative al periodo sudamericano rinvenute in «Teatri, Arti e Letteratura». La prima concerne l'attività del Teatro dell'Avana nel periodo gennaio-giugno 1836, che aveva visto la cantante applauditissima nel ruolo di primo musico. Il corrispondente informa

<sup>16</sup> Cfr. *ibid.*, Rad. 1065-1066.

che ella tenne la sua “beneficiata” il 14 maggio, proponendo al pubblico l’atto II di *Tebaldo ed Isolina* di Morlacchi, l’atto III dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e, tra un atto e l’altro, l’aria di Bellini «Dalla gioia e dal piacere», ottenendo un introito, tra incasso e regali, di ben 3500 colonnati (n. 655, 15 settembre 1836). La seconda corrispondenza proviene da Lima (n. 1073, 29 agosto 1844) e riguarda il soddisfatto resoconto della trascorsa stagione di carnevale, con la conferma che la Corradi Pantanelli e il resto della compagnia (Teresa Rossi, Ferretti e Zambiasi) erano partiti da Lima a fine marzo, diretti alla volta di Santiago, e poi a Valparaiso, per l’inaugurazione del nuovo Teatro Italiano. La terza e ultima recensione perviene nel 1844 da Santiago del Cile (n. 1108, 3 maggio 1845): essa fornisce un quadro delle precedenti stagioni estiva e autunnale, felicemente condotte dalla suddetta compagnia, con l’annuncio dell’apertura del nuovo Teatro di Valparaiso prevista per il 16 dicembre 1844, e del relativo contratto semestrale che il proprietario, Pietro Alessandri, aveva stipulato per l’anno successivo con la Corradi Pantanelli e i suoi colleghi. Poi le tracce della cantante, teatralmente parlando, si perdono definitivamente. Si devono a Juan Dzazopulos le citate notizie sui suoi ultimi anni, e l’esatta indicazione dell’attività di Alaide Pantanelli, che nella lettera di Mestica è erroneamente definita «ballerina e coreografa».

## FONTI E BIBLIOGRAFIA

- L’italiana in Algeri*, libretto, Recanati, Teatro de’ Condomini, carnevale 1823 (Biblioteca privata Leopardi, Al. c. 120, n. 12)  
«Teatri, Arti e Letteratura» (Bologna), annate 1824-58  
«I Teatri» (Milano), annate 1828-30  
Giuseppe RADICIOTTI, “voce” *Clorinda Corradi*, in Giuseppe RADICIOTTI - Giovanni SPADONI, *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* [Rad.], Macerata, Biblioteca Comunale “Mozzi Borgetti”, 1059-1066  
Giulio NATALI, “voce” *Clorinda Corradi*, in *Dizionario dei marchigiani illustri*, Macerata, Biblioteca Comunale “Mozzi Borgetti”, ms. 1204, scheda n. 4147  
Luigi LIANOVOSANI, *La Fenice (1792-1876)* [Lianovosani], Milano, Ricordi, 1876, p. 22 sg.  
Giuseppe PIERGILI, *Lettere scritte a Giacomo Leopardi dai suoi parenti con giunta di cose inedite o rare*, Firenze, Le Monnier, 1878, p. 83 sg.  
Giuseppe RADICIOTTI, *Contributi alla storia del teatro e della musica in Urbino* [Radiciotti 1], Pesaro, Tipografia Nobili, 1899, pp. 12-15  
–, *Teatro, musica e musicisti in Recanati* [Radiciotti 2], Recanati, Tipografia Simboli, 1904, pp. 51-55  
Umberto MANFERRARI, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* [Manferrari], 3 voll., Firenze, Sansoni, 1954-55, I, p. 73  
Pompeo CAMBIASI, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano (1778-1872)* (1872), rist. anast. Bologna, Forni, 1969  
Ivo ALLODI, *I teatri di Parma dal Farnese al Regio* [Allodi], Milano, Nuove Edizioni, 1969  
Giampiero TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala (opere, balletti, concerti 1778-1977)* [Tintori], Gorle, Gutenberg, 1979, p. 25



- William ASHBROOK, *Donizetti*, 2 voll., Torino, EDT, 1986-87, I: *La vita*, p. 64 sg.; II: *Le opere*, p. 103
- Marcello DE ANGELIS, *Leopardi e la musica* [De Angelis], Milano, Ricordi-Unicopli, 1987, p. 86 sg. nota 35
- Paolo FABBRI - Roberto VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857* [Fabbri-Verti], Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale "Valli", 1987, pp. 224-226
- Paola CIARLANTINI, *Il fondo musicale della Biblioteca Leopardi di Recanati* [Ciarlantini], «Il Casanostro – Strenna recanatese», n. 100, 1989/90, pp. 91-103: 96
- Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)* [Melisi], a cura di Francesco MELISI, Lucca, LIM, 1990, nn. 210, 237, 501, 531, 1243, 1244, 1525, 2151, 2246
- Ermanno COMUZIO, *Il Teatro Donizetti – Cronologia* [Comuzio], Bergamo, Lucchetti, 1990
- Paolina LEOPARDI, «*Io voglio il biancospino*». *Lettere 1829-1869*, a cura di Manuela RAGGHIANI, Milano, Archinto, 1990, p. 50 sg.
- Ugo GIRONACCI - Marco SALVARANI, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993, p. 107
- Giorgio FANAN, *Drammaturgia rossiniana. Bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini* [Fanan], Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 1997, nn. 32, 120, 264, 327, 444, 561, 773, 1158, 1356, 1364-1366
- Francesco GATTI, *Cronologia degli spettacoli del Teatro Concordia (1798-1883)* [Gatti], in *Le stagioni del Teatro "Pergolesi" 1798-1998*, Jesi, Comune di Jesi, 1998, II, pp. 88-93
- Giacomo LEOPARDI, *Epistolario* [Epistolario], a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, lettere nn. 471, 493, 501, 507, 514, 516
- Paola CIARLANTINI, "voce" *Clorinda Corradi Pantanelli*, in *Microcosmi leopardiani: biografie, cultura e società*, a cura di Alfredo LUZI, Fossombrone, Metauro, 2000, pp. 299-311
- Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia*, Roma, Palombi, 2001
- Paola CIARLANTINI, *Compositori, impresari, primedonne: i protagonisti marchigiani del teatro musicale in epoca preverdiana*, in «*Quei monti azzurri*». *Le Marche di Leopardi*, a cura di Ermanno CARINI, Paola MAGNARELLI e Sergio SCONOCCHIA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 711-730

Tabella 1 – La carriera europea di Clorinda Corradi Pantanelli.<sup>17</sup>

periodo	città	teatro	opera e compositore	ruolo	fonti e note
carnevale 1823	Recanati	Condomini	<i>L'italiana in Algeri</i> (Rossini) <i>La Cenerentola</i> (Rossini)	Isabella Cenerentola	libretto Rad. 1060 Radicciotti 1 e 2 <i>Epistolario I</i> De Angelis Ciarlantini p. 96 ( <i>La Cenerentola</i> ) Fanani n. 327 ( <i>La Cenerentola</i> ) Rad. 1062 Fanani n. 773 Rad. 1063 Radicciotti 1 e 2 De Angelis <i>Epistolario I</i> Fanani n. 561 Rad. 1063 Radicciotti 2 Rad. 1063 Radicciotti 2 Manferrari I p. 73 Gatti
estate 1823	Fermo	Aquila	<i>Margherita d'Anjou</i> (Meyerbeer)	Isaura?	
carnevale 1824	Recanati	Condomini	<i>L'inganno felice</i> (Rossini) <i>Torvaldo e Dorliska</i> (Rossini)	Isabella Dorliska	
estate 1824	Livorno	Carlo Lodovico	<i>Eduardo e Cristina</i> (Rossini)	Eduardo	
28 gennaio 1825	Firenze	Pergola	<i>La moglie avveduta</i> (Azzalli)		
carnevale 1826	Jesi	Concordia	accademia vocale-strumentale		
maggio-giugno 1826	Chieti	S. Ferdinando		primo musico	
agosto 1826	Messina		<i>Semiramide</i> (Rossini) <i>L'italiana in Algeri</i> (Rossini) <i>Semiramide</i> (Rossini)	Arsace Isabella Arsace	Rad. 1063 Radicciotti 2 «Teatri, Arti e Letteratura», 31 v 1826 «Teatri, Arti e Letteratura», 1° vi 1826 «Teatri, Arti e Letteratura», 6 vn 1826 Rad. 1063 Radicciotti 2

<sup>17</sup> Le fonti non figurano in ordine cronologico, ma sono segnalate per prime quelle che riportano la notizia in modo completo. Le fonti indicate come Rad. 1060-1066 e Radiciotti 2 indicano il periodo e la città in cui era occupata la Corradi, ma raramente il teatro e le opere da lei cantate. Riguardo i nomi degli artisti esibitisi a fianco della cantante, sono segnalati solo i più noti. Sono inoltre indicate le opere in prima esecuzione. Per le sigle bibliografiche utilizzate si rimanda a FONTI E BIBLIOGRAFIA, qui alle pp. 80-81.

Tabella 1 (*segue*)

aprile 1827 fino a primavera 1828	Messina Messina	<i>Il crociato in Egitto</i> (Meyerbeer)	Armando primo musico	«Teatri, Arti e Letteratura», 17 v 1827 «Teatri, Arti e Letteratura», 17 v 1827 Radiciotti 2
fiera 1828 (settembre)	Lugo	<i>Otello</i> (Rossini)	Rodrigo	«Teatri, Arti e Letteratura», 11 ix 1828 «I Teatri», 11 ix 1828 Fanan n. 1158 Rad. 1063
fiera 1828 (16 ottobre)	Rovigo	<i>Il voto di Jaffe</i> (Generali)	Gionata	Radiciotti 2 «Teatri, Arti e Letteratura», 13 xi 1828 «I Teatri», 19 xi 1828 Melisi n. 1243 Rad. 1063
carnevale 1829 (17 gennaio)	Venezia	<i>L'assedio di Corinto</i> (Rossini) <sup>18</sup>	Neocle	Radiciotti 2 «Teatri, Arti e Letteratura», 11 ii 1829 Melisi n. 210
28 febbraio 1829 <sup>19</sup>	Venezia	<i>Rosmunda</i> (Coccia; "prima" ass.)	Fanan n. 32 Lianovosani Rad. 1063	DEUMM II p. 696 «Teatri, Arti e Letteratura», 11 ii 1829 «Teatri, Arti e Letteratura», 21 v 1829
maggio 1829	Ancona	<i>Giulietta e Romeo</i> (Vaecal)	Romeo	«I Teatri», 25 v 1829 «Teatri, Arti e Letteratura», 4 vi 1829 Rad. 1064
estate 1829	Padova	<i>Il voto di Jaffe</i> (Generali) <i>Gli arabi nelle Gallie</i> (Pacini)	Gionata Gionata	Radiciotti 2 «Teatri, Arti e Letteratura», 9 vii 1829 «I Teatri», 22 vii 1829 Rad. 1064 Radiciotti 2

<sup>18</sup> Nella stessa stagione era stata scritturata Carlotta Grisi. Oltre all'*Assedio di Corinto* furono rappresentate *Francesca da Rimini* di Generali e *Rosmunda* di Coccia, ma la Corradi cantò presumibilmente solo nella prima di esse (ciò sarebbe avvalorato dalla presenza di un altro contralto, Marietta Alboni).

<sup>19</sup> Secondo Radiciotti, in gennaio la cantante si esibì a Lugo. Non avendo reperito fonti d'epoca che confermino la notizia, si è orientati a credere che sia inesatta, anche in considerazione dell'impegno veneziano.

Tabella 1 (*segue*)

agosto 1829	Bergamo	Riccardi	<i>Il voto di Jefe</i> (Generali) accademia vocale-strumentale <sup>20</sup>	Gionata	«I Teatri», 10 vni 1829 Comuzio Rad. 1064 Radiciotti 2
autunno 1829	Bologna	Comunale	<i>Semiramide</i> (Rossini; “prima” il 14 xi) <sup>21</sup> <i>Il voto di Jefe</i> (Generali)	Arsace	«Teatri, Arti e Letteratura», 19 xi 1829 «I Teatri», 2 xii 1829
carnevale 1830	Parma	Ducale	<i>Giulietta e Romeo</i> (Vaccai) <i>Giulietta e Romeo</i> (Vaccai) <i>Tancredi</i> (Rossini)	Romeo	«Teatri, Arti e Letteratura», 3 xii 1829 Melisi n. 1244 Rad. 1064 Radiciotti 2
primavera 1830	Milano	Canobbiana	<i>Bianca e Falliero</i> (Rossini; “prima” ass. il 28 i) <sup>22</sup> <i>Il crociato in Egitto</i> (Meyerbeer) <i>Il conte Ory</i> (Rossini; “prima” il 10 v)	Romeo Tancredi Falliero Armando Isoliero	Fanan n. 264 «I Teatri», 13 iv 1830 «I Teatri», 15 v 1830 Melisi n. 501 Fanan n. 444 Radiciotti 2
luglio 1830	Brescia	Grande	<i>Aureliano in Palmira</i> (Rossini; “prima” il 1° vi) <sup>23</sup>	Arsace	«Teatri, Arti e Letteratura», 17 vi 1830 Melisi n. 237 Fanan n. 120
autunno 1830	Milano	Canobbiana	<i>Francesca da Rimini</i> (Generali) <sup>24</sup> <i>Nitocri</i> (Mercadante) <i>Zadig ed Astartea</i> (Vaccai; “prima” il 23 x)	Paolo Mirteo	«I Teatri», 30 vii 1830 «Teatri, Arti e Letteratura», 12 vni 1830 Melisi n. 1525 «I Teatri», 29 x 1830
			<i>La donna bianca di Avenello</i> (Pavesi; “prima” ass.)		«Teatri, Arti e Letteratura», 4 xi 1830 Cambiasi

<sup>20</sup> Con Elisa Orlandi (soprano), Giovanni Battista Verger (tenore), Cesare Badiali (basso).

<sup>21</sup> Con Giuditta Pasta.

<sup>22</sup> Cantò con lei in *Bianca e Falliero* il soprano Eugenia Tadolini. Il 6 febbraio si segnala la presenza della Orlandi come Fiorilla nel *Turco in Italia*. Durante la sua beneficiata la Corradi cantò un Rondò con cori di Generali.

<sup>23</sup> Si esibirono con la Corradi nel *Conte Ory*, in prima locale, Gilbert-Louis Duprez (II Conte) e Vincenzo Galli (Roberto). In *Aureliano in Palmira* fu affiancata dalla Orlandi e da Verger.

<sup>24</sup> Ancora una volta la Corradi cantò al fianco della Orlandi (Francesca).

Tabella I (segue)

carnevale 1831	Parma	Ducale	<i>Bianca e Falliero</i> (Rossini; "prima" il 28 i)	Falliero	Rad. 1064 Radiciotti 2
maggio 1831	Milano	Canobbiana	<i>Ser Marcantonio</i> (Pavesi) <i>L'inganno felice</i> (Rossini)		Fanan n. 264 «Teatri, Arti e Letteratura», 19 v 1831
agosto 1831	Lucca	Giglio	<i>La neve</i> (L. Ricci; "prima" ass. il 21 vi) <sup>25</sup> <i>Semiramide</i> (Rossini) <sup>26</sup>	Arsace	Cambiasi Radiciotti 2 «Teatri, Arti e Letteratura», 1 ix 1831
autunno 1831	Firenze	Pergola	<i>Semiramide</i> (Rossini)	Arsace	Rad. 1064 «Teatri, Arti e Letteratura», 27 x 1831
carnevale 1832	Milano	Scala	<i>Ugo, conte di Parigi</i> (Donizetti; "prima" il 13 iii) <sup>27</sup>	Luigi V	Radiciotti 2 Melisi n. 2151 Ashbrook <i>Le opere</i>
primavera 1832	Barcellona		<i>La vendetta</i> (Pugni; "prima" ass.) <i>Il crociato in Egitto</i> (Meyerbeer) <i>Il corsaro</i> (Pacini) <i>Il voto di Jaffe</i> (Generali) <sup>28</sup>	Alfonso Armando Corrado Gionata	Melisi n. 2246 Tintori «Teatri, Arti e Letteratura», 22 vi 1832 Rad. 1064
autunno 1832 1833	Firenze Valenza	Pergola	<i>Semiramide</i> (Rossini)	Arsace	Radiciotti 2 Fanan n. 1356 «Teatri, Arti e Letteratura», 7 iii 1833
settembre 1834	Jesi	Concordia	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini) <sup>29</sup>	Romeo	Radiciotti 1064 «Teatri, Arti e Letteratura», 11 ix 1834 Gatti p. 90 Radiciotti 2

<sup>25</sup> L'esito fu pessimo.

<sup>26</sup> La compagnia impiegata comprendeva Santina Ferlotti (Semiramide), Domenico Cosselli (Assur), Alessandro Gallico (Idreno), Carlo Ottolini Porto (Oroe). In autunno l'opera fu replicata dai medesimi cantanti a Firenze.

<sup>27</sup> L'opera ottenne un discreto successo (quattro rappresentazioni). A fianco della Corradi si esibirono Giulia Grisi (Adelia), Giuditta Pasta (Bianca), Domenico Donzelli (Ugo) e Vincenzo Negrini (Folco d'Anjou).

<sup>28</sup> Con Verger.

<sup>29</sup> Successo clamoroso. Rad. 1065 cita erroneamente una *Giulietta e Romeo*.

Tabella 1 (segue)

camevale 1835	Livorno	Avvalorati	<i>I crociati a Tolemaide</i> (Pacini; "prima" il 26 xii) <i>I baccanali di Roma</i> (Generali; "prima" il 10 i) <sup>30</sup>	primo musico	«Teatri, Arti e Letteratura», 22 i 1835 Rad. 1065 Radiciotti 2
fiera 1835 (aprile-giugno)	Reggio Emilia	Municipale	<i>Uggero il Danese</i> (Mercadante) <i>Semiramide</i> (Rossini; "prima" il 13 v) <sup>31</sup>	Adolfo Arsace	Fabbri-Verti Rad. 1065 Radiciotti 2
giugno 1835	Ravenna	Comunale	<i>Semiramide</i> (Rossini)	Arsace	Fanan n. 1364-1365 Fanan n. 1366 Rad. 1065 Radiciotti 2

<sup>30</sup> Nell'opera di Pacini si esibi come primo tenore Lorenzo Salvi. La terza opera prevista in cartellone era *La somnambula* di Bellini, ma non si sono trovate recensioni che confermino la presenza della Corradi.

<sup>31</sup> Enorme successo. Per la stagione fu scritturata Marianna Brighenti, che figura a fianco della Corradi anche a Ravenna.

## Spunti di cronaca e di costume da un carteggio ritrovato, ovvero dell'interesse per il passato remoto

di *Marisa Cianconi Vitali*

In questa relazione presento una «famiglia canora» dell'Ottocento (l'espressione è di Gioachino Rossini): la famiglia Vitali, di Cerreto d'Esi, un piccolo comune oggi di tremila abitanti tra Fabriano e Matelica. Basso comico Niccola Vitali (1818-1885), tenore il fratello Raffaele (1815-1896), soprano la figlia di questi, Giuseppina (1845-1915).<sup>1</sup> Ma un loro avo, Amico Vitali, era stato cornista, tenuto in gran conto da Rossini, e si ricorda anche una Rosa Vitali contralto attiva nel primo decennio dell'Ottocento.

La più celebre fu senza dubbio Giuseppina, “figlia d'arte” anche per parte di madre, Claudia Ferlotti. Anche quest'ultima, a sua volta, apparteneva a una famiglia canora, più in generale d'artisti, molto ragguardevole. Il padre era il coreografo Nicola Ferlotti, la madre la danzatrice Paola Scutelari. I coniugi Ferlotti-Scutelari ebbero tre figli, tutti cantanti, dei quali la meno celebre era Claudia: presto aveva infatti abbandonato le scene per sposarsi con Vitali. Ma Santina Ferlotti fu celebre soprano, e ancor più celebre fu Raffaele Ferlotti, baritono, che alla Scala di Milano tenne a battesimo *Un giorno di regno, ovvero il finto Stanislao* di Verdi, cantando poi a Vienna Madrid Londra Parigi. Ritiratosi dalle scene, aprì a Bologna una scuola di canto, alla quale si formò tra gli altri Agnes Rey-Balla (che debuttò alla Pergola di Firenze nel 1854), oltre alla nipote Giuseppina Vitali. Nata dal “connubio” tra due famiglie di cantanti affermati, la strada del successo della giovane Giuseppina, detta in famiglia Fifina, era già spianata.

Un altro aspetto merita particolare menzione: l'ideale catena d'oro che collega musicisti e cantanti di diverse generazioni, un collegamento di stimolanti influssi educativi che mostra come anche nell'arte musicale la vocazione e il successo provengano da buoni maestri e da un ambiente favorevole. Quest'ideale catena inizia con il celebre Domenico Concordia (1801-1882), nato a Loreto, ma che a Fabriano fu maestro di cappella per quasi un quarto di secolo, e poi anche direttore d'orchestra. Fu lui a educare alla musica e al canto i fratelli Niccola e Raffaele Vitali; quest'ultimo naturalmente non mancò d'influenzare a sua volta la figlia Giuseppina. E questa fu maestra di un altro celebre soprano marchigiano, la fabrianese Elisa Petri (1869-1929).

---

<sup>1</sup> A quest'ultima è dedicata una recente monografia di chi scrive: Marisa CIANCONI VITALI, *Giuseppina Vitali. La piccola stella che commosse Rossini e Verdi*, Cerreto d'Esi, Comune di Cerreto d'Esi, 2003.

Le mie ricerche sulla famiglia Vitali si concentrano soprattutto su numerose lettere inedite che vanno dal 1841 al '93, e che furono inviate da Raffaele Vitali al fratello Niccola; conservate con affetto dalla mia famiglia a Cerreto d'Esi, esse offrono un interessante spaccato di vita teatrale dell'Ottocento e saranno quindi oggetto di una monografia a sé stante. Dei due fratelli, Niccola ottenne consensi nei teatri di Matelica Fabriano Macerata Jesi e quindi anche all'estero; Raffaele ebbe una carriera più brillante, e la sua notorietà fu internazionale: esordì dapprima a Fabriano e poi nel 1839 "alle Muse" di Ancona con *Beatrice di Tenda* di Bellini, ma cantò anche a Madrid Berlino Lisbona Odessa.

Ecco infatti come Raffaele informa il fratello da Berlino il 22 aprile 1841:

Dopo tanto soffrire la notte nelle diligenze arrivammo alla grandissima città di Berlino, una città che nessuno che non l'abbia vista può immaginarla. Vi sono molti teatri e tutti di un'estrema bellezza, io credo che dovrei debuttare o con la *Gemma di Vergy* o con *Lucia* ma pare la *Gemma*, se mai son contento! L'impresario Negri ha scelto due buone compagnie e qui già sono aperti due teatri e questa sera faranno i *Puritani* e domani la *Norma*.

Prosegue poi il 27 ottobre 1841:

Non ho voluto risponderti subito aspettando di andare in scena con l'*Otello* per darti le relazioni: l'*Otello* di Rossini è un'opera piena di forza e fuoco, non ho trovato mai un'opera che mi stia tanto bene e che abbia fatto tanto fanatismo; in quest'opera così difficile per il tenore e che non tutti possono fare ho avuto a Berlino un successo strepitoso, raccomanda a Fiori di scrivere un bellissimo articolo sul mio successo!

Raffaele Vitali era coetaneo di Giuseppe Verdi, ed ebbe l'onore di conoscerlo a Verona nel 1844 mentre si trovava in questa città per cantare nel *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer insieme al soprano lodigiano Giuseppina Strepponi, poi intimamente legata al compositore. Su Raffaele così si espressero i critici: «Figura simpatica, ottimo metodo di vero canto italiano, voce bella, robusta ed insinuante». <sup>2</sup> Il suo repertorio comprendeva *Attila*, *Luisa Miller*, *Ernani* di Verdi; *Il barbiere di Siviglia* e *Otello* di Rossini; *La sonnambula* e *I puritani* di Bellini; *Maria di Rudenz* di Donizetti; e *La solitaria delle Asturie*, che il napoletano Luigi Ricci scrisse per lui, e venne rappresentata in prima assoluta nel 1845, a Odessa, con esito felicissimo.

Ma il personaggio della famiglia Vitali che ottenne maggiori riconoscimenti è la figlia di Raffaele, Giuseppina, che nella seconda metà dell'Ottocento brillò di vivida luce sui palcoscenici d'Europa. Nacque a Odessa il 1° marzo 1845, dove i suoi genitori si trovavano in tournée. Ebbe come inse-

---

<sup>2</sup> Giuseppe RADICIOTTI - Giovanni SPADONI, *Dizionario dei musicisti marchigiani*, Raccolta di notizie biografiche sugli artisti Vitali (Macerata, Biblioteca Comunale "Mozzi Borgetti").



gnanti di pianoforte Francesco Maria Roncagli, Gaetano Corticelli e Antonio Peruzzi, e fu educata al canto a Bologna nella scuola dei genitori e degli zii Ferlotti (Santina, oltre che celebre soprano, sarà anche docente nell'Accademia Filarmonica di Torino). Nel 1863, a 18 anni, esordì a Modena nel *Rigoletto*, come Gilda; a suo fianco figurava lo zio Raffaele, già celebre. Fu molto applaudita, e scrissero di lei: «Voce limpida e dolce, e cantava senza sforzo e con espressione». <sup>3</sup> Lo stesso avvenne a Forlì e a Bologna con il *Poliuto*.

Si dimostrò dotata di una voce angelica, soave e delicata ma estesa fino ad arrivare al Si naturale, limpido e metallico, con le note basse e vellutate, di un'agilità sorprendente e di un metodo di canto irreperibile. <sup>4</sup>

Questo il giudizio che molti critici dettero della Vitali al suo esordio e anche in seguito.

Nel 1865 Giuseppina era a Parigi assieme ai genitori; qui cantò al Théâtre des Italiens nell'opera *Crispino e la comare* di Luigi e Federico Ricci e ottenne larghi consensi, tali da suscitare l'ammirazione di Gioachino Rossini, che la invitò a trascorrere il Natale nella villa di Passy. Nel pomeriggio si tenne un concerto, presenti gli amici del compositore tra cui il celebre baritono Antonio Tamburini (1800-1876), e Italo Gardoni (1821-1882), tenore aggraziato e aristocratico. Giuseppina, accompagnata al pianoforte dal maestro Peruzzi, cantò alcune romanze dalla *Gazza ladra* e dall'*Otello*. Al termine fu uno scroscio di applausi; Rossini si alzò e le disse che aveva la musica nel sangue, come del resto tutta la sua «canora famiglia», e le donò due spartiti scritti di suo pugno per lei con fioriture, cadenze e ardite variazioni dalla *Gazza ladra*. Aggiunse poi che la voce di Giuseppina era calda e vibrante; le consigliava però di pronunciare il meno possibile le sillabe nelle note acute perché ciò avrebbe tolto loro la bella spontaneità. Queste parole furono per Giuseppina un incentivo a perfezionarsi e maturare; l'emozione fu tale da ispirare nella giovane cantante alcuni anni più tardi la sua prima poesia intitolata *A Gioacchino Rossini*, in cui si ricorda questo Natale parigino.

I sabati musicali di Rossini erano spesso frequentati durante il soggiorno parigino anche da Giuseppe Verdi. Come furono i rapporti tra il compositore bussetano e la famiglia Vitali? Direi ottimi. Difatti nel 1867, dopo aver cantato a Parigi, ancora una volta nel Théâtre des Italiens come Gilda nel *Rigoletto*, presente il Maestro, Giuseppina si recò con la madre Claudia in visita alla signora Strepponi in rue de Rivoli. L'incontro della Vitali con Verdi è testimoniato da un dattiloscritto (forse la trascrizione dal diario della stessa Giuseppina; non ho notizie del manoscritto, forse conservato nell'abitazione di altri parenti, suoi discendenti in linea diretta) che reca una cronaca minu-

<sup>3</sup> Alessandro GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, 3 voll., Modena, Tipografia Sociale, 1873, II, p. 517.

<sup>4</sup> G. RADICIOTTI - G. SPADONI, *op. cit.*

ziosa del breve ma significativo colloquio, combinato dai genitori di lei con la Streponi.

Verdi stava completando l'ultimo atto del *Don Carlos*: chiamato dalla consorte, si presentò in *robe de chambre*, salutò gentilmente le signore e si sedette tra loro per pochi minuti. Fissò Giuseppina, che gli venne presentata in questi termini: «Ecco la Sua piccola Gilda». Verdi rispose: «Piccola sì, di statura e di età, non di ingegno però». Queste parole incoraggiarono l'emozionatissima Giuseppina:

“Crede Lei, maestro, che come principiante saprò affrontare *Trovatore* e *Ernani*?”  
“Perché no?”, rispose Verdi, “a Lei andrà bene anche *Traviata*.”

Quindi tese la mano alla signora Vitali, salutò la figlia con un cenno del capo, accompagnandolo con un sorriso dolcissimo e quasi paterno. Il giorno dopo i giornali più letti di Parigi recavano la notizia della breve conversazione di Giuseppe Verdi con la piccola stella del Théâtre des Italiens, a quel tempo illuminato dalla presenza della più celebrata Adelina Patti (1843-1919).

Giuseppina Vitali incontrò Rossini e Verdi nell'intimità delle loro case, accanto alle loro consorti: Olympe Pélissier e Giuseppina Streponi, dalle quali essi erano stati incoraggiati, sostenuti, a volte anche protetti. Rossini preda delle sue nevrosi, Verdi prigioniero di un passato infelice; due figure umanissime e sempre attuali.

E come dimenticare l'avventura egiziana della nostra cantante al termine degli anni '60? Un avvenimento attesissimo, di portata storica internazionale era ormai prossimo, e avrebbe coinvolto mezzo mondo: l'apertura del Canale di Suez, che metteva in comunicazione il Mediterraneo con il Mar Rosso, l'Europa con l'Africa Orientale e con l'Asia. *Aida*, appositamente commissionata a Verdi per celebrare l'apertura del Canale, andò in scena il 14 dicembre 1871; Giuseppina Vitali non fu tra gli interpreti scelti per quella straordinaria occasione. Due anni prima, nel 1869, aveva però inaugurato il Teatro dell'Opera del Cairo come prima donna nel *Rigoletto*; a suo fianco si erano esibiti il tenore Emilio Naudin (Duca), il baritono Cesare Boccolini (Rigoletto), il basso Padovani (Sparafucile) e il mezzosoprano Eleonora Grossi (Maddalena); direttore d'orchestra fu Emanuele Muzio, prediletto di Verdi; coreografo Ippolito Giorgi Monplaisir.

Lo spettacolo ebbe un successo strepitoso, con applausi travolgenti a scena aperta; la stampa fu concorde nell'ascriverlo alle manifestazioni più felici. Dopo il secondo atto la Vitali fu accompagnata dal Bey alla presenza del Vicerè che si complimentò con la *petite blonde* italiana e le offrì un mazzo di rose egiziane profumatissime.

Il padre di Giuseppina ci informa di questo spettacolo in una lettera al fratello, del 15 ottobre 1869:

Dicono che più tardi verrà il Bey, vedremo e lo attendiamo con la massima impazienza. Questo Vicerè va molto all'europea ed ora sta costruendo la nuova

città ad uso di Parigi per cui stradoni, palazzi, gas, giardini e fontane. Ha fatto fabbricare un teatro per la commedia francese, un circo per cavalli e finalmente il Teatro dell'Opera il quale per eleganza non è inferiore a nessuno. Verrà aperto il primo maggio penso: tutta la compagnia italiana che conta almeno quattrocento individui è tutta qui e già si principiano le prove di ballo e musica. Fifina a quanto sembra debutterà con il *Rigoletto* e già fece due prove. Non si sa ancora il giorno dell'apertura, si crede possibilmente il giorno 20 corrente in cui si attende l'Imperatrice dei Francesi. Verrà l'Imperatore d'Austria con grande seguito: Amedeo di Savoia è già in Alessandria e oggi giungerà qui con la moglie, la colonia italiana andrà a riceverli. Fra poco giungerà qui tanta gente che non vi saranno posti per alloggiarli.

Fu durante questa permanenza in Egitto che Giuseppina, durante le prove del *Trovatore*, si innamorò del tenore romano Augusto Paoletti (1842-1887), un giovane dal bel portamento: si sposarono nel 1871 al Cairo, circondati dall'affetto dei compagni di scena.

Ritornata in Italia assieme al marito Augusto – il suo nome d'arte era Paolo Augusti – prese parte insieme a lui, fra il dicembre 1871 e il gennaio '73 a quattro spettacoli in scena a Roma nel prestigioso Teatro Apollo: *Rigoletto*, *Beatrice di Tenda*, *La sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*. In seguito, nel 1874, Giuseppina e il marito furono al San Carlo di Napoli nella *Lucia* e nella *Maria Stuarda* di Costantino Palumbo. Così Raffaele Vitali informa il fratello nel gennaio 1874:

Ti telegrafai il loro successo perché fu veramente splendido, per Fifina vi ero avvezzo, per cui quello d'Augusto mi riempì l'anima di soddisfazione, provai grande emozione perché trattavasi di un debutto nel più grande Teatro d'Italia ed innanzi a un pubblico rigorosissimo, difficile ed intelligente! Grazie al cielo tutto andò a meraviglia ed oggi per Napoli non si parla che della coppia Vitali-Paoletti.

Nel 1877 Augusti cantò invece alla Scala di Milano nella *Contessa di Mons* del maceratese Lauro Rossi. Ormai era una corsa verso la celebrità: la coppia vide aperte le porte dei principali teatri europei e mondiali.

Giuseppina Vitali fu interprete perlopiù verdiana, e fu ovunque ammirata per la meravigliosa coesione fra espressione lirica e interpretazione scenica; brillò in *Traviata*, *Faust*, *Rigoletto*, *Otello* e *Linda di Chamounix*. Gli artisti che con lei divisero ansie e fatiche delle scene avevano i nomi più fulgidi del teatro d'opera: Geremia Bettini, Gaetano Fraschini, il fanese Antonio Giuglini, Francesco Marconi, Naudin, Ernesto Niccolini, Roberto Stagno e il celebre tenore spagnolo Giuliano Gayarre, assieme al quale cantò a Pietroburgo il *Lohengrin* di Wagner. I ritorni estivi al paese natìo, nel palazzo dei genitori (ora trasformato in casa di riposo) erano sempre un evento attesissimo; se ne legga una descrizione nel bellissimo romanzo (anche se quasi sconosciuto), intitolato *Forse verranno*, di M. Giuditta Boldrini, scrittrice e pittrice di origine matelicese-cerretese (Dafne è il nome d'arte), pubblicato nel 1985.

Alterne vicende si susseguirono nella sua vita privata, ora liete, come la

nascita di tre figli, ora tristi, come la morte della primogenita e poi del marito, che le ispirò la poesia *Luci della ribalta*. L'amore per l'arte la spinse ad accettare, negli ultimi anni della sua carriera, l'invito dell'editore Ricordi e di un impresario di Cremona a esibirsi nel 1893 nell'*Otello* di Verdi al Teatro Ponchielli: fu un nuovo trionfo. Ritiratasi definitivamente dalle scene, Giuseppina aprì a Roma una scuola di canto, molto frequentata, che annoverò tra le allieve migliori anche Elisa Petri.<sup>5</sup>

La Vitali fu anche una sensibile poetessa: una sua raccolta di poesie, dedicate a Carlo d'Ormeville «scrittore e poeta», fu pubblicata a Città di Castello nel 1896 col titolo *Divagazioni notturne*. Fu anche autrice di melodie e ballabili pubblicati da Ricordi. Sono inoltre venuta in possesso della copia di uno spartito di un valzer che il celebre baritono e maestro di canto Vittorio Carpi (1846-1917) compose su parole della Vitali; oggi è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Milano, ove esistono altre musiche a stampa dedicate alla Vitali oltre alle musiche da lei composte.

Morì a Roma nella sua casa in via del Teatro Valle, a causa del suo cuore stanco, il 15 febbraio 1915, a 70 anni. Riposa, assieme alla sua famiglia, nel piccolo cimitero di Cerreto d'Esi (nella cappella c'è un medaglione su pietra ma nessuna epigrafe). L'amministrazione comunale con gentile pensiero le ha intitolato il viale che attraversa i giardini pubblici del paese.

---

<sup>5</sup> A Elisa Petri è dedicata una recente monografia di Giancarlo PECCI, *Elisa Petri. Una cantante fabrianese "intellettuale"*, Fabriano, Centro Studi "Don Riganelli", 2004.

## Percorsi didattici di una scuola di canto marchigiana

di Gianni Gualdoni

«*Cento teatri non nascono invano*»

Ci piace aprire questo saggio con una citazione tratta da un insigne studioso di “cose musicali marchigiane” qual è stato Giuseppe Radiciotti. La citazione assume un doppio significato: da un lato, l’omaggio sentito e dovuto a chi ha speso buona parte della propria esistenza a studiare notizie e documenti che (sotto forma di migliaia di schede, in gran parte appunti manoscritti non organicamente elaborati ma nondimeno preziosi e seri) costituiscono l’immenso patrimonio storico-culturale del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*, custodito nella Biblioteca Comunale “Mozzi Borgetti” di Macerata, fonte inesauribile (e obbligata) per chiunque voglia addentrarsi nello studio della materia;<sup>1</sup> dall’altro, con essa si va al cuore dell’argomento, proprio perché dipinge con efficacia la scarsa visibilità delle pur notevoli eccellenze espresse dalla regione Marche: nella fattispecie, lo studioso jesino si riferisce all’arte musicale, ma chi ben conosce le Marche sa quanto questo tipo di *understatement* riguardi il carattere della regione e della sua gente un po’ in generale, storicamente e anche oggi.

In un breve scritto d’inizio secolo,<sup>2</sup> Radiciotti enumera decine di compositori, cantanti, maestri, didatti marchigiani – più o meno di rilievo –, in risposta polemica e accorata al fortunato volume *L’uomo di genio* del di lui ben più autorevole Cesare Lombroso (1835-1909), il quale definiva le Mar-

---

<sup>1</sup> Nel complesso, si tratta di circa 6200 carte tra fogli di appunti, ritagli di giornale, lettere, cartoline, immagini e materiale documentale vario raccolto in gran parte da Giuseppe Radiciotti, ma anche da Giovanni Spadoni e poi Amedeo Ricci, in un arco temporale che parte dal 1888 e si protrae per una settantina d’anni. Radiciotti (1858-1931) fu insigne ricercatore, storico e musicologo, attivo nello studio e nel dibattito che investì la comunità intellettuale; collaborò con le più importanti riviste specializzate dell’epoca. Autore di importanti monografie – su Pergolesi, ma soprattutto su Rossini (in tre volumi, ancor oggi fondamentale) e su Spontini, quest’ultima incompiuta –, si deve al suo lavoro di ricerca e divulgazione la conoscenza e la valorizzazione del ricco patrimonio storico musicale marchigiano. Il presente studio deve molto al corpus documentale del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* (perlopiù per la parte curata da Radiciotti), che citeremo in nota, quando a esso si rimanda come fonte, con la sigla ‘Rad.’ unita al numero che identifica ogni singolo documento nell’intera raccolta.

<sup>2</sup> Cfr. Giuseppe RADICIOTTI, *Il genio musicale dei marchigiani e il prof. Lombroso*, Macerata, Mancini, 1905.

che regione notevolmente scarsa dal punto di vista degli ingegni musicali espressi. Oggi sappiamo che ciò non corrisponde al vero e che le deduzioni di Lombroso poggiano su informazioni carenti e sbagliate, al punto che Gaspare Spontini, ben noto e celebrato anche allora, allo scienziato non risultava essere marchigiano, come del resto Giambattista Pergolesi. Certo, questi giudizi approssimativi di Lombroso non significano di per sé molto, se non il fatto che ancora a fine Ottocento un luminare della scienza, anche se di tutt'altro settore, poteva dare alle stampe tali conclusioni, peraltro diffuse e rese autorevoli da ben una quindicina di edizioni, in Italia e all'estero.<sup>3</sup>

A contraddire Lombroso non è solo l'odierna conoscenza storica e musicologica, che da Radiciotti in poi ha cominciato a far luce sulla cospicua tradizione locale; la stessa situazione logistica della regione – ove si consideri che a metà Ottocento risultano censiti ben oltre cento teatri in attività sul territorio,<sup>4</sup> molti dei quali proseguivano una storia rappresentativa che risaliva al secolo prima o addirittura al Seicento – è un chiaro segnale della fecondissima produzione musicale posta in essere nel tempo, tanto più che molti di quei teatri organizzavano abitualmente proprie stagioni liriche: di qui a realizzare che un'attività così intensa non può non presupporre, o almeno stimolare per imitazione, un corrispondente interesse locale anche professionale, il passo dovrebbe essere pressoché automatico. Non è questa

<sup>3</sup> Cfr. Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889, pubblicato in Francia e in seguito tradotto in varie lingue, con molta fortuna editoriale: in Italia, per esempio, nel 1894 la versione italiana era già alla sesta edizione. Quel che affiora dal saggio di Radiciotti è una specie di grido di dolore e disperazione; circa i tanti artisti marchigiani che egli ricorda a dispetto delle sommarie asserzioni di Lombroso, Radiciotti lamenta testualmente nel suo scritto: «Di quest'insigni e di moltissimi altri minori da quindici anni vado raccogliendo da ogni parte, con affetto di corregionale, quante più notizie posso, allo scopo di pubblicare un *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*. Ma a che gioverà? La debole mia voce giungerà appena all'orecchio dei miei corregionali, mentre le quattordici edizioni dell'*Uomo di genio* del prof. Lombroso corrono per il mondo a bandire il verbo della scienza: *le Marche son povere d'ingegni musicali!*» (G. RADICIOTTI, *Il genio musicale dei marchigiani*, op. cit., p. 6)

<sup>4</sup> Sono 113 i teatri che operano sul territorio nel 1868, come si deduce dai censimenti effettuati in quell'anno e nel 1865 dal Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, da pochi anni divenuto unitario (cfr. *Teatri storici in Emilia Romagna*, a cura di Simonetta M. BONDONI, Bologna, Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia Romagna, 1982). Se si considera che nelle Marche si contano presenze multiple di teatri solo ad Ancona e Macerata (4 ciascuna), a Pesaro e Urbino (2), il dato che emerge – assolutamente caratteristico e unico a livello nazionale – è che ben 105 città (in gran parte piccoli paesi di poche migliaia di abitanti) possedevano il loro proprio teatro (pubblico o privato che fosse), in un panorama territoriale contenuto com'è la regione, di sole quattro province attuali per una popolazione complessiva all'epoca di poco superiore alle 900 000 unità (cfr. EROS MORETTI, *La popolazione del comprensorio, 1656-1971*, in *Nelle Marche centrali. Territorio, economia, società tra Medioevo e Novecento*, a cura di Sergio ANSELMINI, Cassa di Risparmio di Jesi, 1979, pp. 249-277). Il numero assoluto di città dotate di teatro è infatti ben lontano da quello di tutte le altre regioni, anche più grosse e popolate; le sole eccezioni sono l'Emilia Romagna (con 98 città segnalate in quei censimenti) e la Toscana (141): ma non si dimentichino le proporzioni, che vedevano queste due regioni ciascuna di dimensioni più che doppie rispetto alle Marche anche per popolazione complessiva.

l'occasione per indugiare ancora sulla particolarità tutta marchigiana di tale messe sterminata di teatri e teatrini, ognuno simbolo tangibile dei tanti singoli orgogli municipali, espressione di un'antica identità di campanile che ancora oggi frastaglia il territorio; né andremo oltre il semplice ricordo di come tale sfrenata policentricità prenda forse agio dall'assenza storica in regione di un vero forte centro culturale dominante – come accade in presenza di corti, ambienti intellettuali e di studio rilevanti, città di particolare interesse politico e amministrativo –, assenza che lascia spazio alle mille individualità emergenti, ma non riesce d'altro canto a evidenziare storicamente un carattere portante e riconoscibile in tanta diffusa e sentita produttività.

In effetti, con questi presupposti non è facile – né forse è stato in passato immaginabile – individuare e rintracciare caratteri, concordanze, indizi tali da far pensare a una scuola musicale “marchigiana”, così come per esempio si parla di quella “veneziana”, “romana”, “fiorentina”, “bolognese”, “napoletana”: ma la non-attestazione storicizzata di un cartello comune non cancella tuttavia la valenza delle numerosissime eccellenze, apparentemente slegate le une dalle altre; al contrario, proprio la ricerca di connessioni sconosciute potrebbe offrire il gustoso frutto di un'ipotetica base comune di ricorrenze, caratteristiche, personalità d'arte. Una verifica di questo tipo si deve basare su dati qualitativi, com'è ovvio, onde mettere a confronto le peculiarità; ma anche e forse soprattutto sulla quantità, perché è dalla quantità che si desume la sistematicità di un fenomeno, tanto da potergli attribuire tratti distintivi chiari e ricorrenti che lo connotino rispetto a quella che può invece essere considerata un'evenienza casuale ed episodica.

Nell'ambito specifico della vocalità, che qui consideriamo, sappiamo che le Marche hanno espresso importantissimi artisti, a partire da grandi *musici* come Giovanni Carestini, Girolamo Crescentini, Gaspare Pacchiarotti e Giambattista Velluti, fino a osannate stelle come Angelica Catalani, o miti odierni come Renata Tebaldi: ma come distinguere, in questi casi, se si tratti di individualità o piuttosto di eccezionali espressioni di una più ampia azione, specifica e costante? Oltre ai grandi nomi ricordati, la storia della vocalità marchigiana tramanda un vero e proprio stuolo di cantanti, alcuni più famosi, altri di carriera essenzialmente locale, non pochi acclamati in vita nei più prestigiosi teatri italiani e stranieri per poi uscire dalla memoria del pubblico senza passare dalle cronache alla cura degli storici.

### *Illustri sconosciuti, sconosciuti illustri*

Della folta schiera di nomi, tranne pochi noti a coloro che hanno una certa familiarità con vecchie cronache e annali teatrali, per la gran parte essi risulterebbero oggi illustri sconosciuti: ma approfondendo appena le loro vicende artistiche, si scoprirebbe che numerosi di quegli sconosciuti sono per veramente illustri. Per esempio, Lorenzo Salvi: chi era costui? Alcuni sapranno che era un tenore, un tempo creduto di origine bergamasca e invece

nato ad Ancona nel 1810,<sup>5</sup> che si spense a Bologna nel '79 dopo una luminosa carriera che lo vide furoreggiare in numerosi teatri importanti, come interprete di spicco nelle opere più in voga del momento. Già nel 1830 lo troviamo, tanto per dire, al San Carlo di Napoli nella "prima" assoluta del *Diluvio universale* di Gaetano Donizetti, per la gestione dell'impresario Domenico Barbaja, con libretto di Domenico Gilardoni su soggetto tratto da George Byron: nel cast, il basso Luigi Lablache e la prima donna Luigia Boccabadati.<sup>6</sup> Evidentemente Salvi non dispiace a Donizetti, perché lo si ritrova nel gennaio '33 in un'altra "prima" assoluta, questa volta a Roma, al Teatro Valle, nel *Furioso all'isola di San Domingo*, con Giorgio Ronconi, Elisa Orlandi e Marianna Franceschini;<sup>7</sup> l'opera verrà ripresa un anno dopo a Napoli (Teatro del Fondo) con cast diverso ma con Salvi ancora nella parte di Fernando.

E Napoli dev'essere stata una piazza particolarmente felice per il tenore anconetano, che continua ad essere scritturato dai teatri partenopei un po' per tutti gli anni '30: nella stessa primavera '34, oltre al *Furioso*, interpreta Nemorino nell'*Elisir d'amore*, con Fanny Tacchinardi e Teresa Zappucci, Lablache e Giovanni Ambrogii; nell'autunno seguente è ancora al Fondo per *La sposa*, opera nuova di Egisto Vagnozzi su libretto di Salvatore Cammarano, sempre accanto alla Tacchinardi, con cui canta anche *Il supposto sposo*, di Fioravanti. Il '35 è poi particolarmente ricco di soddisfazioni napoletane, ospite in contemporanea di diversi teatri: ancora Donizetti a primavera, con *Torquato Tasso* (Teatro del Fondo) nella parte del duca Alfonso, insieme a Ronconi – già interprete del ruolo eponimo nella "prima" del 1833 al Teatro Valle – e le prime donne Anna Del Sere e Zappucci; al Teatro Nuovo, nella medesima stagione, interpreta *I parenti ridicoli*, di Pietro Raimondi, e *I due furbi* di Giacomo Cordella. In estate di nuovo doppia presenza: al San Carlo (*Semiramide* di Rossini), con l'impresa del marchigiano Alessandro Lanari,<sup>8</sup> la cui stagione vedeva in cartellone anche *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadé Mozart, *Danao, re d'Argo* di Giuseppe Persiani e la "prima" assoluta di *Marfa*, di Carlo Coccia: davvero

<sup>5</sup> Radiciotti dimostra l'origine marchigiana di Salvi rintracciandone la notizia nel censimento napoleonico, che attesta la nascita del tenore ad Ancona, nel 1810, nella parrocchia di Santa Maria della Piazza.

<sup>6</sup> Per le presenze nei teatri di Napoli, oltre alle notizie tratte da Rad., si è fatto riferimento a Francesco FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, IV, Napoli, Morano, 1882.

<sup>7</sup> Per i teatri di Roma, oltre a Rad.: Gino MONALDI, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Napoli, Ricciardi, 1928; Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, Roma, Regia Accademia dei Lincei, 1905.

<sup>8</sup> Per le scritture nei teatri gestiti da Lanari, cfr. Marcello DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni 1982; ID., *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*, 2 voll., Firenze, Giunta regionale toscana, 1982. *Elisir* e *Don Giovanni* in cartellone a Napoli nel 1835 non figurano in Florimo; lo riporta invece De Angelis nella sua cronologia lanariana (M. DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, op. cit., p. 248).



di rilievo la compagnia delle voci scritturate, dalla Tacchinardi Persiani a Lablache, da Domenico Cosselli a Carolina Ungher, da Giuseppina Ronzi De Begnis a Gilbert Duprez, oltre a Salvi. Nel contempo, al Teatro del Fondo Salvi canta ancora con Ronconi – prima donna la Tacchinardi – nel lavoro di Raimondi *L'orfana russa*, mentre in autunno sarà protagonista del *Gioiello* di Giuseppe Lillo (Teatro Nuovo). Sempre al Nuovo, nella quaresima del '36 si esibisce in un lavoro di Mario Aspa, *I due forzati*, con la Del Sere, Raffaele Casaccia, Giuseppe Fioravanti, e poi nel *Duello al buio* di Federico Zelada e *Bartolomeo del Piombo*, anch'essa di Aspa, con la medesima compagnia che contava anche la Zappucci e Giulio Mazza, Adelaide Toldi, Natale Costantini: il 21 agosto di quell'anno, ancora sulle scene del Nuovo tiene a battesimo un'altra "prima" di Donizetti, *Betty*. Nel '37 è al Fondo per *L'americano in fiera* di Nicolò Gabrielli, e nel '38 per *Valeria, ossia La cieca* di Giovanni Pacini, mentre nel '39 calca le scene del S. Carlo con *Antonio Foscarini*, di Luigi Pastina, e poi del Nuovo con *La locandiera di spirito*, opera di Salvatore Agnelli.<sup>9</sup>

Il fecondo decennio nei teatri napoletani si conclude nell'altra capitale della lirica, la Scala di Milano; ma è anche contraddistinto da una fitta lista di impegni in molti altri teatri. Se l'autunno 1830, dopo l'esperienza al S. Carlo, e il carnevale successivo l'avevano visto scritturato a Zara, nel corso del '31 canta dapprima al Valle di Roma (protagonista in *Cesare in Egitto* di Pacini, per l'"appaltino" estivo dell'impresario Francesco Mogliè), poi a Siena, Firenze (Teatro del Cocomero), Ancona, quindi a Pesaro nel carnevale seguente. Dalla primavera del '32 all'estate del '33 è pressoché ininterrottamente al Valle (gestito dall'impresa Giovanni Paterni), distinguendosi in molti titoli diversi, tra cui un memorabile *Otello* accanto a Maria Malibran,<sup>10</sup> nonché un'opera nuova di Lauro Rossi (*Il disertore svizzero*),<sup>11</sup> fino al luglio '33, quando piacque tantissimo nel *Barbiere di Siviglia* rossiniano,

<sup>9</sup> Rad. 3554. Titolo non segnalato nella cronologia di Florimo.

<sup>10</sup> Fino a quel momento la stagione non aveva brillato, quando il passaggio per Roma della Malibran (a giugno, insieme a Lablache, provenienti dai trionfi riportati nel Théâtre Italien di Parigi e diretti a Napoli, scritturati da Lanari) si rivelò per l'impresario Paterni l'occasione per risollevarne le sorti. La Malibran accettò infatti di cantare l'*Otello*, con il compenso – esorbitante – di ben 1000 franchi per ciascuna delle sei sere, motivato dalla grande fama della diva, che non lasciò minimamente deluse le attese degli ammiratori. Quello era di fatto il debutto davanti al pubblico italiano; le cronache raccontano di un suo inizio un po' timoroso, per poi dispiegare al meglio le sue straordinarie doti, che incantarono tutti anche per l'eleganza e la sua bellezza: «è impossibile descrivere l'effetto prodotto dal duetto dell'atto terzo col tenore Salvi», scriverà la «Rivista teatrale» di Roma, sottolineando che «il calor dell'azione non che la forza drammatica non potevano esser maggiori».

<sup>11</sup> Primavera ed estate '32: *La straniera* di Bellini; *L'inganno felice*, *Ricciardo e Zoraida* e *Otello* di Rossini. Autunno '32: *Il disertore svizzero* di Rossi; *L'ajo nell'imbarazzo* di Donizetti; *Zelmira* di Rossini; *La straniera* di Bellini, con Ronconi, Ferdinando Lauretti, la Del Sere e la Franceschini. Carnevale 1833, medesima compagnia più la prima donna Elisa Orlandi al posto della Del Sere per la "prima" del *Furioso all'isola di San Domingo*; *Il nuovo Figaro* di Luigi Ricci e la ripresa del *Disertore svizzero*. Primavera-estate seguente, *Il barbiere* rossiniano, in eccezionale trio con Santina Ferlotti e Celestino Salvatori.

in coppia con il Figaro di Celestino Salvatori, anch'egli marchigiano.<sup>12</sup> Ormai ben noto e apprezzato, lo stesso autunno è alla Pergola di Firenze, poi a Pisa quindi, tra le sempre più pressanti scritture napoletane, a Livorno (carnevale 1835), al Carlo Felice di Genova, dove mostra «grazia e passione» quale interprete di *Lucia di Lammermoor* nell'estate del '36, ottiene conferma per il carnevale seguente e torna anche nella primavera del '38. Giusto un anno dopo trionfa a Vienna (Teatro di Porta Carinzia) nel *Barbiere*, per giungere poi in agosto alla Scala, dove resterà fino al volgere dell'anno.<sup>13</sup> Qui, consolidatosi negli anni il suo *feeling* per Donizetti, è protagonista nel settembre del '39 di un'altra sua "prima", questa volta proprio nel tempio milanese della lirica: si tratta di *Gianni di Parigi*, in cui il tenore si esibisce accanto ad Antonietta Raineri Marini, soprano marchigiana di buona carriera che meriterebbe l'attenzione degli studiosi d'oggi.<sup>14</sup>

La stagione scaligera dell'autunno '39 vede inoltre Salvi interprete di altre "prime", quali *Un duello sotto Richelieu* di Federico Ricci e *I ciarlatani* di Giacomo Panizza; veste quindi i panni di Roberto Devereux e quelli del primo eroe verdiano (Oberto, conte di San Bonifacio), accanto alla stessa Raineri Marini, anche se «affaticato da sì lunga sequela di recite, non poté

<sup>12</sup> Celestino Salvatori (Loreto, 1805-1875), buffo di notevoli doti sceniche, proveniva da una famiglia di cantanti, e fu allievo a Loreto di Francesco Basili (1767-1850, figlio di Andrea e padre di Basilio, entrambi musicisti di notevole rilievo: altro interessante esempio di dinastia musicale marchigiana). Esordisce sulle scene nel '24; nel '26 è già per un intero anno al Teatro Italiano di Dresda, per passare poi subito alla gloria di Napoli, poco più che ventenne. Da allora inizia a frequentare i palcoscenici più importanti, ottenendo successi e onori fino all'inizio degli anni '50: Bologna, Venezia, Firenze, Torino, Milano, ma anche Madrid, Barcellona, Londra, nonché oltreoceano, all'Avana.

<sup>13</sup> Entrambi i teatri, la Scala di Milano e il Porta Carinzia di Vienna, erano diretti da Bartolomeo Merelli (da metà anni '30 fino al termine dei '40), impresario tra i più in vista dell'epoca, con cui Salvi lavorò spesso.

<sup>14</sup> Radiciotti la reputa marchigiana, anche se non se ne hanno evidenti testimonianze anagrafiche. La sua attività fu intensa dalla fine degli anni '30 e per oltre un decennio, scritturata da teatri di punta come il Regio e il Carignano di Torino, il San Carlo di Napoli, l'Argentina di Roma, la Scala di Milano, il Carlo Felice di Genova, e poi Palermo e Bologna, nonché una lunga tournée americana a Cuba, in Messico e negli Stati Uniti. Com'è ovvio, quei grandi teatri la videro collaborare con le voci più in auge del momento, da Domenico Donzelli a Federico Badiali, Giovanni Basadonna, Paul Barroilhet, Nicola Ivanoff, per un repertorio che comprendeva Rossini (dall'*Italiana in Algeri* all'*Otello*), Donizetti (*Belisario*, *Roberto Devereux*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, *Eustorgia*), il primo Verdi, ma anche Mercadante, Nicolai, Ricci. Di «bella voce e modi leggiadri» la reputa il librettista Felice Romani, mentre da più parti le si riconosce «bel metodo di canto». Al suo esordio napoletano al San Carlo (1837, nel *Belisario* di Donizetti) ottiene subito un successo strepitoso che le vede riconosciuta una tale padronanza del mezzo vocale che nessuno la può credere all'inizio della carriera: «la sua voce è bella, estesa e domina la gran sala di San Carlo», appunta Radiciotti dalle cronache dell'epoca. Il suo gesto appare forse manierato, ma «è sempre espressivo e dà chiaro a vedere che ella si è modellata su buoni esempi. Il modo di smorzare la voce fu da tutti lodato». Tali caratteri di ottima scuola vocale ma non impeccabile recitazione sono rilevati anche negli anni a seguire: «oltre ad una buona figura, ha un assai buon metodo di canto, un bellissimo smorzo, una mediocre declamazione, un'aggiustata espressione», mentre più che mediocre risulta essere «l'azione». Tra gli anni '30 e i primi del decennio seguente incrocia spesso le sue esibizioni con quelle di Salvi, in teatri importanti come la Scala, il Regio di Torino, Genova, Napoli (cfr. Rad. 5134-5138).

spiegare in tutta la sua forza la bella voce che possiede». <sup>15</sup> È confermato alla Scala anche nell'autunno '40 con un'altra "prima" verdiana, *Un giorno di regno*, per lo stesso impresario (Bartolomeo Merelli); nel corso di quella stagione scaligera canta anche *Il templario* di Otto Nicolai, mentre al Carlo Felice di Genova si era esibito in estate nella "prima" di *Cristina di Svezia* di Alessandro Nini (marchigiano anch'egli, di Fano) e, all'inizio dell'anno, al Regio di Torino nel *Guglielmo Tell* rossiniano. «Dopo un anno d'abbandono», scrive il periodico milanese «La Moda» nel '40, «questo distinto tenore tornò tra noi di molto avanzato nelle sue doti di cantante e discretamente invigorito in quanto riguarda l'azione». <sup>16</sup> Già nella sua prima stagione milanese, infatti, la critica riconosceva al tenore una «voce piena di grazia e soavità», «una bellissima voce, che modula a suo talento; ma si lascia volentieri trasportare dalla foga di gridare, il che nuoce un poco al suo canto, che pure è sentito». <sup>17</sup> A tale «sentire delicato» e alla «voce estesissima ed agile» corrispondeva una bella presenza fisica, caratteristiche che facevano di Salvi, come nota Radiciotti, un «tenore adatto alle opere ove richiedesi pari il sentimento che la forza». <sup>18</sup>

Gli anni '40 saranno all'insegna dei grandi teatri, non più solo italiani ma anche europei. È a Roma (Teatro Apollo) nel carnevale 1841 quando tiene a battesimo un'altra "prima" di Donizetti, per l'impresario Vincenzo Jacovacci. <sup>19</sup> La stagione di quello stesso carnevale vede Salvi anche alla Fenice di Venezia, dove si esibisce nel *Templario* di Nicolai (con Desiderata Derancourt, Jenny Olivier, Adelaide Tanini, Giorgio Ronconi e Nicola Ivanoff), <sup>20</sup> nel *Belisario* e in *Lucrezia Borgia* di Donizetti, in *Ginevra di Monreale* di Pietro Combi e in due opere nuove: *Clemenza di Valois* di Vincenzo Gabussi e *Margherita di York* di Nini; torna subito alla Scala in primavera e

<sup>15</sup> Il riferimento, che figura nel giornale milanese «La Fama», è alla prima serata dell'opera, ma l'intero corso delle repliche non riuscì a entusiasmare il pubblico. Il commento del giornalista, pur negativo nei confronti dell'esecuzione, fu positivo per la musica, che «ben meritò gli applausi onde fu accolta la sera del 17 corrente per bella istrumentazione, dolcezza di canto e per purezza e novità anche di pensieri». Invece «l'esecuzione, a dir vero, non contribuì molto a farcene assaporare le bellezze, giacché, se ne eccetti la Marini, che cantò egregiamente, gli altri pareva gareggiassero nell'uscir di tono. Salvi [...] spesso non raggiunse la nota richiesta. Masini pareva giocasse a mosca cieca, fortunato quando coglieva nel segno. La Shaw, che si produceva la prima volta sul teatro, ha voce, pronuncia felice, ma tuttora novizia sì del canto come della scena, non è fatta per un teatro principale come il nostro» (Gino MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, Bocca, 1926 p. 7 sg.; Rad. 3559-3560). Pur se non attestato dalla cronologia del Teatro alla Scala compilata da Tintori, Radiciotti (Rad. 3559) indica Salvi nel cast dei *Ciarlatani* nel novembre del '39, sulla cui riuscita trascrive peraltro «esito cattivo».

<sup>16</sup> Rad. 3560.

<sup>17</sup> Rad. 3554.

<sup>18</sup> *Ibid.*: giudizio personale di Radiciotti.

<sup>19</sup> Nel febbraio '41 l'Apollo vede infatti la "prima" assoluta dell'*Adelia*, con Salvi, Giuseppina Strepponi, Clementina Baroni, Ignazio Marini, Filippo Valentini, Pietro Gasperini. Nella compagnia generale, oltre ai detti, Benedetta Colleoni e Giuseppina Brambilla, per un cartellone che vedeva in programma anche *Marin Faliero*, sempre di Donizetti, e la nuova versione del *Mosè* di Rossini, oltre a tre diversi spettacoli di ballo.

<sup>20</sup> Rad. 3557.

poi in estate, quando canta anche a Bergamo,<sup>21</sup> mentre in autunno va a Trieste, al Teatro Grande, dove sarà confermato anche per il carnevale successivo. In cartellone un titolo nuovo di Fabio Campana, *Giulio d'Este*, con Giuseppina Strepponi e Badiali – oltre a Salvi, «dotato di voce estesissima ed agile, onde un canto soave oltre ogni dire» –, e poi *Saffo* di Pacini e *Roberto Devereux*, in cui il tenore «rapi con la finitezza del suo canto»;<sup>22</sup> in quel carnevale è anche di nuovo alla Scala, con l'impresario Merelli, dove tiene a battesimo – sia pur con esito di pubblico non buono – *Odalisca*, nuovo titolo di Nini. Nella primavera '42 canta al Regio di Torino e a giugno vi si distingue per l'ottimo successo riportato da *Antonio Foscari*, opera nuova di Henri Cohen: l'apprezzamento personale per Salvi in quella stagione torinese è tale che il Re di Sardegna lo nomina suo virtuoso di camera e cappella. L'estate lo vede a Padova – che lo conferma anche per il luglio dell'anno dopo, sempre nell'ambito della grande festa del Santo, quando eseguirà con grande successo di pubblico *Genio e sventura*, opera nuova di Temistocle Solera – poi di nuovo a Bergamo e in autunno ancora a Trieste, di scena in *Beatrice di Tenda* di Bellini, *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci e *La muta di Portici* di Auber, ove tale è il suo personale successo nel ruolo di Masaniello «da ricordare spesso l'insuperato Duprez», come ebbe a scrivere la critica triestina. Per l'*Anna Bolena* di Donizetti, anch'essa in cartellone, il «Figaro» del 30 novembre racconta poi il trionfo di Salvi in termini di «entusiasmo ad ogni suo pezzo. Il pubblico si levò a tumulto. L'impressione fatta di tanta maestria e soavità di canto fu indecrivibile ed è certo che formerà epoca negli annali del nostro teatro».<sup>23</sup>

Nella seguente stagione di carnevale 1843 è ancora a Trieste, ma di nuovo anche al Regio di Torino, dove interpreta due titoli in “prima”: *Caterina di Guisa* di Coccia, che non piacque al pubblico nonostante la buona esecuzione, come si legge in una corrispondenza giornalistica di Felice Romani, che parlando di Salvi, si chiede chi possa superarlo «nel canto affettuoso e patetico, nella malinconia dell'amore, nell'amarezza della disperazione»;<sup>24</sup> quindi *Il Reggente* di Saverio Mercadante, che anch'essa piacque poco al pubblico. Da Torino passa a Vienna, dove trionfa nel *Barbiere* rossiniano (aprile, Teatro di Porta Carinzia, con la Malibran, Ronconi e Agostino Rovere) e tiene un grande concerto di beneficenza voluto dall'Imperatrice (Teatro Italiano), diretto da Donizetti stesso con Ronconi, Rovere, Eugenia Tadolini, Marietta Alboni, Teresa De Giuli.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Qui Fétis ebbe modo di ascoltarlo accanto alla Strepponi e a Filippo Coletti, e lo apprezzò molto per l'ottimo metodo e la sua grazia, dichiarandosi «soddisfatto del suo stile elegante e puro» (François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2ª ed., 8 voll., Paris, Didot, 1860-65, VII, p. 388).

<sup>22</sup> Entrambi i commenti trascritti da Radiciotti dalla critica triestina del 1841 (autunno) si leggono in Rad. 3557.

<sup>23</sup> *Ibid.*: dalla stampa dell'autunno '42.

<sup>24</sup> Pubblicata dal periodico bolognese «Teatri, Arti e Letteratura» (Rad. 3561).

<sup>25</sup> Proprio al Porta Carinzia di Vienna il 5 giugno seguente lo stesso Donizetti dirigerà la “prima” assoluta di *Maria di Rohan*, con Carlo Guasco, Ronconi, Tadolini e Novaro.

Dopo l'appuntamento estivo a Padova, di cui si è detto, approda a Parigi, ove troverà l'entusiastica accoglienza e ospitalità del Théâtre Italien; si trattiene fino a tutto il carnevale successivo, e dà ampia prova di sé in *Lucia di Lammermoor*, *Il barbiere di Siviglia*, *Maria di Rohan*, *Belisario*. Prestigiose le compagnie: nel capolavoro rossiniano è con Morelli, Lablache (Bartolo), Ronconi (Basilio) e la Tacchinardi Persiani, mentre in *Maria* recita con Marietta Brambilla e Giulia Grisi, Ronconi e Mario (Giovanni Matteo De Candia, marito della Grisi).<sup>26</sup> «La sua voce», secondo il lusinghiero giudizio della «Presse», «è pulita, morbida, agile e leggera nei passaggi: ricorda il timbro e il metodo di Rubini»; è inoltre particolarmente estesa: «copre due ottave e sale dal Do basso al Do acuto». «Il suo successo è stato completo», conclude il critico francese, che non manca di notare simpaticamente come il tenore sia «robusto, ben fatto e di una bellezza italiana forse un poco abbondante e troppo rimpinzata di pasta napoletana»: e ci piacerebbe sapere a chi pensa quando dice che il suo aspetto «quanto meno non disturba gli occhi e non obbliga gli ammiratori a girare lo sguardo». <sup>27</sup> Sempre a proposito di quella tornata parigina, interessante è anche una corrispondenza della «Gazzetta musicale di Milano» (22 ottobre 1843), in cui si riconosce a Salvi «una voce pura e che può riescire assai simpatica, un artificio abbastanza lodevole nel modo d'adoprarla, una decisa e rara abilità nel filare e nel dar forza alla nota, un merito di cantante insomma incontrastabile e certamente non troppo comune», e si contestano però le sue doti interpretative, per una certa monotonia che può essere indotta dalla «costante soavità del suo canto»: l'articolo testimonia comunque che a Parigi «il successo di Salvi fu completo». <sup>28</sup>

Dall'aprile '44 è a Londra, dove raccoglie un successo incredibile: dopo la trionfale interpretazione di *Lucia* al Drury Lane (2 maggio), riceve inviti per concerti da parte delle più blasonate famiglie aristocratiche, dalla casa reale (che lo ospita almeno quattro volte) al duca di Devonshire e a tante altre che se lo contendono. Tra le città che lo richiedono, Dublino e Manchester, mentre dal 21 agosto al 21 settembre intraprende una vera e propria tournée per tutta l'Inghilterra, con il celebre pianista Sigismund Thalberg insieme alla Tacchinardi, a Giacinta Puzzi e ad altri. Il momento è d'oro: concluso il giro parte per Mosca, scritturato dal Teatro Imperiale, dove in ottobre porta al trionfo *Lucrezia Borgia*: «Dotato d'una bella e gradevole presenza, sembra l'uomo scelto dalla natura a rappresentare l'ideale del bello», sviolina la «Gazzetta di Mosca», che nota anche come al solo suo comparire in scena «tale simpatia si accattivò che per lungo tempo la sala risuonò d'applausi». Sull'onda di siffatto favore popolare, prolunga il suo contratto fino all'inizio dell'estate '45, impegnato in Russia, Polonia e Germania.

<sup>26</sup> Cfr. Rad. 3556 e 3562.

<sup>27</sup> Rad. 3562; la traduzione è di chi scrive.

<sup>28</sup> Rad. 3572.

Dopo un breve passaggio in patria durante l'estate, ritorna quindi a Pietroburgo, al Teatro Imperiale che lo ha scritturato dal 15 settembre a tutto febbraio '46, per il posto fino a quel momento di Giambattista Rubini. Un clima di festa ed esaltazione avvolge l'avvio di stagione con *Lucrezia Borgia*, durante la quale Salvi non manca di inserire come di consueto la romanza dall'*Oberto, conte di S. Bonifacio* che Verdi aveva scritto appositamente per lui e che da allora costituiva il suo cavallo di battaglia in sede concertistica ma anche operistica, come aria "di baule".<sup>29</sup> In cartellone, sempre interpretate da Salvi, anche *L'elisir d'amore* e *La favorita* di Donizetti, *I lombardi alla prima crociata* di Verdi e *Il templario* di Nicolai. «Mi trovo al sommo contento dell'accogliimento fattomi da questo pubblico», scrive Salvi stesso il 26 gennaio '46 a Gaetano Fiori, direttore del giornale di Bologna «Teatri, Arti e Letteratura», «di più certamente non potevo desiderare». Racconta quindi di come l'Imperatore, assistendo ai *Lombardi*, «si degnò applaudire a modo che dovetti ripetere la cavatina e il terzetto»: <sup>30</sup> condizione unica, quella dell'applauso del sovrano, per concedere il bis, cosa che si ripeté anche con *La favorita*. In primavera sarà in Spagna, a Madrid (Teatro del Circo), dove incanta in *Lucia* accanto a Ronconi, la Tacchinardi Persiani e Ignazio Marini, *La sonnambula*, *Il barbiere*, tanto che la regina Isabella invita il banchiere Salamanca, celebre mecenate, a scritturare quegli stessi artisti per l'inaugurazione del nuovo Teatro d'Oriente, che aprirà nella primavera '47.

Nel settembre '46 Salvi torna a Pietroburgo, <sup>31</sup> riconfermato nella stagione autunnale per due anni, e si esibisce in *Lucia*, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Il templario*, *La muta di Portici*, ma non in *Ernani*, pure in cartellone. Per i quattro mesi dell'inverno seguente accetta di prolungare la scrittura con l'onorario di ben 100 000 franchi. La fama e il blasone gli permettono di programmare ormai con molto anticipo il suo calendario: nei prossimi 1847, '48 e '49 sarà a Londra in primavera, in tour durante l'estate e in Russia per l'autunno-inverno. Dopo Pietroburgo è a Mosca per alcuni concerti, quindi passa a Londra, come da contratto, dove nell'aprile '47 ammalia il Covent Garden nella ben sperimentata *Lucia*, quindi nell'*Italiana in Algeri* e nei *Puritani*: «Avvenente nella persona e con tali doti vocali, egli è fra i migliori tenori che siano esistiti», scrive entusiasta il «Morning Herald» di Londra. «La sua voce assomiglia a quella del flauto», continua il giornale londinese,

<sup>29</sup> Nel 1840, quando alla Scala *Un giorno di regno* cadde e si riprese l'*Oberto*, che lì aveva debuttato l'anno precedente, con l'aggiunta di nuovi numeri, tra cui la romanza per Salvi, poi divenuta suo pezzo forte.

<sup>30</sup> Rad. 3565.

<sup>31</sup> Annota Radiciotti che «appena arrivata la compagnia, vi fu concerto a Corte e a Peterhof, luogo di delizie. In quel grazioso teatrino, guarnito da tutta la famiglia imperiale, dame d'onore e dai ministri si diede il *Tartuffo* del Molière. Poi Tamburini e Salvi cantarono in costume dall'introduzione a tutto il duetto tra tenore e baritono del *Barbiere*, il Tamburini "Non più andrai farfallone amoroso"; e Salvi nella solita romanza dell'*Oberto*. L'Imperatore si trattenne a congratularsi con loro» (Rad. 3566).

«è uguale e flessibile e priva di quella durezza che è quasi caratteristica di alcuni dei suoi più celebri contemporanei». Né il critico lesina il suo giudizio sull'interpretazione di Salvi, che considera «grande artista della vera scuola italiana»: «L'arte più perfetta lo mette in grado di cantare la musica appassionata del suo paese con la più sentita finitezza e colorirla del più raffinato sentimento». Non manca un appunto, comunque benevolo e presto dimenticato: «La sua abitudine di spingere un po' troppo oltre l'espressione d'ogni frase musicale potrebbe essere criticata, ma l'eleganza dello stile e la purezza vocale sono tali da farne ampia ammenda». Nell'autunno '47 a Pietroburgo debutta trionfalmente con *Lucia*, cui fanno seguito *L'elisir*, *Otello* e *Don Giovanni* di Mozart; nella primavera del '48 il Covent Garden lo applaudirà particolarmente nella *Cenerentola*, con Marietta Alboni, Antonio Tamburini e Rovere; in autunno e a tutto il carnevale seguente è di scena a Pietroburgo, secondo contratto: e poi da capo nella successione, come stabilito fino al 1849. Nel '50 tocca infine al Nuovo Mondo, conosce il plauso del pubblico di New York e in autunno è a Cuba, dove interpreta un'opera nuova scritta da Giovanni Bottesini per la Compagnia dell'Avana, *La duchessa della Vallière*; <sup>32</sup> la primavera successiva intraprenderà un tour di diversi mesi in vari paesi americani, nelle vesti di cantante e impresario. Torna oltreoceano nell'estate '52, ottenendo in Messico un lusinghiero successo nel *Barbiere*, e nell'agosto '54 per *Lucrezia Borgia*. Nel '53, in autunno, aveva invece ritrovato, dopo tanti anni, le scene del Teatro Nuovo di Napoli, cantando la parte protagonista nell'opera di Giovanni Moretti *L'ossesso immaginario*; Parigi lo applaude invece nuovamente dall'ottobre '55 al marzo successivo, come primo tenore assoluto sia al Théâtre Italien sia all'Opéra. <sup>33</sup> Certo, è presumibile che già dal volgere degli anni '50 abbia inizio in qualche modo il suo declino – almeno nella grande qualità artistica –, ma in questi anni egli continua tuttavia il percorso di carriera, quando invece secondo Fétis egli avrebbe lasciato le scene appena agli inizi del decennio. <sup>34</sup>

Una carriera di prestigio, dunque, quella di Salvi: una voce stimata da fior di compositori, prima ancora che applaudita dal pubblico dei migliori teatri. <sup>35</sup> Egli proviene da un'area delle Marche che non annovera tanti altri

<sup>32</sup> Rad. 3568. Tale titolo attribuito a Bottesini oggi non risulta nel suo catalogo; l'ap-punto di Radiciotti ascrive l'evento operistico al mese di ottobre.

<sup>33</sup> Cfr. Rad. 3556 e 3573.

<sup>34</sup> Non è la sola imprecisione di Fétis riguardo a Salvi: si ricordi ad esempio che egli credeva il tenore bergamasco, nato per giunta nel 1812; l'anno del debutto è inoltre indicato nel 1832, a Roma. Le stesse notizie tramanda Arthur Pougin, autore di un «supplemento e complemento» al grande dizionario di Fétis, una ventina d'anni dopo (cfr. Arthur M. POUGIN, *Biographie universelle des musiciens par François Fétis. Supplément et complément*, Paris, Firmin, Didot et Cie, 1881, II, p. 480).

<sup>35</sup> Un suo breve ma accurato profilo artistico figura in Rodolfo CELLETTI, *Voce di tenore*, Milano, IdeaLibri, 1989, p. 112 sg.: «Fu uno dei prototipi del tenore di grazia italiano, ma non un "tenorino"», annota Celletti, che ritiene il tenore non brillasse molto nel «canto appassionato», mentre era «molto ammirato per la morbidezza, l'agilità, l'estensione e la dolcezza del timbro», oltre che «per la raffinatezza del fraseggio nel canto elegiaco-patetico».

artisti, almeno in quel periodo, né è chiaro da chi e da dove il tenore derivi l'arte sua; si sa che ad Ancona, sua città natale, visse nei primi decenni dell'Ottocento e tenne una scuola di canto il basso maceratese Domenico Patriossi (1778-1861), cantore nella Cappella di Loreto fino al 1825. Costui svolse una discreta carriera teatrale che, mentre era in servizio a Loreto, lo portò in varie piazze di provincia ma anche alle glorie di Firenze e della Scala di Milano (1812); nel 1803 smise addirittura il posto lauretano – assai rinomato e richiesto, che riacquistò nel 1809 – per recarsi in Portogallo, ove entrò in servizio nella corte. Se la scuola di Patriossi abbia o meno dato i suoi frutti, oltre all'arte trasmessa ai figli Ignazio (baritono) e Amalia (soprano), non si hanno oggi dati certi per affermarlo, ma sarebbe interessante approfondire l'argomento; ciò che invece è certo è che un centro importante di irradiazione musicale si colloca proprio nella Cappella di Loreto. Essa, come altre istituzioni musicali della medesima importanza, è da considerarsi non solo per il servizio istituzionale svolto, ma anche per le relazioni artistiche e personali attivate tra cantori e maestri, ognuno con il proprio bagaglio di conoscenze ed esperienze professionali: non è di certo un mistero il fatto che, dopo gli altissimi livelli toccati nel Seicento, a partire dalla seconda metà del Settecento e per oltre un secolo la continua decadenza della Cappella coincise con l'elevato prestigio dei suoi cantori, invitati a esibirsi nei teatri di numerose città d'Italia e all'estero; infatti, se da un lato la Cappella era nominalmente presente nel mondo con i suoi virtuosi, previe dispense e permessi particolari, di fatto tali artisti per lungo tempo risultavano assenti dalle attività musicali svolte nell'ente, con evidente abbassamento della sua stessa qualità.<sup>36</sup>

Tra le tante relazioni che l'ambiente lauretano ha certo innescato, rileviamo ad esempio quella tra i colleghi cantori Patriossi e Giuseppe Concordia (1769-1846), tenore ferrarese entrato nei ranghi della Cappella sul finire del 1797, appena pochi mesi prima di Patriossi, per restarvi con qualche interruzione fino a tutto il 1829. Giuseppe Concordia usufruì di molte licenze artistiche, il che equivale a dire che conobbe una notevole carriera: in teatri vicini come Fermo, Senigallia, Fano, Gubbio, Cesena, Ferrara, ma anche di grande blasone come il Valle di Roma, e piazze primarie come Firenze, Bologna, Milano e Palermo, dove rimase per un anno intero, nonché Dresda, anche lì per un impegno annuale. A Loreto gli nacque un figlio che chiamò Domenico (1801-1882), come Patriossi, che gli fu padrino insieme, sembra, a Nicola Zingarelli, celebre compositore e didatta che allora era maestro di Cappella nella città mariana (dal 1796 al 1805).

---

<sup>36</sup> Per le notizie relative alla Cappella musicale di Loreto, fondamentali sono *Cantori, maestri, organisti della Cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d'archivio*, a cura di Floriano GRIMALDI, Loreto, Ente Rassegne musicali, 1982, curatore anche della *Cappella musicale di Loreto nel Cinquecento*, *ibid.*, 1981.



*Panorama ragionato delle voci**a. Le generazioni di primo Ottocento*

Illustri sconosciuti che in realtà sono sconosciuti illustri,<sup>37</sup> come si è visto per Lorenzo Salvi, popolano gli sterminati appunti di Radiciotti – spesso solo sofferti sunti di una faticosa caccia tra cronache e annali –, così come in effetti popolarono i tanti teatri italiani e stranieri, grandi e piccoli, che vissero anche grazie a quegli artisti, proponendoli nei propri cartelloni. Ma seppure sia doveroso cercare di ricostruire per ognuno i contorni e i dettagli di carriera, è questa piuttosto l'occasione per una ricerca sistematica volta non a esplicitare i singoli universi quanto a identificare eventuali caratteristiche assimilabili, tratti distintivi paragonabili, origini e provenienze condivise: insomma, espressioni di un minimo comun denominatore, tanto da configurare l'ipotesi di un *genius loci* marchigiano.

Come gli artisti appena ricordati, fortemente legato all'ambiente lauretano è anche Cesare Boccolini, baritono di lunga e fortunata carriera internazionale.<sup>38</sup> Nato a Senigallia nel 1826, studia con Giovanni Morandi, compositore e apprezzatissimo didatta, già celebre non solo come consorte della rinomata prima donna Rosa Morolli. Prosegue poi la formazione con Zeno Appiotti e quindi con Giovanni Zampettini, entrambi senigalliesi e a loro volta allievi di Morandi. Inizia a cantare come basso, esordendo a Cingoli nei panni di Silva, basso profondo dell'*Ernani* verdiano, e di Bidebent nella

<sup>37</sup> Quale metro di giudizio riguardo gli artisti in oggetto, circa il loro essere più o meno conosciuti, si può ben considerare non tanto l'erudizione di studiosi e ricercatori avvezzi a frequentare archivi e documenti d'epoca e che su di loro hanno indagato, quanto piuttosto il riscontro del loro nome nei dizionari biografici, i quali, proprio perché non mirano all'approfondimento bensì al taglio compilativo, sintetizzano in qualche modo i paradigmi dell'epoca di pubblicazione in merito alla conoscenza condivisa delle voci attestate, nonché il rilievo accordato a ciascuna. Per questa specie di gioco statistico diacronico abbiamo tenuto presenti alcuni dei testi tra i più accreditati: per l'Ottocento (non solo italiano) si è considerato il lavoro dei due illustri storiografi francesi Fétis e Pougin, esplicitato nei rispettivi dizionari biografici universali già citati, usciti l'uno a partire dal 1835 fino ai primi anni '60 in varie edizioni, l'altro negli anni '80. A distanza di qualche decennio, ci fa poi da testimone un'opera italiana edita da Sonzogno: Carlo SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 3 voll., Milano, Sonzogno, 1926-29. Quanto alla conoscenza odierna, si sono prese come riferimento due recenti autorevoli opere di diversa provenienza geografica, l'una italiana e l'altra inglese: il DEUMM e il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Risulta quanto meno degno di nota – e per noi di estremo interesse – il fatto che gran parte degli "illustri sconosciuti" presi in esame siano effettivamente tali, liquidati in quattro righe quando non del tutto ignorati sia dai compilatori dell'800 sia da quelli odierni, nonostante l'oggettività dei dati artistici e biografici consenta invece di considerare buona parte di quegli artisti sconosciuti sì, ma davvero "illustri". Tale sorte, cui si farà cenno singolarmente per ciascuno degli artisti ricordati, accomuna anche i già citati Salvi e Marini Raineri: se il primo è ignoto al *New Grove* e ottiene alcune righe sia sul DEUMM sia da Schmidl e Pougin – qualcosa in più da Fétis –, la seconda non ha alcun riscontro in nessuno di essi.

<sup>38</sup> Nonostante la prestigiosa carriera anche in teatri molto importanti, è totalmente ignorato sia da Fétis sia da Pougin e pure da Schmidl, e non comparè nemmeno nel DEUMM e nel *New Grove*. Se ne ha notizia soprattutto grazie alle ricerche di Radiciotti e alle carte d'archivio di Loreto, dove fu cantore dal 1855 all'87.

*Lucia* donizettiana, con «voce intonata, fresca, espressiva, dolce», come scrissero le cronache locali.<sup>39</sup> Per circa un decennio si esibì nei teatri di provincia, in regione e fuori, mutando nel frattempo il registro vocale fino ad assestarsi nel registro di baritono: il suo primo palcoscenico internazionale, già di alto livello, è Alessandria d'Egitto, dall'autunno '55 alla quaresima seguente. In quello stesso anno entra in organico nella Cappella di Loreto, che lo vedrà tra i suoi cantori fino all'87. In quell'ambito si giova dei preziosi insegnamenti del collega Fortunato Borioni (1807-1865), tenore anconetano di lunga carriera teatrale, di vent'anni più anziano di lui e attivo come cantore a Loreto fino alla morte.<sup>40</sup> Nel 1860 Boccolini viene lanciato nelle alte sfere del mondo operistico, cantando con successo alla Pergola di Firenze: da quel momento, per quasi vent'anni, gli si aprono le porte nei teatri di grido di tutta Europa. L'Argentina di Roma, il Regio e il Carignano di Torino, e poi Trieste, Vienna, Madrid, il Liceu di Barcellona, il San Carlo di Lisbona, Il Cairo, dove nel '69 e nel '70 canta nelle prime stagioni del nuovo teatro; particolare affetto gli riserva il pubblico spagnolo, che lo monopolizza dal 1868 al '78, ogni anno in stagioni diverse tra Madrid, Siviglia, Malaga, Cadice, Barcellona. D'altro canto, «per il metallo della sua voce e per l'estensione della medesima, e per la grazia e la bella maniera di canto» era da considerare «un grande acquisto», come riconobbe Luigi Vecchiotti, maestro di Cappella a Loreto al tempo della presa di servizio di Boccolini.<sup>41</sup> Smise di calcare le scene nel '78, e morì a Loreto nel '94.

Fu valentissimo attore, capace di infiammare le platee con interpretazioni sentite e molto partecipate emotivamente: «credeamo di trovarci di fronte non ad un artista che figurava un padre ingannato, ma al padre stesso», così si esprime un cronista spagnolo a proposito del *Rigoletto* di Boccolini.<sup>42</sup> Era dotato di un ottimo metodo di canto, che gli consentì di affrontare un

<sup>39</sup> Rad. 567.

<sup>40</sup> Cantore a Loreto dal 1829 al '65, gli è attribuita una carriera sia concertistica sia teatrale esterna alla Cappella, e durata oltre vent'anni, almeno dal '35 alla fine degli anni '50, anche in stagioni importanti come quelle dell'Argentina a Roma, di Livorno e Perugia, come pure a Napoli e a Torino.

<sup>41</sup> Lettera del maestro Vecchiotti a monsignor Narducci, commissario nel concorso di ammissione alla Cappella nel 1855, concorso che per il suo ruolo vocale fu vinto da altri: visto il valore riconosciuto a Vecchiotti, Narducci fece comunque in modo di assumere Boccolini nella Cappella, sebbene tra i contralti, che vedevano un posto vacante; egli assumerà il ruolo di basso dal '59 (Rad. 571-572).

<sup>42</sup> «Nell'Opera Italiana di Madrid, nei venti e più anni di esistenza», continua il critico spagnolo, «non abbiamo visto interpretare ed eseguire meglio la parte di *Rigoletto*. L'esatta conoscenza del personaggio, e dei suoi particolari caratteri, delle differenti ritmazioni sceniche come della maniera di cantare l'opera formano una profusione di dettagli di primo ordine». La critica figura in un articolo di Bettino Padovano pubblicato il 22 maggio 1926 sul quotidiano di Ancona «L'Ordine». A proposito di *Marta*, opera di Flotow data a Trieste nel '63, in quel 30 gennaio «L'Osservatore triestino»: «Egli non poteva interpretare meglio la parte sua e come cantante e come attore. Applaudito di continuo e solo e coi compagni, sollevò poi il pubblico all'entusiasmo nella romanza dell'atto quarto». «Speriamo vorrà contribuire ad accrescere i pregi che sono in lei mediante la sua degna interpretazione», scriverà a Boccolini l'editore riguardo la *Contessa d'Amalfi* di Errico Petrella nell'inviare al cantante la parte stampata (cfr. l'articolo di Padovano sull'«Ordine»).

ampio repertorio: gran parte dei titoli verdiani, da *Macbeth* a *Luisa Miller*, *Aida*, *La traviata*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *I vespri siciliani* eccetera, e poi Donizetti, Meyerbeer, Bellini, ma anche Rossini e Mercadante e il *Don Giovanni* mozartiano, cioè in pratica «tutte le opere antiche e moderne», secondo la dicitura adoperata dai contratti di scrittura impresariale dell'epoca.<sup>43</sup> A proposito del *Don Giovanni*, di cui Boccolini fu pregevole esecutore, proprio dalle Marche proveniva il suo primo interprete, Luigi Bassi, che muore a Dresda nel 1825 ricevendo l'omaggio di un monumento funebre, giusto pochi mesi prima che venisse alla luce mille chilometri più a Sud il baritono senigalliese.

Bassi era nato a Pesaro nel 1766 e aveva studiato a Senigallia (giuntovi con i genitori, artisti di teatro) con Pietro Morandi, apprezzato maestro bolognese e padre di Giovanni.<sup>44</sup> Perfezionatosi a Firenze con Pietro Laschi, dove se ne andò appena diciassettenne dopo anni di precoce frequentazione scenica in parti *en travesti*, fu scritturato alla Pergola grazie all'interessamento di questi e poi in diversi teatri italiani, tra cui Bologna e Roma (Capranica, 1781), quindi Praga, ove giunse con una lettera di raccomandazione per l'impresario del Teatro Italiano.<sup>45</sup> Dal 1784 è quindi nella compagnia, ed eccelle nel *Re Teodoro* e nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Famoso e apprezzato dai tanti ammiratori dell'opera italiana, nel 1787 interpreta il Conte di Almaviva delle *Nozze mozartiane* al Teatro Nazionale di Praga, alla sua "prima" praghese, presente l'autore. E l'opera ebbe tal successo che Mozart se ne tornò a casa con in tasca la commissione per un nuovo lavoro, di argomento a sua scelta: si trattava di *Don Giovanni*, che sarebbe andato in scena nell'ottobre dello stesso anno, da lui stesso diretto. Mozart fu così colpito dalle doti sceniche e vocali di Bassi, nonostante i suoi 21 anni, che lo volle ancora nei panni del protagonista, e di fatto scrisse per lui la parte del ruolo eponimo. Il personaggio gli si attagliava in modo particolare, tanto da permettergli di dar sfoggio di uno spiccato senso scenico, sempre elegante, pur quando improvvisava: in tarda età Bassi ricorderà di non avere mai interpretato alla stessa maniera i suoi *Don Giovanni*.

Oltre all'ambito mozartiano – nel '93 cantò anche *Il flauto magico*, esaltando il pubblico nei panni di Papageno<sup>46</sup> – il suo repertorio era improntato a una voce di basso-baritono chiara e sonora, agile quanto estesa, e comprendeva Paisiello, Cimarosa, Salieri, Cherubini, Anfossi e altri, esprimen-

<sup>43</sup> Cfr. Rad. 564-565. Tale attitudine – cantare cioè «tutte le opere antiche e moderne» senza specializzazione nei confronti delle specifiche tessiture vocali – è in parte un segno dei tempi, ma è forse anche un segno della disposizione vocale di cantanti informati a metodi di canto più attenti all'affinamento e al dominio dello strumento-voce.

<sup>44</sup> Di Bassi riferiscono sia Fétis sia il *New Grove*, mentre il DEUMM gli accorda appena una ventina di righe e Schmidl ancor meno, peraltro ribadendo la svista di Fétis circa la "prima" assoluta delle *Nozze mozartiane*, che debuttarono non a Praga nel 1787 con Bassi suo primo interprete, ma nel maggio dell'anno prima a Vienna.

<sup>45</sup> Si veda anche Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-94.

<sup>46</sup> A Lipsia, in italiano; la versione italiana ancor oggi in uso è dell'anno successivo (1794), scritta dal livornese Giovanni de Gamerra.

dosi ai massimi livelli nelle opere buffe, che furono il miglior veicolo della sua arte scenica, comunque raffinata nel gesto e proposta con intelligenza ed eleganza. D'altro canto, come annota Fétis, egli disponeva di «una bella e nobile figura, una corporatura alta e ben proporzionata», esaltata al meglio da «una voce il cui timbro era pulito in tutta la sua estensione e la cui emissione era naturale», unita a «una rara intelligenza della scena». «La sua voce è tanto melodiosa quanto la sua scena è magistrale», scrive un giornale tedesco nel 1793;<sup>47</sup> «appena si presenta», continua la gazzetta, «gioia e buon umore pervadono il pubblico e mai egli lascia la scena senza ottenere un diretto e caloroso applauso». «Voce flessibile, piena e piacevole», conferma la cronaca qualche anno dopo, descrivendone il registro come «tra tenore e basso».<sup>48</sup> Dopo una ventina d'anni di gloria (che lo vedono stabilirsi in Boemia, ma esibirsi in tutta Europa, da Varsavia a Parigi e spesso anche in Germania), l'esperienza praghese termina nel 1806 con la chiusura del Teatro Italiano, a causa delle mutate condizioni politiche. Senza una rendita fissa, passa al servizio del principe Franz Joseph Maximilian Lobkowitz fino al 1814, trascorrendo spesso gli inverni a Vienna. (Beethoven, che lo conobbe, lo chiamava «il focoso italiano».) Dal 1815 si stabilì a Dresda, chiamato da Francesco Morlacchi, maestro della Cappella Reale e direttore dell'Opera Italiana. Perdute molte delle prerogative vocali sin dai primi anni del secolo, continuava comunque la carriera grazie all'esperienza e alle infinite risorse del mestiere, oltre che alle sempre più caratterizzanti doti sceniche e interpretative; dal 1806 comincia inoltre a svolgere anche il ruolo di direttore di scena e produttore, e realizza spettacoli memorabili, come il *Don Giovanni* allestito a Praga su invito di Carl Maria von Weber (1814).<sup>49</sup>

Negli anni in cui a Dresda si spegneva la voce di Bassi e a Senigallia si udivano i vagiti del neonato Boccolini, si apriva all'arte del palcoscenico un altro valente baritono, Natale Costantini. Della generazione di Salvi, era nato a Senigallia nel 1806; dopo aver studiato con Giovanni Morandi debutta in provincia a 22 anni, mostrando subito evidente sensibilità interpretativa e ottimo metodo di canto, unitamente a spiccate qualità vocali.<sup>50</sup> Entra presto negli interessi del “Napoleone degli impresari”, Alessandro Lanari,

<sup>47</sup> Il «Gothaer Taschenkalender» (cfr. *New Grove*).

<sup>48</sup> Nel 1800, in un articolo dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»: oltre a descrivere le qualità vocali di Bassi, l'articolo annota anche impietosamente il deterioramento dei suoi mezzi, sottolineando quanto il cantante fosse eccellente «prima che perdesse la voce», nonostante non possa disconoscerne la grande tecnica e il mestiere per i quali egli comunque «ancora sa molto bene come usare ciò che rimane». Lo stesso scritto esalta poi le doti sceniche dell'artista, che descrive come «un attore molto abile nella tragedia senza alcuna traccia di grottesco, come nella commedia è assente ogni volgarità e mancanza di gusto»: è così che «egli non sbaglia un ruolo», riuscendo al meglio, tra gli altri, nei panni di Teodoro, don Giovanni, Axur, e naturalmente del Conte delle *Nozze mozartiane* (cfr. *New Grove*).

<sup>49</sup> Cfr. Fr.-J. FÉTIS, *op. cit.* L'ingaggio prevedeva 800 scudi annui; l'artista era giunto a Dresda come cantante, ma non riuscendo più a sostenere il ruolo all'altezza delle aspettative, iniziò a ricoprirvi l'incarico di direttore di scena, incarico che mantenne fino alla morte, occorsa nel settembre 1825.

<sup>50</sup> L'artista figura solo in C. SCHMIDL, *op. cit.*

suo conterraneo (di S. Marcello di Jesi) e gestore di alcuni tra i più importanti teatri d'Italia. Nel '30 è già sui palcoscenici di Lucca e Senigallia, che in quella stagione di Fiera inaugura il suo nuovo teatro, e canta subito con nomi di grido quali Giuditta Grisi, Domenico Cosselli, Santina Ferlotti, Rosalbina Carradori Allan (*I Capuleti e i Montecchi* e *Il pirata* di Bellini). L'anno dopo è alla Pergola di Firenze, ancora con la Ferlotti e Domenico Reina, per *La schiava di Bagdad* di Pacini e *La gazza ladra* di Rossini: di lì in avanti, con Lanari o con altri impresari, sarà pressoché costantemente impegnato in tutte le stagioni, in molti teatri di primo piano e in qualcuno di provincia. Indicativo in tal senso uno sfogo epistolare dello stesso Costantini, che dopo un quindicennio di intensi impegni – siamo nel 1845 – lamenta con il suo interlocutore di esser costretto per la quarta volta a «rinunciare le proposte lucrosissime di Madrid per esser legato ad impegni italiani che poco pagano». <sup>51</sup> In tale pressante rincorsa si divide tra Firenze, Venezia, Napoli, Bologna, Roma, Genova, Trieste, Parma e numerose piazze di provincia. Nei cast è a fianco di nomi di spicco, come quelli dell'altra Grisi, Giulia, e poi di Duprez, Reina, la Ungher, la Tadolini, Donzelli, Napoleone Moriani, e perfino la Ronzi De Begnis ormai a fine carriera: i giudizi dell'epoca possono ben dirlo «prossimo a raggiungere quei sommi in cui compagnia ha già cantato tante volte»; altri ne lodano «quella reputazione di cantante e d'attore che da tempo meritatamente acquistò: bella voce, bel metodo di canto, declamazione ed azione ragionate». <sup>52</sup> Un giornale di Genova, nel '42, lo descrive «di figura importante, maestosa, dotato di voce robusta, ricca, intonata, distinto nello sceneggiare». <sup>53</sup> Da un palcoscenico all'altro impersona gli eroi di Bellini Donizetti Pacini Mercadante, ma anche di autori meno famosi come Ferrari Poniatowski Bajetti: la brillante preparazione si vede anche nella duttilità di repertorio e nella disponibilità a studiare parti nuove, anche in poco tempo, come quando a Genova, nel carnevale '42, scrive di avere avuto nella stagione «grande fortuna, colma d'ogni soddisfazione», nonostante la necessità impostagli di «imparare a spron battuto la *Lucrezia*, la *Saffo* e il *Giuramento*». <sup>54</sup> Il 26 dicembre del '40 è alla Scala, di cui apre la stagione di carnevale '41 con *Il bravo* di Mercadante; nel '43 è al San Carlo di Lisbona, ove viene coperto di soldi e onori. Ama subito la nuova musica dell'emergente Verdi: *Ernani*, *I due Foscari*, *Nabucco* sono immediatamente in repertorio e con grandi risultati artistici. Nel '45 indugia nell'accettare contratti prestigiosi perché sogna di poter interpretare la nuova opera che il Maestro di Busseto prepara per la Scala (*Giovanna d'Arco*), ma resta per lui un sogno. Quella stessa primavera, invece, dopo molti anni di interruzione dell'antica collaborazione, Lanari lo scrittura per il successivo

<sup>51</sup> Rad. 1080v.

<sup>52</sup> Si tratta di giudizi espressi nel 1839 e trascritti da Radiciotti (Rad. 1083).

<sup>53</sup> Rad. 1087.

<sup>54</sup> La lettera, del 25 febbraio 1842, è indirizzata da Bologna al suo maestro Giovanni Morandi, con cui tenne fitta corrispondenza. In essa racconta anche di come l'ottimo esito della sua stagione a Genova disarmò i molti nemici, che a suo dire avevano detto e scritto molto male di lui nella città ligure (Rad. 1079v).

carnevale alla Fenice di Venezia; in cartellone proprio *Giovanna d'Arco* ed *Ernani*, *Adelia* di Donizetti, e ben due “prime” assolute: una di Giuseppe Poniatowski, *La sposa d'Abido*, e una proprio di Verdi, *Attila*, con Costantini nella parte di Ezio e un cast di prim'ordine che comprendeva Sophie Johanna Löwe, il tenore Carlo Guasco e il basso Ignazio Marini, «un assieme che sarà il migliore d'Italia», come scrisse il Presidente del Teatro veneziano.<sup>55</sup> Al colmo del successo, mentre stava per recarsi a Milano per definire alcuni impegni, muore improvvisamente nell'estate del 1846 per una infezione spinale.<sup>56</sup>

Più o meno coetanei di Boccolini sono i fratelli Lodovico e Francesco Graziani, di Fermo, rinomate stelle liriche internazionali.<sup>57</sup> Per primo si avvia alla carriera Lodovico (1820-1885), di qualche anno più anziano di Francesco (1828-1901). Allievo, come il fratello, del fermano Francesco Cellini, Lodovico ha una voce di tenore flessibile e squillante, corposa eppure nitida e vellutata; debutta nei primi anni '40 sostenendo delle seconde parti nei teatri di provincia: lo troviamo al Teatro delle Muse di Ancona già nel '42, e poi con la compagnia del celebrato Carlo Cambiaggio, basso buffo e impresario teatrale, fino al lancio del '45 a Bologna, al Teatro del Corso, dove interpreta *Don Procopio*, opera-pasticcio di vari autori, e *I falsi monetari* di Lauro Rossi, mostrando subito una voce «che canta di buona scuola», come si disse;<sup>58</sup> è al Teatro Valle di Roma in *Chi dura vince*, e viene poi ascoltato dall'impresario Lanari, che lo riscatta immediatamente dal contratto con Cambiaggio e lo propone ad alto livello nei teatri da lui

<sup>55</sup> Lettera del Presidente del Teatro La Fenice di Venezia del 12 maggio 1845, indirizzata a Guasco e conservata nell'Archivio storico del Teatro (documento citato da Bettino Padovano nell'articolo su *Natale Costantini*, «Corriere adriatico», 12-13 novembre 1927).

<sup>56</sup> I titoli che interpreta durante la sua carriera sono numerosi: da Donizetti (*Anna Bolena*, *Marin Faliero*, *Gemma di Vergy*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux*, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Parisina*, *Torquato Tasso*, *Belisario*, *Maria di Rohan*, *Lucia di Lammermoor*, *Adelia*), a Bellini (*La straniera*, *Beatrice di Tenda*, *I puritani*, *Il pirata*, *I Capuleti e i Montecchi*), a Mercadante (*Il bravo*, *Il giuramento*, *La vestale*, *Emma d'Antiochia*, *La solitaria delle Asturie*), a Rossini (*L'assedio di Corinto*, *Otello*), ad autori come Pacini (*Saffo*, *L'ultimo giorno di Pompei*), Nicolai (*Il templario*), Pietro Antonio Coppola (*La pazza per amore*), Aspa (*I due savoardi*); diverse sono le opere nuove da lui tenute a battesimo: *Dirce* e *Consalvo* di Giovanni Bajetti, *Ivanhoe* di Pacini, *La sposa d'Abido* di Poniatowski, *Maria d'Inghilterra* di Giovanni Battista Ferrari. Non mancò nel suo repertorio l'astro nascente di Verdi: *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco* e *Attila*, di cui fu il primo interprete nel debutto di Venezia. Cfr. Bettino PADOVANO, *Natale Costantini*, «Corriere adriatico», 12-13 novembre 1927.

<sup>57</sup> I Graziani sono i soli nomi in questo saggio – in parte, anche Giuglini – ad avere un adeguato riscontro nei dizionari presi a campione, tranne ovviamente Fétis, per motivi cronologici. Tali riscontri, tuttavia, sono pur sempre a volo d'uccello, ossia si esauriscono in una breve scheda, come può darsi in un dizionario: pertanto, anche in questi casi per un profilo più dettagliato resta comunque fondamentale il ricco materiale raccolto da Radiciotti, anche se spesso si tratta di confusi appunti e trascrizioni.

<sup>58</sup> Nella stagione di primavera, accanto a Giulia Marziali Passerini, altra fermana della scuola di Cellini (Rad. 1786). In quella stessa estate, ad agosto, Lodovico Graziani è ancora in scena al Teatro del Corso con *Don Pasquale*, «opera in cui veramente poté far conoscere la soavità della sua voce e l'intelligenza di cui era adorno», sottolinea Radiciotti.

gestiti. È quindi di scena a Livorno e Mantova, nella stagione estiva di Senigallia, alla Pergola di Firenze, in compagnia di artisti come Marianna Barbieri Nini, Felice Varesi, Achille De Bassini, la Tadolini, Moriani, per *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*, ma anche *Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Nabucco* e il meyerbeeriano *Roberto il Diavolo*. Subito gli si aprono le porte dell'Europa: nel '48 e nel '49 è al Théâtre Italien di Parigi e poi a Bruxelles, con *Lucrezia Borgia* e *Lucia*, riportando grandi successi; nel '50, alla Pergola, ottiene unanime consenso nei *Masnadieri* di Verdi e nella *Beatrice di Tenda* di Bellini: «ha spiegato una voce forte e simpatica, che ti ricorda i bei momenti del gran Moriani», dirà la critica.<sup>59</sup> È un buon momento per Graziani: in quegli anni è di casa a Trieste, dove canta anche il *Poliuto* e *Gli Ugonotti*, al Carlo Felice di Genova, al Regio di Torino, al Teatro Imperiale di Vienna, dove nella primavera del '52 il suo *Rigoletto* è accolto dal pubblico con «furore». Nel '52 approda alla Fenice di Venezia, cantando con Filippo Coletti e Adelaide Merlo: *Semiramide* di Rossini, *Stiffelio* e *Rigoletto* di Verdi, *La tradita* e *Le nozze di Messina*, “prime” assolute di Gualtiero Sanelli e di Francesco Chiaramonte.

Il clamoroso successo personale gli vale non solo la riconferma per l'anno dopo, ma anche l'ambito onore di una “prima” assoluta di Verdi: è infatti per Lodovico Graziani che l'autore crea la parte di Alfredo nella *Traviata* (1853), con Fanny Salvini Donatelli nel ruolo di Violetta e Varesi in Germont, “prima” peraltro sonoramente bocciata dal pubblico. La passione del pubblico torna subito a esprimersi per le magistrali esecuzioni del *Trovatore*, dei *Due Foscari*, di *Rigoletto* e poi di *Stiffelio*, dell'*Ebreo* di Giuseppe Apolloni e anche di titoli nuovi, in scena a Brescia, Trieste, Genova, Napoli, Palermo: «il tenore Graziani è un artista di sommo merito», dicono in Sicilia;<sup>60</sup> e poi «Graziani è sempre il tenore del vero canto che nell'anima si sente, egli eleva il pubblico ad entusiasmo». La Scala di Milano lo accoglie nel carnevale del '56, quando canta *L'ebreo*, *Lucrezia Borgia*, *Rigoletto*, *I vespri siciliani* (in verità, *Giovanna di Guzman*) ed *Elnava, ossia L'assedio di Leida*, “prima” assoluta di Petrella. «Esito buonissimo», è il commento telegrafico del cronista, con Graziani accanto alla Barbieri Nini, Leone Giraldoni, Cesare Nanni. Vi tornerà ancora nel '62, per *Un ballo in maschera*, *Don Sebastiano* di Donizetti e *Mormile*, “prima” assoluta di Gaetano Braga.

In quella occasione era presente nel cast, accanto a Negrini, Atry, la Csillag e la Acs, anche un'altra gloria canora marchigiana, il baritono Enrico Fagotti. Fermano come i Graziani e della loro stessa generazione (1825-1902),<sup>61</sup> ebbe in comune con loro anche gli insegnamenti di Cellini, patrimonio che trasmetterà a sua volta quando a fine carriera diverrà egli

<sup>59</sup> Rad. 1782.

<sup>60</sup> La nota si riferisce all'ottobre 1854, a Palermo: «Il *Trovatore* fece furore» (Rad. 1773).

<sup>61</sup> Ignorato dai dizionari antichi e moderni: solo lo Schmidl lo ricorda, anche come compositore.

stesso didatta, privatamente e nella scuola comunale della sua città. Particolarmente attivo negli anni '50 e '60, Fagotti non aveva voce potente e straordinaria come quella di Francesco Graziani, tuttavia di buona qualità e soprattutto di grandissima scuola e abilità tecnica. Canta nelle principali città italiane, di provincia come Livorno, Senigallia, Ferrara, Pisa, Modena, Fermo, Parma, ma anche nei teatri di primaria importanza, a Firenze, Genova, Venezia, Napoli, Trieste, Bologna, nonché alla Scala di Milano, dov'è presente nella stagione del '58. Nel '59 è a Londra, per la "prima" inglese dei *Vespri siciliani*; all'estero canterà parecchio, soprattutto a Vienna e in Spagna. In repertorio ebbe Verdi (da *Un ballo in maschera* ai *Vespri*, *Il trovatore*, *Aroldo*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *Rigoletto*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*), Rossini (*Il barbiere*, *La Cenerentola*), Donizetti (*Poliuto*, *La favorita*, *Lucia*) e Bellini, ovviando al modesto volume con una tecnica apprezzabile («la squisitezza d'arte di cui possiede tutte le risorse e finezze», annota la cronaca, «non lascia nulla a desiderare», e pertanto «si può annoverare tra i più distinti artisti»).<sup>62</sup> «Fagotti colla rara finitezza di esecuzione faceva dimenticare l'esilità della sua voce», scrivono a Trieste nell'autunno del '61 per *La favorita*, mentre di *Un ballo in maschera* si registra «esito ottimo»;<sup>63</sup> tuttavia, se la tecnica vocale lo fa spiccare pur nelle parti per lui più difficili – aiutato anche da un'arte scenica notevole, per forza espressiva, sensibilità interpretativa, nobiltà e finezza del gesto –, è facile immaginare con quanta maestria e successo di pubblico esplicasse la sua arte nelle parti cantabili. Fu fine interprete anche del repertorio straniero, eccellendo per esempio nel *Fra Diavolo* di Auber, e nelle opere di autori contemporanei come Filippo Marchetti, Carlo Pedrotti e Francesco Petrocini, di cui eseguì *L'uscocco* alla Scala di Milano in due diverse stagioni.

Non canterà mai invece nel tempio lirico milanese, seppur onorato da una fulgida carriera nei più importanti teatri d'Europa e d'America, il Graziani baritono, Francesco, che aveva avviato la sua carriera nel 1851, nella vicina Ascoli Piceno, con *Gemma di Vergy* di Donizetti. Francesco ebbe voce bella e forte, potente ma dolce, di una estensione rara, ed era inoltre dotato di una preparazione tecnica e musicale accurata. L'anno dopo il debutto è al Regio di Torino e poi alla Pergola di Firenze, con colleghi di rango come il tenore Carlo Baucardé e Augusta Albertini e titoli quali *Il trovatore* e *I masnadieri*; il grande plauso popolare gli offre la possibilità di riconfermarsi al Regio per la stagione successiva, ma preferisce optare per Parigi, dove lo richiede il Théâtre Italien. Su tale scrittura influì molto il giudizio del collega Mario (1810-1883), che capì subito le potenzialità di Graziani e lo portò in Francia, dove il baritono fermano si stabilì per una decina d'anni. Nella capitale francese sfoggiò il miglior repertorio italiano, da *Lucia* a *Ernani*, dalla *Donna del lago* ai *Puritani*, e poi *Beatrice di Tenda*, *L'assedio di Firenze* di Bottesini (dal '55 direttore del Théâtre Italien), in cast di prim'ordine con Baucardé, Mario, la Alboni, Erminia Frezzolini.

<sup>62</sup> A Ferrara, nel gennaio 1855, per *Attila* (Rad. 1383).

<sup>63</sup> Commenti trascritti in Rad. 1381 v.



Nel '53, dopo una memorabile interpretazione di *Lucia* con la Frezzolini, di Graziani scrivono che «è uno dei migliori baritoni che siano comparsi sulle scene del Teatro Italiano dopo Ronconi: ha un bel timbro di voce»: <sup>64</sup> giudizio davvero lusinghiero, se si considera che poco tempo prima vi si era esibito il celebre Tamburini. «Graziani e Mario hanno cantato le loro parti da artisti che non hanno rivali», sentenza la critica a proposito dei *Puritani*, interpretati nell'aprile '57. <sup>65</sup>

Dopo i trionfi alla Scala, Lodovico continua a raccogliere plausi in tutt'Italia, da Napoli ("prima" assoluta di *Pelagio* di Mercadante) a Torino ("prima" assoluta della *Contessa d'Amalfi* di Petrella), a Palermo, dove la cronaca registra per *Lucrezia Borgia* un «successo di fanatismo», <sup>66</sup> ma anche all'estero, da Parigi a Vienna e da Londra a Barcellona. Nel '60 è a Bologna, apprezzatissimo da Angelo Mariani, che dirigeva la *Favorita* con Adelaide Borghi; nel '65 è ancora in quella città, per la "prima" italiana dell'*Africana* di Meyerbeer, con Carolina Ferni, Elisa Galli e Antonio Cotogni, e sul podio ancora Mariani. E sempre con Mariani direttore partecipa nel '68 al grande evento rossiniano dello *Stabat Mater* eseguito a Pesaro per commemorare la scomparsa del Maestro: un'esecuzione storica, che accanto a organici colossali (140 orchestrali e oltre 200 coristi) vedeva la partecipazione dei migliori cantanti del momento. <sup>67</sup>

Quanto a Francesco, il baritono, pur essendosi stabilito a Parigi dal '53, non tradisce tuttavia il pubblico dei maggiori teatri del mondo, dai quali è ormai conosciuto: continua a cantare in Italia, ma conosce Londra, dove canta al Covent Garden per varie annate, alternando normalmente l'inverno in Francia e l'estate in Inghilterra o altrove. Nel '55 è a fianco di Enrico Tamberlick per la prima inglese del *Trovatore*, e sarà poi a Londra anche per altre importanti "prime" nazionali: nel giugno '67 per *Don Carlo*, con Paolina Lucca ed Emilio Naudin, nel '76 per *Aida*, con Adelina Patti e Giovanni Capponi, in una delle sue ultime annate di carriera, mentre già nel '59 aveva interpretato la "prima" locale di *Dinorah* e nel '65 quella dell'*Africana* di Meyerbeer, curiosamente proprio mentre il fratello Lodovico stava facendo lo stesso a Bologna. E proprio tali impegni internazionali impedirono di certo a Francesco di partecipare a una stagione del Teatro di Fermo, nel 1867, nella quale si poté assistere a due opere (*La favorita* e *Lucia*) interamente interpretate da artisti fermiani di gran nome, quali il fratello Lodovico, il soprano Giulia Marziali Passerini, il contralto Marietta Biancolini, il baritono Enrico Fagotti, per di più diretti da colui che era stato il loro maestro: Francesco Cellini. Esibitosi in quegli anni sulle scene romane, fu forse nella città eterna che Lodovico terminò la sua carriera, interpretando nel carnevale

<sup>64</sup> Stagione autunnale (Rad. 1791).

<sup>65</sup> Sempre a Parigi, dove l'opera era molto attesa: «i *Puritani* hanno fatto finalmente la loro comparsa. Esito felicissimo» (Rad. 1776).

<sup>66</sup> 20 dicembre '57: «Il Graziani ebbe più volte l'onore del proscenio» (Rad. 1775).

<sup>67</sup> Con Lodovico Graziani molti altri solisti di canto, del calibro ad esempio di Teresa Stolz (cfr. GINO MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Roma, La nuova Antologia, s.d. [ma 1929], pp. 171-174).

'70 tre opere nel Teatro Apollo: *Anna Bolena*, *Lucia* e *Don Alvaro* (ovvero *La forza del destino*, che la censura pontificia non permetteva di presentare con il titolo originale). Restato vedovo poco dopo, senza figli, forse non reagì al lutto che l'aveva colpito e smise di calcare le scene sebbene in condizioni vocali ancora invidiabili; si ritirò nella sua villa di Grottazzolina, dove si spense nel 1885.

A Francesco non mancarono nemmeno i plausi di New York, Vienna, Madrid, Mosca, Barcellona e Pietroburgo, che presto divenne un altro dei suoi luoghi d'elezione: dopo il primo incontro del '61, infatti, fu a lungo nella metropoli russa e vi ritornò più volte, tanto che nel '72 le riconferme in quel teatro erano già dieci e l'imperatore Alessandro II, con cui era entrato in grande sintonia, lo avrebbe voluto fisso a corte, ma Graziani declinò sempre l'invito. Proprio a Pietroburgo si ebbe la "prima" assoluta della *Forza del destino*, diretta da Verdi stesso: per Graziani egli scrisse appositamente la parte di Vargas, interpretata accanto a Tamberlick, Meo, De Bassini, Carolina Barbot e Constance Nanter-Didiée. Voce verdiana per elezione, potente e piena, dotata di eccezionale estensione e di estrema duttilità (grazie anche alla piena padronanza tecnica del mezzo), poté interpretare un repertorio vastissimo, dall'opera italiana dell'Ottocento al *Don Giovanni* mozartiano, a Rossini, fino all'*Amleto* di Thomas o alla *Dinorah* di Meyerbeer. Lasciate le scene alla fine degli anni '70,<sup>68</sup> si ritirò a Grottazzolina, dove fu anche sindaco, professando sempre idee anticlericali e repubblicane, maturate anche grazie alla profonda amicizia con Giuseppe Mazzini, di cui sostenne molto concretamente la causa con buona parte delle sue personali sostanze.

## b. *La seconda metà del secolo*

Fortemente connotata da una carriera internazionale è anche Giuseppina Vitali, artista d'area fabrianese di notevole interesse non solo perché fu un soprano di grande valore e frequentò i principali teatri d'Europa, ma anche perché a fine carriera, negli ultimi decenni del secolo, tenne una scuola di canto in cui trasmise agli allievi i segreti di un mestiere da lei stessa appreso da maestri di antica tradizione.<sup>69</sup> La Vitali nasce casualmente a Odessa

---

<sup>68</sup> Pougín scrive che «gli amatori della nostra scena italiana non hanno certamente dimenticato un artista così distinto, e i trionfi che egli ha ottenuto in parecchi ruoli», anche se poi conclude amaramente che «oggi egli non è più che l'ombra di sé stesso» (A. POUGIN, *op. cit.*, I, p. 417).

<sup>69</sup> Sia il suo nome sia quello del padre Raffaele, di cui si dirà tra breve, sono del tutto ignoti ai repertori di riferimento; oltre che in Rad., se ne tramandano notizie in Onofrio ANGELELLI, *Fabiano e la musica*, Fabiano, Gentile, 1939. Preziosi spunti provengono inoltre da vecchie note manoscritte di Umberto Santini, reperite nell'archivio personale del figlio Corrado, che qui si ringrazia per la gentilezza e la cortese disponibilità. In merito ai due artisti è illuminante lo scritto di Marisa CIANCONI VITALI, *Spunti di cronaca e di costume da un carteggio ritrovato, ovvero dell'interesse per il passato remoto*, qui alle pp. 87-92, nonché la sua recente monografia *Giuseppina Vitali. La piccola stella che commosse Rossini e Verdi*, Cerreto d'Esi, Comune di Cerreto d'Esi, 2003.

nel 1845: in quel teatro cantava il padre Raffaele (1815-1896), tenore, nativo di Cerreto d'Esi, che ebbe una carriera luminosa, iniziata localmente alla fine degli anni '30 per poi conoscere l'apprezzamento dei teatri più importanti, da Roma a Lisbona, Berlino, Madrid, Oporto, fino alla lontana Russia. Era stato allievo, a Fabriano, di Domenico Concordia, da cui apprese un ottimo metodo di canto che a sua volta trasmise alla figlia Giuseppina. È difficile infatti immaginare che la giovane non seguisse la tradizione canora di famiglia, che non si esauriva solo nel padre: la madre fu l'apprezzato soprano Claudia Ferlotti, e lo zio Niccola Vitali era un basso dotato di buona voce. Introdotta all'arte dei genitori, Giuseppina si gioverà in seguito anche della scuola di altri insegnanti (Francesco Maria Roncagli, Gaetano Corticelli e Antonio Peruzzi), che frequenterà a Bologna per perfezionarsi.

Già nel '62, a 17 anni, ha il battesimo del palcoscenico in provincia, a Forlimpopoli, e debutta in un teatro di rilievo nel 1863, a Modena, mostrando subito le doti vocali e sceniche che nel giro di pochissimo tempo la faranno giungere alle platee più importanti. Adorata dalla stampa oltre che dal pubblico, era di bell'aspetto e molto aggraziata nella figura, di grande signorilità e portamento. Contesa dagli impresari, che si dice sottoscrivessero contratti in bianco pur di accaparrarsene la presenza, cantò a Roma, Napoli, Bologna, ed ebbe clamorosa accoglienza internazionale, a Parigi come a Pietroburgo, a Londra come ad Alessandria d'Egitto e poi al Cairo, Mosca, Madrid, Barcellona, Lisbona, Oporto. A Parigi ricevette, non ancora ventenne, un prezioso omaggio da Gioachino Rossini, che volle attestarle la sua ammirazione. Oltre a una raffinata arte scenica, la Vitali si contraddistinse per la grande estensione e la grande limpidezza della voce, frutto certamente di notevoli doti naturali ma nondimanco di una tecnica e di un metodo d'alta scuola. Cantò in particolare il grande repertorio italiano di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, ritirandosi peraltro dalle scene molto presto. Dopo molti anni di assenza, fece scalpore e destò grande entusiasmo il suo improvviso rientro nel 1893, con una memorabile interpretazione cremonese dell'*Otello*: ancora in perfetta forma artistica, tornarono a piovole richieste da ogni parte. L'anno seguente accettò la scrittura per una tournée in Spagna da iniziarsi a Barcellona, ma l'impegno si bloccò per gli attentati che si verificarono nella città. A sua volta ebbe modo di trasmettere l'arte appresa e squisitamente praticata, grazie alla frequentata scuola di canto aperta a Roma, dove visse a lungo prima di ritirarsi a Cerreto d'Esi, presso Fabriano, terra d'origine della famiglia paterna, ove spesso tornava e dove morì nel 1915.

Se una delle maggiori qualità della Vitali fu l'estensione vocale, essa assunse caratteri di eccezionalità in un'artista da considerarsi la più grande prima donna marchigiana del secondo Ottocento, e di certo tra le maggiori nel suo ruolo vocale almeno a livello nazionale. Pia Maria Biancolini nasce a Fermo nel 1846 e studia canto con Cellini, maestro di cappella nella Cattedrale.<sup>70</sup> Le sue doti vocali risultano da subito straordinarie, sia per timbro

<sup>70</sup> Con una scheda la ricorda lo Schmidl, mentre appena poche righe le dedica il DEUMM (in Appendice) e la ignora *New Grove*; nessuna notizia su Pouglin. Ne tramanda

sia soprattutto per l'incredibile estensione: un «vero fenomeno», scriverà Gino Monaldi, «una voce di contralto magnifica, d'intensità ed estensione stupefacente [...] che riuniva nelle due ottave e mezzo del suo registro tutte le note del soprano, del mezzosoprano e del contralto». <sup>71</sup> Aveva «una voce fenomenalmente potente ed estesa», scrive Schmidl, «nel tempo istesso [...] eguale, dolce, simpatica, appassionata [...]»; una scuola perfetta, finissima; una pronuncia corretta, chiara; un accento animato e vigoroso, rivelatore di squisita intelligenza; una conoscenza rara della scena». <sup>72</sup> Nonostante il veto della famiglia a intraprendere la carriera teatrale, Marietta – così scelse di farsi chiamare – esordì sulle scene appena diciottenne a Novara, con *Giulietta e Romeo* (ovvero *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini); il successo fu enorme e l'opera trovò nella Biancolini un'interprete di Romeo assolutamente straordinaria: «fu la sola nella seconda metà del secolo decimonono», sottolinea Monaldi, «che riuscisse a cantare la parte [...] così com'era originariamente scritta, senza neanche il cambiamento di una nota». E l'opera fu veramente un grande cavallo di battaglia della cantante, mai eguagliata almeno ai suoi tempi, così come la parte di Fede nel *Profeta* meyerbeeriano.

Nel '68, mentre alla Pergola di Firenze canta *Il conte Ory* di Rossini e *Don Sebastiano* di Donizetti, scocca la scintilla con l'impresario del Teatro, l'aristocratico Luigi Rodriguez, che sposerà tre anni dopo, assumendo anche il suo cognome. Dopo il matrimonio si stabilisce a Firenze, ove si spengerà nel 1905. La sua carriera, non lunghissima – si ritirò ancora giovane a fine anni '80, in seguito a gravi dolori familiari –, la vide a fianco dei maggiori artisti del tempo: la Stolz, la Borghi Mamo, i Graziani, Francesco Tamagno, Cotogni, Roberto Stagno, Antonietta Fricci, Ormondo Maini e tanti altri; eccelse in numerose interpretazioni, ma in particolare nella *Favorita*, nel *Barbiere* rossiniano, nel *Trovatore*, nella *Forza del destino*, nella *Lucrezia*, e poi in *Don Carlos*, *Ruy Blas*, *Faust*, *Saffo*; «dopo Barbara Marchisio», scrive Monaldi, «la Biancolini è stata la sola che ha potuto sostenerne con onore il confronto nella *Semiramide*, nell'*Anna Bolena* e nella *Norma*». Cantò in tutti i teatri italiani più importanti: <sup>73</sup> al Regio di Torino, a Napoli, Parma,

---

invece un lusinghiero apprezzamento G. MONALDI, *Cantanti celebri*, op. cit., p. 141 sg., che la conobbe personalmente.

<sup>71</sup> G. MONALDI, *Cantanti celebri*, op. cit., p. 142: «L'ho udita una volta in casa sua cantare per ischerzo la parte di Elvino nella *Sonnambula* e ne ho ricevuto la convinzione che, dove le fosse stato concesso vestire abiti maschili, [...] nessun tenore avrebbe potuto cantare come lei l'idilliaco duetto "Son geloso del zefiro errante"».

<sup>72</sup> C. SCHMIDL, op. cit., I, p. 181.

<sup>73</sup> Nonostante le qualità eccezionali, la Biancolini non avanzò mai pretese economiche spropositate: tanto curioso e raro era tale fatto che se ne formò un vero e proprio aneddoto, con il giornale livornese «Il Telegrafo» che, parlando dell'artista nel 1881, se ne uscì con un divertente distico: «un impresario che vuol far quattrini | si affretti a scritturar la Biancolini» (cfr. *Marietta Biancolini*, «La Voce delle Marche», 12 settembre 1937). Non per questo non fu remunerata come meritava, soprattutto in presenza di appassionati e ammiratori di rango: Radiciotti annota, per esempio, il caso di Montevideo nel settembre del 1873, quando cantando da par suo nella *Giulietta e Romeo* la serata le fruttò una croce di pietre dure con una croce di brillanti sovrapposta, e poi collane, ori e brillanti per un valore di circa 50 000 lire (cfr. Rad. 528).

Roma, Trieste e in varie occasioni alla Scala, tra cui nel 1876, per la “prima” assoluta della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, nel ruolo di Laura Adorno, a fianco di Maddalena Mariani Masi e di Giuliano Gayarre, Gottardo Aldighieri e Maini; parimenti calcò i palcoscenici di tutto il mondo: Parigi, Londra, Madrid, Costantinopoli, Pietroburgo, Lisbona, Mosca, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro e anche nell’America del Nord. Il successo incondizionato accordatole fu dovuto certamente alla sua voce, ma, nonostante le forme opulente, fu anche una buona attrice, che conosceva la scena ed era dotata di rara intelligenza drammatica; la dizione, espressiva e intensa, era pur sempre chiara e raffinata, grazie a una scuola evidentemente di altissimo livello, che esaltava la potenza e la dolcezza di una voce duttilissima e appassionata. «Nella Biancolini si trovava una felice sintesi delle virtuose del buon vecchio tempo e delle drammatiche moderne», nota Schmidl, mentre Florimo la annovera tra quegli artisti che «educati all’antica maniera, brillano ancora in questo periodo di crisi canora». <sup>74</sup>

Antonio Magini Coletti, tra i marchigiani dell’Ottocento, è forse il più grande di tutti, un colosso d’arte e di umanità, protagonista per tre decenni delle scene di tutto il mondo, dotato delle qualità dell’artista romantico e della sensibilità espressiva del nuovo secolo. <sup>75</sup> Nato a Jesi nel 1855, era destinato a una professione nel mondo del commercio e a tal fine studiava a Roma, quando nel ’78 ascoltò il baritono Mattia Battistini in uno spettacolo al Teatro Argentina: come folgorato, capì che quella era la sua strada e intraprese lo studio del canto a Santa Cecilia, sotto la guida di Venceslao Persichetti, lo stesso insegnante di Battistini. Agli insegnamenti di Persichetti, che per tutta la vita sempre lodò, egli sommò gli importanti studi di perfezionamento condotti con due illustri conterranei, i baritoni Francesco Graziani ed Enrico Fagotti, entrambi di onorata carriera e grande scuola. <sup>76</sup>

Già nel 1882 conobbe il battesimo del palcoscenico, e in una cornice di tutto rispetto: il Teatro Costanzi di Roma – struttura creata da un altro marchigiano, Domenico Costanzi, che nel primo Novecento diverrà il Teatro dell’Opera – dove esordì come Valentino nel *Faust* di Gounod. Il successo fu significativo e il luogo stesso del debutto lo amplificò a tal punto da proiettare il giovane baritono, subito ricercatissimo dai più importanti teatri d’Italia, come astro nascente nel panorama contemporaneo. Nel solo ’84, tocca piazze di rilievo come l’Argentina di Roma, poi Napoli e Trieste, esaltando il pubblico nei panni di Escamillo nella *Carmen*, di cui diverrà uno dei maggiori specialisti italiani. «Non un gesto, né un passo, né uno sguardo che non abbia il suo significato; tutto in lui è misurato, castigato, senza

<sup>74</sup> Rad. 526.

<sup>75</sup> Magini Coletti non rientra ovviamente nell’arco cronologico coperto da Fétis e Pougin; rientra invece in quello di Schmidl che lo cita (nel Supplemento), come fa il *New Grove* ma solo nell’ultima edizione, mentre il DEUMM gli dedica sufficiente spazio. Una trattazione degna riceve nelle *Grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti*, a cura di Rodolfo CELLETTI, Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1964.

<sup>76</sup> Cfr. Antonio Magini-Coletti, «La Sicilia teatrale», 20 marzo 1906.

quell'artificio a cui ricorrono spesso gli istrioni del palcoscenico di antica tradizione»: «Magini Coletti può ben chiamarsi signore della scena», scriveranno di lui i cronisti teatrali.<sup>77</sup> «Egli sbozzò alcuni dei tratti più significativi del baritono moderno e al tempo stesso s'affermò come uno degli ultimi depositari dell'autentico stile interpretativo romantico», nota oggi Celletti.<sup>78</sup> Se è subito conteso dai teatri italiani di primo piano, non altrimenti è per quelli stranieri; approda al San Carlo di Lisbona, al Liceu di Barcellona e salta oltreoceano per i trionfi del Colón di Buenos Aires, senza mai trascurare la Scala: a Milano, nel corso della sua carriera quasi trentennale, canterà almeno per una decina d'anni. Le opere dei primi anni sono quelle di Rossini (*Matilde di Shabran*, *Il barbiere*), di Verdi (*Aida*, *Rigoletto*), di Donizetti (*Poliuto*, *Lucia*), ma anche di Gounod (*Faust*, *Romeo e Giulietta*), Meyerbeer (*Gli Ugonotti*), Bizet (*Carmen*, *I pescatori di perle*), Massenet (*Re di Lahore*), Delibes (*Lakmé*).

La sua voce è dotata di ottimo timbro, è pastosa e molto gradevole, chiara nel colorito ma estesa e sicura nell'intonazione nei vari registri, alla bisogna potente e intensa nell'emissione: «è la più bella di quante ve ne sono tra i baritoni viventi», secondo il celebre collega Cotogni.<sup>79</sup> Essa è inoltre molto ricca di potenzialità espressive, frutto di studio assiduo e di un metodo di canto impeccabile: «egli ha saputo dimostrare quali studii abbia fatto per la perfetta impostazione della sua voce», scrive un critico catanese, «per la irreprensibile sua emissione e per la maestria nel saperla usare, senza mostrare mai al pubblico stanchezza né incertezza, mantenendo sempre una dizione chiara ed un fraseggio elegante».<sup>80</sup> «La fortuna, incostante e capricciosa dea, a lui è rimasta fedele, direi quasi devota», scriverà il giornale fiorentino «Scena-Sport», evidenziando la sua costanza artistica e lasciando intendere un duro lavoro quotidiano messo in campo per tale successo.<sup>81</sup> Proprio con un ferreo studio, assiduo e accurato, Magini Coletti fu in grado di piegare l'ugola a tutte le esigenze della tessitura baritonale, adattando mirabilmente la voce alla parte, così come sempre seppe adattare la sua sensibilità di attore al personaggio, nutrendo tale ricca versatilità con fine intelligenza teatrale, buon gusto ed estrema correttezza professionale.

<sup>77</sup> *Ibid.* «I pubblici più lontani e più differenti furono costantemente concordi nell'ammirare le belle doti del cantante, la sua intelligenza, il suo buon gusto, la sua correttezza, e soprattutto la singolare versatilità sua»: così riporta nel 1905 una bella scheda biografica a stampa, con tanto di grande foto, tratta da un volume che al momento non siamo in grado di identificare (Rad. 2057).

<sup>78</sup> *Le grandi voci*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Giudizio riportato dal giornalista A. Incagliati in un articolo del 1905, in cui sostiene di aver raccolto direttamente da Cotogni tale apprezzamento (Rad. 2056).

<sup>80</sup> «La Sicilia teatrale», *op. cit.*; Magini Coletti si distacca completamente «da coloro che fanno l'arte a colpi di grancassa: egli dimostra invece lo studio, l'ingegno e l'anima di artista che sa approfondire nell'interpretazione del personaggio che rappresenta».

<sup>81</sup> Rad. 2052. «Possa la resistenza della sua voce essere d'insegnamento a quanti non vogliono intendere che molto si canta se molto si studia! E viceversa», scrivono di lui nel 1905 (Rad. 2057).

«Eccolo furbo e giocondo nei panni di Figaro, cattivo e bieco nei panni di Jago; cogitabondo e sofferente sotto la gobba di Rigoletto, sereno e inflessibile sotto il barbone di Wotan, orgoglioso e spavaldo in costume di Escamillo, nobile e fiero nelle catene di Amonasro, sentimentale e bonaccione sotto la parrucca di Michonnet», argomenterà una critica del 1905.<sup>82</sup>

Il suo repertorio infatti è sempre in espansione e a fine carriera conterà oltre settanta titoli diversi, da Rossini a Puccini e al Verismo, passando per gli autori francesi e per Wagner (tutta la tetralogia):<sup>83</sup> nel 1889, alla Scala, è il primo interprete dell'*Edgar* di Puccini, a fianco del tenore Gabrielelesco e delle prime donne Cataneo e Romilda Pantaleoni; nel '91 incontra *Cavalleria rusticana*, esibendosi a Mosca e Pietroburgo, e di lì si aprirà a capolavori contemporanei quali *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Falstaff*, *Otello*, *Cristoforo Colombo* di Franchetti, *I pagliacci*, *La valchiria*. A Napoli, nel '93, interpreta da par suo Telramondo nel *Lohengrin*, che l'anno dopo canta anche a Milano e di nuovo al San Carlo nel '96, sempre applauditissimo. Da Torino a Firenze, Palermo, Parma, a Madrid, Vienna, Mosca, Varsavia e poi oltreoceano per tutto il Sudamerica e a Boston, Chicago, Filadelfia, fino al Metropolitan di New York, è tutta una rincorsa di grande arte e grande entusiasmo delle platee. Con lui cantano le grandi stelle del momento: la Patti come la Mariani Masi e la Pantaleoni, Tamagno e Gayarre, Stagno, Angelo Masini, Enrico Caruso, Gemma Bellincioni e Celestine Galli Mariè, interprete con lui della "prima" romana di *Carmen*. Se la sua scuola di canto è ancora di tradizione ottocentesca quanto a tecnica di emissione, frasteggio e modulazione, il temperamento artistico e la grande sensibilità scenica lo vedono tra i principali innovatori dell'arte lirica italiana: «canta divinamente bene con tutte le finezze che richiede l'arte», scrivono di lui nel 1906, «accentuandola in modo precisissimo senza farne perdere una sillaba, merito che a pochi artisti è concesso possedere»; «il Magini è veramente un grande attore cantante: commuove e fa piangere il pubblico perché muore con verità e senza contorsioni stucchevoli che fanno ridere»,<sup>84</sup> dicono a proposito del suo Valentino nel *Faust* dato a Palermo, mentre per Barnaba nella *Gioconda* al Bellini di Catania si disse che «non fu un successo, neppure un trionfo, ma una vera e propria apoteosi»: «giù il cappello».<sup>85</sup>

Morì a Roma nel 1912, da tutti compianto «modesto e gentiluomo,

<sup>82</sup> Rad. 2057.

<sup>83</sup> Si veda l'infinito elenco delle opere in repertorio, aggiornato al 1905 (cfr. «La Sicilia teatrale», *op. cit.*).

<sup>84</sup> Citazioni tratte dal giornale «Don Bucefalo», che aggiunge come «sinora a Palermo nessun Valentino ha saputo contentare l'esigenza del nostro pubblico come lui»; «il pubblico scelto e distinto della prima sera apprezzò questi meriti speciali e lo festeggiò con battiti di mano e grida di "bravo" che non finivano mai. Il Magini, finito l'atto, fu costretto presentarsi per ben cinque volte alla ribalta, ove veniva salutato grande attore cantante». Questi e altri estratti nella «Gazzetta dei Teatri» (Rad. 2054).

<sup>85</sup> Ettore SCIUTO, «*La Gioconda* al Teatro Bellini», «La Sicilia teatrale», 20 marzo 1906.

quanto valente artista»,<sup>86</sup> a causa di una lunga malattia che lo aveva costretto al ritiro dalle scene sin dal 1910, quando si era esibito per l'ultima volta a Reggio Emilia nell'*Otello* di Verdi. Della sua arte parlò esplicitamente egli stesso in una bella intervista rilasciata negli ultimi anni di carriera, in cui sottolineava l'importanza dell'impegno nello studio e del metodo di lavoro: parole per certi aspetti illuminanti, pronunciate da un artista unanimemente celebrato e che in effetti quanto a repertorio spaziava senza troppe difficoltà da *Tristano e Isotta* a *Poliuto*, da *Tosca* a *Lucrezia Borgia*, da *Lohengrin* all'*Elisir d'amore*, sempre con smaglianti e appropriate tavolozze di coloriti vocali. «Io credo», dice il baritono nell'intervista, «che un buon maestro di canto, come quelli di una volta, non dovrebbe restringere il suo ufficio a far battere ai loro scolari unicamente la solfa; non dovrebbe mai allontanare il suo insegnamento da tutto ciò che ha correlazione con la conformazione della laringe e della faringe e preoccuparsi del modo di respirare ed aspirare». «Per eguagliare i registri, per rendere la voce resistente a qualunque tessitura, per ottener l'esperienza del fraseggio, del ritmo, dell'espressione, occorre che il maestro di canto sappia non solo parlare, ma insieme cantare»; «i grandi compositori dei secoli andati erano tutti cantanti e quindi sovra ogni cosa avevan precipua cura della voce». Considerata errata la distinzione tra note di petto e note di testa, egli sottolinea poi che «la voce in tutta l'estensione della sua gamma deve ed ha un solo appoggio, non altrove che nella nostra cassa di risonanza». «Solo quando l'allievo, con lo studio assiduo e diuturno avrà ottenuto dalla sua ugola l'elasticità richiesta», conclude Magini Coletti, «allora solo sarà il caso di studiare e imparare gli spartiti. Bisogna soprattutto render la voce adatta al vocalizzo; il che non si ottiene che con la lenta e graduale ginnastica della voce».<sup>87</sup>

<sup>86</sup> «Scena-Sport», *op. cit.*; alle qualità artistiche di Magini Coletti, scrive «La Sicilia teatrale», *op. cit.*, «non vanno disgiunte quelle personali, giacché abbiamo avuto il piacere di conoscere da vicino il rinomato artista ed abbiamo trovato in lui il gentiluomo perfetto, la persona più squisita, l'uomo modesto».

<sup>87</sup> A. INCAGLIATI, *Verso il crepuscolo del belcanto*, «Il Tirso», 23 aprile 1905 (Rad. 2056). Assai interessanti anche altri passi dell'intervista, non riportati nel corpo del testo: «Un metodo per ottimo che sia non basta, quando l'insegnamento non è accompagnato con l'applicazione della guida della voce ammonitrice. Ma voi lo vedete: i maestri di canto oggi di poco o nulla si preoccupano di tutto ciò, e se per poco rivolgete loro una simile osservazione, vi aggrinfano dicendovi che il loro non è un mestiere di educar pappagalli». «Si dovrebbe incominciare con l'assumere presso gli Istituti Regi insegnanti che, oltre l'esperienza portassero con sé il contributo di una voce che serbasse ancora facoltà di vita e di anima. E ottenuto ciò, abolire tutte le scuole clandestine da cui come funghi crescono alla vegetazione cantanti rotti agli urla e agli schiamazzi, e pensare quindi ad equiparare l'esercizio dell'insegnamento del canto a quello delle altre branche intellettuali: richiedere cioè che l'insegnante per l'esercizio della sua professione sia premunito di un titolo equipollente, conquistato con esami presso un Istituto Regio». Alla domanda del giornalista circa il panorama produttivo-musicale, Magini Coletti fornisce una risposta ancor oggi attuale: «Volete forse riferirvi al monopolio assunto da editori, da compositori e agenti cui non manca il pudore di slanciare nei cieli della celebrità le piccole pianticelle della mediocrità? Male codesto che in sé contiene un altro elemento di decadenza. Poi che i giovani che tendono verso le scene sogliono trasformarsi in ammiratori incondizionati di chi, forte del protezionismo affaristico, non porta nell'ambiente teatrale nessun contributo di ammirazione e di gusto. Ma ormai in arte – lo



Della medesima generazione del baritono jesino è il tenore fermano Lodovico Fagotti (1858-1889), meteora tanto fulgida quanto tristemente fugace.<sup>88</sup> Benché figlio d'arte del noto cantante Enrico Fagotti, come anche Magini Coletti fu dapprima avviato a una professione lontana dal mondo del teatro, ormai a buon punto per diventare medico, a Roma. Era nato a Palermo, al seguito del padre che cantava in quella città a fianco di Lodovico Graziani, conterraneo e amico; proprio Graziani gli fece da padrino: di qui il nome, che fu di felice augurio artistico. La famiglia non voleva che seguisse le orme paterne; tuttavia, dotato di una bella voce, nutrì una forte passione per la musica, sostenuta poi da un orecchio fuori dal comune che gli consentiva di suonare egregiamente il pianoforte e cantare senza conoscere la musica. L'amore per il belcanto, che non poteva non contagiarlo dato l'ambiente familiare, ne fece un assiduo frequentatore dei teatri, con una passione particolare per i tenori Stagno e Gayarre; e fu proprio con un'aria del *Duca d'Alba*, appena ascoltata al Teatro Costanzi nell'esecuzione di Gayarre, che l'entusiasmo suscitato negli amici per i quali si esibiva per diletto lo spinse a seguire quel forte impulso artistico, per il quale abbandonò gli studi di medicina. Sebbene riluttante, fu il padre stesso a fargli da maestro, con tanta efficacia che solo dopo pochi mesi, nel febbraio 1884, Lodovico debuttò proprio al Costanzi, nella parte di Fernando nella *Favorita* di Donizetti. Il trionfo romano ne fece un'autentica rivelazione e subito arrivarono richieste e scritture: San Carlo di Napoli, Firenze, poi Reggio Emilia, Bologna e una prima tournée in Sudamerica, a Santiago e Buenos Aires, dove i successi riportati gli garantirono una scrittura per l'anno successivo. Nel frattempo continuava a studiare e a perfezionarsi sotto la guida del padre. Nell'87 fu alla Fenice di Venezia per una memorabile edizione dell'*Edmea* di Catalani, che cantò anche a Mosca e Pietroburgo, unitamente a una *Carmen* con la Ferni; tornò a Buenos Aires in compagnia del suo antico idolo Stagno, poi a Barcellona e a Roma, dove cantava spesso, al Carlo Felice di Genova, a Parigi, dove fu presente alla riapertura del Théâtre Italien, eseguendovi ben cinque titoli in poco più di un mese. Tra le molte opere in repertorio, si annoverano come autentici cavalli di battaglia *Mefistofele*, *Lucia di Lammermmor*, *La sonnambula*, *I puritani*, *Il barbiere*, *Lucrezia Borgia*, ma anche *La Gioconda* e *Lohengrin*, interpretati con passione e intelligenza grazie anche alla grande cultura e ai modi raffinati della persona – fisicamente vigorosa e di bell'aspetto –, oltre che a una voce che fu detta dalla «speciale qualità» e «fornita di tutti i pregi che addiconsi al vero belcanto italiano».<sup>89</sup> Gli fu fatale la terza tournée nell'America del Sud, nel 1889: giunto a Caracas a metà novembre, fu colto da forti sintomi di febbre

---

vedete – tutto deve passare sotto le forche caudine dell'affarismo... E Dio voglia che questo affarismo non precipiti ancora peggio di una valanga, per triste sorte del teatro, sui maestri di canto e sui poveri allievi».

<sup>88</sup> Come il padre Enrico non figura nei repertorii, se non brevemente in C. SCHMIDL, *op. cit.* (cfr. Rad. 1387-1388 e 1391, e in particolare il necrologio di Riccardo Murri del gennaio 1890).

<sup>89</sup> C. SCHMIDL, *op. cit.*

gialla che lo stroncarono all'inizio dello stesso dicembre, spezzando, insieme alla sua giovane vita, una carriera promettente e già di brillante successo dopo appena cinque soli anni di attività.

Della stessa generazione artistica di Magini Coletti e Fagotti jr., benché anagraficamente più giovane di oltre dieci anni, è anche la fabrianese Elisa Petri. Anche se nata nel 1869, la Petri debutta infatti negli stessi anni del loro esordio, per l'esattezza nella stagione '89, anch'ella al Teatro Costanzi di Roma;<sup>90</sup> a differenza di Magini Coletti e Fagotti, però, non in un ruolo primario, ma in una parte secondaria dell'opera *Patria* di Emile Paladilhe. Intuite le sue doti vocali da parte del fabrianese Marcello Serafini, questi capì l'importanza di insegnamenti di alto livello che egli non avrebbe potuto darle e pensò di far sentire la giovane Lisetta, come la chiamava, a una grande esperta del settore, che proprio lì vicino aveva il luogo d'origine e dove spesso tornava a ritemparsi: Giuseppina Vitali. La celebre artista restò ben impressionata da quella voce ancora acerba, e intuendone le potenzialità accettò di farle da maestra. Elisa avviò la frequentazione assidua della Vitali, sia nella casa di Cerreto d'Esi sia a Roma, e il rapporto familiare instauratosi dovette risaltarle assai proficuo, anche per le relazioni e le occasioni che una simile conoscenza poteva offrire, soprattutto nella capitale: fu così che i suoi progressi cominciarono a essere sottoposti a colleghi e amici della maestra, come ad esempio Stagno e Romano Nannetti.

Ma la bella favola non andò oltre i pur ricchi benefici di una iniziazione ai principii dell'arte e alla tecnica della sua scuola. Dopo qualche tempo, motivi di famiglia impedirono alla Vitali di continuare quel rapporto maestra/allieva; rammaricata e preoccupata per Elisa, la Vitali scrisse personalmente le sue autorevoli raccomandazioni per Carlo Pedrotti e Virginia Boccabadati, al tempo direttore e insegnante di Canto nel giovane Liceo "Rossini" di Pesaro, affinché la sua allieva vi fosse accolta, come fu.<sup>91</sup> Dopo il debutto romano passò presto alle prime parti, interpretando i nuovi autori italiani come Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*), ma anche il repertorio francese, con *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer e *La dannazione di Faust* di Berlioz. Fu più volte alla Scala di Milano e al San Carlo di Napoli, come a Genova e a Palermo, dove cantò all'inaugurazione del Teatro Massimo nel maggio 1897, ricoprendo il ruolo di Alice Ford nel *Falstaff* di Verdi: nel cast il baritono Arturo Pessina, il basso Edoardo Sottolana, Erina Borlinetto, Achille Stehle, per la direzione di Leopoldo Mugnone. Nel medesimo cartellone seguivano *La Gioconda* con Medea Borelli Angelini, la Borlinetto e Caruso, e poi *La bohème* con Adele Stehle e il tenore Edoardo Garbin.<sup>92</sup> A

---

<sup>90</sup> Esclusa dai repertorii ottocenteschi per ovvi motivi cronologici, la Petri non è però citata nemmeno nei novecenteschi *New Grove* e DEUMM, mentre figura in C. SCHMIDL, *op. cit.* (Supplemento).

<sup>91</sup> Cfr. Anna VALLEMANI MILIANI, *Le cantanti celebri. Elisa Petri*, «Rivista marchigiana illustrata», marzo-aprile 1908. Il Liceo "Rossini" di Pesaro inizia l'attività didattica nel 1882; Virginia Boccabadati era illustre artista e figlia d'arte.

<sup>92</sup> Cfr. *Il Teatro Massimo di Palermo. Cento anni attraverso le stagioni liriche e gli artisti*, Milano, Théâtreon, 1998.

Pesaro aveva partecipato con molti degli artisti più in voga ai festeggiamenti per il centenario rossiniano del 1892: per lei significò anche un gradito ritorno al suo Liceo, nel cui Salone dei Concerti, da poco realizzato per volontà di Pedrotti, si esibì in *L'occasione fa il ladro*, a fianco del tenore Alessandro Bonci.<sup>93</sup> A Napoli, nella “prima” locale della *Bohème*, tanta fu l’arte da lei espressa e tale l’esito di pubblico che Puccini le inviò un telegramma di ammirazione: «All’incomparabile Mimì che di tanto fascino circondò il mio povero lavoro».<sup>94</sup>

Non le sole platee italiane applaudirono la Petri: fu spesso all’estero, in particolare a Barcellona, a Madrid – dove nel 1902 cantò nella serata di gala per l’incoronazione di re Alfonso, sotto la direzione di Pietro Mascagni –, e poi in America, ove ottenne grosse soddisfazioni. «Essa non appartiene alla schiera di coloro che molto hanno da studiare e molto da combattere per conquistare la celebrità. Elisa Petri è un’arrivata», sentenza nel 1906 la blasonata rivista milanese «Il Teatro illustrato». Pone intanto in repertorio titoli sempre nuovi e impegnativi, come *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea e *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns, la cui parte di Dalila lascia già presagire il repertorio in cui si impegnerà nel giro di qualche anno. È infatti sul finire del 1906, dopo il lusinghiero successo ottenuto a Milano (Teatro Dal Verme) nella Margherita della *Dannazione di Faust* di Berlioz, che matura la decisione di mutare il registro vocale da soprano a mezzosoprano. La scelta è impegnativa ma evidentemente alla sua portata tecnica, tanto più che apre il nuovo interessante capitolo della sua carriera nel modo più autorevole: esordisce con «nuovo, inenarrabile successo», si scrisse,<sup>95</sup> proprio alla Scala, nella stagione 1907, diretta da Arturo Toscanini nel *Tristano e Isotta* di Wagner, autore che poi le risulterà molto congeniale fino al termine della carriera. L’aggiustamento vocale e di repertorio risulta quindi positivo e le apre nuovi orizzonti artistici, né poteva in alcun modo intaccare le sue qualità canore, ove si consideri il saldo contesto in cui esso si va a inserire, cioè una formazione di grande scuola, un metodo rigoroso e uno studio serissimo: «non saprei veramente additare artista più equilibrata ed efficace oggidi, mentre imperversa sulla scena quel nervosismo che serve a palliare tante deficienze di temperamento, di studio, di gusto», scrive della Petri nel 1907 la «Nuova Antologia». E a proposito della sua interpretazione, sempre in quell’anno, di *Battista*, nuova opera del compositore Giocondo Fino, annotano: «La signorina Petri mancava da Roma da molto tempo ed è riapparsa nel pieno fulgore dell’artista completa: è un’Erodiade di gran cartello, che canta e dice con quel magistero di metodo che ogni giorno più fa difetto e che cresce la seduzione di una voce di metallo prezioso».<sup>96</sup> Nello

<sup>93</sup> Il 10 luglio del 1892, nel «grande Salone dei Concerti sfarzosamente illuminato a luce elettrica», recita la locandina: l’orchestra, formata da professori e allievi del Liceo, era diretta da Arturo Vambianchi.

<sup>94</sup> Notizia tratta da un articolo apparso sul mensile «Teatro illustrato», novembre 1906.

<sup>95</sup> A. VALLEMANI MILIANI, *op. cit.*

<sup>96</sup> «Il Battista» del maestro Fino, «Nuova Antologia. Rassegna musicale», n. 851, giugno 1907.

stesso dicembre riceverà un omaggio da Pio X, che in occasione della “prima” assoluta del *Transitus animae* di Lorenzo Perosi, avvenuta in Vaticano, le farà dono, in segno di stima e ammirazione, di un attestato autografo: la sua interpretazione fu sublime e il pubblico decretò il trionfo suo e dell’autore, il quale la lodò in tutti i modi e dichiarò di aver trovato in lei la sua vera interprete.

Cimentatasi in Wagner con soddisfazione e ottimo riscontro di pubblico e critica, ne divenne un’interprete apprezzata: notevole, per esempio, la sua Ortrud nel *Lohengrin* palermitano del 1908, a fianco di Piero Schiavazzi, Oreste Luppi, Nunzio Rapisardi, Emma Druetti ed Edith De Lys alternate (mentre nel 1904 vi aveva interpretato la “prima” di *Aretusa* di Casalaina, diretta dall’autore); in quella stessa stagione del Massimo, la Petri interpretò anche *Un ballo in maschera*, diretta da Gino Marinuzzi e accanto a Iclio Calleja, la Druetti, Luppi e Carlo Galeffi, nonché *La Gioconda*, nel ruolo di Laura Adorno. La sua carriera si chiuse abbastanza precocemente nel 1915, quando cantò per l’ultima volta al Carlo Felice di Genova ancora in *Tristano e Isotta* e nella *Gioconda*. L’abbandono delle scene destò rammarico per il valore dell’artista che ancora aveva buone potenzialità da esprimere: «L’arte lirica militante perde in Lei una cantatrice reputatissima, ancora ricercata ed ammirata», scrive nella primavera di quell’anno «La Rassegna melodrammatica», «che ha cantato molto e che ha meritato, come esecutrice di stile e come artista di bel metodo, lodi sincere dalla critica di tutte le più cospicue città d’Italia e dell’estero». In seguito aprì a Milano una scuola di canto molto apprezzata, che tenne fin quasi alla fine dei suoi giorni, nel 1929.<sup>97</sup>

### *Le scuole di canto delle Marche nel secolo XIX*

La breve rassegna di artisti illustri qui delineata non esaurisce un panorama che annovera decine e decine di individualità di rilievo, molte delle quali conobbero carriere di tutto rispetto e si esibirono nei maggiori teatri dell’epoca, italiani e stranieri; le figure analizzate coprono oltre un secolo di storia, dalla fine del Settecento all’inizio del Novecento, e forse hanno qualcosa di interessante in comune oltre ai semplici natali, il cui significato, come si sa, spesso non è molto più che anagrafico. Infatti, a ben guardare, i soggetti qui ricordati (ma anche altri che non è possibile qui presentare) sono accomunati da alcune precise ricorrenze, da alcuni tratti storici e anche artistici. Se per esempio si indaga sulla formazione di un così alto numero

---

<sup>97</sup> «Una valentissima maestra è venuta ad accrescere il breve numero delle insegnanti di canto stabilite a Milano che sono degne del loro ufficio e della loro responsabilità. Parliamo della celebre artista Elisa Petri [...] Ella può giudicare con autorità e può additare [...] la diritta via. Perciò abbiamo l’esultanza di sapere che tanta forza d’arte e di coscienza artistica non va perduta»: brano trascritto nel 1934 dalla «Rassegna melodrammatica» di Milano (1915) da parte di Oddo Tisi, nipote della Petri, in una lettera oggi conservata nell’archivio privato di Corrado Santini di Fabriano.

di cantanti, si troveranno subito chiare indicazioni sul panorama didattico regionale nel periodo in questione, e si osserverà facilmente la presenza di almeno tre importanti centri operativi, che se non vogliamo ancora chiamare ‘scuole’, vista la forte connotazione temporale e stilistica che tale termine suggerisce, dobbiamo però certamente considerare come punti di riferimento formativo di primario valore. Antica e diffusa era la didattica musicale: basti pensare alla proficua attività svolta dalle cappelle musicali delle cattedrali, tra cui importantissime erano per esempio quelle di Loreto e Urbino, o di Fermo, tanto per citarne solo alcune; oppure al lavoro di maestri come Giacomo Scolart (1762-1846), maestro di cappella a Pesaro e dai cui insegnamenti scaturì l’arte di Matilde Palazzesi, soprano senigalliese considerata gloria della sua città in terna con le più illustri Angelica Catalani e Rosa Morandi; come Domenico Patriossi, la cui attività come maestro di canto ad Ancona nel primo Ottocento andrebbe approfondita, o come Domenico Caporalini (1796-1848), maestro della cappella recanatese, che ebbe tra i propri allievi il contralto maceratese di bella carriera Dionilla Santolini, e forse inizialmente il compositore Persiani.

Ma i centri più rilevanti dal punto di vista sia quantitativo (per durata attestata e numero di artisti formati), sia qualitativo (per valore dei risultati ottenuti da tali artisti) si circoscrivono a tre località della regione, ognuna strettamente connessa all’attività di un maestro (o di una famiglia di maestri) che ha tramandato conoscenze sue e a sua volta apprese. Tali centri didattici sono quelli di Senigallia, dove operarono i Morandi padre e figlio, di Fabriano-Macerata, fortemente legato al nome di Domenico Concordia, e di Fermo, in cui furono attivi i Cellini, soprattutto Francesco sr.

#### a. *Senigallia e i Morandi*

Gli esempi più eccelsi di questa scuola sono evidentemente le straordinarie carriere di Angelica Catalani, che studiò con Pietro Morandi (1745-1815), e di Rosa Morolli, allieva del di lui figlio Giovanni (1777-1856), con cui si unì poi in matrimonio, assumendone il cognome.<sup>98</sup> L’eccezionale carriera delle due prime donne è ben nota e non ha bisogno di ulteriori commenti; è invece importante rilevare quanto fosse tangibile la presenza e il lavoro a Senigallia dei due maestri.

Pietro Morandi proveniva da Bologna, dove aveva compiuto gli studi e

---

<sup>98</sup> Dei Morandi i repertorii presi in esame riferiscono davvero poche notizie: il *New Grove* ignora completamente i due maestri, mentre Rosa figura solo nella nuova edizione; il *DEUMM* se la cava con poche righe per Pietro (che non cita nemmeno come maestro di canto) e qualcuna in più per Giovanni, che è indicato come maestro della Catalani, così come fa Schmidl; nell’Ottocento, invece, Fétis annota solo Pietro, e Pougin solo Giovanni (anche Rosa, ma come moglie di Pietro), entrambi senza menzioni riguardo l’insegnamento del canto. Provvidenziali quindi le ricerche di Radiciotti, anche esplicitate a stampa soprattutto in *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia. Notizie e documenti*, Milano, Ricordi, 1893, e in *Lettere inedite di celebri musicisti. Annotate e precedute dalle biografie di Pietro, Giovanni e Rosa Morandi a cui sono dirette*, Milano, Lucca-Ricordi, 1892.

aveva vissuto i suoi primi vent'anni,<sup>99</sup> dopodiché, aggregato nella classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica della città emiliana, si portò nelle Marche, a Pergola, dove ricevette l'incarico di maestro di cappella. Eccellente organista e rinomato autore di musiche di vario genere,<sup>100</sup> nel 1778 passò a Senigallia, quando il vescovo della città, il cardinale Bernardino Honorati di Jesi, volle istituirci una cappella musicale nel Duomo. L'arrivo di Morandi a Senigallia coincise anche con il desiderio della municipalità di trovare un «soggetto capace per istruire la gioventù» e creare un pubblico insegnamento di musica, ruolo che Morandi stesso seppe riunire su sé stesso. L'istituzione della cappella prevede il reclutamento di cantori; tra questi giunse da Mondolfo, un paese vicino, il basso Agostino Catalani, padre di Angelica; nei ranghi della cappella figurava anche un altro nome di tutto rispetto, quello di Girolamo Crescentini, nativo della vicina Urbania e, appena sedicenne, venuto a Senigallia ad apprendere con Morandi i fondamenti dell'arte musicale (in particolare canto e armonia), per poi continuare gli studi a Bologna e passare alle glorie internazionali che conosciamo. In più di trent'anni di attività senigalliese, Pietro Morandi svolse intensa attività compositiva e proficua azione didattica, sia nei confronti di musicisti che poi divennero compositori e maestri (come Giuseppe Balducci,<sup>101</sup> Agostino Romagnoli e tanti altri, tra cui i figli Morando, Angelo e Giovanni) sia soprattutto in ambito vocale, creando quel miracolo che fu Angelica Catalani e istruendo al canto un artista, poco conosciuto ma di gran fama all'epoca, come il basso pesarese Luigi Bassi.

Dopo il lungo periodo di Pietro Morandi, che lasciò gli incarichi nel 1811 e si spense quattro anni più tardi, il suo posto non fu rimpiazzato, lasciando un vuoto nella città che intanto si era abituata a godere dei prezio-

<sup>99</sup> Alla scuola di padre Giambattista Martini, che lo considerò uno dei suoi migliori allievi e con il quale restò in rapporto epistolare fino alla morte, occorsa nel 1784 (Cfr. G. RADICIOTTI, *Lettere inedite*, op. cit., pp. 72-78).

<sup>100</sup> Non poca musica strumentale, vocale da camera, sacra e anche lavori teatrali; proprio dal libretto di una sua opera data a Senigallia nel 1780 (*Comala*, su testo di Ranieri de' Calzabigi) si traggono notizie sulla sua musica, presumibilmente assai legata ai dettami della riforma allora in corso in ambito operistico: «Ho procurato», dichiara il compositore, «restringere la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interrompere l'azione, o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, senza arrestar l'attore nel maggior caldo del dialogo, per aspettare un lungo ritornello, o fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettare che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho scorso rapidamente la seconda parte d'un'aria, forse la più appassionata e importante, per aver luogo di ripetere molte volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso; ho cercato con la sinfonia prevenire li spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per così dire, l'argomento» (G. RADICIOTTI, *Lettere inedite*, op. cit., p. 4 sg.).

<sup>101</sup> Musicista oggi pressoché sconosciuto, Balducci nacque a Jesi nel 1799; dopo aver studiato canto con il soprannista concittadino Giovanni Ripa, passò sotto la guida di Pietro Morandi per l'armonia e il contrappunto, e proseguì quindi a Napoli alla scuola di Giacomo Tritto e Nicola Zingarelli. Visse nella città partenopea facendosi un buon nome sia come insegnante sia come compositore, autore di musica da camera e anche di opere in musica, rappresentate nei teatri napoletani ma anche a Roma.

si frutti di quella istituzione, in termini di glorie artistiche ma anche di semplici musicisti locali, che magari trovavano lavoro nelle stagioni d'opera organizzate in occasione della Fiera senigalliese.<sup>102</sup> Il filo fu riannodato nel 1824, quando tornò in città Giovanni Morandi, che era nato a Pergola l'anno precedente l'arrivo di Pietro a Senigallia. Giovanni, a sua volta allievo del padre (soprattutto per l'arte del canto, ma anche come organista e compositore), sin da subito aveva collaborato in prima persona all'attività didattica svolta dal genitore, che già richiamava giovani da tutte le Marche; fin dai primi anni del secolo si era però allontanato da Senigallia per seguire la moglie, che al culmine di una carriera strepitosa scompare improvvisamente nella primavera del '24. Di nuovo a Senigallia, quindi, divenne maestro della cappella e fondò, in quello stesso anno, una società di amanti della musica, detta "dei Filomusicori", che sin dalla sua nascita riunì ben 106 adepti e presto si trasformò in vera e propria scuola, gratuita, dove si insegnava canto, ma anche composizione e strumento. Su tali basi e grazie al prestigioso blasone del suo nome, la scuola ebbe grande rinomanza almeno fino a che Giovanni fu in vita (1856), attraendo a Senigallia decine e decine di allievi che vi si recavano per imparare, avere consigli, lezioni e anche attestati di merito,<sup>103</sup> che sono testimoni dell'importanza e dell'autorità riconosciuta a Morandi, che vantava meriti anche per le sue composizioni, un tempo rinvoltate con successo al genere teatrale e da camera e poi perlopiù dedicate al genere sacro e strumentale per organo, di cui fu vero virtuoso.<sup>104</sup>

La fama come maestro di canto è attestata dai numerosi allievi che divennero artisti acclamati, a cominciare dalla moglie per arrivare ad almeno una decina di nomi che nel corso del secolo si fecero strada nei principali teatri, almeno nazionali: dai baritoni Costantini e Boccolini alle prime donne Amalia Mattioli (1817-1847) e Giulia Micciarelli Sbriscia (1805-1878),<sup>105</sup>

<sup>102</sup> Nel 1811 chiese al Municipio di essere messo a riposo e ottenne il parere unanime del Consiglio, che riconobbe «che egli aveva fatto conoscere con molti allievi la sua abilità, l'attenzione al servizio, il profitto delle di lui istruzioni».

<sup>103</sup> «Giammai come nel periodo che corse dal 1824 al 1856 Sinigaglia ebbe tanti eccellenti cultori dell'arte dei suoni», sottolinea Radiciotti, che evidenzia come «la nostra città divenne come il centro della istruzione musicale di buona porzione delle Marche» (G. RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti*, op. cit., p. 135).

<sup>104</sup> Era un fine esecutore e un richiestissimo autore, con numerose commissioni che lo portarono a produrre un catalogo assai ricco di titoli, in gran parte pubblicati da Casa Ricordi. Interessante in proposito una lettera del 1835 di Giovanni Ricordi, che nel lodarne la propensione verso la musica d'organo («il nome Vostro fa onore al mio stabilimento e al mio catalogo») lamenta come tale sensibilità fosse a quel tempo assai rara: «Come volete che scrivano altri per organo se codesti cani d'organisti suonano magari un Valzer di Strauss od un ballabile nel tempo dell'Elevazione?» (G. RADICIOTTI, *Lettere inedite*, op. cit., p. 100).

<sup>105</sup> Giulia Micciarelli Sbriscia, soprano di Poggio San Marcello (Ancona). Dopo il debutto a Ravenna nel 1827 si esibisce presto nei più grandi teatri: dal Teatro Italiano di Dresda alla Scala di Milano, da Venezia a Torino e poi a Cadice e Barcellona. Soprano dalla voce estesa e potente, la senigalliese Amalia Mattioli dopo gli insegnamenti di Morandi ebbe quelli di Nicola Vaccai, a Milano; la sua carriera, già di buon livello, fu interrotta bruscamente dalla morte occorsa ad appena trent'anni. Fratello di Amalia fu Pietro Mattioli Alessandrini, basso buffo di notevole spicco proprio grazie a una *vis* comica potente, maturata dopo i primi anni in cui si produsse anche come baritono in ruoli seri. Cantò in grandi teatri

soprani, al basso buffo Pietro Mattioli Alessandrini (1821-1889, fratello di Amalia), al baritono Paolo Ferretti (1812-1848) e a tanti altri dalla carriera più limitata (Borgognoni, Gobbetti, Simoncelli, Giovannini, Berarducci, eccetera). I meriti sono testimoniati dalla grande considerazione di cui godette presso i grandi cantanti dell'epoca, come ad esempio Maria Malibran, Giambattista Rubini, Domenico Donzelli che, in occasione del loro passaggio a Senigallia per cantare nella stagione d'opera, non mancavano di fargli visita per rendergli omaggio e avere da lui consigli: Giuditta Grisi arrivò addirittura a chiedergli, ma inutilmente, di seguirla per esserle maestro e guida fissa.<sup>106</sup> Il suo valore si evince anche dal rispetto e dalla stima dei colleghi, come testimonia la corrispondenza con Meyerbeer Mayr Morlacchi Rossini Paër, o come mostra una lettera di Spontini datata 1838, in cui raccomanda a Giovanni «una giovane ragazza di Jesi, dotata d'una superba voce di mezzosoprano per estensione e di contralto pel suo corpo e tembro», «la sua voce essendo bella, vibrante, intuonata ed espressiva», e chiedendogli pertanto che «l'istruisca» e «la perfezioni», confidando in lui più che nei maestri del Conservatorio di Milano;<sup>107</sup> o come dimostra la richiesta di un attestato avanzatagli nel 1843 dal ben noto e apprezzato Concordia, a cui invia il documento richiesto, che dice tra l'altro: «Attesto io sottoscritto che il sig. Domenico Concordia di Fabriano possiede, a mio giudizio, tutti quei requisiti che costituiscono un perfetto maestro di cappella», riconoscendo anche che «i molti e reputati suoi allievi di canto e suono, i quali formano certa prova della sua scienza e rara comunicativa in fatto musicale, sono incontrastabili documenti di quella somma perizia ed ingegno che lo distinguono».<sup>108</sup>

Con Giovanni Morandi si arresta la spinta propulsiva della scuola senigalliese, anche se suoi allievi divennero a loro volta maestri di un certo nome, come Zeno Appiotti, Giovanni Zampettini e Pietro Livi (1823-1873), il quale continuò a insegnare canto formando qualche artista di discreta carriera, ma non certo con il blasone della scuola dei Morandi, che di fatto cessò di trasmettere l'arte vocale, con evidenti conseguenze per la città, dalla cui area sempre più rari provennero poi artisti di valore.

---

come la Scala, il Comunale di Bologna, la Pergola di Firenze, in tutt'Italia (Venezia, Torino, eccetera) e all'estero (Russia).

<sup>106</sup> «Non posso abbastanza esprimere il dispiacere dell'essere da Lei lontana, cento volte al giorno mi si presentano occasioni che sono obbligata ad esclamare "Ah!, se ci fosse Morandi!"; ma io spero ancora che Lei si risolverà a venir meco; a Lei servirebbe di un divagamento, ed a me un appoggio grande». La lettera è dell'agosto 1830; la conoscenza con il Maestro del luglio precedente, in occasione della sua esibizione per la riapertura del Teatro: «io mi lusingo di ricevere una risposta consolante», si augura la Grisi, ma ricevette un diniego (G. RADICIOTTI, *Lettere inedite*, op. cit., p. 66).

<sup>107</sup> Lettera trascritta in G. RADICIOTTI, *Lettere inedite*, op. cit., p. 125, ma pubblicata in originale nella «Rivista marchigiana illustrata», febbraio-marzo 1909. Spontini scrive da Jesi (novembre 1838) ma su carta intestata in qualità di maestro e sovrintendente della Cappella di Sua Maestà il Re di Prussia; chi fosse la giovane cantante non è dato saperlo.

<sup>108</sup> In data 19 giugno 1843: Concordia è ritenuto valido «sia per composizione, che per direzione ed ammaestramento» (Rad. 978).



b. *Fermo e i Cellini*

Se i Morandi a Senigallia tennero una scuola che vantava qualità dell'insegnamento e dei risultati, accentrando l'attenzione in città per circa un secolo, più breve ma forse ancora più densa di successi fu l'avventura didattica dei Cellini a Fermo.<sup>109</sup> Capostipite è Francesco sr., nato a Fermo nel 1813 e qui spentosi nel 1873, che in effetti non fu però l'iniziatore della tradizione familiare, avendo egli appreso i fondamenti musicali dallo zio Agostino (1775-1854), soprano, che ottenne una buona fortuna in patria e in Europa, in particolare a Lisbona, nella Cappella Reale;<sup>110</sup> dopo aver studiato a Bologna con Giuseppe Pilotti, Cellini si recò a Napoli, dove si diplomò studiando composizione e contrappunto con Mercadante e Zingarelli, e si perfezionò in canto con Crescentini: «Beata quella città che ti avrà per maestro di canto», pare gli dicesse il grande soprano, apprezzando le virtù dell'allievo, nel congedarlo dalla sua scuola.<sup>111</sup>

Tornato a Fermo, nel '42 diventa maestro di cappella nella Cattedrale, al tempo assai rinomata; accanto alla composizione, perlopiù sacra, e alla direzione di coro, si dedica all'attività di direttore d'orchestra, con buoni risultati nel locale Teatro dell'Aquila, ma anche altrove.<sup>112</sup> Dotato di buona voce di tenore, si realizza soprattutto nella difficile arte dell'insegnamento, concretizzando quanto aveva predetto il maestro Crescentini.<sup>113</sup> Per certo, questo particolare non fu ininfluente nel successo col quale riusciva a trasmettere i segreti della tecnica e dell'interpretazione ai numerosi allievi che accorrevano alla sua scuola, e che divenivano sempre più rinomati e accreditati grazie all'eccellente metodo che veniva loro insegnato.<sup>114</sup> Tra di essi, i fra-

<sup>109</sup> Francesco Cellini sr. è conosciuto da Pugin e da Schmidl come musicista e maestro di canto, sebbene lo liquidino in poche righe; appare *in extremis* nell'Appendice del DEUMM, ove non vengono menzionate le sue doti e la sua fama di didatta; lo ignora invece il *New Grove*. Ma nemmeno Rad., stranamente, assomma molta documentazione a riguardo.

<sup>110</sup> Secondo A. PUGIN, *op. cit.*, p. 166, oltre ai primi rudimenti appresi dallo zio si formò anche grazie al mecenate fermano Carlo Mora e al tenore Savino Monelli, anch'egli nativo della città.

<sup>111</sup> Il Reale Collegio di musica di Napoli, oggi S. Pietro a Majella (cfr. Aristide SCORCELLETTI, *Cantanti fermani celebri nel secolo XIX: Lodovico Graziani*, «La Voce delle Marche», n. 36, 1936; Rad. 1797).

<sup>112</sup> Tra i numerosi titoli diretti sia come concertatore sia come maestro di coro, sicuramente da ricordare la *Lucia di Lammermoor* e *La favorita* al Teatro dell'Aquila di Fermo nell'agosto del 1867, in un'impresa assunta direttamente dal Municipio con finalità benefiche verso gli Asili infantili della città; Cellini, sul podio, dirigeva un cast tutto composto di suoi ex allievi, ora ben famosi e prestatisi gratuitamente: Lodovico Graziani, la Biancolini, Fagotti, la Marziali.

<sup>113</sup> Probabilmente non è un caso: non dimentichiamo, infatti, che i più importanti teorici e didatti di canto delle scuole italiane erano essi stessi cantanti e alcuni di loro, come ad esempio Giambattista Mancini, sostengono espressamente quanto sia importante per il maestro il saper cantare ciò che insegna.

<sup>114</sup> «Per il suo eccellente metodo d'insegnamento fu molto apprezzato e ricercato», scrive Schmidl; «la sua specialità era l'insegnamento del canto, nel quale eccelle», secondo Pugin.

telli Graziani, contesi dai teatri del mondo e dalla carriera di prima grandezza; la Biancolini, contralto, per certi aspetti inimitabile e inimitata; Fagotti, baritono, anch'egli di carriera internazionale e didatta egli stesso, continuatore degli insegnamenti del maestro, al pari di Francesco Graziani; e poi la Marziali Passerini, Gaetano Palloni e tanti altri. Studiò con lui a Fermo anche Antonio Giuglini (o Giulini), tenore fanese (1827-1865),<sup>115</sup> che dal debutto nel '49 percorse una carriera di alto livello, cantando alla Scala e a Madrid, Parigi, Londra, Pietroburgo, distinguendosi in particolare nel *Trovatore*, *La favorita*, *I puritani*, *Gli Ugonotti*, ma anche nell'*Elisir d'amore* e in *Don Giovanni*, *Il matrimonio segreto* e in tutti quei titoli di Verdi Bellini Donizetti Mozart Meyerbeer dove poteva esprimersi nelle predilette vesti di tenore "di grazia": di notevole interesse è il fatto che i suoi inizi artistici furono criticati in quanto a volume e timbro: è probabile che il successivo affermarsi nei migliori teatri sia avvenuto *nonostante* quelle contenute doti naturali, ovvero grazie alla tecnica e al metodo appresi dal suo maestro, che peraltro all'inizio degli anni '60 fu insieme a lui per un periodo in Inghilterra, dove Cellini si fermò qualche tempo proprio per insegnare canto.<sup>116</sup> La parabola artistica di Giuglini non durò però a lungo, e non per limiti vocali: nel 1865, mentre era in tournée, diede gravi segni di squilibrio mentale e spirò poco dopo essere stato rapidamente rimpatriato.<sup>117</sup>

Allievo di Cellini fu anche il figlio Francesco jr. (1852-1917), a sua volta organista, maestro di cappella e continuatore dell'arte paterna nell'insegnare canto; alla morte del padre rilevò il posto nella scuola pubblica che nel frattempo era stata istituita dal Municipio di Fermo con il lascito del benefattore e musicista fermano Carlo Mora (1795-1874), ruolo che tenne fino a che l'istituzione fu in attività. Anche sotto la sua direzione la scuola ebbe nome e ottenne successi artistici, come l'affermazione ad alti livelli di Anita Occhiolini Rizzini, celebre soprano, di Gilda Ciferri e di Giuseppina Zeppilli Villani, così come di Teresina Gheis, mezzosoprano di lunga e apprezzata carriera. Legato alla didattica di Cellini si può considerare in qualche modo, almeno indirettamente, anche il grande Magini Coletti, formatosi

<sup>115</sup> Radiciotti colloca la sua data di nascita nel 1825. Giuglini figura sia in Pouglin sia in Schmidl, seppur brevemente, così come nel *New Grove* e nel DEUMM. Cospicua è invece la documentazione in Rad. (oltre una trentina di carte varie), che sono testimoni dell'importanza e della qualità dell'artista nella sua pur breve carriera: Giuglini è uno dei personaggi che più meriterebbero un approfondimento di ricerca, che si auspica in un prossimo futuro. Circa il suo notevole rilievo, ben depone l'interessamento di uno studioso d'oggi quale Rodolfo CELLETTI, che dà conto dell'artista in una stringata ma densa trattazione nel suo *Voce di tenore*, *op. cit.*, pp. 126-128.

<sup>116</sup> Nell'aprile 1857 canta all'Her Majesty Theatre di Londra (Fernando nella *Favorita*); è poi protagonista delle "prime" inglesi di *Un ballo in maschera* (1861), *Faust* (1863), *Le allegre comari di Windsor* e *Mirella* (1864).

<sup>117</sup> I malesseri iniziarono in Russia, all'inizio dell'anno; rientrato a Londra per esser curato, peggiorò sempre più fino a che alcuni amici, tra cui il tenore Mario, organizzarono un concerto a suo favore e lo riaccompagnarono a casa dei genitori in Italia, dove poi spirò in quello stesso ottobre.

sì alla scuola romana di Persichetti ma perfezionatosi poi con due dei pupilli di Cellini (di cui fu dunque allievo di “seconda generazione”), vale a dire Fagotti e Francesco Graziani.

### c. *Concordia, tra Fabriano e Macerata*

La terza grande scuola di canto espressa dalle Marche nell'Ottocento s'identifica con la didattica di Domenico Concordia (1801-1882).<sup>118</sup> La tradizione che essa incarna agli occhi di tanti allievi e dell'universale apprezzamento ha in realtà le sue radici almeno due generazioni prima, in un ambiente quanto mai musicale, a Loreto: figlio di una soprano non celebrata e del tenore ferrarese Giuseppe Concordia, cantore in quella rinomata cappella, fu tenuto a battesimo dal basso maceratese Patriossi, collega del padre. Educato alla musica in famiglia fin da bambino, divenne presto un abile suonatore di clarinetto e andò a studiare a Roma, all'Accademia di Santa Cecilia; ottenuti i primi incarichi di maestro di cappella in centri minori del Lazio e dell'Umbria, dal 1822 entrò nell'ambiente fabrianese dei Bittoni, famiglia di illustri musicisti originaria di Esanatoglia (non lontano da Fabriano, ma in provincia Macerata); in particolare, frequenta Bernardo Bittoni e ne assume gli insegnamenti impartiti nella scuola che continuava e perfezionava gli indirizzi del padre Mario.<sup>119</sup> Concordia è attivo a Fabriano sin dai primi anni '30, quando nasce la Società della Banda filarmonica, di cui egli tenne a lungo la direzione e che vantava una scuola di musica e di canto molto attiva.<sup>120</sup> Si impone anche come direttore d'orchestra e maestro dei cori, ottenendo notevoli successi personali, come quando nell'allora importante stagione di Senigallia diresse *Buondelmonte* di Pacini, con grandi lodi e ringraziamenti da parte dell'autore stesso. Dopo gli incarichi a Osimo e a Matelica, nel '38 è finalmente maestro di cappella a Fabriano, ma non nella Cattedrale – incarico che otterrà solo nel '44 –, bensì nella chiesa collegiata di S. Nicolò.

Il suo mestiere di maestro, così legato all'ambiente di chiesa, non gli impedì però un'appassionata fede libertaria: come si legge nella lapide al cimitero di Macerata, egli fu «carbonaro nel '31, della Giovane Italia e libe-

<sup>118</sup> Assente sia in Fétis sia in Pougin, Domenico Concordia ottiene poche righe in Schmidl, è ignorato dal *New Grove*, mentre il DEUMM ne dà conto in Appendice, senza citare la sua attività di maestro di canto.

<sup>119</sup> In passato si credeva che la famiglia provenisse da Bologna e conseguentemente la si riferiva a quella scuola musicale. Mario (1723-1798) fu allievo del napoletano Casimiro Bellona e suo successore come maestro di cappella nella Cattedrale di Fabriano, dove aveva istituito una scuola di canto in cui pare ricevesse la formazione musicale anche Pacchiarotti. A Mario subentrò il figlio Bernardo (1756-1829), valentissimo musicista, maestro di violino e organo oltre che di composizione e canto, e già titolare della Cappella di Rieti.

<sup>120</sup> Cfr. in proposito Romualdo SASSI, *La vita fabrianese del maestro Domenico Concordia*, Roma, Psalterium, 1936.

ro muratore». <sup>121</sup> La sua scuola, istituzione laica sovvenzionata dal Municipio, marciava a gonfie vele «per tanti suoi scolari sia di canto che di suono, che sono in cospicue città dello Stato, e fuori ancora», come si legge nei verbali di un consiglio comunale del 1841, dove si sottolinea inoltre che «la fama dell'estese cognizioni musicali di tale uomo non è solo circoscritta in questa città, ma anche fuori è bastantemente conosciuta». <sup>122</sup> L'anno prima un articolo apparso nel periodico romano «La Rivista – Giornale drammatico musicale» (30 XI 1840), che spesso dava conto della sua scuola e dei successi dei suoi artisti, ne lodò molto il valore, riconoscendola «modellata al più bel metodo di canto e di suono». «Uno degli ultimi depositari delle tradizioni del canto italiano», dirà in seguito Giuseppe Radiciotti, mentre il celebre Cotogni, pur non avendo studiato con lui, ne tesserà le lodi, sostenendo in prima persona di essersi accertato «che fu maestro di canto veramente benemerito dell'arte italiana, per il valore di tutti i suoi allievi, che si distinguevano sempre per una perfetta arte di canto, anche quando non avevano buona voce»; un grosso complimento, che mette in evidenza le qualità della scuola e che collima, ad esempio, con il giudizio che Radiciotti dà di Eugenio Concordia – suo figlio e allievo, dalla non trascurabile carriera artistica – quando ricorda che «fu applaudito tenore di mediocre voce, ma di molta arte». <sup>123</sup> Nel 1845 Domenico lascia Fabriano per Macerata, chiamato a dirigerne la Cappella della Cattedrale: da subito si afferma in città come apprezzatissimo maestro di canto, portando con sé nome e tradizione dell'attività didattica fino a quel momento svolta a Fabriano, in cui invece il fermento musicale, in buona parte legati proprio alla presenza di Concordia, da allora inevitabilmente decade. A Macerata insegnerà per circa quarant'anni, fin quasi alla morte, facendo della sua casa un cenacolo di artisti da lui guidati con rigore e paterna severità, tanto da costringere a volte gli allievi, anche ormai famosi, alle lacrime. <sup>124</sup>

Numerosissimi i discepoli dei periodi fabrianese e maceratese; si ricorderanno il figlio Eugenio, il tenore Pietro Mongini, <sup>125</sup> la celebre Elena Fio-

---

<sup>121</sup> Fu fervente patriota e cospiratore, come ricorda Giovanni GINOBILI, *Una celebre scuola di belcanto a Macerata*, «Il Giornale d'Italia», 5 maggio 1943. Di questo aspetto parla anche un volume scritto da un allievo, Gianfrancesco ANGELINI ROTA, *Ricordi d'artista*, Spoleto, Bossi, 1904. Nel discutere della scuola di canto maceratese, l'autore cita l'atmosfera commossa dei solenni funerali tenutisi a Macerata, «puramente civili, perché egli, pur con la necessaria prudenza, fu ardente cospiratore, per l'unità d'Italia».

<sup>122</sup> R. SASSI, *op. cit.*

<sup>123</sup> Il giudizio su Domenico Concordia è tratto da Giuseppe RADICIOTTI, *Musicisti marchigiani dal sec. XVI al XIX*, «Rassegna marchigiana», gennaio 1925. Sul figlio Eugenio, si noti un commento affine nel periodico «Teatri, Arti e Letteratura», 4 febbraio 1861: «Il tenore Concordia, artista di una voce molto robusta, spontanea ed estesa, e d'un magnifico accento che trasporta perfetto metodo di canto».

<sup>124</sup> G. GINOBILI, *op. cit.*, racconta un aneddoto relativo a Elena Fioretti, che già famosa continuava a studiare con il Maestro; in quell'occasione egli arrivò a farla piangere per il modo in cui la riprendeva, secondo un rapporto affettuoso ma anche «severamente paterno».

<sup>125</sup> Artista di grande carriera, primo Radames al Cairo e stella dei più importanti teatri dell'epoca, Mongini (1829-1874) è legato, almeno nella fase iniziale della sua carriera, a Domenico Concordia, forse anche per motivi patriottici. In occasione della morte del tenore, a

retti, Anna Carletti, Teresa e Francesco Cresci, entrambi di celebrata carriera, il tenore Raffaele Vitali, Domenico Santinelli, Luigi e Mario Rinaldini, e tanti altri.

Nonostante tale fama, la scuola cessò di fatto con la fine dei suoi giorni, per propagare ancora i suoi insegnamenti solo indirettamente, attraverso la didattica impartita da alcuni discepoli. Un ramo di tale proliferare si scorge per esempio a Roma, con l'attività didattica dell'allievo Attilio Belli (1841-1899), il cui frutto sarà l'arte di Giulia Novelli e di altri, nonché la divulgazione teorica e pratica di quegli insegnamenti da parte di Carlo Ruggeri, a sua volta allievo ed emulo di Belli stesso;<sup>126</sup> un altro, forse più prolifico, è quello che passa per l'esperienza artistica di Raffaele Vitali, che ebbe tra i suoi allievi Luisa Tamburini (soprano egregio e nipote del mitico Antonio Tamburini), ma soprattutto la figlia stessa, Giuseppina Vitali, prima donna di riconosciuto pregio e di carriera internazionale, oltre che a sua volta rinomata didatta di canto, prima maestra di una giovane artista che avrebbe in parte rinverdito, a distanza di qualche generazione, le glorie e l'orgoglio della Fabriano di Concordia: Elisa Petri.

### *Esiste una scuola di canto "marchigiana"?*

Il secolo XIX ha visto dunque operare nelle Marche tre grandi centri didattici;<sup>127</sup> il livello qualitativo dei loro esiti è ben dimostrato dai profili artistici di fior di cantanti: e la quantità, nei numeri e nella durata, di tale azione formativa?

Se si osserva la Tabella 1 (qui a p. 134), in cui i nomi nel riquadro ombreggiato indicano i capostipiti dei tre centri didattici e quelli ombreggiati senza riquadro gli ascendenti diretti, mentre i riquadri a sfondo bianco segnalano gli allievi di quei centri a loro volta poi divenuti insegnanti di rilievo, si può facilmente constatare la ricca ramificazione che da quei ceppi ha preso corpo, proiettando verso i palcoscenici del mondo decine e decine di artisti, con talenti ed esiti di fortuna e carriera diversi ma per la gran

---

Milano, la «Nuova Illustrazione universale» del 31 maggio 1874 pubblica una sua immagine e, tra l'altro, la notizia che dopo aver partecipato alla difesa della Repubblica Romana nel '49, sconfitta dal ritorno del Papa, Mongini – già ufficiale dei dragoni pontifici e quindi oramai disertore e traditore – pensò di arruolarsi nell'esercito sardo, senonché «strada facendo, a Macerata il maestro Concordia scopre il tesoro della sua voce. Ecco cambiata la sua sorte». Mongini debutta nel maggio '51 proprio a Macerata nella *Vestale* di Mercadante (inizialmente come basso-baritono: solo in seguito passerà al registro di tenore; cfr. Rad. 983).

<sup>126</sup> Interessanti, sia per le implicazioni storiche sia per gli aspetti teorici espressi, alcuni scritti di Carlo RUGGERI, *La musica oggidì è un'arte ignota*, Tivoli, Meschini, 1930; *Id.*, *Il metodo di canto*, *ibid.*, Majella, 1931; *Id.*, *Lo studio del canto ed il suo unico procedimento*, *ibid.*, Chicca, 1932; *Id.*, *Pedagogia e stilistica vocale*, *ibid.*, 1934.

<sup>127</sup> In un contesto comunque interessato anche dall'opera di altri maestri – sebbene con esiti quantitativi e qualitativi non paragonabili a quelli ottenuti in tali centri –, nonché dall'attività di merito espletata nelle più importanti cappelle musicali del territorio (da Loreto a Urbino a Fermo, eccetera).

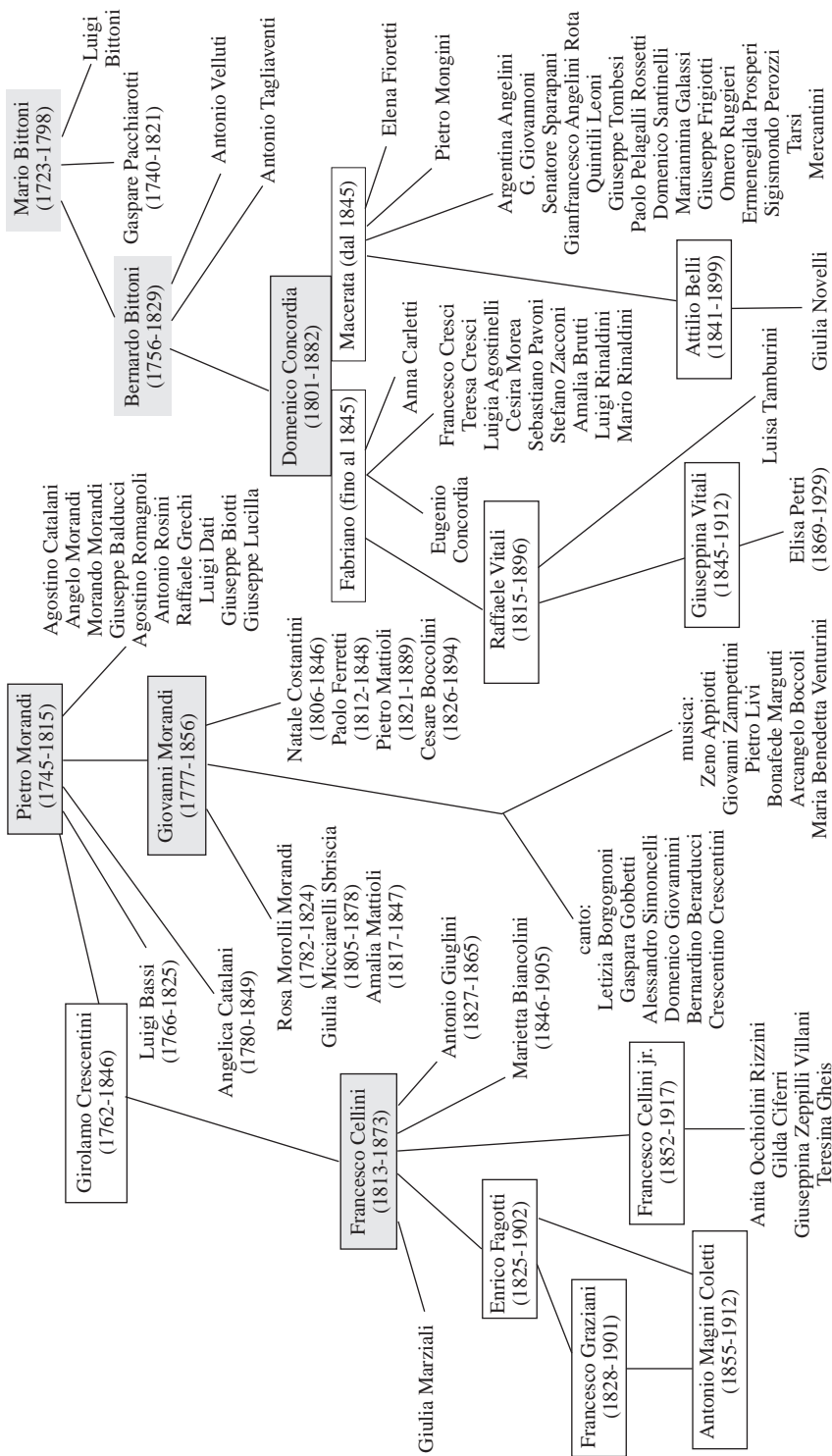


Tabella 1 – Genealogia della scuola di canto marchigiana: semi, rami e frutti reali di un ipotetico albero.

parte accomunati dal ricorrente giudizio della critica contemporanea circa il loro «ottimo metodo di canto»: caratteristica di certo sempre notevole in un artista, ma significativa soprattutto se associata a cantanti di cui non vengano sottolineati, a torto o a ragione, eccezionali mezzi vocali.<sup>128</sup> Ora, dato per assodato che quelle tre scuole di canto fossero in grado di inculcare negli allievi – almeno in quelli più promettenti – un’ottima tecnica vocale, ci sarebbe da chiedersi se tale tecnica fosse in qualche modo riconducibile a principii comuni o almeno apparentabili: se insomma si trattasse di diversi metodi o non piuttosto di varianti – magari personalizzate dal percorso di formazione dei singoli maestri – rispetto a una base comune e condivisa. Purtroppo l’assenza di descrizioni dettagliate di quei modi didattici e la mancanza di qualsiasi diretta esplicitazione teorica da parte dei maestri stessi non consentono oggi di giungere a conclusioni in merito: se cioè si possa parlare effettivamente dell’esistenza, tra Sette e Ottocento, di una “scuola di canto marchigiana”. Tutto ciò che si può fare – cosa utile ai fini di una riflessione teorica circa i possibili sviluppi di studio e approfondimento, ma da non configurare in questo contesto se non come esercizio di ricerca su una realtà ipotetica – è cercare d’identificare un insieme di caratteristiche comuni agli allievi di quelle scuole, al fine di circoscrivere un “nocciolo” condiviso da considerare espressione minima dell’ipotetica “protoscuola”. Ma quali sono tali caratteri comuni? sono essi generalizzabili ed estrapolabili tanto da poter “misurare” la combinazione di tali singole peculiarità nel denotare specifiche personalità d’arte? e, soprattutto, esistono davvero tali tratti in una forma in qualche modo riconoscibile e qualificabile?

In assenza di un’analisi che consenta di elaborare una griglia strutturale di categorie descrittive fondata sul metodo delle opposizioni tra tratti distintivi, e senza dimenticare il dichiarato intento ipotetico di questa riflessione, alla luce dei soli dati acquisiti ci dobbiamo limitare a enumerare poche espressioni di giudizio ricorrenti nelle schede artistiche dedicate ai singoli cantanti: si potrà certamente obiettare che si va argomentando per categorie generali, in ultima analisi riferibili a chissà quanti cantanti e altrettanti maestri. Forse è così: ma anche riuscire a circoscrivere fino al ‘molto’, partendo dal ‘tutto’, è già un buon successo. Ebbene, qualità di base riconosciuta un po’ a tutti i principali artisti delle tre scuole in oggetto – e in qualcuno elevata fino all’eccezionalità – può dirsi senz’altro l’abilità scenica, frutto di sensibilità personale ma in gran parte riconducibile alle modalità di approccio allo spartito musicale (e alla drammaturgia che esso sottende) che deriva dai principii d’interpretazione ed espressività assunti dagli artisti durante la formazione, tanto più in tempi in cui non era ancora così evidente e caratterizzante la presenza di un regista, come lo intendiamo oggi. Valori condivisi sono poi anche alcuni tratti relativi all’aspetto più prettamente vocale, quindi per noi ancora più interessanti: per esempio, l’ampia estensione vocale che,

---

<sup>128</sup> Si pensi al giudizio di Radiciotti su Eugenio Concordia e le menzionate perplessità della critica circa la debolezza vocale di Giuglini a inizio carriera: in quei casi il valore del metodo di canto sopprimeva ai non eccellenti mezzi vocali.

se in parte è da considerarsi una dote naturale e come tale non riferibile alla bravura di un maestro, in parte può giungere a livelli di riguardo proprio grazie all'accorto lavoro da parte di insegnanti esperti. Strettamente connessi anche se distinti dall'estensione vocale sono due altri aspetti assai diffusi tra gli artisti presi in esame: l'ampilissimo repertorio di ruoli messi in voce, spesso anche lontani tra loro per tipologia (secondo il metro di giudizio d'oggi); la grande naturalezza con la quale questi artisti si esprimevano, quasi senza sentire – o almeno senza mostrare – gli sforzi che certe parti oggettivamente presuppongono.

Nel considerare tali caratteristiche viene subito alla mente un passo dell'intervista a Magini Coletti di cui si è detto, quando l'intervistatore – nel parlare dell'appannamento dell'arte del belcanto, dovuto anche al modo di scrivere dei nuovi compositori, che portano «a quella esagerata ginnastica d'interpretazioni, per cui talvolta la mimica sovrasta la voce senza nessun rispetto di ciò ch'è parte integrale e non secondaria del dramma» – chiede al famoso baritono se per ovviare a tale situazione «bisognerà dunque tornare all'antico»: «Certamente», risponde l'artista, «e senza con questo avere in animo di calpestare le conquiste del progresso e del gusto, potremo così sul serio rievocare i bei giorni del belcanto italiano!». E l'affermazione non è da considerarsi come uno dei tanti possibili esempi di nostalgia del passato in senso più esistenziale che storico, come spesso accade; qui il senso è proprio storico, tanto più che sappiamo come tale atteggiamento abbia illustri e lontani precedenti: risale infatti addirittura al 1774 la coscienza che «conviene dunque avere avanti gli occhi il costume de' nostri predecessori nell'arte, e seguir fedelmente le orme loro»,<sup>129</sup> espressa da quell'altro marchigiano di gran nome che fu Giambattista Mancini, che a sua volta si richiama a un preciso “dato universale”, codificato in un determinato momento storico ma non per questo destinato a essere superato con lo scorrere del tempo. Egli sostiene e sottolinea con vigore che «quando le scuole andavano in buon sistema, non si guastava l'ordine dello studio, perché metodicamente ogni voce dovea passare gradatamente per ogni regola dell'arte, e da ciò proveniva, che ogni voce si sentiva perfetta e sicura in ogni genere di canto».<sup>130</sup> Sempre nelle sue *Riflessioni sul canto figurato*, Mancini ricorda un episodio di quando egli stesso studiava con il celebre Leonardo Leo, che al desiderio del giovane di affrettare i tempi per essere ammesso nelle classi di studio degli allievi più esperti, rispose testualmente: «Ho ammirato il Vostro desi-

---

<sup>129</sup> Giambattista MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 3<sup>a</sup> ed., Milano, Galeazzi, 1777, p. 255; il lavoro era stato pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1774. Mancini (1714-1800) era nato ad Ascoli Piceno ed era un famoso soprannista, attivo in molti teatri italiani e stranieri, e in seguito fu un rinomato teorico e maestro di canto; aveva studiato a Bologna: il contrappunto con padre Martini e canto con l'illustre soprannista Antonio Bernacchi. «Se i maestri, che altro non sono che i direttori di quest'arte, non conducessero i loro discepoli per le dovute e graduate regole, e non dassero il dovuto tempo, che di necessità conviene per perfezionarsi con lo studio e con l'età; la riuscita d'uno scolare saria sempre imperfetta ed infelice» (*ibid.*, p. 255).

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 254.



derio, lo lodo, ma non lo posso secondare, perché turberei l'ordine del Vostro studio, e farei il Vostro danno; continuate pure a studiar con metodo, e con pazienza, che fra qualche tempo raggiungerete i compagni, e gli eguaglierete con maggior gloria». <sup>131</sup>

Si sostiene dunque, non dissimilmente da quanto fa l'altro illustre teorico settecentesco Pier Francesco Tosi, che la natura della voce non va piegata a seconda degli obiettivi presunti, ma assecondata nello sviluppo e nella sua padronanza, ai fini di ottimizzare le potenzialità che permetteranno poi il suo uso più vario in base alle diverse esigenze stilistiche, essendo queste ultime legate al gusto particolare di ciascuna epoca storica, mentre il mezzo vocale resta un sistema fisico universale e immutabile, così come il corpo umano funziona oggi allo stesso modo rispetto a secoli fa. «Il più importante problema nello studio del canto, dopo l'esatta classificazione della voce», scrive Carlo Ruggeri, maestro di canto del primo Novecento e allievo di seconda generazione della scuola del Concordia, «consiste soprattutto nel dilatare le corde vocali: è qui che il pedagogo dimostra specialmente la sua avvedutezza e la sua valentia»; «così, nel dilatare qualsiasi voce, ci vuole la massima cautela e prudenza; e perciò, *invariabilmente* per patenti ragioni di fisiologia umana-vocale, il pedagogo, per la conquista dell'intera estensione di due ottave, deve procedere con metodo *scrupolosamente graduale*». «E si capisce che quando una voce sia stata educata in modo che abbia acquistato, gradualmente e senza artifici, la più schietta pronuncia ed il completo dominio dell'organo vocale sia capacissima di eseguire tutti gli stili e tutte le vocalità presenti, passate e a venire», conclude Ruggeri. <sup>132</sup> È noto, a tal proposito, l'aneddoto secondo cui Niccolò Porpora, maestro del soprano Gaetano Majorano (l'osannato Caffarelli) nel congedare l'allievo al termine degli studi gli disse: «E ora va, puoi cantare ciò che vuoi».

Ipotizzare una comunanza di contenuti tra le tre scuole qui considerate implica poi necessariamente individuare possibili contatti tra di esse, diretti o per derivazione, che testimonino una qualche continuità, rintraccino una via di trasmissione di conoscenze condivise: insomma, il concetto stesso di 'tradizione'. Vista la sostanziale reciproca autonomia sincronica tra i tre centri didattici, sarà pertanto utile cercare connessioni analizzando la Tabella 1, da cui per esempio si evidenzia un "contatto" diacronico tra Pietro Morandi e Francesco Cellini tramite Girolamo Crescentini, allievo di Morandi e poi maestro a Napoli di Cellini; come pure l'ascendenza di Magini Coletti a Cellini stesso, per il tramite di Francesco Graziani ed Enrico Fagotti, entrambi allievi del maestro fermano e poi insegnanti del baritono jesino; op-

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>132</sup> C. RUGGERI, *Pedagogia e stilistica vocale*, op. cit., p. 151 sg. A p. 156 sg.: «Nella pedagogia vocale si tratta di vincere le contrazioni istintive, paralizzanti la scioltezza della lingua; si tratta di unire i registri, eliminando le "zone sorde"; si tratta di rendere sciolte, mobili, docili, le casse risonanti; si tratta insomma di sviluppare nella voce, senza artifici, con metodo graduale e con ordine eternamente invariabile, i caratteri fonetici; e chi ha sviluppato, pienamente nella voce, tali caratteri e domina l'organo vocale, come niente fosse, canta il "belcanto", lo stile di Lulli, quello di Debussy, di Strawinski, del 2000, del 3000».

pure la “discendenza”, grazie a generazioni successive, dal Concordia (e quindi dai Bittoni) a Elisa Petri. Certo, tali connessioni agiscono per semplificazione, ma un filo di continuità non può essere negato, pur se non preso come segno di piena reiterazione dell’assetto originario.

Carlo Ruggeri, nella sua ricostruzione così ricca di certezze, taglia corto riconducendo l’origine della “scuola marchigiana” a Roma e a Bologna: Roma per la provenienza diretta di diversi maestri di cappella attivi a Loreto, a sua volta influente centro di irradiazione delle conoscenze nel settore; Bologna in quanto luogo d’origine dei due reali capostipiti di tutta la ramificazione sintetizzata nello schema, cioè Morandi padre e Bittoni padre.<sup>133</sup> Tesi suggestiva e affascinante, anche se forse un po’ troppo immediata, e comunque ricca di spunti e indizi da approfondire: senonché la ricerca scientifica da Radiciotti in poi ha mostrato come Mario Bittoni non fosse di Bologna, ma di Esanatoglia, paesino del maceratese, anche se in qualche carta è ricordato come “bolognese”, per motivi non accertati ma che forse non precludono un contatto, diretto o indiretto, con la scuola di quella città. Magari come fu per Giambattista Mancini, allievo di Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), che studiò con Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), contraltista e capostipite della scuola di canto bolognese.<sup>134</sup>

È allora esistita questa “scuola marchigiana”? Al di là delle facili affermazioni riguardo ciò che si vorrebbe che fosse (più che ciò che oggettivamente è), si può dire senza tema di smentita che un grosso lavoro di elaborazione e trasmissione delle conoscenze c’è stato, eccome: lo testimoniano decine di artisti dalla carriera eccezionale. Che sia stato più o meno originale – cioè frutto dell’ingegno locale e non piuttosto di importazione – è difficile dirlo e quantificarlo, e forse non è neanche così importante per valutare i meriti da riconoscere a quei maestri. Se poi tale lavoro abbia ispirazione comune o almeno ascrivibile a un’unica cerchia è difficile da affermare, come non è facile per ciascuno di noi dire esattamente da chi provenga la nostra identità culturale, così composita e sempre in divenire. Ciò che è certo è che la storiografia non ha finora identificato tale scuola come soggetto, e ne possiamo anche capire il perché, in due possibili varianti:

a) per ovvi motivi, qualora la sua esistenza come entità reale sia stata solo il sogno di qualche ricercatore appassionato e sentimentale;

b) ammessa e non concessa la sua effettiva esistenza anche unitaria, con caratteri e identità ben riconoscibili, tali erano (e in parte ancora sono) le condizioni storiche e sociali delle Marche che la scuola di canto non avreb-

---

<sup>133</sup> «Quel bel metodo di canto, che senza dubbio era comune a tutte quelle fiorentissime scuole marchigiane, la nobilissima origine delle quali era con certezza la scuola bolognese, poiché nella seconda metà del 1700 i due maestri bolognesi Mario Bittoni, a Fabriano e Pietro Morandi, a Sinigaglia ne importarono il metodo, che da queste due città si era poi diramato ad Ancona, a Pesaro, a Fermo, a Recanati e, come vedremo anche a Macerata»: «essendo il metodo uguale per tutte quelle scuole» (*ibid.*, p. 104).

<sup>134</sup> Cfr. Rodolfo CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983.

be avuto la forza – e il sostegno di poteri istituzionali forti come una corte o un centro di cultura primari – per affermare i suoi valori al di fuori dei ristretti àmbiti territoriali in cui l'avrebbe costretta la prigione dorata di un contesto ricco di infinite personalità municipali, tanto prezioso nel favorire stimoli creativi individuali, quanto deleterio ai fini di una proposta esterna forte, unitaria e autorevole, delle sue eccellenze.



## Esperienze didattiche vocali del '900. La scuola di canto a Pesaro – Arturo Melocchi

di *Marta Mancini*

La scuola di canto del Liceo musicale “G. Rossini” di Pesaro, istituzione sorta nel 1882 per volontà testamentaria di Gioachino Rossini e divenuta Conservatorio nel 1940, è sempre stata particolarmente rinomata.<sup>1</sup> Affidata nei primi anni a Virginia Boccabadati e a Gualfardo Bercanovich, cantanti venuti espressamente da Torino al seguito di Carlo Pedrotti<sup>2</sup> (nel 1882 ed attivi rispettivamente fino al 1898 e al '90, sotto la cui guida studiarono Alfredo Zonghi, Giuseppe Gironi, Maria Pizzagalli, Anna Pettigiani, Elisa Petri, Maria Grisi, Celestina Boninsegna, Maria Farneti, Ida Orsini), in seguito annoverò fra i docenti Felice Coen (ebbe la cattedra dal 1890 al '96 e fu maestro di Alessandro Bonci e Umberto Macnez), Luigi Leonesi (dal '97 al '99), Ida Riccetti (dal 1898 al 1906; ebbe come allieva Ernestina Polli, cantante prediletta da Pietro Mascagni), Giuseppina Musiani Rizzone (dal 1900 al 1902), Lena Bordato Renzi (dal 1902 al 1904), Teresa Brambilla Ponchielli (dal 1904 al 1907), Edvige Ghibaudò (cantante apprezzatissima da Arturo Toscanini e da Regina Pinkert, dal 1908 al '23). Dal 1945 al '49 insegnò a Pesaro Maria Elvira Casazza, e dal '49 al '55 Maria Carbone. Fu docente dal '23 al '55 anche Rinalda Pavoni, formatasi alla scuola della Bordato Renzi e della Brambilla Ponchielli: fra gli allievi si annoverano Marcella Pobbe, Giuseppe Morresi e Marcella Govoni. All'inizio degli anni '40 fu a Pesaro anche Carmen Melis, maestra di Renata Tebaldi, e dal '53 al '59 Giovanni Inghilleri. Hanno infine studiato con Emma Raggi Valentini (docente dal '58 al '90) Giorgio Merighi, Benito Di Bella, Luisa Macnez, Salvatore Sassu, Elvidia Ferracuti, Maria Parazzini e molti altri cantanti. Ma questi non sono che nomi elencati molto velocemente, e sicuramente non fanno giustizia a pagine significative di storia del belcanto; e poi la lista potrebbe continuare a lungo. Con tanti musicisti illustri, concordiamo pienamente con l'«Adriatico», in cui già alla fine dell'Ottocento si leggeva: «il nostro Liceo [oggi Conservatorio] è uno dei primi d'Italia, per il nome che porta e i risultati che dà».

Un didatta che ha lasciato una traccia indelebile è stato Arturo Melocchi (Tavola 1, qui a p. 142). Figlio di Giuseppe e Adelaide Sala, egli era nato a

---

<sup>1</sup> Cfr. ENZO VECCHIARELLI e Anna Maria MAZZA, *La scuola di Canto, in I centodieci anni del Liceo musicale “Rossini” (1882-1992) oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di Antonio BRANCATI, Pesaro, Nobili - Conservatorio di musica “G. Rossini”, 1992, pp. 320-365.

<sup>2</sup> Primo direttore del Liceo musicale “G. Rossini”, in carica dal 1882 al '93, anno della morte.



Tavola 1 – Fotografia di Arturo Melocchi.

Milano il 9 dicembre 1879. In età giovanile era stato ammesso al Regio Conservatorio di Milano, dove dall'anno scolastico 1893/94 al 1898/99 era stato allievo di Pianoforte principale nella classe di Giuseppe Frugatta, noto e apprezzato concertista oltre che buon didatta. Fin da allora aveva conseguito buoni risultati, alcuni premi particolari che venivano assegnati agli allievi meritevoli e la fama di musicista «serio e distinto». Attestava il 9 agosto 1911 il maestro Frugatta:

Io sottoscritto dichiaro che il maestro Arturo Melocchi frequentò per sei anni consecutivi con assiduità, diligenza e vero profitto la mia classe di Pianoforte

nel Regio Conservatorio; ebbe vari premi di 2° e 1° grado; si produsse con plauso in saggi pubblici. Acquistò doti di musicista serio e distinto; le sue qualità pianistiche e musicali furono apprezzate anche in concerti dati all'estero. Giuseppe Frugatta<sup>3</sup>

Aveva frequentato anche il corso di Armonia principale e di Contrappunto e fuga sotto la guida di Gaetano Coronaro e Michele Saladino, «proseguendo il suo studio – della composizione – fino al contrappunto ed alla fuga», com'è scritto in un attestato, oltre l'ottavo anno di pianoforte. Poiché era dotato di una buona voce baritonale, in seguito si era iscritto alla classe di Canto sempre nel Conservatorio di Milano, allora guidato da Giuseppe Gallignani; il 13 novembre 1907 aveva ottenuto il diploma di licenza e magistero con una votazione eccellente: la media del 9, e un 10 nella lettura a prima vista e trasporto.<sup>4</sup> Consegui il diploma «molto onorevolmente», ebbe a dire Amilcare Zanella, «poiché era dotato di una simpatica voce di baritono, anzi si sarebbe dedicato alla carriera teatrale di cantante se non avesse sofferto di eczema al naso, che gli causò qualche disturbo alle vie respirato-

<sup>3</sup> Manoscritto autografo di Giuseppe Frugatta (Pesaro, Archivio della Fondazione “Rosini” [di qui, AFR], senza segnatura).

<sup>4</sup> L'esito dell'esame di diploma (Licenza e magistero di Canto), come attesta il documento controfirmato dal direttore Giuseppe Gallignani, fu il seguente:

#### MATERIE PRINCIPALI

1 <sup>a</sup> prova	Meyerbeer, <i>Dinorah</i> , aria per baritono	otto
2 <sup>a</sup> prova	Nava, il sesto vocalizzo di perfezionamento	sette, 75
3 <sup>a</sup> prova	Interpretazione a porte chiuse ed accompagnamento dell'aria di Meyerbeer «È ver ch'io t'ingannai» da <i>Roberto il Diavolo</i>	nove, 50
4 <sup>a</sup> prova	Letture a prima vista e trasporto <i>Pier Luigi Farnese</i> di Palumbo	dieci
5 <sup>a</sup> prova	Interrogazioni sulla fisiologia del canto, sull'insegnamento, sui migliori autori antichi e moderni, ecc.	–

#### MATERIE COMPLEMENTARI TECNICHE

Teoria e solfeggio	otto, 50
Pianoforte	nove
Armonia	nove
Arte Scenica	nove, 50
Fisiologia degli organi vocali	nove, 50

#### CULTURA LETTERARIA

Lettere italiane e storia	otto
Letteratura poetica e drammatica	nove

Seguiva il decreto: «Il Ministro della Pubblica Istruzione, visti gli articoli 47 e 48 dello statuto approvato pel Regio Conservatorio di musica di Milano, con R. Decreto 25 settembre 1898, visto il risultato degli esami di licenza per l'anno scolastico 1906/1907, decreta: il sig. Arturo Melocchi è abilitato all'insegnamento del Canto nelle Scuole pubbliche del Regno. Milano, 13 novembre 1907. Per il Ministro il direttore Giuseppe Gallignani» (Archivio privato).

rie». <sup>5</sup> Un ulteriore, particolare attestato che il cantante amava esibire era il quarto anno di Laringoiatria conseguito presumibilmente nell'Università degli Studi di Milano. Non abbandonò mai gli studi di Composizione e di Strumentazione.

Per sei anni, dal 1894 al 1900, Melocchi era stato Istruttore della Società Unione Corale di Milano: fu un docente molto apprezzato poiché diede «prova di intelligenza non comune», <sup>6</sup> come è scritto in un documento rilasciato da Rodolfo Valenti, presidente della stessa società, e fin da allora avviò all'arte del canto un bel numero di allievi.

Melocchi era molto colto, viaggiava moltissimo e conosceva parecchie lingue. «Parlo correttamente l'inglese, il francese ed il russo, appresi praticamente durante i tre anni in cui ho insegnato canto presso gli Istituti musicali di Shanghai e Hong-Kong», <sup>7</sup> dichiarava egli stesso, e Mario Del Monaco, che fu suo allievo, confermava: «Conosceva perfettamente inglese, spagnolo, e discretamente tedesco, russo e cinese». <sup>8</sup> In Cina si era fatto apprezzare anche come cantante: si era esibito come solista nella cattedrale di St Joseph a Pechino e a T'ienching, ed era inoltre stato direttore di banda e istruttore dei cori della Marina Italiana e Francese. Anche Del Monaco ricorda questo periodo aggiungendo una notizia in più: «era stato scritturato come pianista dal baritono Kashmann per una tournée in Estremo Oriente e in Cina». <sup>9</sup>

Poco prima di giungere a Pesaro, Melocchi era stato nominato docente incaricato di Canto nel Conservatorio di Milano. Fu proprio nel capoluogo lombardo che si recò Zanella, direttore del Liceo musicale "Rossini" di Pesaro, per reperire un qualificato didatta in grado di sostituire degnamente il precedente docente, Giuseppe Bracci (anch'egli milanese di origine, esperto di giurisprudenza oltre che pianista e direttore d'orchestra), deceduto dopo cinque anni di attività a Pesaro. Al Conservatorio di Milano Zanella conobbe Arturo Melocchi, e fu subito un suo sostenitore convinto. In una prima lettera del 14 dicembre 1911 Zanella comunicava al Presidente del Liceo musicale Faustolo Masini Palazzi il suo impegno nella scelta del nuovo docente:

---

<sup>5</sup> Lettera autografa di Amilcare Zanella, datata 20 dicembre 1911, inviata all'avvocato Fausolo Masini Palazzi, presidente del Liceo musicale "Rossini" (AFR, prot. n. 63, n. 489).

<sup>6</sup> Lettera a firma di Rodolfo Valenti, datata Milano, 30 novembre 1900 (AFR, senza segnatura).

<sup>7</sup> *Ricorso per riammissione all'insegnamento presso il R.º Conservatorio musicale "Rossini"* (Archivio privato).

<sup>8</sup> Mario DEL MONACO, *La mia vita e i miei successi*, Milano, Rusconi, 1982, p. 36.

<sup>9</sup> *Ibid.* Giuseppe Kaschmann (1847-1925) fu un acclamato baritono. Fu a Pesaro nel 1916 per la 124ª commemorazione rossiniana: ricorreva il centenario del *Barbiere di Siviglia*, e l'opera fu rappresentata nel Salone Pedrotti (palazzo Olivieri Machirelli, sede del Liceo - Conservatorio di musica "Rossini") il 29 febbraio, il 2 e il 4 marzo sotto la direzione di Amilcare Zanella (maestro del coro Arturo Melocchi). Il cast era composto da Umberto Macnez (Conte d'Almaviva), Giuseppe Kaschmann (don Bartolo), Fanny Anitua (Rosina), Carlo Galeffi (Figaro), Nazzareno De Angelis (Basilio), Roberto Pagliarani (Fiorello), Paolina Budassi (Berta), Luigi Belardinelli (Un ufficiale).



Milano, giovedì 14/12/1911

Egregio Presidente,  
Sono a buon punto nelle pratiche per la ricerca del nuovo professore di Canto.

Però devo perdere un'infinità di tempo per sentire allievi a Nord e a Sud, devo mandare informazioni ecc. [...]

Non ho ancora finito.

Domani sentirò altri alunni e sabato andrò a Parma dove potrò vedere altre persone che mi possono illuminare.

Credo però di riuscire a risolvere il non facile problema nel modo migliore per il solo bene del nostro amato Liceo.

Il prof. Melocchi credo potrà sostituire degnamente il prof. Bracci.

Domenica o lunedì per parte mia sarà tutto concluso e martedì Ella potrà convocare il consiglio per udire la mia proposta e decidere.

Saluti cordiali e distinti  
dal Suo Amilcare Zanella <sup>10</sup>

Al ritorno a Pesaro, a conferma della sua decisione, Zanella annunciava con soddisfazione al presidente:

Pesaro  
Liceo musicale "Rossini"  
Direzione

20 dicembre 1911

Ho adempiuto all'incarico datomi dalla S.V. e ritorno da Milano con la speranza di aver trovata la persona adatta alla importanza della cattedra e dell'Istituto.

Sono convinto che anche questa volta la realtà corrisponderà alla speranza da me concepita.

Dopo attiva corrispondenza con diversi artisti e col Direttore del R. Conservatorio di Milano, la mia scelta è caduta sul prof. Arturo Melocchi, d'anni 32 attualmente residente a Milano, ove esercita la libera professione di insegnante di canto [...]

Il prof. Melocchi è altresì una persona colta, che conosce parecchie lingue ed ha viaggiato moltissimo. Riassumendo, per ciò che riguarda la sua preparazione all'insegnamento, data una tale coltura musicale e artistica, non si potrebbe desiderare di meglio; quanto poi alle sue attitudini didattiche, non ho risparmiato alcuna audizione, investigazione od esame ed ho assistito parecchie volte alle sue lezioni, ove ebbi occasione di ammirarlo come insegnante e come accompagnatore al pianoforte. Indubbiamente poi egli ha su altri insegnanti di canto un indiscutibile vantaggio, poiché, essendo dotato di una vera voce, e avendo studiato Bel Canto fino a conseguire la licenza, può insegnare con l'esempio, che in tale materia è un ottimo coefficiente didattico.

Per tali considerazioni spero che la mia scelta nella persona del prof. Melocchi non deluderà l'aspettativa mia e dell'on. Consiglio d'Amm.<sup>nec</sup>, di dare al Liceo "Rossini" un valente insegnante e un degno successore al prof. Bracci.

---

<sup>10</sup> Lettera autografa di Amilcare Zanella (AFR, prot. n. 483).

Di più, a maggior garanzia dell'Istituto, posso annunziare che il prof. Melocchi è dispostissimo ad accettare temporaneamente la nomina sotto forma di supplenza.

Con ossequio  
Il direttore

Amilcare Zanella <sup>11</sup>

La nomina a insegnante di Canto del Liceo musicale “Rossini” risale al 24 dicembre 1911; il servizio effettivo decorreva dal 4 gennaio del 1912, ma già il 22 dicembre 1911 il presidente del Liceo comunicava a Melocchi: «Mi è gradito di parteciparLe che questo Consiglio di Amministrazione nella sua adunanza di ieri, intesa la relazione del Direttore, ha deliberato, con voti unanimi, di conferire alla S.V. per l'anno scolastico 1911/12 a' termini dell'art. 36 dello statuto gli incarichi di insegnante di Bel Canto [...] e quello della scuola serale di Canto corale». Annotava anche gli oneri: tra questi, l'obbligo «di non abbandonare il Liceo, per qualsiasi evenienza, eccettuati i casi di forza maggiore e senza preavviso di tre mesi». <sup>12</sup> Melocchi, entusiasta dell'incarico offertogli, accettava volentieri di venire a Pesaro. Scriveva il 28 dicembre di quell'anno:

Onorevole Direzione Liceo “Rossini”

Di ritorno per sera a Milano ritrovai la Loro graditissima lettera conferentemi la carica di insegnante di Bel Canto nel Liceo di Pesaro e quello di insegnate nella scuola serale di Canto corale.

Con gioia accettando i due incarichi conferitimi, accetto eziandio tutte le condizioni nella Loro espresse.

PregandoLi gradire i sensi della mia grande considerazione,

dev.º Arturo Melocchi

Milano, 28 dicembre 1911 <sup>13</sup>

La prima nomina fu dunque di docente incaricato, annuale. Il regolamento sanciva che la qualifica di reggente, che sarebbe durata tre anni, sarebbe stata decisa solo dopo i risultati del primo anno di insegnamento. E i risultati non furono inferiori alle aspettative. Scriveva Zanella al presidente del Liceo:

Pesaro  
Liceo musicale “Rossini”  
Direzione

8 luglio 1912

Sono lieto di comunicare alla Signoria Vostra Ill.<sup>ma</sup> che il prof. Arturo Melocchi, incaricato per quest'anno all'insegnamento del Canto, ha dato ottima

---

<sup>11</sup> Documento autografo su carta intestata «Pesaro – Liceo musicale “Rossini” – Direzione», con firma di Amilcare Zanella; oggetto: «Proposta per la nomina dell'insegnante di Canto» (AFR, prot. n. 63, n. 489).

<sup>12</sup> Lettera autografa di Faustolo Masini Palazzi (AFR, prot. n. 481).

<sup>13</sup> Lettera autografa di Arturo Melocchi (AFR, prot. 5 genn. 1912, n. 4).

prova e come insegnante coscienzioso e come artista di serii intendimenti, rispondendo così alle speranze che su di lui avevo concepito quando lo proposi.

Voglia la Signoria Vostra tener presente questo mio giudizio per il tempo in cui cotesto onorevole Consiglio vorrà nominarlo reggente: cosa alla quale io sono già fin da ora favorevole.

Con la maggiore osservanza

Il direttore  
Amilcare Zanella <sup>14</sup>

Il presidente, condividendo il giudizio aggiungeva che, nonostante Melocchi sia «piuttosto severo, è però molto ben affiatato con i suoi alunni che se ne dimostrano contenti», e inoltre è «un vero gentiluomo». <sup>15</sup> L'8 luglio 1912 veniva pertanto nominato all'unanimità professore "reggente" alla classe di Canto, e poco dopo gli veniva inoltre affidato l'incarico della Scuola serale di Canto corale (20 luglio 1912). Lo stipendio era considerevole per quei tempi: L. 3500 per la classe di Canto e L. 1000 per la scuola di Canto corale. Per l'occasione scriveva Melocchi, grato, al presidente:

Li 26 Luglio 1912

Signor Presidente

Sono in possesso della Sua in data 20 luglio.

RingraziandoLa profondamente per avermi comunicato la mia nomina a professore reggente di Bel Canto, per l'anno scolastico 1912/13 in codesto Liceo "Rossini" dichiaro di assoggettarmi al regolamento per le pensioni e tutti gli altri obblighi e diritti determinato dallo statuto e dal regolamento generale del Liceo.

RinnovandoLe i sensi della più distinta considerazione,

A. Melocchi <sup>16</sup>

La nomina veniva ratificata dal Ministero della Pubblica Istruzione il 10 settembre 1912 con tutti i benefici che ne derivavano, compreso il diritto alla pensione. <sup>17</sup> In quell'anno, il 5 settembre 1912 Arturo Melocchi si sposò: la consorte, ricordata sempre con immutato affetto, morì dopo quindici anni di matrimonio, il 13 dicembre 1927.

Nel luglio 1914, dopo i tre anni regolamentari di reggenza, Melocchi riceveva la nomina definitiva: il provvedimento era accompagnato da caloroso

---

<sup>14</sup> Lettera autografa di Amilcare Zanella (AFR, prot. n. 29).

<sup>15</sup> Atti del Consiglio di Amministrazione. Adunanza dell'8 Luglio 1912; oggetto: «nomina a reggente del professore di Canto» (AFR).

<sup>16</sup> Lettera autografa di Arturo Melocchi (AFR, prot. luglio 1912, n. 192).

<sup>17</sup> Decreto del Ministero dell'Istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle Arti (AFR, prot. n. 205, n. 35), oggetto: «Prof. Arturo Melocchi»: «Vista la deliberazione in data 18 luglio 1912 di codesto Consiglio di Amministrazione, questo Ministero, a termini dell'art. 34 dello statuto di codesto Liceo, approva che, alle condizioni stabilite nella detta deliberazione, sia conferita al M.<sup>o</sup> Arturo MELOCCHI la nomina a professore reggente di Bel Canto con l'incarico della scuola serale di Canto corale. Il Ministro [firma illeggibile]».

si consensi per il lavoro svolto sia da parte del direttore Zanella (che quel giorno scriveva al presidente: «propongo che il prof. Melocchi venga nominato insegnante definitivamente [...] Ciò è necessario anche per la tranquillità dell'artista che deve pensare al suo avvenire. Spero che la S.V. e il Consiglio di Amministrazione approveranno la mia proposta e, nel comunicare all'interessato tale conferma, vorranno rivolgergli quelle parole che egli merita per la sapiente ed efficace opera dedicata alla scuola e che serviranno ad affezionarlo sempre più a questo Istituto»),<sup>18</sup> sia da parte del presidente stesso («Mi è grato partecipare alla S.V. che il Consiglio di Amm.<sup>ne</sup> nella sua ultima adunanza, intesa la relazione del Direttore, ha deliberato con voti unanimi di conferirLe la nomina definitiva a insegnante di Bel Canto in questo Liceo, a termini dell'art. 18 dello statuto, con l'incarico del Canto corale e nella Scuola serale popolare, con tutti gli obblighi e diritti determinati dallo statuto e dal regolamento di Liceo»).<sup>19</sup> Le condizioni economiche erano le stesse del primo anno, peraltro molto vantaggiose. Melocchi dimostrava la sua soddisfazione:

18/8/14 Sale Castelnuovo Canavese

Illustrissimo sig. Presidente Liceo "Rossini"  
Pesaro

Solo ieri mi giunse dopo qualche peregrinazione d'albergo in albergo la Sua in data 11/8/14 epperò pregoLa volermi perdonare l'involontario ritardo nell'accusarLe ricevuta.

È con animo commosso che esterno a Lei, al sig. Direttore ed al Consiglio d'Amministrazione del Liceo "Rossini" la mia gratitudine nell'aver Lor Signori creduto bene conferirmi la nomina definitiva, all'ambito posto d'insegnante di Canto nell'ormai nostro Liceo.

Farò e sempre tutto il possibile per rendermi degno della Loro stima e ove occorrerà saprò lavorare anche giorno e notte perché la scuola abbia sempre come per il passato a dare ottimi frutti.

Rendendomi inteso di tutto quanto Lei mi dichiara nella Sua (prot. n. 301)

---

<sup>18</sup> Lettera della Direzione, a firma di Amilcare Zanella, al presidente del Liceo musicale "Rossini" (AFR, prot. n. 25, n. 187): «Li 14 luglio 1914. Siccome il professore Arturo Melocchi già da tre anni scolastici (1911/1912, 1912/1913, 1913/1914) insegna Canto nella classe maschile con soddisfazione di questa Direzione, ricordo alla Signoria Vostra Ill.<sup>ma</sup> che è necessario provvedere alla sua conferma; e allora, riferendomi a quanto ebbi a dire nella mia relazione per gli anni scolastici 1911/1912 e 1912/1913, propongo che il prof. Melocchi venga nominato insegnante definitivamente e che con questo anno scolastico si consideri terminata la sua reggenza. Ciò è necessario anche per la tranquillità dell'artista che deve pensare al suo avvenire. Spero che la S.V. e il Consiglio d'Amministrazione approveranno la mia proposta e, nel comunicare all'interessato tale conferma, vorranno rivolgergli quelle parole che egli merita per la sapiente ed efficace opera dedicata alla scuola, e che serviranno ad affezionarlo sempre più a questo Istituto. Con la più profonda osservanza. Il direttore Amilcare Zanella».

<sup>19</sup> Lettera del presidente Faustolo Masini Palazzi, datata 11 agosto 1912 (AFR, prot. n. 301).

pregoLa aggradire sig. Presidente co' miei ringraziamenti i sensi della mia distinta considerazione.

Arturo Melocchi <sup>20</sup>

Nel 1916 Melocchi prestò servizio militare e inoltrò domanda per ufficiale di milizia territoriale.<sup>21</sup> L'anno successivo la sua richiesta di esonero non venne accolta dal Ministero della Pubblica Istruzione in quanto i docenti del Liceo "Rossini" di Pesaro non appartenevano ai ruoli organici delle pubbliche amministrazioni, come era invece per il Conservatorio di S. Cecilia di Roma.<sup>22</sup> Venne arruolato il 15 maggio 1916, e fu per breve tempo a Pesaro; dal 20 settembre 1916 fu a Foggia, e infine dal 22 gennaio al 18 dicembre 1918, data della licenza, di nuovo a Pesaro. In questo periodo l'amministrazione del Liceo musicale "Rossini" aboliva la retribuzione mensile per la scuola di Canto corale da corrispondersi a Melocchi, nonostante il direttore Zanella avesse insistito perché fosse evitato tale provvedimento.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Lettera autografa di Arturo Melocchi (AFR, prot. n. 306).

<sup>21</sup> Scriveva Melocchi al nuovo presidente, Francesco Duprè (in carica dal 30 luglio 1915 al 1° dicembre '20): «Li 18 Luglio 1916. Ill.<sup>mo</sup> Signor Presidente, La prego di restituirmi al più presto i documenti seguenti dovendo produrli presso l'autorità militare per iniziare domanda per nomina d'ufficiale di milizia territoriale: diploma di Magistero (al Cons. di Milano); fede di nascita. Ringraziamenti e saluti A. Melocchi». I documenti furono consegnati il 20 luglio 1916 (AFR, senza segnatura, solo il timbro "Liceo musicale Rossini").

<sup>22</sup> Lettera dal Ministero dell'Istruzione – Direzione generale delle Antichità e Belle Arti al Direttore del Liceo musicale "Rossini" datata Roma, 9 febbraio 1917 (AFR, prot. n. 946): «Oggetto: Richiesta di esonero per il prof. Arturo Melocchi. Questo Ministero è assai dolente di non avere materialmente la possibilità di fare alcuna pratica presso il Ministero della Guerra per ottenere l'esonero del prof. Arturo Melocchi. Infatti le concessioni di esonero che questo Ministero può richiedere da quello della Guerra debbono riferirsi esclusivamente a funzionari od insegnanti appartenenti ai ruoli organici delle pubbliche amministrazioni. E poiché gli insegnanti di codesto Conservatorio non si trovano in tale condizione, questo Ministero non può nemmeno iniziare la pratica, che solo V.S. potrebbe trattare direttamente con le autorità militari e politiche locali. Analogamente il Liceo musicale di S. Cecilia di Roma ha chiesto ed ottenuto da questa commissione provinciale gli esoneri, il rilascio di qualcuno dei suoi insegnanti chiamati alle armi. Il Ministro [firma illeggibile]».

<sup>23</sup> Scriveva il direttore Zanella al presidente Duprè (AFR, Liceo musicale "Rossini", prot. n. 39, n. 86): «Li 10 Aprile 1917. Già verbalmente feci noto alla Signoria Vostra Ill.<sup>ma</sup> il caso del prof. Melocchi, al quale non fu pagata la retribuzione mensile per l'insegnamento del Canto corale. Ora mi permetto di ricordare alla S.V. che il prof. Melocchi, quando accettò di venire a Pesaro, fece appunto assegnamento su tale retribuzione per arrotondare la cifra dello stipendio, che altrimenti gli sarebbe stato insufficiente. Ora poi che il prof. Melocchi è sotto alle armi e si trova a servire la Patria, mi pare – e la S.V. convenì certamente con me – che sia umano risparmiargli il danno della diminuzione dello stipendio, tanto più che, mentre continuano i suoi obblighi per il mantenimento del Padre, egli è certo sottoposto a spese più gravi per il disagio della famiglia. Come altre amministrazioni, così anche lo Stato fa in modo che gli impiegati, chiamati sotto le armi, non abbiano a soffrire danni nelle loro condizioni finanziarie: ritengo pertanto che la S.V. Ill.<sup>ma</sup> per quel senso di equità e di umanità che La distingue, vorrà studiare senza indugio la cosa e risolverla favorevolmente al Melocchi, tanto più che questo egregio insegnante in occasione di grandi esecuzioni al Liceo ha prestato sempre l'opera sua disinteressatamente e con maggiore assiduità di quanto fosse obbligato. Anticipando vivissimi ringraziamenti da parte del prof. Melocchi, esprimo i sensi della più profonda osservanza. Il direttore Amilcare Zanella». Il presidente si riprometteva di discutere la questione alla successiva riunione consigliare.

Terminato il servizio militare, Melocchi riprese a insegnare Canto. Svolse ininterrottamente la propria attività didattica fino al 1941, anno in cui si verificò uno spiacevole episodio: Melocchi fu sospeso senza preavviso, e dopo trenta anni d'insegnamento. Era il tempo in cui il Liceo musicale "Rossini" era divenuto R. Conservatorio statale di musica, dunque alle dipendenze dello Stato, e la direzione dell'istituto era passata da Amilcare Zanella a Riccardo Zandonai. L'organico degli insegnanti doveva essere inquadrato nei nuovi parametri dello Stato; in seguito a una visita ispettiva di Umberto Giordano, senza alcuna esplicita giustificazione sarebbe giunta a Melocchi una dichiarazione di non idoneità all'insegnamento. L'unica comunicazione ufficiale che sancisce l'allontanamento dai compiti didattici e il forzato collocamento a riposo reperita nelle fonti d'archivio è un breve ed evasivo comunicato al presidente Agostino Michelini Tocci (il quale fu commissario straordinario dall'agosto 1937 al maggio '44), da parte del Ministero dell'Educazione nazionale – Direzione Generale delle Arti, dell'11 febbraio 1941:

Al Regio Commissario del R. Conservatorio di Musica  
"G. Rossini", Pesaro

Oggetto: Insegnanti di Canto

Con riferimento a quanto avete fatto presente, si comunica che la prof.ssa Rinalda Pavoni – come Vi è già noto – è stata nominata titolare di codesto Istituto con telegramma n. 933 del 1° febbraio u.s.

Il prof. Melocchi Arturo, invece, dovrà essere collocato in pensione, dato che la commissione ispettiva, venuta, a suo tempo, a Pesaro per l'accertamento dei requisiti voluti per la regificazione, ha dato in merito alla sua nomina, un parere tale che la sua assunzione non è stata possibile.

Il Ministro  
[firma illeggibile]<sup>24</sup>

Il 15 febbraio seguiva l'ufficiale comunicazione di pensionamento da parte del presidente Agostino Michelini Tocci.<sup>25</sup> Melocchi, profondamente colpito dal provvedimento, il 5 marzo 1941 si era calorosamente rivolto al direttore

---

<sup>24</sup> Ministero dell'Educazione nazionale – Direzione generale delle Arti (AFR, Riservata, div. V, prot. n. 1211).

<sup>25</sup> La lettera, evasiva e categorica insieme, dice testualmente: «In seguito alle disposizioni emanate dal Ministero dell'Educazione nazionale e al fatto che il Liceo musicale "Rossini" ha cessato ogni sua attività – didattica e artistica –, significo che ho disposto il Vostro collocamento a riposo con effetto dal 1° marzo p.v. Allo scopo di procedere alla liquidazione della pensione che Vi compete, a norma delle vigenti disposizioni Vi prego di parteciparmi se avete preso parte a campagne di guerra da fare valere in aumento degli anni di servizio prestati. In caso affermativo, Vi prego di inviarmi il foglio matricolare e la dichiarazione integrativa rilasciati dal Vostro distretto di leva. Il regio commissario avv. Comm. Agostino Michelini Tocci». Il collocamento a riposo doveva decorrere dal 1° maggio 1941 (AFR, copia senza segnatura di un documento originale, Pesaro).

Riccardo Zandonai perché intercedesse a suo favore, se non altro per ottenere un decoroso trattamento pensionistico:

Ill.<sup>mo</sup> Maestro,

il mio allievo Melani mi riferì le nobili e buone parole, che racchiudevano un giudizio, da Lei pronunziate a mio riguardo. Forse non meritavo tanto – mi commossero e dal profondo dell'anima mia La ringrazio sentitamente. Le Sue espressioni sono l'unico viatico che mi accompagnino, lasciando il Liceo dopo quasi trent'anni d'insegnamento. Ciò che mi offese e m'irritò fu il modo con cui fui congedato, o per meglio dire, messo alla porta.

La cosa poteva benissimo essere evitata; tanto più che un ottimo addentellato l'avevo offerto io fin dall'autunno scorso al rag. Paolini ed all'amico Giovagnoli,<sup>26</sup> dissi più d'una volta che, purché l'Amministrazione trovasse una formula che valesse a stornare ed a ritorcere il R.<sup>o</sup>D.<sup>o</sup> in mio favore, me ne sarei lietamente andato.

Avremmo così evitato di far mormorare tante cretinerie e cattiverie agli sfaccendati dei caffè cittadini.

In quanto al giudizio del m.<sup>o</sup> Giordano posso dire che fu cretino, epper-ciò ingiusto.

Entrò nella mia scuola con aria più da "lupo" che di giudice. Sentì l'allievo, baritono Cecchetti, ottima voce, ottimo cantante, nonché musicista e sentenziò rudemente, anzi villanamente che era un basso; rimbeccai che era un baritono e come tale debuttò sei mesi dopo nel *Trovatore* al R. Teatro di Reggio Emilia, ottenendovi un ottimo successo. Da un anno ora è richiamato alle armi. Riferii subito la cosa al m.<sup>o</sup> Giorgi<sup>27</sup> che ho sempre stimato come un ottimo cuore ed un vero artista, e non gli nascosi neanche che dall'autore di *Andrea Chénier* avrei certamente avuto una brutta nota informativa.

Ora Ill.<sup>mo</sup> M.<sup>o</sup> vorrei pregarLa di un grande favore, se ciò Le sarà possibile, e pregandoLa, chiedo venia. L'Amministrazione del Liceo sta in questo momento procurandomi (fucinandomi) un "trattamento" di pensione. So che ad altri furono concessi trattamenti di favore. Credo che una Sua parola potrebbe forse alzare la bilancia in favor mio. I tempi sono duri, ed io mentre scendo nella vallata degli anni, ho due sorelle a Milano cui debbo provvedere il necessario. Grazie infinite. Augurando alla Sua grande e geniale arte sempre maggiori trionfi, ed al Liceo "Rossini" la resurrezione verso l'antico splendore, La prego gradire i sensi della mia inalterata ammirazione.

dev.<sup>o</sup>

Arturo Melocchi

da casa 5/3/1941<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Osvaldo Paolini ed Enrico Giovagnoli facevano parte del personale amministrativo del Conservatorio di musica "Rossini".

<sup>27</sup> Piero Giorgi è stato docente di Cultura musicale generale e di Composizione nel Conservatorio di musica "Rossini", rispettivamente dal 1935 al '40 e dal 1941 al '60.

<sup>28</sup> Lettera autografa di Arturo Melocchi (AFR, prot. n. 369 in data 11/3/1941).

Il direttore Riccardo Zandonai, che rispose con la lettera che segue (non autografa), si era effettivamente interessato al caso, ma rispondeva freddamente:

Pesaro, 9 marzo 1941  
Al prof. Arturo Melocchi

Mi è pervenuta la Vostra lettera in data 5 marzo corrente e mi sono subito interessato del Vostro caso particolare nonché della liquidazione della vostra pensione da parte del Liceo musicale “Rossini”.

Ho ricevuto così la conferma di ciò che immaginavo, e cioè che il Liceo “Rossini” non è stato informato in via ufficiale né in forma ufficiosa dei risultati della ispezione del m.<sup>o</sup> Giordano e perciò non poteva avvisarVi né consigliarVi nulla. Il Ministro ha tenuto l’incartamento riservato a tutti e il comm. Michellini è venuto a conoscenza del provvedimento preso nei Vostri riguardi solo con la lettera che Vi è stata comunicata in copia.

Per quanto riguarda la liquidazione della pensione, il comm. Michellini Tocci mi ha riferito che adotterà il trattamento di favore avuto con i maestri Zanella e Peroni.<sup>29</sup>

Vi ringrazio delle parole gentili che mi avete rivolto e Vi saluto distintamente.

Il direttore  
Riccardo Zandonai<sup>30</sup>

A conti fatti, la pensione doveva ammontare a L. 10 605,70 annue lorde: una cifra molto esigua se raffrontata allo stipendio; nonostante le proteste, il provvedimento non fu modificato. E inoltre gli venne notificata dal Comune di Pesaro con molto ritardo, il 16 novembre 1945, con decorrenza dal 5 dello stesso mese.

L’allontanamento di Melocchi dal Conservatorio era in realtà dovuto a motivi politici, visto che era antifascista. E ciò risultava anche da una dichiarazione ufficiale del Comitato di Liberazione nazionale della provincia di Pesaro del 3 novembre 1945 («allo stato degli atti nessun addebito militare e politico risulta a carico del prof. Arturo Melocchi [...] Risulta peraltro che il medesimo è stato sempre di idee antifasciste»).<sup>31</sup> Il 31 agosto 1945 Melocchi aveva presentato ricorso al Ministero della Pubblica Istruzione per essere riammesso al Conservatorio “Rossini”. Nel documento si legge:

[...] Già insegnante di canto, quale incaricato, al Conservatorio musicale di Milano, allora diretto dal maestro Galignani, nel gennaio 1912 fui chiamato a reggere, quale titolare, la cattedra di Canto presso il Liceo musicale “Rossini” di Pesaro.

---

<sup>29</sup> Amilcare Zanella è stato direttore del Liceo musicale “Rossini” di Pesaro dal 1905 al ’39; Alessandro Peroni è stato docente di Composizione dal 1909 al ’40.

<sup>30</sup> Lettera senza data e senza protocollo. Riccardo Zandonai è stato direttore del neo-Conservatorio “Rossini” dal 1940 al ’44, anno della morte.

<sup>31</sup> Lettera su carta intestata «Comitato di Liberazione nazionale della Provincia di Pesaro» a firma del presidente Armando Lugli (AFR, prot. n. 8297, n. 145).



Tale cattedra fu da me tenuta ininterrottamente fino al 1° maggio 1941.

Sono stato “sospeso” senza alcun preavviso e soltanto a seguito di invito verbale da parte dell’avv. Michellini Tocci, allora presidente del Liceo “Rossini”, da poco trasformato in Regio Conservatorio.

A persone che si erano interessate per conoscere la motivazione della mia sospensione fu dapprima riferito che questa doveva ascrivere ai miei sentimenti antifascisti, mentre poi venne rettificata in altra più prudente, più subdola e per me più umiliante e cioè per «scarso rendimento».

Solo un partito come il fascista poteva invocare questo pretesto senza avvedersi che, nel caso specifico, non poteva assolutamente reggere dopo ben trent’anni di insegnamento onorato e proficuo [segue un elenco dei cantanti che studiarono con lui e il curriculum].

Ciò premesso ed essendo ben noti i sistemi fascisti, appare ben evidente quanto sia infondato ed anche assurdo il pretesto di «scarso rendimento» per cui rimane soltanto l’accusa di antifascismo.

Infatti, nonostante gli inviti e le pressioni fattimi da ogni parte, non mi sono mai iscritto al partito fascista; ero uno dei due soli insegnanti del Liceo “Rossini” che avevano sempre rifiutato la tessera.<sup>32</sup>

Data la mia manifesta avversione al P.N.F. venni chiamato ripetute volte avanti la commissione di disciplina: fui rimproverato, deplorato ed ammonito, con chiara minaccia di farmi perdere il posto e di essere confinato.

E la perdita dell’impiego si è infatti verificata il 1° maggio 1941 come già detto e ciò senza che mi fosse data alcuna comunicazione scritta o comunque di carattere ufficiale come sarebbe stato necessario, il che fa ritenere manifesta l’illegalità del provvedimento adottato a mio carico unicamente per ragioni politiche.

Mi venne anche riferito che per tentare di giustificare in qualche modo la mia sospensione, il R. Conservatorio “Rossini” si sarebbe valso di un riferimento del maestro Giordano che, qui inviato dal Ministero nel 1941 per una visita ispettiva, mi avrebbe giudicato «non idoneo all’insegnamento».

Donde siano stati tratti gli elementi positivi per dedurre tale qualifica (dopo 30 anni di insegnamento) non è dato sapere.

Né mi sono preoccupato di appurare se e quanto di vero vi sia in tutto questo, tanto la cosa mi è sembrata inconcepibile, ma se corrispondesse a verità, sarebbe un’ulteriore riprova del penoso tentativo di celare la ragione vera della mia sospensione.

Antifascista convinto e palese, non potevo essere più oltre tollerato ed era pur necessario creare il pretesto per sacrificarmi.

L’art. 16 del decreto legislativo luogotenenziale 5 aprile 1945 stabilisce che possono essere annullati i concorsi espletati dal 1932 in poi nel caso in cui si dimostri che vi sarebbero state serie probabilità di un diverso esito se non fossero intervenuti motivi od influenze politiche.

Invero tale decreto riguarda gli ordini universitari, ma non si vede per quale ragione il medesimo criterio non possa estendersi, per analogia, agli istituti di

---

<sup>32</sup> L’altro docente a cui allude la relazione era Mario Giulio Fara, insegnante di Storia della musica e Bibliotecario, esperto anche di Etnomusicologia, docente a Pesaro dal 1923: perseguitato dal regime, si trovò all’improvviso senza lavoro e senza stipendio con nove figli a carico. Fu reintegrato nel ruolo solo alcuni anni più tardi, grazie alle pressioni dell’opinione pubblica e all’intervento di autorità cittadine.

ordine immediatamente inferiore, a prescindere dal fatto che, nel caso specifico, non si tratta nemmeno di annullare alcun concorso poiché il mio successore venne a sostituirmi per semplice chiamata.

Conseguentemente, se il citato decreto giunge a prevedere, nelle volute condizioni, l'annullamento dei concorsi, appare logico ritenere che, anche a maggior ragione, possa essere annullato o revocato ad ogni effetto un semplice provvedimento di sospensione adottato in dispregio di ogni legalità ed esclusivamente per ragioni politiche, come già accennato.

Tutto ciò considerato ed a disposizione per fornire ogni altro elemento o chiarimento che fosse ritenuto necessario, ricorro fiducioso a codesto On. Ministero affinché mi sia resa doverosa giustizia con l'essere riammesso al mio posto di titolare di canto presso il R.<sup>o</sup> Conservatorio musicale "Rossini" di Pesaro, salvo e riservato ogni mio diritto acquisito od acquisibile.

Con deferente ossequio

prof. Arturo Melocchi <sup>33</sup>

Pesaro, 31 agosto 1945

Chiarimenti formali espliciti sul motivo dell'allontanamento dal posto di lavoro, che come si è detto fu causa di gravi disagi finanziari, non vennero mai forniti dall'amministrazione cittadina al docente: esisteva solo una comunicazione del 6 febbraio 1946, di cui fa cenno Melocchi nella lettera che segue, che allude all'impossibilità di essere inquadrato nei ruoli degli insegnanti «per effetto della regificazione del Conservatorio di Musica di Pesaro». Nel rivolgersi ai presidenti della Fondazione e del Conservatorio "Rossini", Melocchi indica le responsabilità dei danni provocati alla sua persona a causa della statalizzazione della scuola, fermamente voluta dall'amministrazione del preesistente Liceo musicale, e rivendica il diritto allo stipendio, all'idennità e agli aumenti che sarebbero dovuti essere corrisposti dalla data di sospensione al 65° anno di età.

Ill.<sup>mo</sup> Presidente della Fondazione "Rossini" – Pesaro

E p.c. all'Ill.<sup>mo</sup> Presidente del Conservatorio musicale "Rossini" – Pesaro

Nell'aprile 1941, l'allora Presidente del Liceo "Rossini" ebbe a comunicarmi, verbalmente, che ero stato «sospeso» dall'insegnamento del Canto e ciò a seguito dell'avvenuta regificazione dell'Istituto.

Il provvedimento mi parve arbitrario anche perché mancante di qualsiasi motivazione e di ogni comunicazione scritta, ma l'accettai disciplinatamente in attesa di chiarimenti che ritenevo mi fossero dovuti considerando che per ben 30 anni avevo dedicato la mia attività di insegnante e che in tale lungo periodo mai detti motivo a lagnanze o rilievi di sorta, come risulterà anche dalla mia cartella personale.

Gli attesi chiarimenti non sono però mai venuti, ed il mio interessamento per provarli non ebbe esito concreto.

---

<sup>33</sup> Documento di un archivio privato.

Sta di fatto però che l'On. Ministero della Pubblica Istruzione, Direz. gen. Belle Arti, al quale mi ero rivolto, con sua lettera 6/2/46 n. II, mi ha comunicato:

al Ministro non risulta che Ella sia stata mai inquadrata «nei ruoli degli insegnanti dei RR. Conservatori, per effetto della regificazione del Conservatorio di musica di Pesaro».

In altre parole, fu appunto la regificazione del Liceo a determinare la mia sospensione.

Poiché è acclarato che la regificazione del detto Liceo fu ottenuta a seguito di esplicita richiesta del Liceo stesso e della Fondazione "Rossini" che lo amministrava, appare logico che tali Enti, come beneficiano dei vantaggi conseguenti alla regificazione, debbano pur anche ritenersi responsabili dei danni derivanti ai terzi in conseguenza della regificazione stessa che essi Enti hanno richiesto ed ottenuto.

Pertanto, a prescindere dai danni morali, pregiomi richiedere che, esaminata la mia posizione con illuminato spirito di equità e giustizia, venga deliberata a mio favore la corresponsione dello stipendio, idennità, aumenti ed accessori spettantimi dalla data di sospensione fino al 65° anno di età (già raggiunto) e mi venga altresì commisurata la pensione in base al modificato stato di servizio.

In attesa di cortesi comunicazioni in proposito, prego gradire distinti ossequi.<sup>34</sup>

Dalla parte di Melocchi si erano nel frattempo schierati gli allievi, che il 7 settembre 1947 inviavano all'allora direttore del Conservatorio Dante D'Ambrosi un comunicato perché il maestro tornasse al Conservatorio a insegnare:

Alla Direzione del Conservatorio "G. Rossini"

Preghiamo che il maestro Arturo Melocchi sia riammesso quale insegnante di Canto a questo Conservatorio di musica.

Dopo varie esperienze con altri maestri siamo convinti che solo lui è il vero competente in materia. [seguono le firme degli allievi]

Il movimento di opinione che seguì tali iniziative ebbe buon esito: il nuovo presidente della Fondazione "Rossini" Marcello Scardia comunicava a Melocchi che nella seduta dell'8 novembre 1947 il Consiglio aveva deliberato di conferirgli per l'anno 1947/48 un nuovo incarico di docente, sia pure con un trattamento economico non dei migliori a causa delle precarie condizioni dell'ente.<sup>35</sup> Melocchi tornò dunque a insegnare, ma solo per due anni, poi

---

<sup>34</sup> Lettera dattiloscritta in copia, senza data, di Arturo Melocchi, conservata in un archivio privato.

<sup>35</sup> Marcello Scardia, vicepresidente della Fondazione "Rossini" (il presidente, l'avv. Fabrizio Mangaroni Brancuti aveva lasciato l'incarico il 4 ottobre 1947, e l'avv. Giulio Comandini sarebbe subentrato il 23 dicembre seguente) comunicò a Melocchi quanto segue: «M<sup>o</sup> Arturo Melocchi insegnante nel Conservatorio di musica "G. Rossini" di Pesaro – Trattamento economico di quiescenza. Le partecipo che il Consiglio di Amministrazione della Fondazione, nella seduta dell'8 nov. 1947, nel prender atto, con vivo compiacimento della Sua nomina ad insegnante incaricato di Canto per il corrente anno scolastico 1947/48 presso il Conservatorio di musica "G. Rossini", si è visto costretto, in ottemperanza a precise di-

fu collocato definitivamente a riposo. Non si sa molto dei suoi ultimi tempi; si sa solo che continuò a seguire gli allievi fino alla fine. Si spense in condizioni economiche non buone, colpito da un male incurabile, all'ospedale di Pesaro il 25 ottobre 1960.

Il metodo Melocchi trovò pratica applicazione nei programmi di studio e di esame per la scuola di Canto maschile che egli stesso stilò nel 1938 e pubblicò per la tipografia pesarese Nobili assieme al direttore Zanella (Tavola 2, qui alle pp. 157-159). Articolato annualmente dal primo corso al quinto, l'insegnamento del Canto prevedeva nei primi anni, oltre a esercizi preliminari sull'emissione della voce su tutte le vocali, l'attacco, la profondità, l'altezza del suono, le scale, anche esercizi scelti di tecnica vocale (erano indicati per lo studio i metodi Concone Busti Panserone Rossini Nava Bona Ronconi Seidler). Una particolare attenzione era riservata alla voce nel discorso e nel canto, alla voce di testa e di petto, al falsetto e soprattutto alla pronuncia corretta. Uno spazio speciale era anche dedicato alla conoscenza della fisiologia, dell'igiene dell'organo vocale e alla tecnica di emissione dei suoni (con grande importanza assegnata alla lingua, al palato e alla mascella). La capillare e metodica preparazione dei primi anni doveva servire ad affrontare nel corso del quinto anno lo studio approfondito di un repertorio vasto e importante: la conoscenza specifica di ben quattro opere teatrali. Questo assicurava alla formazione del cantante una quanto mai completa, scrupolosa e vasta conoscenza della tecnica e del repertorio.

Nella veste di istruttore del coro Melocchi collaborò spesso ai grandi concerti, alle celebrazioni rossiniane e agli allestimenti scenici che Zanella realizzava al Liceo "Rossini".

Molti furono allievi di Melocchi che ebbero una brillante carriera: basti pensare ai tenori Augusto Cingolani, Umberto Chiodo, Roberto Pagliarini (vincitore del concorso internazionale di Bruxelles), Ettore Parmeggiani, Giovanni Pullini; il baritono-tenore Africo Baldelli, assieme ad Antonio Magini (vincitori del concorso internazionale di Vienna nel 1938), Edmondo Grandini, Saturno Meletti, Vincenzo Cecchetelli, Walter Monachesi, Gastone Limarilli, Angelo Bartoli; i bassi Guido Santori e Febo Pierbattista, Jiri Wood dalla Repubblica Ceca, Giorgio Merighi, Robleto Merolla. Molti di loro risultarono vincitori al concorso internazionale di Firenze e al concorso

*(continua a p. 160)*

---

sposizioni vigenti in materia, di sospendere per tutto il periodo in cui presterà servizio alle dipendenze del Conservatorio l'indennità di caro-vita nella misura di L. 1500, e l'indennità caro-pane in L. 208, che Le verranno corrisposte da parte dello Stato. In relazione poi alla difficile situazione finanziaria in cui si sta dibattendo l'Ente, per aver dovuto affrontare e sostenere spese inderogabili e imprevedute nel corrente esercizio, il Consiglio ha altresì revocato la concessione del sussidio di L. 4000 – che era stato concesso con delibera 5 luglio 1947 riassorbibile con gli aumenti disposti nel settembre u.s. per effetto dell'applicazione del D.L. del C.P.S. 13 agosto 1947, n. 833. Le esprimo pertanto le mie personali congratulazioni per il nuovo incarico conferitoLe dal Conservatorio e distintamente La saluto. Il v. Presidente avv. Marcello Scardia» (AFR, prot. n. 575).



LICEO MUSICALE ROSSINI  
PESARO

---

**SCUOLA DI CANTO**  
(UOMINI)

**PROGRAMMA**  
**di studio e di esame**



PREZZO L. 1,50

## CORSO INFERIORE

### 1° ANNO

#### *Parte pratica :*

Esercizi d'emissione della voce su tutte le vocali.  
Attacco del suono; sua profondità ed altezza.  
Scale maggiori ascendenti e discendenti.  
CONCONE - 50 solfeggi per medium della voce.  
CONCONE - 40 solfeggi per baritono e basso.  
BUSTI - Solfeggi elementari.

#### *Parte teorica :*

Descrizione fisiologica dell'apparato vocale.  
Dei vari timbri e registri della voce.  
La voce nel discorso e nel canto.  
Voce di testa e voce di petto.  
Del *falsetto* e della respirazione.

#### ESAME DI PROMOZIONE

Esecuzione di uno o due vocalizzi ed esecuzione di un solfeggio scelto fra gli autori di cui sopra.

### 2° ANNO

#### *Parte pratica :*

PANSERON } Esercizi di vocalizzazione da scegliersi.  
ROSSINI }  
Arpeggi - Scale maggiori e minori.  
Articolazione sillabica.  
NAVA - Metodo di canto.  
BONA - 24 solfeggi per tenore.  
CONCONE - 25 solfeggi per tenore.  
CONCONE - 40 solfeggi per basso e baritono.

#### *Parte teorica :*

Della retta pronunzia.

#### ESAME DI PROMOZIONE

Esecuzione di uno o due vocalizzi scelti dall'insegnante e di un solfeggio scelto dalla Commissione fra gli autori di cui sopra.

### 3° ANNO

#### *Parte pratica :*

RONCONI - Il baritono moderno.  
SEIDLER - L'arte del cantare.  
Solfeggi per tenore.  
Studio di qualche aria antica d'autori classici italiani.

#### *Parte teorica :*

Fisiologia ed igiene dell'organo vocale e delle varie casse di risonanza.  
Della lingua, del palato e della mascella; loro importanza per la retta pronunzia nel canto.

#### ESAME DI COMPIMENTO DEL CORSO INFERIORE

(R. D. 11 Dicembre 1930, N. 1945)

1. - Esecuzione di scale e arpeggi.
2. - Esecuzione di un solfeggio corrispondente al programma del 3° Corso, estratto a sorte tra sei preparati dal candidato.
3. - Esecuzione di una composizione di musica da camera antica e di un brano di opera preferibilmente con recitativo.
4. - Lettura a prima vista di un facile solfeggio.

## CORSO SUPERIORE

### 4° ANNO

*Parte pratica :*

Scala maggiore e minore melodica ed armonica.

Vocalizzi con combinazioni d'intervalli consonanti e dissonanti e studio di almeno sei pezzi da camera scelti fra la collana degli autori italiani antichi e moderni più rinomati.

Studio di un'opera teatrale.

Vocalizzi moderni (Ediz. Ricordi).

### ESAME DI PROMOZIONE

Un vocalizzo ed un pezzo da camera con recitativo.

### 5° ANNO

Vocalizzi moderni e studio di almeno quattro opere teatrali.

### L'INSEGNANTE

ARTURO MELOCCHI

### ESAME DI DIPLOMA

(R. D. 11 Dicembre 1930 N. 1945)

1. - Esecuzione di due vocalizzi: uno, estratto a sorte, fra *tre* preparati dal candidato e da lui scelti nel repertorio dei vocalizzi per l'insegnamento del bel canto; e uno, estratto a sorte, fra *tre* preparati dal candidato e da lui scelti nella raccolta « Vocalizzazione nello stile moderno » (Ediz. Ricordi).
2. - Esecuzione di due pezzi preparati dal candidato: il primo scelto fra le opere più importanti dell'antica scuola italiana fino a tutto l'ottocento; il secondo tra le liriche o le opere teatrali moderne più acereditate.
3. - Interpretazione, previo studio di *tre ore*, di un pezzo scelto dalla Commissione esaminatrice.
4. - Lettura estemporanea di una melodia di media difficoltà.

*Prova di cultura :*

Dar prova di conoscere la fisiologia e l'igiene degli organi vocali.

### IL DIRETTORE

AMILCARE ZANELLA

del Costanzi. Ma soprattutto va ricordato Mario Del Monaco. Melocchi amava affermare che la maggior parte dei suoi allievi aveva cantato alla Scala «dove non era certamente lecito prodursi se non dopo una più che seria preparazione quale era uso pretendere l'illustre Maestro Toscanini».

Inoltre, nel 1940 venne espressamente a Pesaro «per uno speciale corso di mie e soltanto mie lezioni di perfezionamento» un gruppo di quindici cantanti americani, «con a capo il baritono Kennedy»;<sup>36</sup> il gruppo rimase oltre un anno. Il baritono Kennedy (di cui non ci è dato conoscere il nome di battesimo) era nipote dell'ambasciatore degli Stati Uniti a Londra, cioè del padre di John Fitzgerald Kennedy, presidente degli Stati Uniti (di cui era cugino). Alcune testimonianze riportano che vennero a Pesaro per apprendere l'arte del canto attraverso una tecnica innovativa anche altri membri della famiglia Kennedy.

Desidero infine menzionare Milivoj Bačanović, baritono del Montenegro iscritto al Conservatorio “Rossini” nella classe di Elvira Casazza e allievo privato di Melocchi, premiato al concorso internazionale di Bruxelles, e cantante di successo nei teatri di Sarajevo, Zagabria, nei paesi dell'Est europeo, in Belgio e in Grecia. Bačanović conserva una lettera del suo maestro in cui parla di particolari esercizi tecnici per i cantanti:

Caro sig. Bačanović,

a suo tempo ho ricevuto la Vostra cartolina ed avant'ieri la Vostra lettera. Grazie infinite per la buona memoria che conservate di me. Mi chiedete un consiglio ed io Ve lo trasmetto subito subito. Cantate per una *ventina di minuti*, circa, al giorno sulla sola vocale *u* sforzandovi dopo il Re naturale



d'aprire la bocca arretrando la mascella inferiore. Scegliete non più di tre note



e così di semitono in semitono fino al Fa, ed anche Fa diesis acuti. Badate che l'esercizio con 8° m. è molto faticoso, né spaventatevi se Vi darà un po' di raucedine.

Questo lavoro Vi aprirà la gola, V'abbatterà la laringe e Vi alzerà il palato molle. Fatto per qualche tempo questo esercizio tentate di mettere adagio nella identica posizione le vocali *o* ed *a*, spalancando ben bene, con quest'ultima, la bocca. Ed adesso, caro Milivoj, “Buon lavoro”, ed auguri infiniti e buona permanenza nel meraviglioso Vostro paese.

Serrandovi la mano,

Vostro A. Melocchi  
Pesaro

A Milivoj Bačanović  
Teodo – Bocche di Cattaro – Dalmazia  
Timbro postale di arrivo: 18 giugno 1943

<sup>36</sup> *Ricorso per riammissione all'insegnamento, op. cit.*



Da A. Melocchi  
Via Passeri 35  
Pesaro

## APPENDICE I

### Testimonianze degli allievi

Franco Corelli, Mario Melani, Paride Venturi e Mario Del Monaco

FRANCO CORELLI – In una conversazione telefonica del 14 ottobre 1999 con l'autrice del presente saggio, Franco Corelli ha fatto rapidi cenni a una «Melocchi-fobia» o «laringofobia» che oggi dilaga. «Bisogna considerare», dice Corelli, «che dal 1920 si usciva da un metodo “di testa”, e con il suo metodo Melocchi diceva “non voglio una voce – datemi una gola!”. E ancora oggi in tanti credono nel metodo Melocchi. Il metodo è accettabile e buono, ma solo se non c'è una gola sana, vergine e forte, altrimenti è meglio non pensarci. Del resto ogni metodo di canto ha lati positivi e negativi, e ci sono differenze tra gola e gola. Tutti vogliono tentare questa maniera: prima si poteva tentare – espressione dello stile di allora è Gigli, anche se cantava con tecnica differente –, si parlava poco di cantanti di laringe. Poi è venuto Del Monaco, un assertore convinto che insisteva: “La gente si deve mettere in testa che con Melocchi ho studiato otto anni e mezzo!”. Non ho mai praticato voci femminili», puntualizza Corelli, «ma per gli uomini è un metodo adatto». Alla mia domanda su che cosa si intendesse per laringofobia, Corelli risponde con un esempio: «Anche nei film degli anni '30-'40 era diversa l'emissione vocale da come oggi si sente parlare. Tutti si parla di laringe: con voce più umana, più “vera”. Prima la voce era di testa, mentre oggi tutti parlano con più personalità. Comunque Melocchi era una persona simpatica, che viveva un po' appartata. A Pesaro si cantava di testa, per cui ha incontrato persone contrarie, ma da quando è uscito Del Monaco molti lo hanno seguito».

MARIO MELANI (da una conversazione con l'autrice del presente saggio) – «Arturo Melocchi aveva una bella voce da baritono, ma diceva che il palcoscenico non era per lui per un problema di emotività. La sua tecnica vocale faceva uso del diaframma in maniera accentuata, forte, e questo consentiva agli allievi una vocalità potente. La vocalizzazione che conduce all'intensità della voce era, credo, un metodo che andava molto bene per allora. Altra caratteristica: Melocchi cercava il significato delle parole nel canto. Inoltre aveva un grande amore per gli allievi, che si concretizzava in un grande desiderio di dare, ma non di ricevere. Spesso dava lezioni gratis, e questa sua grande dedizione all'arte lo accomunava ad Amilcare Zanella: entrambi morirono senza possedere quasi nulla. Ha sempre insegnato e lavorato con passione. Melocchi con il canto insegnava a vivere: dava incentivo e forza per superare i problemi, e insegnava ad essere socievoli. Il metodo Melocchi, che è “forte”, si adatta alla lirica verista».

PARIDE VENTURI (da un'intervista tratta da un video in onore di Mario Del Monaco) – «È il più grande insegnante di tutti i tempi, ma non ha trovato niente di nuovo, quest'uomo. Ha semplicemente fatto cantare la voce usandola così come un parlato *forte*, appoggiandola sul fiato. Non insegnava il suono cosiddetto *mascherato*, parliamo tecnicamente, cioè il suono che parte da tutto in alto. Melocchi pensava e insegnava il contrario, vale a dire: il suono nasce in gola. Se uno non appoggia il suono, non lo rinforza, come diceva lui, questo suono, succede che viene fisso,

noioso, brutto, e se lo vuoi rinforzare diventi viola! Melocchi voleva che noi appoggissimo il suono sul fiato, vale a dire il suono va preso, aspirato quasi, per portare forza del suono sul diaframma. Mario Del Monaco è un emulo, come emissione, del grande Enrico Caruso, che ci ha lasciato dei dischi, registrazioni del 1910-15 dove la tecnica non è all'avanguardia, però è l'unico per me e per altri che ci tramandi veramente qualcosa di grande. La stessa emissione di Caruso la si può sentire in Del Monaco: quel bel giro appoggiato, quella voce brunita, maschia, bella, bronzea, poderosa, che non è forza, ma è *diaframma*».

MARIO DEL MONACO (*op. cit.*, pp. 35-37) – «L'uomo che più di ogni altro contribuì a forgiare la mia voce fu il mio maestro di allora, Arturo Melocchi, amico fraterno di Tullio Serafin in quegli anni ancora impegnato in America [...] Melocchi possedeva una splendida voce di baritono che esercitava quotidianamente per poter spiegare agli allievi come si dovevano tenere il palato, la laringe e la bocca. Erano tecniche che aveva appreso appunto in Cina, da un famoso maestro di canto russo. Sapeva soprattutto infondere fiducia. Sedeva, corpulento com'era, al piano in un salotto che affacciava su un giardinetto interno. Nel salotto non c'erano molti oggetti di valore, se si escludevano qualche cineseria ("Le mie cose di *China*", diceva Melocchi agitando la sua zazzera bianca) e un bel dipinto (*Il buttero* di Fattori). Era un uomo eccezionale sotto tutti gli aspetti. A me, ragazzo, le sue virtù sembravano prodigiose ed erano notevoli davvero. Era insegnante di tecnica pianistica, di canto polifonico, componeva ottime musiche e cantava con grande talento. Era anche poliglotta [...]

Ricordo che mi incuriosiva soprattutto la ragione per cui un uomo talmente strabiliante non aveva tentato la carriera di cantante lirico. Un giorno mi feci coraggio e glielo chiesi. Il maestro Melocchi sorrise. Sotto la sua serenità era come se un velo di tristezza fosse sempre presente. Ogni tanto lo incontravo mentre portava le margherite fresche, a distanza di tanti anni, sulla tomba della moglie morta giovane.

"Una volta tentai", rispose il maestro "ma le gambe mi si piegavano. Era più forte di me. Non ce l'avrei fatta ad affrontare il pubblico su un palcoscenico. Anzi, ti dirò che da allora non sono mai andato ad ascoltare neppure un mio allievo".

Quando lo conobbi io, Melocchi aveva cinquantaquattro anni e la sua casa era molto frequentata da cantanti, anche molto noti, che venivano da tutte le parti del mondo per farsi dare consigli. Ricordo lunghe passeggiate collettive, il maestro in mezzo e i suoi allievi a fargli corona, per le strade centrali di Pesaro. Era un uomo generoso. Non volle mai farsi pagare per le lezioni private che impartiva e solo quando era proprio di buon umore accettava di farsi offrire un caffè. Accadeva quando un allievo riusciva a prendere una bella nota acuta, ampia, squillante e sicura. Per un attimo la tristezza spariva dagli occhi del maestro. "Ecco", diceva, "questo è un Sì da caffè".

Di tutti gli anni trascorsi a Pesaro, il mio maestro rimane il ricordo forse più caro. Ce l'ho ancora davanti agli occhi con Radames, il suo barboncino bianco grassoccio come lui, mentre passeggia sul corso e racconta dei suoi viaggi. Anche più tardi, quando la mia carriera era già avviata, continuò a mandarmi consigli. Mi scriveva lunghe lettere dopo avere sentito mie interpretazioni alla radio. Fino a quando lo vidi per l'ultima volta a Milano – aveva oltre ottant'anni – conservò una eccezionale capacità di giudizio. Ecco, con queste pagine vorrei ricordare a tutto il mondo della lirica quell'uomo schivo e di grandi meriti che da un angolo dell'Italia tanto contribuì a valorizzare i talenti altrui».

Il giovane Gigli, tenore “di grazia”, nelle incisioni acustiche (1918-24)

di *Fernando Battaglia*

Beniamino Gigli (1890-1957) si accosta al disco a Milano nell'autunno del 1918, appena quattro anni dopo il felicissimo inizio della carriera teatrale con *Gioconda* al Teatro Sociale di Rovigo, avvenuto, come è noto, il 15 ottobre 1914: l'esordio discografico del ventottenne tenore marchigiano doveva cioè coincidere con l'approdo alle scene scaligere nello storico *Mefistofele* allestito da Arturo Toscanini (1867-1957) per commemorare la recente scomparsa di Arrigo Boito (1842-1918). Il primo disco ufficiale, a parte un preliminare esperimento non pubblicato con la romanza della nuovissima *Lodoletta* (1917) di Pietro Mascagni, fu inciso dunque il 14 ottobre 1918, un mese prima del debutto alla Scala, e venne opportunamente dedicato a un brano dell'opera boitiana, «Dai campi, dai prati». Proprio questa prima incisione costituisce un documento di straordinario rilievo, e ci consente di prendere subito contatto con una testimonianza diretta, sia della maturità stilistica e interpretativa già conseguita dal giovane Gigli nei primissimi anni di carriera, sia della sua definitiva affermazione come artista “di cartello”.

Tra l'ottobre del 1918 e il dicembre del 1919 Gigli incide, sempre a Milano per La Voce del Padrone, nella sede italiana della multinazionale His Master's Voice, complessivamente 40 facciate di disco, delle quali alcune a 25 e altre a 30 cm di diametro; ne furono pubblicate soltanto 24, comprendenti arie e duetti del suo repertorio e una canzone napoletana destinata a straordinaria popolarità, *'O surdato 'nnamurato*. Si tratta di pagine notissime, quasi tutte desunte da spartiti già eseguiti in teatro, a eccezione dei duetti del *Faust* e di *Amico Fritz*, rispettivamente con i soprani Maria Zamboni (1895-1976) e Nerina Baldisseri (ca. 1890 -1977), e dei *Pescatori di perle*, con il baritono Adolfo Pacini (1882 - ca. 1965).

Sebbene non abbiano mai goduto di grande diffusione, perché ben presto superati da quelli americani immediatamente successivi e poi da quelli elettrici, questi retaggi discografici giovanili meritano di essere riascoltati con grande attenzione. Ad onta dell'impiego, ancora obbligato, del procedimento acustico, peraltro pervenuto a un grado di soddisfacente livello tecnico, la voce del giovane tenore mostra infatti un grado di fonogenia davvero invidiabile. In queste incisioni non vengono forse ancora raccolti appieno i più riposti e preziosi chiaroscuri e le più delicate sfumature, ma emergono con innegabile naturalezza la lucentezza del suono, il miracolo di una fonazione incomparabile, la dizione chiarissima e scandita e il tesoro degli acuti già facili e squillanti.

Ma ciò che sorprende l'ascoltatore moderno è la riscoperta di un Gigli in qualche modo inatteso e affascinante, certamente non familiare a chi per lunga consuetudine ha nelle orecchie le (giustamente) più famose e diffuse e numerose incisioni della maturità. L'attacco del brano boitiano, cui abbiamo più sopra accennato – un periglioso  $Fa_3$  –, è realizzato con stupefacente facilità, sostenendo, con estrema leggerezza, la voce tutta sul fiato. L'impressione è che ci si trovi di fronte a un abilissimo tenore “di grazia” nel pieno dominio di una tecnica vocale perfetta e di chiara estrazione ottocentesca. Sarà sufficiente notare, più avanti, alla conclusione della prima parte, l'*allargando*, con eleganza non manierata, sempre attorno al  $Fa_3$ , alle parole «sacro mister», e l'impeccabile *legato* nella ripresa della frase principale.

Una controllata emozione, certamente più sensibile nelle versioni successive, traspare dai due brani della *Tosca* incisi lo stesso giorno, nei quali tuttavia non si nota alcuna fastidiosa amplificazione enfatica. Ma sicuramente più interessanti, nella riscoperta del giovane Gigli, ci sembrano i brani tratti da spartiti mascagnani già eseguiti in teatro, *Cavalleria rusticana*, *Iris* e *Lodoletta*. Il celebre “Addio alla madre”, inciso il 5 dicembre 1919, è cantato con una voce sorprendentemente chiara e giovanile, quasi da ragazzo spaurito, in assenza di un qualsiasi generico fervore superficialmente emotivo, con una rassegnata disperazione che non esclude, quando occorre, la giusta e calibrata intensità di suono. L'ardua serenata di Jor dall'*Iris* è invece affrontata con stupefacente facilità di emissione e con suprema eleganza di portamenti, mentre commuovono l'abbandono e lo strazio sincero nella versione pubblicata di «Ritrovarla nella sua capanna» dalla *Lodoletta*, in un disco opportunamente definito un “classico gigliano”.<sup>1</sup> Per concludere, sono tutte interpretazioni di riferimento, esempi certamente unici di canto “di grazia” applicato a testi veristi. Accento estatico, levità e dolcezza timbrica contrassegnano anche altri tre dischi realizzati nello stesso periodo, i primi di brani del repertorio ottocentesco che negli anni seguenti Gigli inciderà più volte: «Cielo e mar» dalla *Gioconda*, l'opera del fortunato esordio, «Salve dimora» dal *Faust* e «Spirto gentil» dalla *Favorita* (gli ultimi due abbassati di un semitono, secondo la consuetudine adottata in genere dai tenori “di grazia”, all'inizio del Novecento comunemente definiti “lirico-leggeri”).

Alle incisioni milanesi seguirono 31 facciate (26 pubblicate) effettuate per la Victor americana tra il gennaio 1921 e il novembre 1924, sempre con il metodo acustico pervenuto alla estrema evoluzione storica. Il perfezionamento tecnico favorisce maggiormente l'ascolto di un Gigli ormai maturo e perfetto dominatore del suo organo vocale; il suono appare più consistente e colorito, opportunamente sostenuto da una più evidente presenza orchestrale. Accanto a reincisioni di brani già presenti nella collezione milanese, in questi dischi americani compaiono per la prima volta titoli che entreranno poi stabilmente nella pratica esecutiva gigliana, e cioè pagine da *Andrea Chénier*, *Africana*, *Pagliacci*, *Marta*, e l'ispirata aria da *Le roi d'Ys* di Édouard

---

<sup>1</sup> Cfr. Miguel PATRON MARCHAND, *Como un rajo de sol. El aureo legado de Beniamino Gigli*, Santiago de Chile, MPM, 1996, p. 89.

Lalo. Costituiscono tuttavia motivo di indubbio interesse l'aria «Nel verde maggio», estrapolata dal duetto con il baritono nell'atto primo di *Loreley*, e conclusa con un  $La_3$  non scritto dall'autore, e i due duetti dal *Roméo et Juliette* di Gounod a fianco di Lucrezia Bori (1887-1960), non più ripresi nei successivi sviluppi della pur intensa attività discografica di Gigli.

Alle pagine operistiche si aggiunsero anche sei arie da camera, tra le quale mi piace ricordare la celebre *Serenata* di Enrico Toselli, nella quale si conferma l'eccezionale livello tecnico raggiunto dal Gigli "prima maniera" e qui rivelato dal grande magistero nel governare splendidamente i registri medio e basso. I brani dello *Chénier* ci offrono invece la testimonianza del primo accostarsi di Gigli a uno spartito di cui nella maturità artistica sarà considerato interprete sommo e, unitamente alle citate arie dell'*Africana* e dei *Pagliacci*, ci documentano la rapida ed emozionante evoluzione espressiva, stilistica e vocale in virtù della quale, con il superamento degli inevitabili limiti posti dal canto "di grazia", si svilupperà nel tenore marchigiano la naturale propensione alla piena dimensione lirica. Dopo Enrico Caruso (1873-1921), egli potrà così essere considerato il massimo e il più amato rappresentante di questa categoria nel Novecento, e la monumentale e coinvolgente discografia elettrica ne costituirà il prezioso e insuperato retaggio.



# «O cieli azzurri»: il contributo di Renata Tebaldi e Anita Cerquetti alla vocalità del soprano ottocentesco

di Piero Mioli

## 1. Diversità e affinità di voci e personaggi

Né scherzo né follia: che due cantanti d'opera della qualità e del significato di Renata Tebaldi (1922-2004) e Anita Cerquetti (1929) siano sorte a distanza di pochi anni e pochi chilometri, lungo il terzo decennio del Novecento e nella terra delle Marche, è una realtà bella e buona, e non quanto si chiede il tenore del verdiano *Ballo in maschera* nel quintetto di un'opera che sia la Cerquetti sia la Tebaldi hanno avuto nel loro repertorio, allorché attacca «È scherzo od è follia | siffatta profezia?». Fra le due voci, il discorso che segue<sup>1</sup> vuole instaurare non un ostinato e in fondo inutile confronto, bensì un ragionevole parallelo di carattere vocale, repertoriale, stilistico e via dicendo, da inserire prima nel giusto contesto temporale delle carriere svolte e poi nell'ancor più interessante contesto storico degli autori, delle opere, dei personaggi praticati. Senza mai indulgere sugli aspetti minori della cronaca, del costume, della biografia spicciola, e senza pervenire a considerazioni di carattere puramente tecnico il discorso pretende di avere anche una sua finalità ulteriore: quella di attentare all'usuale e troppo netta codificazione fra il soprano "lirico" e il soprano "drammatico", e proprio sul corpo nobilissimo della voce della Tebaldi, sempre definita soprano "lirico", e sul nobile corpo della voce della Cerquetti, sempre definita soprano "drammatico".<sup>2</sup> Prima di cominciare, una piccola ma necessaria riserva: essere stata la Cerquetti una grande cantante, la Tebaldi una cantante storica degna di annoverarsi fra le massime della storia del melodramma.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dovuto al convegno "Cantante di Marca" e letto (o meglio parafrasato) in quell'occasione, questo scritto ha poi trovato collocazione editoriale nel volume *Cento voci d'opera*, che l'autore ha pubblicato nel 2001 con la Gioiosa Editrice di Sannicandro Garganico, pp. 337-345, associandolo a numerosi altri saggi e noterelle d'argomento vocale: qui, tornando dopo anni alla sua sede primaria, s'avvale comunque del permesso dell'editore gentilmente accordato. Il titolo della versione già pubblicata, *Due voci grandemente parallele*, derivava scopertamente da Giacomo LAURI VOLPI, *Voci parallele*, Milano, Garzanti, 1955.

<sup>2</sup> Per la varia tipologia del soprano, dal cosiddetto "leggero" al cosiddetto "drammatico", cfr. Piero MIOLI, *Manuale del melodramma*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 342-345.

<sup>3</sup> La difforme bibliografia sulle due cantanti dipende anche dalla diversa estensione della loro carriera: a parte la fitta pubblicistica contingente, valgano i casi di Vincenzo Ramon BISOGNI, *Renata Tebaldi. Viaggio intorno ad una voce*, Parma, Azzali, 1999; *Omaggio a Renata Tebaldi*, a cura di Paolo ISOTTA, Milano, Teatro alla Scala, 2002; Elio TROVATO, *Anita Cerquetti*, Parma, Azzali, 1996.

Impari sotto il profilo quantitativo, giacché la Tebaldi ha cantato per oltre trent'anni e la Cerquetti per nemmeno dieci anni, il repertorio delle due artiste ha avuto parecchi elementi in comune. Nel complesso, la Tebaldi si è costruita un repertorio compreso fra Mozart e il Verismo fino a qualche caso di primo Novecento, con particolare attenzione per Verdi e Puccini, mentre la Cerquetti ha insistito con qualche autore del primo Ottocento (Cherubini, Weber) ma ha eluso l'accostamento al Verismo e a Puccini stesso (alle richieste di *Tosca* veniva vanamente controproposta *Manon Lescaut*), frequentando soprattutto il repertorio verdiano. In ambito verdiano, poi, la Tebaldi ha preferito le opere della lunga maturità, con una certa propensione per le parti realmente o notoriamente più liriche, e la Cerquetti ha praticato anche alcune opere giovanili con palese propensione per le parti più drammatiche: così entrambe hanno cantato *La forza del destino*, *Aida* e *Il trovatore*, ma se l'una ha prediletto *La traviata* e *Otello*, l'altra ha gradito anche *Nabucco* e *I vespri siciliani*; come la Tebaldi non è mai stata né Abigail né Elena, anzi portandosi fino alla Maria-Amelia di *Simon Boccanegra* e alla Alice di *Falstaff*, così la Cerquetti non è stata né Violetta né Desdemona e piuttosto ha impersonato la Elvira di *Ernani*; se per la Tebaldi *Giovanna d'Arco* ha rappresentato una rara occasione scenica e *Un ballo in maschera* e *Don Carlos* sono stati degli esclusivi appuntamenti discografici, proprio *Un ballo in maschera* è stato una delle colonne portanti della carriera della Cerquetti; unanime, poi, il più o meno dichiarato disinteresse o rifiuto opposto a *Macbeth*, opera del resto allora ben poco popolare (e spontaneamente assegnabile alla Callas, 1923-1977).<sup>4</sup> Fuori da Verdi: al tanto Puccini cantato e amato dalla Tebaldi corrispose la *Norma* di Bellini cantata solo dalla Cerquetti e in piena epoca callasiana; il *Guglielmo Tell* di Rossini comparve in entrambi repertorii, accanto allo «Stabat Mater» e con l'aggiunta rossiniana dell'*Assedio di Corinto* per il primo e di *Mosè* per il secondo; *La Gioconda* di Ponchielli piacque a entrambe le artiste, il *Mefistofele* di Boito solo alla prima e la *Loreley* di Catalani solo alla seconda, Donizetti a nessuna delle due; Spontini stette sia di qua che di là, con la Olimpia della Tebaldi e la Agnese di Hohenstaufen della Cerquetti; curioso anche se quantitativamente scarso il contributo tedesco, anche se Renata ha cantato tre opere di Wagner e Anita almeno l'*Oberon* di Weber; notevole il rammarico per le omissioni, da parte della Tebaldi, per il personaggio di Norma (a detta dell'interessata), e da parte della Cerquetti per *Il pirata* di Bellini, studio intrapreso e poi interrotto con la fine della carriera; il Settecento, infine, è sempre contato poco, nonostante il *Giulio Cesare* di Händel per la Tebaldi e il *Paride ed Elena* di Gluck per la Cerquetti, e ancora meno è contato il Novecento non verista, appena lambito dall'una e sconosciuto all'altra cantante.

---

<sup>4</sup> A proposito del canto verdiano: Giancarlo LANDINI - Marco GILARDONE, «Dal labbro il canto». *Il linguaggio vocale delle opere di Verdi*, Torino, Omega Musica, 2001, che si occupa soprattutto della scrittura; Piero MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 463-513 ("Cantori e creatori"), per la tradizione esecutiva; e ID., *L'incanto ora sparve*, nel suo *Cento voci d'opera*, op. cit., pp. 346-356, per la situazione interpretativa negli ultimi decenni.



Quanto ai mezzi naturali, almeno tre sembrano gli elementi comuni alle due voci: e sono l'omogeneità fra i registri, la femminilità del colore e la fermezza del suono, tutt'altro che scontati e ad esempio tutti e tre più o meno difettosi in un'artista peraltro grande e irripetibile come la Callas (per tacere del vibrato di Magda Olivero [1910] e di Raina Kabaivanska [1934], voci del resto nemmeno molto estese e preziose). Particolarmente grave, centrale, facile nel primo acuto e morbida, colorita, dolce, soavissima suona la voce della Tebaldi; centrale, facile nel primo grave e in tutto l'acuto, limpida, nitida e incisiva quella della Cerquetti. Dalla voce passando all'esecuzione e all'espressione: alla nobiltà, alla raffinatezza, alla maestà e all'edonismo della prima corrispondono l'umanità, la franchezza, la semplicità e l'asciuttezza della seconda. A sé quella dote del suono che è la specificità del timbro: <sup>5</sup> il timbro, il colore intrinseco, il carattere della qualità vocale è bello, luminoso, notevolissimo nella Cerquetti, ed è superlativo, inimitabile, propriamente unico nella Tebaldi. Ma a questo punto della breve trattazione, serve, anzi urge un richiamo: l'abbondanza degli apprezzamenti di cui sopra non è gratuita né occasionale, e deriva dalla singolare, sorprendente combinazione spaziale e temporale che unisce le due cantanti, e ben difficilmente potrebbe ripetersi in altro periodo e altra regione. Nate negli anni Trenta, ad esempio, Montserrat Caballé (1933), Renata Scotto (1933) e Mirella Freni (1935) erano piuttosto distanziate nello spazio; e negli stessi anni Venti tre grandi tenori come Giuseppe Di Stefano (1921), Franco Corelli (1921-2003) e Carlo Bergonzi (1924) muovevano da contesti regionali diversi.

## 2. La concorrenza temibile e l'intemerata bravura

Attive nel secondo dopoguerra, le due artiste hanno partecipato al vigoroso rinnovamento che ha caratterizzato gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento nei ranghi sopranili, sia dei soprani italiani stessi sia dei soprani stranieri interessati al repertorio italiano. Maria Callas, Renata Tebaldi, Leontyne Price (1927), Birgit Nilsson (1918), Anita Cerquetti, Montserrat Caballé, Mirella Freni e poi via via Antonietta Stella (1929), Leonie Rysanek (1926-1998), Martina Arroyo (1936), Magda Olivero, Rosanna Carteri (1930), Maria Chiara (1939) hanno saputo dare una nuova immagine del soprano pienamente ottocentesco: lasciando alla Callas stessa e a Joan Sutherland (1926) l'onere di reinventare il primo Ottocento rossiniano, belliniano e donizettiano, in lodevole compagnia di un mezzosoprano come Teresa Berganza (1934) e di un contralto come Marilyn Horne (1929), l'altra reinvenzione si è applicata prima a Verdi e poi a Puccini, e ha ovviamente mostrato entrambe le facce della medaglia, ovverossia il canto e l'espressione. Grazie ai nomi citati, il canto ha riacquisito la consapevolezza della giusta emissio-

<sup>5</sup> Circa la qualità vocale del timbro, cfr. Piero MIOLI, "voce" *timbro*, nel suo *Manuale del melodramma*, op. cit., p. 369, e Id., «Recondita armonia», «Rassegna melodrammatica», n. 2477, 16 maggio 2003, p. 1 sg.

ne vocale, del sostegno del fiato, dell'uso del diaframma, con l'aggiunta di un registro alto particolarmente spesso e rotondo, colmando le diseguaglianze del canto precedente e soprattutto la diffusa tendenza a schiacciare e indurire l'acuto; e l'espressione si è avvantaggiata di una sobrietà, di una spontaneità, di una semplice intensità che ha preso le distanze dalla retorica, dalla platealità, dalla visceralità di prima. Tuttavia bisogna precisare che il discorso riguarda solo il vocalismo femminile, ché anzi il vocalismo maschile, all'epoca, era giunto all'apogeo tecnico di cantanti come Beniamino Gigli (1890-1957), Aureliano Pertile (1885-1952), Giacomo Lauri Volpi (1892-1979), Carlo Galeffi (1884-1961), Ezio Pinza (1892-1957) e Tancredi Pasero (1893-1983); e aggiungere che nei ranghi femminili erano esistite alcune vistose eccezioni, che in virtù di un canto più armonioso e di un'espressione più intimistica potevano dirsi egregi precedenti delle altre (fatta salva la ovvia autonomia e valenza delle loro carriere): sono i casi di Claudia Muzio (1889-1936), Giannina Arangi Lombardi (1891-1951), Rosa Ponselle (1897-1981) e Zinka Milanov (1906-1989), voci ottocentesche e verdiane né più né meno della Tebaldi, della Price, della Cerquetti.

La Callas ha affrontato sia il primo sia il secondo Verdi, passando da *Nabucco* ad *Aida* mediante la novità di *Macbeth* e la specialità della *Traviata*, ma ha anche cantato Wagner e Giordano, e inciso Bellini, Donizetti, Ponchielli, Mascagni, quasi tutto Puccini (con la centralità di *Tosca*), con tutto il lenocinio della tecnica, d'emissione e d'agilità, e tutta la profondità, la classe, l'originalità del suo inimitabile temperamento artistico. Wagner e Strauss sono stati il nerbo della carriera della Nilsson, che però ha lasciato eccellenti prove discografiche integrali di *Macbeth*, *Un ballo in maschera* e *Aida*, non senza un'antologia donde sia Abigaille sia Leonora di Vargas sortono assai avvantaggiate dalla gravidanza e dalla saldezza della sua voce impavida. Ha affrontato *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Manon Lescaut* anche la Price, soprano verdiano il più autentico e verace, solo colpevole di aver negletto *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Aroldo*, *Don Carlos*, *Otello* (sarebbe stata quella Desdemona non bionda ma nera – e splendida – che l'interessata aveva tanto in uggia): ma Elvira, la Leonora del *Trovatore*, Amelia, la Leonora della *Forza del destino* e *Aida* sono rimaste ai vertici dell'interpretazione verdiana, grazie alla timbratura voluttuosa e alla perfetta volumetria delle due ottave. La frequentazione della *Traviata* di Verdi non ha impedito alla Olivero di praticare soprattutto Puccini, addirittura con nove personaggi, e poi la *Wally* di Catalani, la *Fedora* di Giordano, l'*Iris* di Mascagni e numerose opere del primo Novecento: voce non grande e piuttosto chiara, timbro comunque gradevole, emissione prima metallica e poi sempre più forbita, interpretazione ora intensa di lirismo e ora rovente di drammaticità (dalle sfumature di «Poveri fiori» fino allo scavo del registro di petto nel finale secondo della *Fanciulla del West* e nella declamazione di *Adriana Lecouvreur*) hanno animato la lunghissima carriera. In mezzo a tanta concorrenza, del resto alimentata dalle altre voci citate, unitamente alla notevole affinità della Tebaldi con la Stella e della Cerquetti con la Arroyo, in aggiunta alla totale difformità della Tebaldi da una belcantista come la Sutherland e della Cerquetti da una verista come la Olivero, il comportamento del-

le due artiste è stato molto chiaro nel senso delle scelte di repertorio, qui già indagate e chiosate. Quanto agli esiti vocali ed espressivi, bisognerebbe scorrere in ordine le due carriere e le due discografie, ma a un semplice orientamento basteranno alcuni esempi e confronti.

Si può appunto confrontare la *Aida* della Tebaldi con quella della Price: meno scura e potente, meno padrona nell'ultimo registro acuto della seconda, la prima riesce però a reggere meglio ai tranelli del registro grave di «Ritorna vincitor!... e dal mio labbro», conferisce alla prima ottava un'omogeneità e una levigatezza ignota all'altra, e brilla nelle legature e nei portamenti con tutta l'esperienza del soprano lirico («Numi, pietà – del mio soffrir!»). E si può confrontare la *Norma* della Cerquetti con quella della Callas: fatta salva l'inaudita grandezza e profondità della personificazione della seconda, bisognerà pur mettere in rilievo la naturale espansione timbrica e sonora della voce della prima, più liquida, più dolce, più rosea. Insomma, se l'*Aida* della Price sembra avere qualcosa di africano e la *Norma* della Callas qualcosa, anzi parecchio di greco, l'*Aida* della Tebaldi e la *Norma* della Cerquetti sono e saranno sempre italiane, mediterranee, chiaroscurate, celestiali, del tutto prive di risonanze esotiche, di venature virili, di espressioni violente e barbariche. Tebaldi-Callas, una leggenda che oltrepassa la pur magnifica realtà del canto:<sup>6</sup> ma la perizia e l'incanto con cui la prima, affrontando *La traviata* di Verdi e la *Tosca* di Puccini, sa ritagliarsi le romanze, «Addio, del passato bei sogni ridenti» e «Vissi d'arte, vissi d'amore», diventano una sorta di miracolo, nonostante la bravura dimostrata anche nel resto delle due opere (e l'impegno assicurato dalla grande collega negli stessi due cantabili). Cerquetti-Price, nessuna mitologia ma molta e bella musica cantata: «Vola, o tempo, e presto reca», lo scatto intermedio alla cabaletta dell'Elvira di *Ernani*, vede la prima più pronta della seconda a dirimere il passo d'agilità e «Ahi, sul funereo letto», la stretta del duetto d'amore di *Un ballo in maschera*, s'avvantaggia più del color chiaro della prima che del color scuro della seconda, anche se in verità l'emissione acuta della Price è più sciolta, affusolata, voluminosa di quella della Cerquetti.

### 3. Leonora, Gioconda e qualche prima eredità

Due confronti più estesi sono quelli che si possono istituire fra tre esecuzioni dell'aria di Leonora, nel *Trovatore* di Verdi, e quattro esecuzioni dell'aria della Gioconda di Ponchielli. «D'amor sull'ali rosee» presso la Tebaldi, la Callas e la Caballé (pare, purtroppo, che non esista un documento sonoro della relativa interpretazione della Cerquetti): sorvolando sul trillo

---

<sup>6</sup> Per l'eterno e spesso improduttivo confronto, cfr. Rodolfo CELLETTI, *Tebaldi-Callas o Callas-Tebaldi?*, in *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, pp. 246-254.

(sul quale sorvola anche la Cerquetti cantando l'aria di Rezia dall'*Oberon* di Weber), la prima canta a meraviglia, portando al vertice una visione tradizionale del cantabile dove i segni dinamici dell'autore sono intesi come semplici suggerimenti che si possono anche non raccogliere; la seconda raccoglie, applica, mette in rilievo, lavora di cesello, e se tutto capisce dello stile verdiano non tutto può rendere, a causa della solita voce un po' aspra e diseguale; e la terza tutto capisce e tutto realizza, avvalendosi della bellezza sonora della prima collega e della perizia stilistica della seconda, e sfumando la dinamica verso l'incredibile. È dunque la storia dell'interpretazione verdiana che favella ordinatamente in loro, laonde l'ultimo caso sembrerebbe davvero impossibile senza i primi due. Diversa la sorte delle quattro esecuzioni di «Suicidio!... in questi | fieri momenti», in particolare nelle battute assegnate alle note basse sulle parole «or piombo esausta | fra le tenèbre!...» e «dentro l'avel»: la Callas produce un registro di petto formidabile, più che contraltile, e se il risultato che ottiene è sensazionale sia tecnicamente sia espressivamente, il rovescio della medaglia è una certa disequaglianza con il resto della voce negli altri passi, non meno efficaci ma vocalmente – come dire? – più aridi e secchi; la Cerquetti rifiuta assolutamente il registro di petto, ma privando quei suoni di tanto spessore li fornisce tuttavia di una duttilità e di una levigatezza identiche a quelle riversate sul registro centrale; e mentre la Caballé apre e calca e insomma sciupa un registro grave che sarebbe ottimo se “misto” e non di petto (al negativo confermando la sublimità del suo *Pirata* e del limitrofo repertorio belliniano nonché donizettiano), la Tebaldi riesce a conciliare i due estremi, emettendo un corposo registro di petto che ha lo stesso colore, gli stessi armonici, la stessa sovrana bellezza del registro centrale e del registro acuto.

Ma anche senza confronti, alcuni personaggi affrontati dalla Tebaldi e dalla Cerquetti sono rimasti fondamentali, probabilmente irripetibili, nella storia documentata dell'interpretazione operistica: saranno la Leonora della *Forza del destino*, la Desdemona di *Otello*, la protagonista della *Wally* e la Mimì della *Bohème* per l'una artista, per fortuna tanto frequentata dalla discografia, e con il vivissimo rammarico del mancato appuntamento con la *Francesca da Rimini* di Zandonai e *La rondine* di Puccini; e per l'altra, purtroppo meno ricca di testimonianze sonore, sono forse l'Elena dei *Vespri siciliani* e l'Amelia del *Ballo in maschera*, con più numerosi rammarichi spazianti dalla donna Anna del *Don Giovanni* di Mozart alla protagonista della *Turandot* di Puccini. E in mancanza di un'impossibile esegesi critica di tutte le registrazioni pervenute, si può anche segnalare qualche spunto d'origine varia, indipendentemente dall'integralità dell'esecuzione e dalla riuscita complessiva del personaggio. Per la Tebaldi valgano questi particolari, stralciati non senza fatica: il color chiaro, sempre limpido, sempre gentile e femminile del recitativo precedente la romanza «Selva opaca», nel *Guglielmo Tell* di Rossini; l'attacco in *pianissimo* di «Un bel dì vedremo», nella *Madama Butterfly* di Puccini, e l'arcana «dolce malìa» e le ineffabili “primavere” di «Sì. | Mi chiamano Mimì», nella *Bohème* di Puccini; il fioco, tenue, appe-

na sussurrato «vassallo della man» che emerge da «Io son l'umile ancella del genio creator», nell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, tanto morbido quanto pregno di colore. E per la Cerquetti possono bastare questi altri particolari: la continua mezzavoce di «Casta diva, che inargenti», sintomo sia di controllo vocale sia di ispirazione espressiva; la robustezza del suono e la precisione della pronuncia nel recitativo di *Aida*, «Qui Radames verrà... che vorrà dirmi?»; tutta «La Vergine degli angeli» della *Forza del destino*, tutta chiara, piana, leggera, davvero angelica. Quindi un paio di acuti per entrambe le voci, addirittura sulla stessa sillaba, la tonica, della stessa parola: quando Renata canta al suo Enzo «Ah! come t'amo!», nella *Gioconda* di Ponchielli (un Si<sub>4</sub> tenuto otto quarti), e quando Anita canta a Riccardo «Sì, t'amo», nel *Ballo in maschera* di Verdi (un La<sub>4</sub> in *fortissimo*), allora l'acuto smette di essere tale, nudo e crudo, e diventa piuttosto una pioggia di armonici che si riversa affascinante e irresistibile nello spazio. Dopo tanto encomio, un paio di astute censure: nel «Sogno di Doretta», dalla *Rondine*, la Tebaldi si alza al Do<sub>5</sub> senza possederne esattamente l'altezza, e nella stretta del duetto di *Norma*, «Già mi pasco ne' tuoi sguardi», la Cerquetti sale all'acuto molto stringendo e schiacciando i suoni; nondimeno, della voce rimangono inattaccabili nel primo caso il timbro, sempre raggianti, e nel secondo caso l'estensione, sempre fermissima.

Una volta confrontate con quelle coeve, le due voci superiori meritano forse un cenno a quelle successive: senza dover insistere troppo, in una materia così scottante e bibliograficamente ricca soprattutto di apporti dilettantistici, è forse lecito confermare il parallelo del binomio Tebaldi/Cerquetti nel binomio Freni/Scotto, susseguente di pochi anni e comunque alquanto diverso di carriera e fortuna. Ma senza dubbio Mirella Freni ha evitato il belcanto e ha frequentato sia Verdi (specie *Desdemona*) sia Puccini (specie *Mimi*) come la Tebaldi, cui l'accosta anche la rotonda morbidezza della voce; e Renata Scotto ha coltivato anche il primo Ottocento proprio come la Cerquetti (specie *Norma*), cui l'avvicinano una notevole propensione per l'agilità e un'indole vocale se non altro più incisiva. Che poi la Freni e la Scotto, nonostante le scorribande drammatiche, siano e restino dei soprani «lirici», è un fatto che va collegato con l'andamento generale dei tempi, in tutti i registri sempre più avaro di voci drammatiche e quindi costretto a chieder soccorso a voci più leggere, basse o tenorili, mediosopranili o sopranili che siano (con offesa particolarmente grave per le parti di contralto e di basso profondo).

#### 4. Alcune colleganze storiche e l'abbattimento di una barriera

Modelli ed eredi, dunque, per le due illustri cantatrici marchigiane: cercare i nomi immediatamente precedenti e seguenti sarà difficile e forse anche imbarazzante, aspettare gli eredi futuri può essere giusto o anche utopistico, scovare i modelli antichi è storicamente legittimo, quanto meno curio-

so e interessante se è vero, per esempio, che la Callas è stata spesso paragonata alla Pasta<sup>7</sup> e la Caballé alla Tadolini. Nella prima metà del secolo XIX nacquero e poi operarono soprani come Giuseppina Ronzi (1800-1853), Maria Malibran (1808-1836), Eugenia Tadolini (1808-1872), Giulia Grisi (1811-1869), Erminia Frezzolini (1818-1884), Teresa Stolz (1834-1902), Antonietta Fricci (1840-1912), Adelina Patti (1843-1919): le notizie che ne restano sulla qualità vocale e sul repertorio, le une da prendere con le molle e le altre per fortuna più obiettive e sicure, permettono qualche serio accostamento con la figura e l'arte di Renata Tebaldi e Anita Cerquetti. Lasciando da parte la Malibran, che con le più anziane Giuditta Pasta e Isabella Colbran rappresentava ancora il belcanto classico, la coloratura assoluta, la promiscuità con il contralto e la centralità del repertorio rossiniano, ecco colei che a detta di Donizetti era l'unica voce femminile credibilmente succedanea alla Malibran e alla Pasta: la Ronzi non visse molto, non poté attendere il pieno avvento di Verdi (morì l'anno del *Trovatore* e della *Traviata*), ma cantò con successo l'*Elisabetta* e la *Semiramide* di Rossini, la *Norma* di Bellini, l'*Anna Bolena* di Donizetti, e dello stesso Donizetti creò numerosi personaggi fieri e drammatici come Fausta, Sancia di Castiglia, Gemma di Vergy, la Bianca di quel *Buondelmonte* che fu il travestimento di *Maria Stuarda*, la *Elisabetta* di *Roberto Devereux*, con voce piena e robusta, con coloratura agguerrita, con espressione forte e incisiva. Voce squisitamente soprane e sempre apprezzata per l'intatta chiarezza e bellezza, la Grisi piaceva a Bellini più per il canto che per l'espressione, ma a dispetto del maestro che aveva scritto per lei la parte di Adalgisa e non la riteneva idonea a quella di Norma, cantò appunto anche la parte di Norma, oltre che la *Semiramide* di Rossini e la *Susanna* di Mozart, la *Norina* e la *Lucrezia Borgia* e parecchi altri personaggi di Donizetti, fino a toccare la *Leonora* del *Trovatore*. Bellissima anche la voce della Tadolini,<sup>8</sup> che a dispetto di Verdi cantò anche *Lady Macbeth* e tenne in repertorio sia la *Norina* e la *Linda* di Donizetti sia l'*Elvira* e la *Odabella* di Verdi, di Verdi creando la protagonista di *Alzira*: mirabile il suo belcanto romantico, un po' compassata la sua presenza scenica.

Fino al 1863 cantò la Frezzolini, celeberrima nei panni della *Beatrice* di *Tenda* di Bellini, applaudita anche nella *Lucrezia Borgia* e nel *Belisario* di Donizetti, responsabile delle prime esecuzioni dei *Lombardi alla prima crociata* e della *Giovanna d'Arco* di Verdi: grande personalità interpretativa, coloratura sempre più drammatica, timbro un po' velato e per questo dotato di un fascino particolare. Voce pienamente, tipicamente, maturamente verdiana

---

<sup>7</sup> Giorgio APPOLONIA, *Giuditta Pasta. Gloria del bel canto*, Torino, EDA, 2000, riassume i caratteri di un'arte entrata nella leggenda ma spesso afflitta dalla frammentarietà delle informazioni.

<sup>8</sup> Fernando BATTAGLIA, *L'arte del canto in Romagna. I cantanti lirici romagnoli dell'Ottocento e del Novecento*, Bologna, Bongiovanni, 1979, pp. 151-168, tratta abbastanza estesamente di quella antenata della Caballé che è stata la Tadolini.

quella della Stolz,<sup>9</sup> soprano d'origine boema che ebbe la fortuna e il merito di creare le versioni italiane di *Don Carlos*, della *Forza del destino*, di *Aida* e la prima assoluta della *Messa da requiem*, oltre a praticare anche *Giovanna d'Arco* e *Un ballo in maschera* e ad aver esordito in Italia nel *Trovatore*: l'agilità sarà stata a posto, per chi cantava anche Donizetti e in particolare *Lucrezia Borgia*, ma a brillare saranno stati soprattutto lo splendore di una voce plastica e drammatica, colorita e possente, e l'energia del grande fraseggio verdiano. La Stolz pare non aver mai eseguito *La traviata*, opera che invece piacque alla Fricci, soprano austriaco, insieme con il *Poliuto* di Donizetti, la *Norma* di Bellini, diversi *grand opéras* di Meyerbeer, il *Trovatore* di Verdi e l'*Aida* dello stesso (ma nei panni di Amneris): voce molto estesa e potente, temperamento vigoroso, evidente disponibilità ed eclettismo. Quanto alla Patti, al suo divismo, alla sua leggenda, ecco in primo piano il timbro angelico, ancora una volta, e un repertorio tanto amico della Violetta e della Gilda di Verdi, strenuo ammiratore, quanto della Amina di Bellini, della Lucia di Donizetti, della Margherita di Gounod, di Rossini conservando soprattutto la Rosina del *Barbiere di Siviglia* in versione ormai sopranile. A seguire, fra l'Otto e il Novecento e dunque in compagnia con il nuovo e imperante repertorio verista, pucciniano, francese, tedesco, furono soprani lirici e drammatici come Nellie Melba (1861-1931), Marcella Sembrich (1858-1935), Cesira Ferrani (1863-1943), Lilli Lehmann (1848-1929), Gemma Bellincioni (1864-1950), Rosina Storchio (1872-1945), Lina Cavalieri (1874-1944), Gilda Dalla Rizza (1892-1975), Emma Carelli (1877-1928), Giuseppina Cobelli (1898-1948), Juanita Caracciolo (1888-1924), Emmy Destinn (1878-1930), Elisabeth Rethberg (1894-1976), Giannina Russ (1873-1951), Rosa Raisa (1893-1963), Eugenia Burzio (1878-1922), Ester Mazzoleni (1883-1982), Gina Cigna (1900-2001), Maria Caniglia (1905-1979), Caterina Mancini (1920; nella fattispecie i soprani leggeri non interessano); e poi quella Giannina Arangi Lombardi che qui è già stata segnalata fra i possibili precedenti dell'arte della Tebaldi e della Cerquetti e che serve ad assicurare la continuità fra queste e quelle informazioni e considerazioni.

Ma per rimanere nei ranghi del primo Ottocento, quando le gloriose voci prima citate si trovarono a creare i maggiori personaggi operistici del periodo compreso fra gli anni Trenta e la fine del secolo, a ben vedere le ascendenze della Cerquetti e della Tebaldi possono essere abbastanza chiare: se la prima, eccellente nel primo Verdi, in *Norma*, nel canto di sbalzo e nella coloratura di forza, sembra appellarsi al modello vocale della Ronzi e a quello repertoriale della Frezzolini, la seconda si concentra invece sul modello tutto della Stolz, come lei brillando quale Leonora e Aida e comunque

---

<sup>9</sup> Circa la Stolz, oltre alle testimonianze d'epoca, cfr. Piero MIOLI, *Lionne ou tigresse. L'avvento del mezzosoprano nel canto e nel teatro di Verdi*, in *Bologna in musica*, Atti delle Giornate di studio (Bologna, Conservatorio di musica "G. B. Martini", 30 settembre 2000 e 14-15 dicembre 2001), Bologna, Conservatorio di musica "G. B. Martini", 2003, pp. 87-120: 111 sg.

nel canto spianato, disteso, arioso, melodico (quivi, invero, ancora una volta in compagnia della Price e in felice anticipazione della scrittura pucciniana). Con un prevedibile limite storico-stilistico, e cioè il disinteresse per quell'opera comica che con Donizetti registrava gli ultimi grandi successi; con un sommo vantaggio estetico, superiore a ogni delimitazione, e cioè la tanto citata qualità intrinseca della voce, il colore attraente e il timbro personale, insomma quella magica bellezza vocale che è notoriamente altissima nella Tebaldi e comunque alta nella Cerquetti; e infine con una curiosa combinazione, onde della Cerquetti si scrisse che dopo le fortune della Callas e della Tebaldi l'unica candidatura credibile per la Scala fosse la sua, proprio come la Ronzi era stata definita la maggior cantante disponibile dopo il ritiro della Pasta e la morte della Malibran. Belcanto romantico e Verdi per la Cerquetti, Verdi e pucciniano buoncanto – funzionerà, questa formula? – per la Tebaldi: in fondo, non si tratta di stili, di repertorii, di gusti poi tanto lontani, e a farli convergere basterebbe l'esecuzione che Renata ha dato di «Casta diva, che inargenti» dalla *Norma* di Bellini e Anita ha lasciato di «Vissi d'arte, vissi d'amore» dalla *Tosca* di Puccini. Registrata verso la fine e diffusa molto dopo la fine della carriera, dalla Tebaldi la classica e pubblica preghiera di Norma acquisisce un nuovissimo carattere di purezza incontaminata, grazie alla solita timbratura ma anche alla musicalità, alla sapienza, alla maestà della voce divina; e dalla Cerquetti la preghiera sentimentale e intimistica di Floria riceve tutti i vantaggi di una scioltezza, di una vaghezza sonora che non pochi soprani pucciniani hanno spesso cercato invano, fino a quel *Si* acuto che è tanto sicuro e sveltante quanto fluido e fermo. La Tebaldi anche romantica e belliniana, dunque, e la Cerquetti anche pucciniana e verista; l'una eccellente anche nel diletto e sostanzioso assolo mediosopranile di Dalila o nella fonda declamazione di Adriana Lecouvreur, e l'altra capace anche di accarezzare gli squisiti cantabili di Leonora e Amelia; la prima formidabile come Desdemona, a cantare frasi larghe, gravi, quasi contraltili come «Dammi la dolce e lieta | parola del perdon» e «A terra!... sì... nel livido | fango... percossa... io giaccio...», e la seconda atta a ricamare la romanza «O cieli azzurri... o dolci aure native...» fino all'estremo del *Do*<sub>5</sub> senz'ombra di scomoda drammaticità, anzi tutta arresa alle prepotenti ragioni del lirismo. Perché le due speciali voci marchigiane, oltre ai loro mille meriti particolari, sembrano fatte apposta per abbattere le rigide barriere della drammaticità e del lirismo sopranile: soprano sia “lirico” sia “drammatico” la Tebaldi, soprano “drammatico” con evidenti propensioni liriche la Cerquetti.

Mai, ovviamente, le due artiste ebbero modo di cantare insieme, nella stessa opera, visto che il repertorio da loro praticato era omai tale da presupporre una sola figura di donna o due figure femminili delle quali una con voce di mezzosoprano; e anzi fu proprio l'iniziale diffidenza della Tebaldi a persuadere la Decca a cercarsi un'altra Gioconda, che fu poi la Cerquetti stessa (quando la diffidenza cadde, molto semplicemente la Decca ebbe un'altra Gioconda). Ma se una *Norma* con la Cerquetti protagonista e la Tebaldi Adalgisa è forse un'idea troppo audace, se un *Don Carlos* con la Te-



baldi Elisabetta e la Cerquetti Eboli altrettanto, nulla vieta di pensare a un mirabile *Corsaro* di Verdi dove Renata fosse Medora e Anita Gulnara. O anche a una donizettiana *Maria Stuarda* dalle parti felicemente intercambiabili.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Renata Tebaldi è scomparsa poco prima della pubblicazione degli Atti del Convegno; non molto potrà aggiungere alla sua documentatissima gloria questo saggio: talvolta, anche non poco le hanno sottratto le scarse, generiche, ingrato notizie e disamine critiche apparse sui quotidiani, presso la RAI e sui mensili specializzati, con troppo poche e poco influenti eccezioni.



## La fantasia sorridente. Pensando a Sesto Bruscantini

di *Andrea Foresi*

Nel riflettere sulla personalità e la statura interpretativa del baritono Sesto Bruscantini (1919), il pensiero corre spontaneamente anche alla figura del musicologo iestino Giuseppe Radiciotti (1858-1931) che, nell'ormai lontano 1905, con lo scopo di confutare le stravaganti tesi classificatorie del noto antropologo e psichiatra Cesare Lombroso (1835-1909), secondo cui le Marche dovevano essere classificate nel novero delle regioni italiane meno ricche di ingegni musicali, così scriveva all'amico Giovanni Spadoni (1866-1940):

[...] quest'angusta e breve striscia di terra, la cui popolazione equivale alla metà di quella dell'Emilia e delle Puglie, ad un terzo di quella del Veneto e della Campania, ad un quarto di quella della Lombardia e del Piemonte, fu culla ad una numerosa schiera di compositori geniali e fecondi [...], ad una falange di cantanti di grido, a valentissimi sonatori e maestri di canto, ad insigni teorici [...]

Capitai in casa del maestro Sesto Bruscantini nell'estate del 1992, per accompagnare al pianoforte una sua allieva durante le lezioni. Non immaginavo che in quei giorni avrei iniziato una delle esperienze sicuramente destinate a rimanere un punto fermo nella mia storia.

“Attacca, maestro!”, mi diceva quell'uomo dal sorriso largo e dall'occhio guizzante, seduto poco lontano da me [...] E mentre il soprano si inerpitava sulle aspre vette di una melodia di Verdi o si perdeva in un merletto mozartiano, il mio occhio non poteva evitare di andare a curiosare tra le decine di foto e ritratti appesi alle pareti dello studio, sintesi magnifica di un'intera vita dedicata al palcoscenico: un disegno a china di Alfonso XI re di Castiglia ed un aitante Figaro sembravano uscire dallo sfondo completamente nero della tela; Dandini ed il Maestro di cappella ammiccavano al curioso con sguardi settecenteschi, mentre da un altro grande dipinto, un tracotante John Falstaff sputava birra bevendo da un enorme boccale; bellissimi bozzetti di scena facevano inoltre da

---

La presente relazione vuole essere il sintetico resoconto, spesso narrato in prima persona, delle piacevolissime ore trascorse con Sesto Bruscantini, nell'intento di porre in evidenza quelle doti umane e artistiche che hanno reso unica la sua straordinaria carriera. I numerosi stralci di conversazione che seguono, quando non accompagnati da un rinvio bibliografico, sono desunti dal volume *Una vita per l'opera. Conversazioni con Sesto Bruscantini* (Lucca, Akademos, 1997), di cui sono l'autore.

cornice ideale alle foto della sua carriera con Beniamino Gigli, Tito Gobbi, Alfredo Kraus, Maria Callas, Vittorio Gui, Carlo Maria Giulini, Herbert von Karajan [...] Fu in quegli istanti che realizzai di trovarmi al cospetto di un personaggio che sembrava l'invenzione di una mente letteraria, tanto vaste mi apparivano la sua conoscenza e la sua semplicità e chiesi al Maestro di poter scrivere un libro su di lui. A mano a mano che mi addentravo nella conoscenza di questo artista, uno strano senso di euforia mi invadeva mentre mi perdevo tra le pagine stracolme di foto di scena, locandine, recensioni e servizi giornalistici, lettere, ecc. ecc., di quarantotto ingombranti album di ricordi (curati nel corso della carriera con scrupolo da amanuense dal fratello Brenno) ed in un'altrettanto imponente produzione discografica: scrigni preziosissimi questi per chi desideri comprendere la caleidoscopicità e, soprattutto, la profondità del percorso artistico di Sesto Bruscantini. Di qui la mia decisione di dare spazio al Maestro, alla sua vita e, ancor di più, al suo pensiero; di non cristallizzare il tutto nella mera ricostruzione di una biografia, ma di utilizzare uno strumento narrativo che, in un certo senso, potesse simbolicamente rispecchiare l'*hic et nunc* del fatto musicale, di una vita insomma spesa nell'attendere ogni sera un nuovo debutto: il discorso diretto. Un semestre più tardi iniziammo dunque le nostre conversazioni sul mondo operistico ed un groviglio di quarant'anni di recite, emozioni (e concezioni) venne lentamente dipanandosi alle mie domande e curiosità, a muovere (dato che di teatro stavamo parlando) dalla scena iniziale in cui le vicende personali di un uomo innamorato del canto evolvono sullo sfondo non dipinto, ma vivo e doloroso, di un'Italia reduce dalla follia nazi-fascista, in cui l'inarrestabile desiderio di riscatto preparava il campo alle varie *renaisances*, anche nel campo dell'arte e della cultura.

All'indomani della vittoria nel Concorso Arys ("Torneo per giovani cantanti lirici") indetto nella primavera 1948 dalla neonata RAI Radiotelevisione Italiana, Bruscantini si trovò infatti immerso nella fecondissima temperie culturale di un momento storico che andava lentamente maturando i propri tratti distintivi ma che, nel contempo, sentiva come necessario a giustificare la propria esasperata problematicità, il recupero e la conoscenza di un passato quasi remoto, da valorizzare nel segno della continuità. Fu questo dunque il periodo delle intense frequentazioni del Maestro con i sunti radiofonici desunti dal repertorio operistico più conosciuto, cui fece seguito il primo Barocco e l'universo delle Passioni e Cantate di Bach; la musica da concerto di più varia estrazione (dalle molteplici esecuzioni della Nona Sinfonia di Beethoven al *Paradiso e la Peri* di Schumann all'*Œdipus rex* di Stravinskij, tanto per fermarsi al solo biennio 1949-50); la sua più completa dedizione alla rinascita del repertorio buffo di matrice settecentesca, in cui venne chiamato a ridare corpo e voce a personaggi caduti oramai nel dimenticatoio, come i rossiniani Selim e Dandini (rispettivamente nel *Turco in Italia* e nella *Cenerentola*), fino a pervenire ai grandi ruoli drammatici del teatro verdiano e pucciniano, nel corso del ventennio 1950-70. A tutto ciò Bruscantini assolse con una levità "mozartiana", con la medesima semplicità e leggerezza con la quale si muoveva sulla scena o trasformava il canto in parola e la parola in canto. Nonostante sia ancora oggi ricordato come il "super Fig-

ro dell'era spaziale",<sup>1</sup> dunque come insuperato interprete della produzione del grande Pesarese, il nome del Nostro resta infatti indissolubilmente legato per maestria e personale affezione a quello di Wolfgang Amadé Mozart. Bruscantini iniziò a cantare «Là ci darem la mano» "a modo suo" – come ha sempre amato dire ripensando agli esordi – il 10 settembre 1947 al Teatro "Lauro Rossi" di Macerata, in un concerto vocale-strumentale che lo vedeva accanto al soprano Clara Pignatelli e alla pianista Lilia Petroselli, per proseguire il suo viaggio nel mondo mozartiano al leggendario Glyndebourne Festival Opera che nel 1960, in occasione di una splendida edizione del *Don Giovanni*, dedicherà al Bruscantini-Leporello una speciale cartolina. Lungo tutto il corso della sua esperienza artistica canterà così sei volte il *Flauto Magico*, 19 il *Don Giovanni*, 26 le *Nozze di Figaro* e ben 32 *Così fan tutte*, un'esperienza artistica che si concluderà nell'agosto 1991, e ancora una volta al "Rossi", proprio con quest'ultimo capolavoro. A chi gli domandava, come nel caso di questa intervista comparsa nel dicembre 1982 sul mensile «Musica», come mai, a differenza dei suoi colleghi, si fosse tanto dedicato alla musica di Mozart, egli rispondeva, del resto, con la consueta freschezza:

Ma perché è bellissima, perbacco! L'ho studiata con vero entusiasmo inserendomi subito in ambienti mozartianissimi come Wexford e soprattutto Glyndebourne, con Busch e Gui, per poi arrivare a Vienna con Krips e von Karajan [...] Quella di Mozart è la musica più a misura d'uomo che esista: per realizzarla davvero bene occorre umanità, comprensione e quella specie di fantasia sorridente che non abbonda, per esempio, in terra tedesca. Krips stesso diceva: "Se potessi avere le voci vostre!". Le voci italiane, intendeva dire. E non aveva certo torto. Per ragioni di timbro, per la loro stessa emissione, le voci latine sono più espressive e più comunicative di quelle tedesche, che spesso e volentieri tiran fuori quei suoni duri e fissi da far pensare a dei fischietti [...]<sup>2</sup>

«Con Mozart», affermava del resto Bruscantini in un'intervista di qualche anno prima, «c'è la soddisfazione di cantare recitando o, se si preferisce, di recitare cantando».<sup>3</sup>

«Cantare recitando o [...] recitare cantando», Bruscantini ci ha rivelato, giocando su una semplice locuzione, l'essenza del teatro lirico: la musica della parola. È come se all'improvviso queste affermazioni ci riportassero ai primordi dell'opera, quando un cenacolo di letterati e musicisti del tardo Cinquecento si riuniva in casa del conte Giovanni de' Bardi per propugnare la creazione di una musica che conseguisse una partecipazione rigorosamente aderente al testo poetico-drammatico e, sul piano letterario, di un dramma che si muovesse sugli stilemi della tragedia greca. *Mutatis mutandis*, Bruscantini è stato anch'esso sempre testardamente convinto che la "verità"

<sup>1</sup> È questo il titolo di un articolo comparso sulla «Rassegna melodrammatica», aprile 1971.

<sup>2</sup> Elvio GIUDICI, *Sesto Bruscantini*, «Musica», dicembre 1982, p. 386.

<sup>3</sup> Franco BRINATI, *Sesto Bruscantini*, «Il Marchigiano», n. 46, 1973, p. 19 sg.

operistica risieda in quella sorta di struttura portante nella quale le forme chiuse delle arie, dei duetti e dei concertati vanno a incastonarsi come pietre preziose: il recitativo.

[...] I recitativi bisogna recitarli – diceva – e in modo diverso a seconda dell’opera, dato che sono diversissimi tra loro. Quelli di Mozart, per esempio, sono talmente perfetti che rendere quello che esprimono dovrebbe essere facilissimo, specie per noi italiani: perché le sue opere sono italiane al cento per cento; lui non «parlafa kon acento tetesco!». <sup>4</sup>

Nel corso dei nostri incontri, egli mi parlò infatti della profonda necessità di restituire alle parole il loro senso compiuto, che molto spesso le esigenze di quadratura del ritmo musicale pongono in secondo piano. Gli chiesi allora di farmi qualche esempio pratico e mi sciorinò una buffissima sequela di “maltrattamenti” che aveva ascoltato per i teatri del mondo e che da sempre erano causa del suo giusto risentimento. Mi disse infatti:

Nel breve recitativo accompagnato che introduce l’aria «Se vuol ballare», nel primo atto delle *Nozze di Figaro*, si è soliti recitare la riflessione di Figaro «a Londra è vero? voi ministro, io corriero, e la Susanna segreta ambasciatrice», senza sottolineare con il dovuto cadenzare proprio del discorso parlato i tre soggetti (voi, io, Susanna) cui Figaro fa riferimento, per cui ne risultano dei frettolosi ‘voiministro’, ‘iocorriero’, ‘elasusanna’, che non evidenziano a dovere le amare constatazioni del protagonista e la conseguente decisione di non farsi gabbare dal Conte. Questi rilievi potrebbero essere taciuti nei riguardi di un interprete straniero, ma un cantante italiano non può a mio avviso assolutamente prescindere dal porre attenzione a certe inflessioni della lingua.

A questo punto intervenni per riconoscere come il teatro musicale settecentesco e una grande parte della nostra produzione sacra e profana più antica, per tutti il repertorio madrigalistico, siano stati infatti appannaggio esclusivo di interpreti e formazioni del Nord Europa, che non avrebbero potuto porsi oltre il dovuto il problema di una dizione naturale e accorta per i limiti imposti dalla diversità linguistica.

Anche noi – mi rispose Bruscantini – siamo comunque stati in passato capaci di ripagare le opere straniere con uguale moneta, distinguendoci però, in senso forse ancora più negativo, per la cattiva qualità delle traduzioni di libretti stranieri, dei quali non era ancora abituale l’esecuzione in lingua originale. Il cantante si trovava infatti dinanzi a delle traduzioni molto spesso astratte ed irrispettose di quell’imprescindibile legame fra il suono e la lingua sulla quale è stato modellato. Non ho mai accettato passivamente tali manipolazioni ed ho di continuo apportato delle modifiche per favorire una maggiore rispondenza con la materia musicale.

“Le viene in mente qualche esempio in particolare?”, gli chiesi.

---

<sup>4</sup> E. GIUDICI, *op. cit.*, p. 386.

C'è solo l'imbarazzo della scelta. Nei *Pescatori di perle* di Bizet, il "Racconto di Nadir" recita ad un certo punto: «Assalii pugnale alla man il tigron dall'occhio feral, lo iaguar e la pantera!».

“Richiama alla mente ciò che, negli anni '70, scrisse Vittorio Gui in tale proposito, e cioè che «la tirannia della rima nei testi originali non dovrebbe mai assumere tanto potere da costringere il traduttore, quando sia incapace di uscire altrimenti dalla pania, di ricorrere *per nessuna ragione* a usare come diritto in proprio quello di deformare e il contenuto della frase poetica e tanto meno la figurazione dell'espressione musicale»”,<sup>5</sup> dissi interrompendo il ragionamento del Maestro, ma egli, annuendo senza rispondermi direttamente, seguì:

Un'altra volta, in occasione di un concerto, avevamo inserito nel programma l'aria di Escamillo, dalla *Carmen*. Avevo avuto svariate occasioni di ascoltarla, ma non ero mai riuscito a capire le parole di quella terribile traduzione italiana: il francese «Votre toast, je peux vous le rendre...» viene tradotto in «Con voi ber affé mi fia caro, coi militari andar da paro a par»!? [...] Comunque, ritornando ai problemi del nostro recitativo, mi viene in mente un altro punto delle *Nozze mozartiane* [in cui il Conte si rivolge a Susanna dicendole: «Susanna, *virgola!*, tu mi sembri agitata e confusa», reso musicalmente da Mozart con una croma per ogni sillaba]. Il fatto che il grande Salisburghese abbia racchiuso quelle sette crome fra un inizio in levare ed una pausa, sembra in questo passo autorizzare il cantante a non rispettare la virgola che funge da significativo elemento di separazione fra il soggetto ed il resto della frase; cosicché tutte le volte si sente un 'Susanna Tumisembri', al quale si potrebbe aggiungere 'fu Pasquale', così da farlo diventare un nome e cognome, con tanto di paternità! Anche nel caso di «Ah no, Susanna, io ti vo far felice!», non esiste interprete che non risolva “solo” musicalmente la frase del Conte, poiché il primo dei tre Do c'è in battere e causa la perdita dell'accento alla parola *vo*; ne risulta in tal modo la frase: «Ah no, Susanna, io *tivo* far felice!», dove pare di capire che il Conte vorrebbe *tivare* per accontentare la sua amata! Di punti equivoci come quelli che abbiamo appena visto la letteratura operistica è davvero colma e sta al buon senso del cantante sottolineare la fraseologia in maniera non straniante, affinché l'ascoltatore possa riuscire a capire che la parte declamata si pone come l'humus dal quale scaturisce la bellezza puramente musicale dell'aria... Quando feci la mia prima incisione del *Così fan tutte* con Herbert von Karajan, il grande direttore mi elargì preziosi consigli su come rendere nel migliore dei modi la figura di un don Alfonso ormai superiore e distante dalle cose del mondo. Mi insegnò infatti che, alla provocazione di Ferrando e Guglielmo, nel recitativo del I atto, don Alfonso deve rispondere «Io son uomo di pace» con voce molto pacata e lontana. Con Karajan approfondimmo anche i recitativi del *Don Giovanni*, in un allestimento scaligero del 1951. Erano decisamente diversi da quelli che fino ad allora avevo ascoltato, in quanto Karajan ce li suggerì in maniera profondamente drammatica [...] Fino ad allora il capolavoro mozartiano era quasi del tutto impermeato intorno alle vicende sentimentali di don Giovan-

<sup>5</sup> Vittorio GUI, *Il rispetto del testo nelle edizioni e nelle traduzioni musicali*, «Nuova Rivista musicale italiana», IV, luglio-agosto 1970, pp. 678-692: 690.

ni: inutile aggiungere che un tale approccio, troppo semplicistico, si limitava ad osservare dalla superficie il baratro che invece si manifesta in tutta la sua minacciosità all'interno dell'opera [...] Nel teatro di Mozart la poca chiarezza del recitativo dipende quasi sempre dal cantante, tanto la veste musicale è "cucita" sulla parola [...]

È dunque questa la lezione che Sesto Bruscantini ha voluto offrire alle platee di mezzo mondo in oltre quarant'anni di attività: guardare all'opera con la medesima "fantasia sorridente" di Mozart, cui ha saputo aggiungere una sorta di "filologia istintiva" tutta personale, da qualificarsi fra i grandi contributi alla belcanto *renaissance* del ventennio 1950-70. Insieme a Herbert von Karajan (1908-1989) e Vittorio Gui (1885-1975) è stato tra i primi a capire che le opere possono benissimo essere rappresentate senza le arie, come si potrebbe fare, ad esempio, in *Don Giovanni*; non per niente, Bruscantini ha compiuto infatti un percorso formativo inverso rispetto a quello normale per un cantante, avvertendo la necessità di una personale ricerca sulla voce solo col nascere della propria amicizia con il tenore Alfredo Kraus, incontrato per la prima volta nell'aprile del 1959 al S. Carlos di Lisbona, in occasione di una *Madama Butterfly*. (Bisognerà tuttavia attendere il '70 per ascoltare un Bruscantini dall'emissione radicalmente diversa, in Gualtiero dalla *Griselda* di Alessandro Scarlatti.)

Sempre a proposito della sua voce, scriveva Andrea Restivo nel 1969:

Le sue qualità sono note: ampiezza di fraseggio, nitore di suono, spiccata personalità, che riesce a superare l'handicap causato dal fatto che la voce è poco timbrata. Oggi non v'è forse baritono che sappia rendere meglio di Bruscantini comprensibile, suadente e gradevole anche al più ostico degli spettatori un ricamo artistico mozartiano e rossiniano, portandolo con briosità d'accento, cura della plasticità del fraseggio e grazia delle cadenze.<sup>6</sup>

Una voce che riesce a dire il canto e a cantare la parola, aggiungeremo noi, giocando abilmente sullo spunto scenico fornito dalla maschera del momento. In conclusione, sarebbe necessario scomodare un altro grande genio della musica per definire in estrema sintesi la personalità di Sesto Bruscantini: Franz Schubert. Perché schubertiano è sempre stato l'irrefrenabile desiderio di condivisione del miracolo musicale e il suo distacco dalle piccolezze e cattiverie che molto spesso lo caratterizzano. Solo in quest'ultimo caso saremmo allora costretti ad abbandonare il fascino che sprigiona dalle materia musicale pura, scendendo brutalmente da quell'empireo nel quale il maestro Bruscantini, angelo con la voce di baritono, ci ha condotto per mano in tutti questi anni.

---

<sup>6</sup> Andrea RESTIVO, *Bruscantini ieri e oggi*, «Musica e Dischi», n. 275, 1969.



## Continuità e contaminazione nella vocalità di Franco Corelli

di Giancarlo Landini

In questo saggio mi propongo di esaminare il contributo di Franco Corelli interprete della produzione romantica nel secondo dopoguerra. Non si tratta di studiare il cantante per lodarne la bravura – a questo hanno già pensato e pensano i pubblici o i fans di tutto il mondo –, né di ripercorrere la sua vicenda biografica con tutti i risvolti umani del caso – a questo hanno pensato e pensano ottimi giornalisti –, ma di approfondire i problemi della moderna prassi esecutiva e, naturalmente, mettere ancora meglio a fuoco le caratteristiche stilistiche dei titoli da lui eseguiti.

L'argomento richiede una premessa. È necessario, infatti, tracciare una mappa del repertorio di Franco Corelli, per verificare quale spazio vi occupino i titoli della produzione romantica e in che contesto si inseriscano. Il ritiro dalle scene di Franco Corelli è avvenuto ormai da più di vent'anni.<sup>1</sup> Dal momento in cui è stata progettata e pronunciata questa relazione è passato molto tempo, e nell'ottobre del 2003 Franco Corelli si è spento a Milano dopo una malattia non lunga ma particolarmente dolorosa. La morte, che ha posto fine alla sua esistenza, ha avviato il processo di storicizzazione e, come storici della vocalità, dobbiamo porci due domande: quale posto occupa Franco Corelli nella storia del teatro lirico? qual è il suo contributo alla prassi interpretativa moderna?

È noto a tutti che la conclusione della carriera del tenore anconetano è avvenuta in maniera repentina e, a conti fatti, non all'altezza della sua fama. Non solo Corelli si è affrettatamente congedato dalle scene quando aveva ancora la possibilità di compiere esperienze interessanti e proficue, ma ha fatto anche coincidere il suo ritiro con un impegno in una sede poco prestigiosa, come il Festival Pucciniano di Torre del Lago;<sup>2</sup> specie per lui, abituato ai successi di ribalte internazionali quali la Scala o il Metropolitan. Per giunta ha dato l'addio alle scene – in seguito si è esibito in tre concerti –

---

Per i cantanti citati in questo saggio, fatta salva diversa indicazione, là dove lo si ritenga utile si vedano le "voci" in Karl J. KUTSCH - Leo RIEMENS, *Grosser Sängerlexikon*, 6 voll., Bern, Saur, 1997.

<sup>1</sup> Franco Corelli cantò in pubblico per l'ultima volta nel 1981, in un concerto tenuto il 9 luglio alla Symphony Hall di Newark nel New Jersey, dove l'8 giugno del 1980 si era già esibito alla Seaton Hall University dopo quasi quattro anni di silenzio.

<sup>2</sup> Nel 1976, il 10 e il 13 agosto, cantò due recite della *Bohème* nel teatro all'aperto; dirigeva Nino Sanzogno; cantavano Adriana Maliponte (Mimi), Giovanna Santelli (Musetta), Angelo Romero (Marcello), Maurizio Mazzieri (Colline).

con un'opera che, sebbene vi avesse debuttato fin dal 1964, rimane senza dubbio eccentrica rispetto al suo repertorio abituale e all'impianto della sua voce. A quella prima *Bohème* cantata al Met il 29 febbraio con Gabriella Tucci (Mimì), Elisabeth Söderström (Musetta), Frank Guarrera (Marcello) e Bonaldo Giaiotti (Colline), diretta da Fausto Cleva, ne seguirono altre, prestigiose, ma non è certo con Rodolfo, personaggio amatissimo da Corelli – vi torneremo oltre –, che si può identificare la sua vocalità.

Intanto, Corelli ha mancato di esplorare fino in fondo quegli àmbiti del repertorio destinati alla sua voce e che la sua voce avrebbe potuto illustrare con una forza e con una coerenza tecnico-interpretativa di altissimo livello.<sup>3</sup> Non è qui il caso di compilare – lo è già stato fatto<sup>4</sup> – una sorta di libro dei sogni con la lista di quello che Corelli avrebbe potuto fare e non fece. Va piuttosto notato che l'averlo posseduto le attitudini per eseguire alcuni titoli e non averlo fatto, vuoi per timore vuoi per eccesso di rigore, aggiunge fascino al cantante. Si può infatti parlare di una sorta di non-finito che ci fa immaginare risultati che forse in pratica ci avrebbero deluso. Mi riferisco anzitutto al noto caso di *Otello*.<sup>5</sup> Non vale neppure la pena ripetere delle mezze verità già affermate, come l'influenza per certi versi nefasta dell'America. Negli USA, a Corelli arrise uno strepitoso successo: il tenore venne "sequestrato" da Mister Bing. Lo stimò, lo strapagò, ma lo piegò alle esigenze del suo teatro.<sup>6</sup> Non ebbe riguardo di guidarlo lungo un cammino che, pur attento alle esigenze del botteghino, tenesse in maggior conto quelle dell'arte. L'organizzazione, la struttura stessa della programmazione al Met non ammettevano che si facesse diversamente. Da una simile situazione ambientale derivano il restringersi dei titoli del repertorio di Corelli, la loro reiterazione ossessiva, la casualità di certi accostamenti (come quello al *Ro-*

<sup>3</sup> In questa prospettiva si giustifica il giudizio francamente riduttivo che Rodolfo Celletti ha di recente formulato: «Franco Corelli è stato un singolare tenore e sotto qualche aspetto un fenomeno vocale. Voce di colorito scuro, ampia, ridondante ed estesa fino al Do sopracuto. Corelli sapeva tuttavia piegarla a smorzature e "filature" anche in zona acuta. Emergeva nei momenti di maggiore tensione anche come attore, avvalendosi per di più di una spiccata prestantza fisica. Il suo punto debole, una volta acquisita la celebrità, fu il timore di non essere all'altezza della propria fama, ciò che a volte l'innervosiva durante le prove e in qualche caso rese litigioso un uomo per sua natura mite, cortese e, se occorreva, generoso» (Rodolfo CELLETTI, *Storia dell'opera italiana*, II: *Dai romantici ai grandi di fine millennio*, Garzanti, Milano, 2000, p. 707). Ben diverso quello che figura nella scheda a lui dedicata nelle *Grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti*, Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1964, coll. 178-181: 178, dove si possono leggere passi di questo tono: «Al presente, Corelli è l'unico tenore, in campo internazionale, che possa incarnare con voce veramente altisonante e con piglio veramente epicheggiante questi personaggi [Ernani, Manrico, Poliuto, eccetera]».

<sup>4</sup> Cfr. Marina BOAGNO, *Franco Corelli. Un uomo, una voce*, Parma, Azzali, 1990, p. 134.

<sup>5</sup> Le uniche testimonianze del suo *Otello* sono l'«Esultate!», registrato alla RAI di Torino sotto la direzione di Arturo Basile nell'aprile 1957 (poi pubblicato in disco dalla Cetra) e il duetto dell'atto I, «Già nella notte densa», a fianco di Teresa Zylis-Gara, eseguito al Metropolitan il 22 aprile 1972 e pubblicato nel disco *Metropolitan Opera Gala Honoring Sir Rudolf Bing*, Deutsche Grammophon DGG 2530 260.

<sup>6</sup> Cfr. Rudolf BING, *5000 serate all'opera*, Firenze, Le Lettere, 1974, p. 212.

*méo et Juliette*: perché Corelli venne impiegato in questo personaggio di Gounod, quando altri e più importanti figure del repertorio mancavano all'appello?), la mancata cura nel predisporre quei debutti che sarebbero potuti risultare storici o comunque del massimo interesse.

È il caso di *Lucia di Lammermoor*, cantata in una ripresa alla maniera di un tenore-*utilité*. Per *Lucia* il Met non sentiva nessun bisogno di Corelli. Il suo debutto avvenne nella stagione in cui il giovanissimo Luciano Pavarotti si affermava in un personaggio che gli calzava a pennello. Risulta comprensibile, però, che Corelli abbia voluto cantare quest'opera. Al Met, Edgardo toccava abitualmente a voci di peso, alla maniera di Richard Tucker, di Sándor Konya, di Flaviano Labò e persino di Mario Del Monaco.<sup>7</sup> In quell'occasione, però, il Teatro non si curò di creare attorno a Corelli un cast degno dell'avvenimento. Al contrario: Corelli fu affidato a un onesto direttore, gli fu partner Roberta Peters, soprano lirico-leggero di grande notorietà, che interpretava una Lucia di taglio tradizionale, legata a schemi ormai superati. Nel 1971, la Donizetti-Renaissance aveva già riabilitato *Lucia*, superbamente interpretata da Joan Sutherland. Ciò nonostante, il debutto di Corelli fu bruciato senza l'adeguata preparazione che una simile operazione avrebbe meritato. Sembrerebbe che alla dirigenza del Met non interessasse un simile approccio; che non provasse alcun dispiacere per l'*échec* dell'operazione abortita nel giro di una recita nonostante il successo di pubblico. Nell'organigramma del teatro c'erano altri tenori ingaggiati per sostenere il personaggio di Edgardo.

Un'analoga osservazione può giustificare la mancata presa di ruolo di Des Grieux in *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, o la scarsa frequentazione di un titolo peraltro congeniale a Corelli, come *La forza del destino*, che al Met veniva solitamente affidata ad altri tenori. A questo proposito, può essere utile leggere la cronologia di Corelli al Met che figura nell'Appendice I (pp. 231-238). In questa sezione, compilata con l'aiuto di Carlo Marinelli Roscioni,<sup>8</sup> non ci siamo limitati a riportare le opere cantate da Corelli al Met. Abbiamo aggiunto la cronologia comparata di tutti i tenori che hanno eseguito le opere del repertorio di Corelli dal 1950 all'anno del ritiro del tenore anconetano dalle scene newyorkesi (1975). Ci siamo inoltre permessi di unire la cronologia comparata di *Manon Lescaut*, opera che Corelli non ha mai cantato in assoluto, ma che avrebbe certamente potuto essere adatta alle sue corde. Il risultato dell'attenta lettura di questi dati è del tutto sconcertante. Per prima cosa si nota che la struttura del Met era tale da ridurre qualsiasi interprete a una pedina di un gioco più vasto, basato sulla sostituibilità. In taluni casi si arriva a constatazioni antitetiche e alle più legittime supposizioni. Nella storia dell'interpretazione di *Aida* al Met non è Corelli a rivestire un ruolo determinante nel nostro dopoguerra. Oltre a Del Monaco, bisogna mettere in risalto l'importante presenza di Carlo Bergonzi. Quanto

<sup>7</sup> Va ricordato che Franco Corelli aveva già inciso «Tombe degli avi miei» in un 45 g (Cetra EPO 0327), realizzato alla RAI di Torino il 17 gennaio 1957.

<sup>8</sup> A lui va tutto il mio più sincero ringraziamento.

all' *Andrea Chénier* è ancora Bergonzi a contendere il passo a Corelli in numero di presenze. Non parliamo di *Carmen*, cavallo di battaglia di Corelli. Non è al Met, però, che si perpetua il mito del più celebre don José del nostro dopoguerra. Nell'unico anno in cui Corelli cantò *Carmen* al Met, la parte del leone toccò a Nicolai Gedda, che interpretava un don José di tutt'altro tipo, su cui torneremo. Ancora negli anni '70, la direzione del Met credette opportuno utilizzare il modesto James McCracken per ben 20 recite nella sola stagione 1972/73.

Sporadiche le presenze di Corelli nel *Don Carlo*. Più significativo l'apporto all'interpretazione di *Tosca*, dove, però, deve lottare anno dopo anno con un discreto numero di tenori ben radicati nel teatro americano e nelle grazie di Bing. Altro motivo di stupore è costituito dal *Trovatore*, dove i grandi Manrico del Met portano altri nomi. Quello di Kurt Baum: un record assoluto di presenze. Quello di Tucker e quello di Domingo. Il tenore anconetano recupera con *Turandot*. Titolo ad appannaggio di Corelli, fin dalla sua ricomparsa nella stagione 1960/61. Partecipò, infatti, alla "prima" del nuovo allestimento, che sostituiva quello varato il 31 ottobre 1927, vale a dire quello approntato per la "prima" assoluta dell'opera di Puccini al Met e rimasto in uso fino ad allora. Il 24 febbraio 1961 Corelli si esibì dunque nel nuovo spettacolo, firmato da Cecil Beaton per le scene, Nathaniel Merril per la regia, dirigeva Leopold Stokovsky, circondato dall'alone leggendario di un divo hollywoodiano. Al suo fianco troviamo Birgit Nilsson (*Turandot*), Anna Moffo (Liù), Bonaldo Giaiotti (Timur), Frank Guarrera (Ping). A fianco di Mirella Freni, Corelli fu il protagonista del nuovo allestimento di *Roméo et Juliette* di Charles Gounod presentato il 19 settembre del 1967, sotto la direzione di Francesco Molinari Pradelli, la regia di Paul-Emile Deiber e le scene di Rolf Gérard. Il debutto nel ruolo era già avvenuto il 14 aprile 1964 all'Academy of Music di Philadelphia, sotto la direzione di Anton Guadagno e con Gianna D'Angelo (Juliette). Infine il *Werther*, il 27 febbraio 1971, che avrebbe poi cantato per 23 recite. Nell'allestimento, pensato per lui, egli subentrò però alla seconda recita. La "prima", quella del 19 febbraio, fu eseguita da Enrico Di Giuseppe.<sup>9</sup> Dirigeva Alain Lombard, regia di Paul-Emil Deiber, scene di Rudolf Heinrich. Al suo fianco il celebre mezzosoprano tedesco Christa Ludwig (Charlotte).

Nel repertorio di Corelli si possono individuare aree ben delimitate, stilisticamente differenti, che convivono e si contaminano fra loro. La storia dell'interpretazione, sia essa strumentale e vocale, procede sempre attraverso la concomitanza di questi due fenomeni. Il primo è quello della continuità, il secondo della contaminazione. Mai nessun'esperienza interpretativa si ripresenta nelle condizioni precedenti. Essa si contamina attraverso successive esperienze e diventa frutto di processi evolutivi che l'autore o i primi esecu-

---

<sup>9</sup> Cfr. Gerald FITZGERALD - Jean Seward UPPMAN - Geoff PETERSON, *Annals of the Metropolitan Opera: The Complete Chronicle of Performances and Artists, Tables 1883-1985*, Boston - New York, Metropolitan Opera Guild - MacMillan, 1989, p. 112 (4b: "Vocal artists").

tori non potevano prevedere. L'interpretazione di un cantante dei nostri giorni è influenzata da fenomeni sia verticali sia orizzontali. Ai primi appartengono gli insegnamenti dei maestri. Essi possono trasmettere continuità, ma anche contaminazioni. I maestri o i modelli di Corelli possono senza dubbio avergli trasmesso atteggiamenti contigui a quelli dello stile di canto della seconda metà dell'Ottocento. La trasmissione, però, non esclude fenomeni di contaminazione: ad esempio, con lo stile del Verismo, che ha dominato nella prima metà del secolo XX. Nel caso di Corelli il problema dei maestri non è privo di interesse. La sua formazione vocale si avvale inizialmente dell'impostazione fornita dal cosiddetto "metodo Melocchi". Lo apprese però attraverso la mediazione di coloro che gli esposero le teorie del famoso maestro pesarese. In buona sostanza Franco Corelli praticò il canto di laringe e la tecnica dell'affondo, ritenuta favorevole a organi vocali in grado di produrre grandi quantità di suono.<sup>10</sup> A carriera avviata Corelli sentì il bisogno di completare la sua tecnica per ciò che concerne il passaggio, l'emissione, la lucentezza della gamma e la conquista di un esteso registro acuto. Al lavoro di autodidatta si sommò il fondamentale apporto di Giacomo Lauri Volpi. Il tenore di Lanuvio, tra i più famosi e dotati del secolo XX, era il depositario dell'antica tecnica dei tenori ottocenteschi, cui aveva ispirato il suo canto.

Agli altri fenomeni, quelli orizzontali, appartengono le diverse aree del repertorio che convivono nell'attività di un cantante dei nostri giorni, il cui impegno è volto a interpretare i titoli del passato. Egli canta però lavori di periodi storici lontani tra loro. A questo secondo gruppo di fenomeni appartengono anche gli insegnamenti che possono derivare dalle esperienze relative al recupero della prassi esecutiva del passato. La storia dell'interpretazione nella seconda metà del Novecento è stata infatti condizionata da autorevoli tentativi di recupero di titoli dimenticati e della prassi esecutiva dell'epoca in cui vennero composti. Si tratta del fenomeno della Belcanto-Renaissance, che si suddivide poi nella Barocco-Renaissance, Rossini-Renaissance, Donizetti-Renaissance, eccetera. Si crea così una situazione complessa che agisce sull'interpretazione e la condiziona.

### *"Carmen" e il Verismo*

Il debutto di Franco Corelli avviene quale don José, protagonista di *Carmen*.<sup>11</sup> Che, per dirla con Fedele d'Amico,<sup>12</sup> è il primo e più autorevole

<sup>10</sup> Sulla tecnica dell'affondo si veda il recente contributo di Delfo MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno. Indagine sulla tecnica di affondo da Mario Del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega, 2002.

<sup>11</sup> Corelli debutta al Teatro Nuovo di Spoleto il 26 agosto del 1951, cantando quattro recite di *Carmen*.

<sup>12</sup> Cfr. Fedele D'AMICO, "voce" *canto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, II, coll. 1667-1699: 1698.

esempio di vocalità verista, qualora l'opera di Bizet venga eseguita in lingua italiana. È noto a tutti che una storia del Verismo, inteso come stile vocale, non deve cominciare da *Cavalleria rusticana* ma dalla diffusione italiana di *Carmen*, voluta da Edoardo Sonzogno.<sup>13</sup> Sebbene Corelli abbia eseguito numerose volte *Carmen* in francese e l'abbia incisa ben due volte in lingua originale,<sup>14</sup> non ha mai fatto mistero della sua predilezione per la versione italiana, fino all'episodio clamoroso occorso nel 1968, a Firenze, dove in una recita in lingua originale il tenore anconetano cantò in italiano la "Romanza del fiore".<sup>15</sup>

Ne riferisce Giorgio Gualerzi; pur nello spazio di poche righe imposta anche, evocandone il nome, un confronto (possibile) con John Vickers, che proprio in quegli anni, anche in virtù della prima edizione discografica<sup>16</sup> concepita secondo l'edizione Oser,<sup>17</sup> si imponeva come don José:

The typically Italian José was Franco Corelli who, on technical grounds completely unwarranted by professional ethics, insisted on singing the Flower song in Italian. Corelli, whose characterization was extrovert and virile, appeared in brilliant form after his unfortunate performance at Parma (see below) and, in my view, confirmed that he has no rivals (not even Vickers) in the role today.<sup>18</sup>

Copiose sono le testimonianze della *Carmen* di Franco Corelli in italiano. Oltre a numerosi *live*,<sup>19</sup> sono a disposizione una versione filmica realiz-

<sup>13</sup> Cfr. Sergio VIGLINO, *La fortuna italiana della "Carmen" di Bizet (1879-1800)*, Torino, EDT - De Sono 2003 (con particolare riferimento al capitolo "Carmen prototipo di opera verista", pp. 65-82).

<sup>14</sup> La prima edizione discografica del capolavoro di Bizet eseguito in lingua originale risale al novembre 1963. La registrazione avvenne a Vienna, per la RCA Victor (LDS 6164); Wiener Philharmoniker e Coro della Staatsoper di Vienna, dir. Herbert von Karajan; Leontyne Price, (Carmen), Mirella Freni (Micaëla), Franco Corelli (Don José), Robert Merrill (Escamillo). La seconda a Berlino nel 1970 per la Eurodisc Cetra (LPS 3276); Orchestra e Coro dell'Opera Tedesca di Berlino, dir. Lorin Maazel; Anna Moffo (Carmen), Helen Donath (Micaëla), Franco Corelli (Don José), Piero Cappuccilli (Escamillo). Per una complessiva valutazione di queste due incisioni cfr. Carlo MARINELLI, *Opere in disco da Monteverdi a Berg*, Firenze, Discanto - La nuova Italia, 1982, pp. 258-287: 279 e 282 sg.

<sup>15</sup> Si tratta della *Carmen* andata in scena al Teatro Comunale il 17 gennaio. Shirley Verrett, nei panni della protagonista, cantò in francese. Piero Cappuccilli che sostituì l'indisposto Vladimiro Ganzarolli cantò in italiano. Perciò Corelli si sentì autorizzato a eseguire in italiano anche il duetto don José / Escamillo.

<sup>16</sup> EMI C 165 02072/4 (1969); Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi, dir. Rafael Frühbeck de Burgos; Grace Bumbry (Carmen), Mirella Freni (Micaëla), Jon Vickers (Don José), Kostas Paskalis (Escamillo).

<sup>17</sup> Sul problema delle versioni di *Carmen*, cfr. Georges BIZET, *Carmen*, ed. crit. a cura di Robert DIDION, Mainz, Schott, 1992, pp. v-xv ("Préface").

<sup>18</sup> Giorgio GUALERZI, *News: Italy, Florence*, «Opera», XIX, n. 4, aprile 1968, p. 317 sg.

<sup>19</sup> Tra gli altri si è soliti citare quello del 1959, pubblicato in origine in microscolto dalla Stradivarius (Str 1003/5) e poi ristampato da varie etichette, registrato al Teatro Massimo di Palermo nel 1959, sotto la direzione di Pierre Dervaux, con Giulietta Simionato (Carmen), Mirella Freni (Micaëla), Gian Giacomo Guelfi (Escamillo).

zata nel 1956 e una selezione registrata per la Cetra nel 1957.<sup>20</sup> Prima che stilistica, la preferenza di Corelli è culturale, cioè d'appartenenza a una tradizione di *Carmen* che il tenore anconetano, con l'autorevole avallo di Herbert von Karajan, ha portato anche nell'interpretazione della versione francese dell'opera,<sup>21</sup> peraltro sempre cantata nell'edizione Choudens con i recitativi di Ernest Guiraud. La versione italiana è agli antipodi rispetto al capolavoro di Georges Bizet. Senza scomodare un eventuale urtext, anche la *Carmen* di Karajan non ha nulla a che spartire con quella varata all'Opéra-Comique nel 1875, maturata nel corso delle prove con l'avallo del compositore stesso e testimoniata dai materiali usati nel teatro parigino, a cominciare dalla partitura adoperata dai direttori d'orchestra succedutisi sul podio almeno fino al 1950 e adottata per l'edizione discografica diretta André Cluytens.<sup>22</sup> Con Karajan che puntava alla realizzazione di una *Carmen* dionisiaca, secondo la definizione di Nietzsche,<sup>23</sup> e alla scoperta dell'esuberante strumentale che tanto piacque a Richard Strauss – e in certi momenti la *Carmen* del direttore austriaco è di una sontuosità Straussiana –,<sup>24</sup> Corelli seppe dar prova di una inusitata coerenza vocale e stilistica. Gli abbandoni, per non dire le esagitazioni, che, non senza fondamento, sono stati lamentati in qualche *live*, vengono trasformati in slanci, in impeti tellurici per via di una voce dall'eccezionale potenza, che nello scontro con l'orchestra di Karajan e nel dialettico rapporto con il canto della protagonista raggiungono un'impressionante incandescenza, al di là di ogni sacrosanto rilievo stilistico. A comin-

<sup>20</sup> La prima è una ripresa filmica dell'opera di Bizet girata negli studi RAI di Milano il 13 giugno 1956, con la regia di Franco Enriquez e la direzione di Nino Sanzognò, oggi pubblicata in DVD dalla Hardy ClassicVideo (HCD 4013); Orchestra e Coro di Milano della RAI Radiotelevisione Italiana; Belén Amparan (*Carmen*), Elda Ribetti (Micaëla), Anselmo Colzani (Escamillo). Nella selezione, oggi ristampata in CD dalla Warner-Cetra (5050466-3294-2-4), cantano Pia Tassinari (*Carmen*), Margherita Benetti (Micaëla), Gian Giacomo Guelfi (Escamillo); Orchestra sinfonica e Coro di Torino della RAI, diretti da Arturo Basile.

<sup>21</sup> Cfr. Rodolfo CELLETTI, *Il teatro d'opera in disco 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 108.

<sup>22</sup> EMI 7243 5 65318 2 (1950); Orchestra e Coro del Teatro Nazionale dell'Opéra-Comique, dir. André Cluytens; Solange Michel (*Carmen*), Martha Angelici (Micaëla), Raoul Jobin (Don José), Michel Dens (Escamillo). «Ce matériel manuscrit [la partitura del direttore d'orchestra e le parti preparate durante le prove del 1874/75 e poi copiate al Bureau dell'Opéra-Comique] fut à l'origine d'une tradition de représentations à l'Opéra-Comique maintenue jusque dans les années 1950, qui se différencie – non seulement sur le plan stylistique – de la pratique en vigueur dans d'autres théâtres. Cette tradition s'appuyait sur la version originale de la création et ne reprenait de Guiraud que le récitatif précédent l'air de Micaëla. C'est sans doute à l'occasion de la 500<sup>e</sup> représentation, le 21 octobre 1891, que la partition du chef d'orchestre manuscrite et le matériel furent remplacés par la partition et les parties parues chez Choudens. Ce matériel imprimé fut préparé exactement en fonction du matériel manuscrit et comporte des inscriptions datées allant jusqu'en 1935. Mais [...] il semblé avoir été utilisé plus tard encore, par exemple pour l'enregistrement complet qui eut lieu du 6 au 9 septembre 1950 sous la direction d'André Cluytens au Théâtre des Champs-Élysées avec l'ensemble de l'Opéra-Comique» (G. BIZET, *op. cit.*, p. IX).

<sup>23</sup> Cfr. Friedrich NIETZSCHE, *Epistolario*, citato in *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di Giovanni GUANTI, Torino, EDT, 1981, p. 319.

<sup>24</sup> Cfr. Winton DEAN, *Bizet* (1975), Torino, EDT, 1980, p. 229.

ciare dalla discutibile pronuncia: essa è la spia di una mai avvenuta assimilazione della versione francese del capolavoro di Bizet e, più in generale, della vocalità francese. È evidente che Karajan modellò la sua concezione “mediterranea” di *Carmen* sulle caratteristiche degli interpreti<sup>25</sup> e, dunque, anche di Corelli, là dove in altre occasioni e con altri tenori (per esempio lo svedese Nicolai Gedda, che per repertorio, voce e stile, ottima conoscenza del francese, era tra i tenori di fama internazionale – cioè non del gruppo degli specialisti francofoni – quello più vicino alla tipologia vocale del primo interprete, Paul Lhérie), pur fedele alla versione Guiraud, cercò un più marcato lirismo.<sup>26</sup>

Se lo si ascolta in tutte le altre testimonianze discografiche, è evidente che il don José di Corelli è concepito nello stile del Verismo italiano. Qualsiasi ascoltatore ravviserà facilmente nell’interpretazione di Corelli l’infuocata vocalità della Giovane Scuola, calata in quella francese.<sup>27</sup> Non va dimenticato, però, che i motivi della preferenza sono anche tecnici. Corelli, infatti, soleva ripetere che la fonazione francese della *Carmen* era tale da spostargli la posizione dei suoni nella gola e da non permettergli quei risultati che, invece, quella italiana gli permetteva di conseguire.<sup>28</sup>

Il rapporto tra la lettura di Corelli e la prassi esecutiva verista erano già stati colti con molta lucidità da Claudio Sartori l’indomani della *Carmen* scaligera del 9 aprile 1959:

On the other hand we could not be equally enthusiastic about the vocal interpretation. Not because the artists were not the most skilled and suited to their roles, but because the two principals, Giulietta Simionato and Franco Corelli, employed two completely contrasting styles without any possible point of contact, least at all of complete fusion. Simionato, with all that imperiousness of her sisterhood, tried with all her might to ennoble her Carmen, not by her singing, but by implication and suggestion, by creating in short, a psychological subtle character. Franco Corelli, on the other hand, gave his don José all the emphasis appropriate to a veristic interpretation in the old style without fearing to have recourse to the more commonplace means of out-dated trappings and over-acting. It was not that Corelli did not sing well; but on the contrary, in this *Carmen* he always seemed in complete command, vocally powerful and dramatically inspired. We imagine that Caruso, like him, thus impersonated this character in his day; and Corelli resembles Caruso in many ways. It is a question

---

<sup>25</sup> Cfr. R. CELLETTI, *Il teatro d’opera in disco*, op. cit., p. 107.

<sup>26</sup> Per esempio, nel 1954 a Vienna, come testimonia la versione Urania RM 11.918; Orchestra Sinfonica e Coro dell’Associazione degli Amici della Musica di Vienna, dir. Herbert von Karajan; Giulietta Simionato (*Carmen*), Hilde Güden (*Micaëla*), Nicolai Gedda (*Don José*), Michel Roux (*Escamillo*).

<sup>27</sup> In effetti la selezione Cetra già citata venne stroncata dalla critica inglese proprio per l’alto grado di “inquinamento” stilistico che chiamava in causa il Verismo: «Nothing authentic here. How could there be in this Italian cast who treat Bizet as if were Giordano? Corelli’s vulgarity must be heard to be believed. A pity, for he has fine virile voice and lots of temperament» («Opera», X, n. 4, 1959, p. 255).

<sup>28</sup> Cfr. Giancarlo LANDINI, *Come un poeta che ha scritto per rivelare a sé la propria anima. Intervista a Franco Corelli*, «L’Opera», XIII, febbraio 1999, p. 38.



then of an old melodramatic style which may be still tenable, but which cannot be backed (even if not laughed out of court) by this new and completely idiosyncratic interpretation which Simionato, in contrast, to her characterisation (even if that lacks the elegance of the dancers).<sup>29</sup>

E Rodolfo Celletti, nel recensire la *Carmen* areniana dell'estate del '70, ricollegava, confrontandola, la lezione di Corelli a quella di alcuni grandi tenori della prima metà del secolo XX, campioni del Verismo, quali Piero Schiavazzi, Amedeo Bassi e Galliano Masini:

Non udivo Franco Corelli, di presenza, da molto tempo. È in una forma smagliante. Il timbro è divenuto più lucido, il suono più fermo, il canto più levigato e terso. Ciò è meglio avvertibile all'ascolto diretto che nei dischi [...] Il don José di Corelli ha riscosso un successo clamoroso. È un personaggio per vari aspetti straordinario, oggi più completo di ieri anche come recitazione. Ha il difetto, a mio avviso, d'essere, fino all'Aria del fiore, troppo bello, troppo elegante, troppo ufficiale di cavalleria. Non ha alcun marchio dell'uomo predestinato alla tragedia, né alcun sintomo di passioni fameliche e allucinate. Non ti aspetteresti da lui, per amor di Carmen, che scappatelle: sbornie, debiti al giuoco, tutt'al più un assegno a vuoto. Poi l'Aria del fiore articolata su accese timbrature e appassionati sospiri, ci porta in *medias res*. La filatura di Corelli sul La bemolle del «caro odor» ha il preciso senso di un'estasi lussuriosa. Ma questo lo si può dire avendo sotto gli occhi il cantante e la sua espressione rapita. In disco si rischia di pensare a un'impresa sportiva alla Fleta.<sup>30</sup> Corelli è un attore un po' discontinuo. Se non è direttamente parte in causa, esegue controscene corrette, ma distaccate. Nell'incontro con Escamillo, però, e nel finale dell'opera, viene alla ribalta con prepotenza. Ancora migliore è il Finale del III atto. Il suo «Mia tu sei» ha, vocalmente e scenicamente, una veemenza titanica. Mai sentito prima, mai, visto, cose del genere. Mi piacerebbe tuttavia una chiusa dell'Aria del fiore, sul «Carmen io t'amo», che espurgasse il rinforzamento belluino e l'immarcescibile colpo di petto dei tempi di Schiavazzi, Bassi, al più tardi, Galliano Masini. È vero che il clima dell'Arena spinge i cantanti a concedere molto alla platea, ma non c'è senso concludere enfaticamente una pagina in cui ci si è tanto preoccupati di introdurre sfumature e chiaroscuri. Inoltre una voce possente come quella di Corelli, se "spinge" sulle due misure del Do di «io t'amo», copre lo strumentale, tenue in quel momento, e con esso la famosa successione di accordi di La minore, Do maggiore e Fa maggiore, che ancor oggi evoca, nel suo esotismo, qualcosa di tormentoso e ammalato.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Claudio SARTORI, *News: Italy*, «Opera», X, n. 7, luglio 1959, p. 458.

<sup>30</sup> Joaquín Martín de SARMINAGA (con la collaborazione di Francisco Gutiérrez Llano & Carlos Velicias Pascual), "voce" *Fleta, Miguel*, in *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Fundación Casa de Madrid - Acento, 1997, p. 145. Miguel Fleta, storico tenore spagnolo dei primi decenni del secolo XX, fu noto anche per la sua arte di filare le note, riducendole a un soffio a fior di labbra. Non a caso, talvolta con palese ironia, fu soprannominato "il filatore".

<sup>31</sup> Rodolfo CELLETTI, *Da Verona con gelo e fervore*, «Discoteca HI-FI», XI, n. 104, ottobre 1970, p. 20 sg.

Ma tocca al *savoir faire* di Eugenio Gara riproporre il problema della continuità e della contaminazione, là dove nella recensione della *Carmen* areniana dell'estate del 1961 discute gli atteggiamenti del direttore d'orchestra, teso ad annullare le contaminazioni, per cercare un recupero, oggi diremmo filologico, dello stile di Bizet, al quale Corelli, con il suo canto, muoveva evidenti attacchi:

Legge alla mano, la risposta è ovvia: il direttore d'orchestra, come supremo regolatore dello spettacolo, ha il diritto di esigere che tutti gli interpreti [...] rispettino la sua volontà. È un concetto di gerarchia indiscutibile, prescindendo dal quale sarebbe il caos [...] Fin qui il codice musicale, l'affermazione di principio. Sicché, se il maestro Fabien Sevitzyky,<sup>32</sup> la cui notorietà è legata sostanzialmente al campo sinfonico, avesse detto all'orchestra, al coro, ai cantanti, "Fate così, perché la *Carmen* io la sento in questo modo", non ci sarebbe nulla da eccepire [...] Il maestro Sevitzyky al momento delle contestazioni non ha fatto che battere con il dito sulla partitura, pronunciando la secca frase: "This is Bizet" [...] Sarà bene avvertire che no, la *Carmen* che noi ascoltiamo da poco meno di un secolo non è esattamente quella rappresentata a Parigi il 3 marzo 1875 [...] E allora dov'è la fedeltà? Il maestro Sevitzyky [...] potrebbe rispondere che egli si riferiva esclusivamente ai tempi [...] se si vuol essere sicuri di non tradire le intenzioni dell'autore, o per dir meglio la lettera, perché lo spirito vorrebbe altro discorso, basta dunque starsene al metronomo, in quei punti. Ma dove l'autore si è invece limitato a usare la terminologia convenzionale, senza indicazioni metronomiche di sorta? [...] Senza contare qualche piccolo taglio, e infine le corone, tenorili specialmente, non indicate nella partitura e tuttavia di solito ammesse. Ad esempio la smorzatura sul La<sub>b</sub> di «caro odor», sempre nella Romanza del fiore. Un complesso di evasioni dal testo letterale, che nell'ambiente lirico circola sotto il nome di "tradizione dell'opera".

*Tradizione*, d'accordo, è parola ambigua. È una specie di fosco mantello sotto il quale si cerca di far passare la merce di contrabbando. Tutto vero. Ma anche qui bisogna distinguere, separare ciò che è accettabile (o addirittura utile) da ciò che va senz'altro bandito. Commentando l'attuale incidente di Verona, si è invocato, nemmeno a dirsi, il nome di Toscanini. Era difficile resistere alla tentazione [...] tuttavia cerchiamo di restare nel giusto. Perché Toscanini non disse mai, talmudisticamente, "Così ha scritto Verdi, e così Donizetti". In realtà, sempre con equilibrio e intelligenza esemplari, egli fece le sue scelte persino nel coacervo delle sospette tradizioni. Tagli? Ma forse che nel *Rigoletto* Toscanini non accolse al terzo atto [in realtà, si tratta dell'atto II] la soppressione dell'Allegro, «Possente amor mi chiama», dopo l'aria del Duca di Mantova, «Parmi veder le lagrime»? E nella pira del *Trovatore*, a proposito di note non scritte da Verdi, costringeva forse il tenore a starsene al Sol della partitura, là dove tutti aspettano il Do (o almeno il Si naturale)? E nella *Lucia*, al finale della Scena della pazzia, imponeva forse alla Toti di coronare le proprie fatiche col modesto Mi bemolle centrale indicato dalle sacre carte? Mai più. Tornando alla *Carmen*, quindi, e per concludere, quel che vogliamo dire è questo: è possibile che tutti i precedenti direttori da noi uditi (e vi sono tra essi Guarnieri, Marinuzzi, Gui,

---

<sup>32</sup> Cfr. Stefan JAEGER, "voce" *Sevitzyky, Fabien*, in *Das Atlantisbuch der Dirigenten*, Zürich, Atlantis, 1985, p. 342.

Karajan e Sanzogno) si fossero sempre adattati a compromessi vergognosi per il buon nome di Bizet? Difficile pensarlo. La verità è che il melodramma ha bisogno di direttori che lo abbiano sempre amato, compreso, coltivato. Si fa presto a invocare le esecuzioni e non le interpretazioni. Esistono interpretazioni buone e interpretazioni cattive, questo sì. Ma se non si vuol svuotare il melodramma, se non si vuol renderlo inerte, senza vita né colore, a certi compromessi bisogna pure piegarsi. Altrimenti, invece che alle “disinfettate” esecuzioni, si arriverà presto alle funebri esequie [...] Qualche concessione alle gradinate incapaci di contenere la folla l’ha fatta sulle corone autorizzate il tenore Corelli, peraltro magnifico nell’insieme.<sup>33</sup>

Lasciamo ancora a Celletti l’ultima battuta sul problema dell’interpretazione verista di don José; è un’uscita pungente che polemizza – siamo ancora a Verona, ma cinque anni dopo, nel 1975 – con la nuova generazione di critici e di amatori che guardano con favore alla *Carmen* in francese, versione, diciamo così, Opéra-Comique, e che sono disposti ad avallare cantanti discutibili, in nome della fedeltà all’originale:

Franco Corelli, tolto il primo atto che l’ha sempre un poco infastidito, ha tenuto banco. La voce è tuttora ferma e piena e questo premia, dopo oltre vent’anni di grande carriera, un tenore che s’è sempre preoccupato di cantare con una tecnica esemplare. Oltre a tutto, giunto a «M’inebria del caro odor», Corelli ha smorzato il La<sub>♭</sub> acuto, dopo averlo attaccato a piena voce, con una filatura perfetta. Però questo è soltanto un dettaglio. Risalendo al carattere generale dell’esecuzione di Corelli, devo dire che l’ho trovato meno impegnato di un tempo nella recitazione e meno aggressivo nel fraseggio. A parte ciò, anche ciechi e barbieri sarebbero stati in grado di dire che Corelli ci avrebbe dato un José all’italiana, magari con qualche screziatura verista. Questo ai fautori della *Carmen* alla francese non piace, ma se quanto di meglio sa darci la Francia, in fatto di José, è il tenore della recente edizione discografica Erato, Monsieur [Gilbert] Py, io mi tengo Corelli.<sup>34</sup>

A quest’area del suo repertorio, quella verista, appartengono *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*.<sup>35</sup> Nel corso della carriera Corelli ha eseguito poche volte questi titoli, anche se Canio deve essere considerato una delle sue più interessanti interpretazioni. I motivi della particolare riuscita sono, per certi

<sup>33</sup> Eugenio GARA, *Lo scontro Corelli-Sevitzky ha portato fortuna all’Arena di Verona*, «L’Europeo», XVII, n. 34, 20 agosto 1961, p. 75.

<sup>34</sup> Rodolfo CELLETTI, *Verona ’75*, «Discoteca HI-FI», XVI, n. 154, ottobre 1975, p. 15.

<sup>35</sup> Ruggero LEONCAVALLO, *Pagliacci*, EMI 3 C 163-00525/6 (1960); Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, dir. Lovro von Matačić; Lucine Amara (Nedda), Frano Corelli (Canio), Tito Gobbi (Tonio). In tempi recenti è stato pubblicato dalla Hardy Classic (HCD 4016) un DVD con la registrazione del 26 dicembre 1954 dei *Pagliacci*, realizzati dalla RAI con la direzione di Alfredo Simonetto e la regia di Franco Enriquez. Benché risalga ai primi anni della carriera di Corelli, l’impostazione evidenzia lo sforzo del tenore anconetano di cercare una lettura più lirica e musicale per il personaggio di Canio.

versi, stati così ben sintetizzati da autorevoli esponenti della critica inglese. Rosenthal scrive:

The surprise of the set, however, is the greatly-improved singing and artistry of Franco Corelli. He gives us a well-controlled yet dramatic and intense reading of the role. He is a true dramatic tenor. His voice is not quite so steely as Del Monaco's, and he is capable of producing more lyrical sound than this older rival. He has not yet cured himself of all his earlier bad habits; he breaks the line of «No, Pagliaccio non son» with unnecessary sobs, but elsewhere he shows us that he can sing with a true *legato* line.<sup>36</sup>

L'osservazione mette in adeguato rilievo quello che poi sarà un requisito fondamentale dell'interpretazione che Franco Corelli offrirà del repertorio romantico, vale a dire la capacità di conciliare il peso, il volume, l'aspetto di una voce che in natura è quella di un tenore drammatico con il requisito primo del belcanto, il legato, necessario anche per l'ottima esecuzione di opere veriste. L'incisione EMI fu realizzata nel settembre del '60 alla Scala, quando il celebre tenore aveva ormai risolto i problemi tecnici e modellato quella voce imponente che ancora nel '57, a proposito dei *Pagliacci*, andati in scena alla Scala il 10 gennaio, faceva scrivere a Teodoro Celli:

È seguita un'orrenda edizione dei *Pagliacci* [...] Perché la parte di Nedda [...] è stata affidata ad un soprano leggero spigliato e brillante come Eugenia Ratti? [...] Perché un baritono come Romano Roma è stato invitato alla Scala per la parte di Tonio proprio nel momento in cui i suoi mezzi vocali appaiono, non sappiamo se temporaneamente o definitivamente, smunti di volume, privi di metallo, opachi nei centri, incerti negli "attacchi"? [...] Perché un tenore di merito, come il Corelli, i cui suoni soffrono tuttavia d'una certa durezza e mal si prestano a fraseggiare legato, è stato incaricato della parte di Canio con risultato di menomare l'efficacia del celebre arioso?<sup>37</sup>

Anche le esecuzioni di *Adriana Lecouvreur* si contano sulla punta delle dita: due sole volte nel decennio 1950-60. La prima può essere considerata un debutto occasionale: nel 1952 all'Opera di Roma, a fianco di Maria Cagnolia. Corelli era un esordiente alla ricerca della propria identità. Il secondo accostamento è, invece, tra le tappe più importanti della sua carriera. Risale al 28 novembre 1959, al San Carlo di Napoli. Oltre a Corelli cantavano Magda Olivero, nel ruolo eponimo, Giulietta Simionato (Principessa di Bouillon), Ettore Bastianini (Michonnet). La direzione era affidata a Mario Rossi. Inizialmente era prevista Renata Tebaldi,<sup>38</sup> che il 26 novembre fece

---

<sup>36</sup> Harold ROSENTHAL, *Record Reviewed*, «Opera», XII, n. 11, novembre 1961, p. 722.

<sup>37</sup> Teodoro CELLI, *Da Caino a Canio il nuovo e il vecchio*, «Corriere lombardo», 11-12 gennaio 1957, p. 3.

<sup>38</sup> Corelli ritroverà l'Adriana Lecouvreur di Renata Tebaldi al Met. Fu infatti il celebre soprano a imporre il ritorno dell'opera di Cilea sul palcoscenico del Teatro newyorkese. L'anno precedente il debutto di Renata Tebaldi al Met quale Adriana, la Decca aveva proceduto a incidere l'opera. Probabilmente per motivi contrattuali di esclusività, il personaggio di Maurizio era stato affidato a Mario Del Monaco. L'unica testimonianza ufficiale del rapporto arti-

la prova generale. Corelli mostra di avere maturato una tecnica d'altissimo livello, messa al servizio dello stile naturalista, caratteristico della vocalità di Maurizio. Notiamo l'esuberanza della voce, vale a dire l'imponenza e la generosità dei suoni; l'aereo gioco delle mezzevoci («La dolcissima effigie sorridente»), ancor più impressionanti perché ottenute con una voce da tenore drammatico; l'arte del legato, che permette a Corelli di assecondare la linea melodica; la bontà della regione centro-grave («L'anima ho stanca, e la meta è lontana»), vale a dire le tinte baritonali, che gli permettono di affrontare i passi più gravi della tessitura; l'esibita maschia gagliardìa («Il russo Mencikoff riceve l'ordine»), che sottolinea l'impeto guerriero del principe tedesco incline a enfatizzare le sue imprese.<sup>39</sup> In America, nel decennio 1960-70, Corelli canta tre sole volte *Adriana Lecouvreur*,<sup>40</sup> ma partecipa alla "prima" assoluta al Metropolitan, quando, imposto da Renata Tebaldi, il capolavoro di Cilea comparve sulla massima scena americana, il 21 gennaio 1963.

Domina invece – è inutile dirlo – *Andrea Chénier*. Benché dopo il 1967 le presenze del personaggio giordaniano nella carriera di Corelli si facciano molto rare, se non episodiche,<sup>41</sup> è inutile negare che si tratta di uno dei traguardi più importanti della carriera del tenore anconetano. È curioso notare che nel valutare l'eccellente risultato della sua interpretazione c'è chi non ha mancato di rimproverargli un eccesso di contegno che presta a Chénier lo charme e la nobiltà di un eroe romantico, quasi Corelli si vergognasse degli aspetti popolareschi del personaggio di Giordano.<sup>42</sup> Rimane a sé, isolata e irraggiungibile, l'unica *Fedora*,<sup>43</sup> cantata alla Scala con la Callas, della quale, per ragioni misteriose, quasi cabalistiche, non esiste alcun documento so-

---

stico tra Franco Corelli e Renata Tebaldi in *Adriana Lecouvreur* è l'incisione del breve duetto «Ma dunque è vero?», contenuto nel disco *Tebaldi and Corelli Great Opera Duets*, London Records OS 26315 (1973).

<sup>39</sup> La registrazione non ufficiale delle recite napoletane di *Adriana Lecouvreur* è stata più volte pubblicata da case discografiche specializzate nella diffusione del disco *live*. Nel 1999, l'Hardy Trading ha pubblicato in CD una nuova registrazione di quella celebre performance ricavata dai nastri conservati nell'Archivio del Teatro San Carlo (HCA 6007-2).

<sup>40</sup> Non stupisca il diverso computo rispetto alla cronologia. In effetti, in America vale a dire al Met e nelle città toccate dalla tournée del Met nella stagione 1968/69. Ma per il 1963 si può parlare di due differenti serie di rappresentazioni. Tra gennaio e febbraio si ebbero le recite con Renata Tebaldi, e in aprile, il 13 per l'esattezza, una ripresa con il soprano Maria Curtis Verna nel ruolo eponimo.

<sup>41</sup> Nel 1968 Corelli cantò una recita di *Andrea Chénier*, il 10 dicembre a Hartford nel Connecticut. Il 14 gennaio del 1971 una al Met di New York. Il 25 marzo del 1973 realizzò il film per la RAI a Milano, sotto la guida di Bruno Bartoletti. Fu il suo ultimo *Chénier*; oggi è disponibile in DVD, pubblicato dalla Hardy Trading HCD 4008 (1973); Orchestra e Coro della RAI Radiotelevisione Italiana, dir. Bruno Bartoletti; regia di Vaclav Kaslik; Franco Corelli (Andrea Chénier), Celestina Casapietra (Maddalena di Coigny), Piero Cappuccilli (Carlo Gérard).

<sup>42</sup> Cfr. Rodolfo CELLETTI, *Gli interpreti giordaniani*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario MORINI, Milano, Sonzogno, 1968, pp. 193-222: 204.

<sup>43</sup> Corelli cantò sei recite di *Fedora* nel 1956. La prima andò in scena il 21 maggio.

noro. Al di là dei generici apprezzamenti della stampa milanese, concentrata sulla Callas, e non sempre favorevole a Corelli, gli unici documenti sonori della sua lettura di Loris sono i brani incisi, l'anno dopo, vale a dire il 5 aprile 1957: «Amor ti vieta di non amar...» e «Mia madre, la mia vecchia madre, solinga vive ... Vedi io piango... ma se piango». <sup>44</sup>

### *Puccini e i "francesi"*

Accanto all'area verista bisogna subito ricordare quella pucciniana, con alcune letture di grande importanza. Una è certamente storica: si tratta del Calaf della *Turandot*. Di quest'opera Corelli può essere considerato l'interprete di riferimento nel secolo XX. Infatti, la sicurezza del medium – non a caso agli esordi Corelli fu considerato una voce baritonale –, unita alla saldezza del registro acuto gli permisero di risolvere una tessitura che la sola lucentezza degli acuti non copre e che l'intensità del medium non soddisfa <sup>45</sup> e uno stile che si diversifica da quello degli altri personaggi pucciniani. <sup>46</sup> Se poi si aggiunge che l'accostamento a *Turandot* avvenne quando ormai Corelli stava attraversando il ponte dei sospiri della sua carriera, vale a dire quei fatidici anni 1958-59, in cui i suoni caprini, che agli esordi la critica non aveva mancato di rimarcare, lasciarono il passo a un'emissione più consona e corretta e il fiume della sua voce aveva già trovato sicuri argini in un'impostazione più sorvegliata e rigorosa, si comprende che il tenore aveva tutti i requisiti per affrontare con successo la vocalità di Calaf e porsi come il moderno erede di Giacomo Lauri Volpi. <sup>47</sup>

<sup>44</sup> Questi dischi fanno parte della serie dei Cetra registrati da Corelli dal 1955 al '58; usciti da catalogo, sono stati tutti ristampati in due CD di recente pubblicazione in un cofanetto dal titolo *Franco Corelli*, WarnerFonit 5050466-3303-2-1, nella serie «Portraits».

<sup>45</sup> A proposito della scomoda tessitura di Calaf basti ricordare che nella parte iniziale di «Non piangere, Liù!» la voce insiste spesso nella prima ottava del tenore, e chiama dunque in causa il medium, che di necessità deve essere pieno e risonante; da «chiede colui», la voce invece, dopo avere insistito sul passaggio, raggiunge prima il La e poi il Si. Analoga osservazione si può avanzare per «Nessun dorma!... Tu pure, o Principessa». Lo squillo necessario a sostenere la puntatura finale di «Vincerò» non può far dimenticare che nelle prime frasi la voce di Calaf insiste nel registro centrale. Nel duetto finale – benché non sia stato scritto da Puccini, esso fa parte della tradizione esecutiva di *Turandot* – una frase come «La tua anima è in alto...» richiede la vigoria dei centri. Per questo motivo, la tradizione orale dei vecchi frequentatori dei teatri tramanda che non era del tutto soddisfacente il pur celebrato Calaf di Giacomo Lauri Volpi. La lucentezza degli acuti non trovava adeguato riscontro nel medium, in genere piuttosto debole.

<sup>46</sup> Cfr. MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 647 sg. *et passim*.

<sup>47</sup> Il tenore laziale sostenne sempre che Puccini aveva pensato alla sua voce; si aspettava dunque di essere chiamato a cantarlo alla "prima" assoluta. Purtroppo, morto Puccini, Toscanini, che non aveva in simpatia Giacomo Lauri Volpi, dispose diversamente, e scelse quel Miguel Fleta che il compositore non amava; cfr. HARVEY SACHS, *Toscanini*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 199.

Nel repertorio pucciniano, bisogna ricordare gli eccellenti risultati di *Fanciulla del West* e *Tosca*. In quest'ultimo spartito Corelli ebbe modo di mettere in risalto, semmai ce ne fosse ulteriore bisogno, la sua abilità nel filare alla maniera Miguel Fleta, di cui ha sempre dichiarato di aver studiato con attenzione i dischi.

Anche nella parte di Johnson, Corelli si pone nella scia di Lauri Volpi, cui lo accosta Eugenio Gara nella recensione della *Fanciulla* scaligera del 1964, dove ancora una volta sottolinea gli eccezionali progressi del tenore anconetano rispetto al decennio precedente e alla *Fanciulla* scaligera del 1956:

Franco Corelli e Gigliola Frazzoni li avevamo sentiti in questa stessa opera, insieme sette anni addietro, quando tutt'e due erano quasi alle prime armi; dotatissimi ma ancora da maturare. Corelli ha fatto senza dubbio passi giganteschi. E non, intendiamoci, per le sue famose gambe alla John Wayne, ma proprio per i sostanziali progressi che gli hanno consentito di attingere vertici impensabili nel *Poliuto*, in *Turandot*, e negli *Ugonotti*, ad esempio. Naturalmente anche qui, nella *Fanciulla*, alle prese con un personaggio aggressivo spregiudicato generoso, si muove ora da par suo. E non soltanto nei punti più attesi, là dove la ricchezza e la gagliardia del suono sono chiamati in causa, ma anche nei frasteggi che si affidano piuttosto alla mezzavoce, all'intimo sentire; vedi il tenero andante, «No, Minnie, non piangere», alla chiusa del primo atto, che gli è riuscito a meraviglia. Quello che Corelli non ha conquistato è la varietà dei colori, un'accentuazione più densa di contrasti, più screziata e mordente alla Lauri Volpi per intenderci (un Johnson indimenticabile, questo ultimo). Se ci arriverà, nessuno potrà contendergli il primato [...].<sup>48</sup>

Se tutti sono concordi nell'elogiare la lettura data da Corelli della *Fanciulla del West* (e i dischi lo provano),<sup>49</sup> sull'accostamento di Corelli alla *Bohème* ardon e sono destinate ad ardere discussioni a non finire. Il primo oggetto del contendere è la corrispondenza della voce al ruolo che alcuni autorevoli addetti ai lavori negarono sempre e pervicacemente. Non è questa la sede per addentrarsi in una simile questione. È vero, però, che se la voce del tenore anconetano risulta spropositata per Rodolfo e per il contesto borghese del personaggio, non si può negare che il magistero del canto legato, l'abbandono delle frasi, la capacità di assecondare la melodia pucciniana trovano in Corelli un interprete al cui singolare fascino è difficile sottrarsi. Il suo gusto per i portamenti e per il rubato si adatta meglio alla vocalità pucciniana che a quella più aristocratica del teatro verdiano o a quello della prima metà dell'Ottocento.

Al repertorio pucciniano vorrei accostare i titoli francesi – *Carmen* a

<sup>48</sup> Eugenio GARA, *Una fanciulla ardente nel polemico West della Scala*, «L'Europeo», XX, n. 3, 19 gennaio 1964, p. 79.

<sup>49</sup> Oltre ad alcuni pezzi staccati compresi nella già citata serie Cetra (il primo disco di Corelli è proprio «Una parola sola! ... Or son sei mesi», registrato alla RAI di Torino, sotto la direzione di Arturo Basile, il 15 dicembre 1955), la recita scaligera recensita da Gara è documentata da una registrazione *live*, apparsa poi sotto numerose etichette discografiche.

parte – cantati da Corelli, *Roméo et Juliette*, *Faust* e *Werther*: tre interpretazioni, tre operazioni eccentriche rispetto alla tradizione, e per certi versi tre operazioni incomplete.

Eccentriche: sia la parte di Roméo sia di Faust e di Werther sono state sostenute da tenori più schiettamente lirici che non Corelli. Per *Werther*, in verità, si deve parlare di due filoni interpretativi diversi: da un lato i tenori “di grazia”, dall’altro i tenori lirico-spinti. Nel primo caso, ricordiamo Giuseppe Anselmi, Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Alfredo Kraus, Ramón Vargas e Roberto Alagna. Nel secondo, citiamo Georges Thill: il più celebre tenore francese attivo nell’intervallo fra le due Guerre mondiali. Deve essere considerato l’interprete di riferimento del personaggio di Massenet. Il compositore destinò la parte al belga Ernst van Dyck, tenore che si distinse nel repertorio wagneriano. La bontà dei suoi sforzi è confermata dal fatto che Cosima Wagner lo volle ripetutamente a Bayreuth. Massenet non pensò Werther per le zuccherose voci dei tenori di grazia: non ebbe problemi ad approntare una versione per baritono in italiano, per un mostro sacro come Mattia Battistini, tra i più celebri cantanti e interpreti a cavaliere tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento.<sup>50</sup> Pur tuttavia né Georges Thill (di cui esiste ottima documentazione fonografica)<sup>51</sup> né van Dyck (in questo caso, però, i documenti fonografici sono archeologici)<sup>52</sup> potevano contare sull’ampiezza di voce e sull’esuberanza di Corelli. Vi è poi una netta ma sostanziale differenza tra lo stile di canto di Georges Thill e del tenore anconetano. Il primo è l’erede diretto della grande tradizione francese in fatto di fraseggio, accento, stile e cultura. Il secondo invece è uno dei più compiuti esempi di tenori italiani moderni, molto condizionato dalla scuola verista e dai suoi interpreti: uno stile poco coerente con quello di Massenet. In più Georges Thill, nato, cresciuto e formatosi a Parigi, con la parentesi delle lezioni italiane del tenore napoletano Fernando De Lucia, può contare su di una dizione perfetta, tra le migliori che si possano immaginare. Possiede, dunque, lo strumento necessario per rendere giustizia alla melodia di Massenet che trova nel rapporto con la lingua natale una delle sue prime ragioni poetiche e strutturali. Della lettura di Franco Corelli, dove si eccettuino i brani incisi per la Cetra in italiano,<sup>53</sup> ci si deve rifare a registrazioni

<sup>50</sup> Cfr. Giancarlo LANDINI, *Il mistero del belcanto*, programma di sala per il XXIX Festival della Valle d’Itria, Martina Franca, Edizioni del Festival di Martina Franca, 2003, pp. 55-63, in occasione della prima esecuzione in tempi moderni della versione “Battistini” del *Werther*, rappresentata nell’atrio del Palazzo Ducale di Martina Franca nel luglio del 2003.

<sup>51</sup> Cfr. l’eccellente incisione Pathé a 78 g del 1931, poi ristampata in vinile e ora in cd, che lo ritrae nel rigoglio dei mezzi accanto a Ninon Vallin, Charlotte di riferimento della prima metà del secolo XX, tra i migliori esempi della scuola francese del suo periodo, con l’Orchestra e Coro dell’Opéra-Comique sotto la direzione di Elie Cohen.

<sup>52</sup> Ernest van Dyck ha inciso «Pourquoi me réveiller» nel 1905, a Parigi, per la Fonotipia.

<sup>53</sup> «Dividerci dobbiamo», con il soprano Loretta Di Lelio, registrato alla RAI di Torino, sotto la direzione di Arturo Basile, il 21 gennaio 1957; «Ah, non mi ridestar», sempre alla RAI di Torino, ancora con Basile, il 5 aprile del 1957.



*live* delle esecuzioni newyorkesi.<sup>54</sup> Qui, al di là dell'ammirazione per i sempre splendidi mezzi vocali, è innegabile lo scarto tra esecuzione e stile dell'opera, ed è evidente il fenomeno della contaminazione.

Analoghe osservazioni si devono avanzare per Roméo. Specie per le ultime generazioni di ascoltatori, Roméo si riassume in tre nomi: Alfredo Kraus o Giuseppe Sabbatini o Roberto Alagna. I cultori del disco storico citeranno il celebre Romeo – senza accento, perché il tenore siciliano lo eseguiva in italiano – di Giuseppe Anselmi (ci rimane una preziosa incisione)<sup>55</sup> o quello di Émile Scaramberg: vero modello di stile francese.<sup>56</sup> Non serve scomodare Jean de Reszke,<sup>57</sup> tenore possente della fine della Belle Époque, interprete di Wagner e di Meyerbeer. Per stile e gusto (tardo romantico e pre-carusiano) non ha nulla da spartire con Franco Corelli.<sup>58</sup> Più pertinente il confronto con Jussi Björling: l'ultimo Roméo al Met prima di Corelli, dove debuttò nel ruolo il 15 gennaio 1947. Al di là dell'eccellente esecuzione vocale e dello splendore dei mezzi, attendibili testimonianze discografiche ci permettono di osservare la pertinenza stilistica del tenore svedese,<sup>59</sup> là dove per Corelli si devono notare, anche se in modo meno drastico rispetto a Werther, evidenti segni di contaminazione stilistica con stilemi propri del canto italiano, come ad esempio l'uso sistematico dei portamenti. Sebbene in più di un passo (per esempio le puntature del concertato finale dell'atto III) vengano eseguite con un gusto proprio dei tenori *espada*, di cui Corelli, per certi versi, è un epigono moderno, il suo rapporto con Roméo ha ben altra consistenza che quello con Werther. Lo cantò con più frequenza, lo registrò in sala d'incisione,<sup>60</sup> sviluppò una completa identificazione con il personaggio. Così Rosenthal, recensendo la recita del 2 ottobre 1967 al Met:

<sup>54</sup> Mytho MCD 985.197 (registrazione live del 4 marzo 1972); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Jan Behr; Franco Corelli (Werther), Rosalind Elias (Charlotte), Dominic Cossa (Albert).

<sup>55</sup> Cfr. «Va'! rientra ormai», Fonotipia 62542, registrato il 19 ottobre 1910, oggi ascoltabile in *Giuseppe Anselmi*, II, Bongiovanni GB 1119-2.

<sup>56</sup> Cfr. «L'amour! l'amour! ... Ah! lève-toi soleil! fais pâlir les étoiles!», Fonotipia xPh 640-2, registrato a Parigi tra il 1904 e il '05, oggi ascoltabile in «The Harold Wayne Collection», XXII, Symposium 1173.

<sup>57</sup> Sullo stile del celebre tenore polacco, cfr. Michael SCOTT, *The Record of Singing – To 1914*, London, Duckworth, s.d., pp. 60-63.

<sup>58</sup> A proposito di Jean de Reszke, cfr. Rodolfo CELLETTI, “voce” *Retszké, De, Jean*, in *Le grandi voci*, op. cit., col. 682 sg., e Michael SCOTT, nel volume di accompagnamento al volume I della collana discografica «The Record of Singing», EMI, p. 60. La voce del tenore polacco si può ascoltare alle tracce 6-8 (side 2); 6 (side 3); 5 (side 9); 1-2 (side 10); 1, 3 (side 11); 8, 9 (side 12) di *The Mapleson Cylinders 1900-1904: Complete Edition*, Rodgers & Hammerstein Archives of Recorded Sound, The New York Public Library at Lincoln Center, E&H 100.

<sup>59</sup> Arkadia GA 2002 (registrazione *live* effettuata il 1° febbraio 1947); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Emil Cooper; Bidú Sayão (Juliette), Jussi Björling (Roméo), John Brownlee (Mercutio), Nicola Moscona (Frère Laurent).

<sup>60</sup> EMI SAN 235/7 (la registrazione fu effettuata a Parigi tra il luglio e l'agosto del 1969); Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi; Mirella Freni (Juliette), Franco Corelli (Roméo), Gino Quilico (Mercutio), José van Dam (Frère Laurent).

There is a great deal to enjoy in the music though, and with Corelli giving one of the best performances of his career – he even sang several soft *mezza voce* notes and fully involved himself in the action – and with Freni singing and acting with her usual simple charm, the great love scenes and the final tomb scene had much to commend them.<sup>61</sup>

Quanto al *Faust*, Corelli non lo eseguì mai in teatro. Si limitò all'incisione discografica realizzata a Londra nel maggio del 1966<sup>62</sup> e non salutata favorevolmente da firme illustri come Andrew Porter e Giorgio Gualerzi, con i quali si può concordare.<sup>63</sup> Anche in questo caso si può confrontare Corelli con Jussi Björling, uno dei più autorevoli Faust del secolo XX, robusto tenore lirico-spinto, a differenza di altri celebrati interpreti della parte, come Alfredo Kraus, dalla voce più leggera. L'algida lucentezza evita a Björling l'eccessiva esuberanza di Corelli. Le fatidiche puntature dell'atto II (il Si naturale di «je t'aime») e poi del Terzetto dell'atto IV (i Si $\flat$  di «verser le sang»), le bordate – è proprio il caso di utilizzare questo termine del linguaggio marinairesco-militare – di Corelli non possono che costituire un esempio di contaminazione e configurarsi come una sovrapposizione del tenore *espada* al tenore francese dell'opéra-lyrique.

Con l'espressione gergale 'tenore *espada*', dalla seconda metà dell'Ottocento si indica con efficacia quel tipo di tenore di scuola italo-spagnola che soleva fare impazzire i loggioni con l'esuberante esibizione del registro acuto. Un registro acuto sfavillante come la lama di un *espada*. Sorta di torero per pubblici calienti, il tenore *espada* infilzava i pubblici a suon di acuti. I pubblici da un lato verificavano il coraggio machista del tenore *espada* e dall'altro cercavano la loro morte nell'ebbrezza dell'acuto. È un fenomeno del massimo interesse che coinvolge non solo la musica, ma anche la sociologia. Tra i possibili esempi, citiamo un nome: Antonio Paoli, che si assicurò fama presso i teatri sudamericani. Il repertorio di Paoli è quello tipico di un *espada*.<sup>64</sup>

Gli *espada* della prima generazione, quelli entrati in attività nella seconda metà del secolo XIX, portano alle estreme conseguenze lo sviluppo del tenore eroico o di forza romantico. Il canto dolce lascia sempre più ampio spazio a quello stentoreo, e il canto stentoreo assume connotazioni atletiche. Paoli ci ha lasciato un'incisione di un celebre frammento di *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer, «Di mia patria i cavalieri». <sup>65</sup> L'ardita tessitura che il primo interprete, Adolphe Nourrit, eseguiva di testa, si trasforma in un'evi-

---

<sup>61</sup> Harold ROSENTHAL, *American Opera Diary: Part I*, «Opera», XVIII, n. 12, dicembre 1967, p. 997.

<sup>62</sup> Decca SET 327/30; Orchestra Sinfonica di Londra, Coro Ambrosiano e dell'Highgate School, dir. Richard Bonyngé; Joan Sutherland (Marguerite), Franco Corelli (Faust), Nikolai Gjaurov (Méphistophélès), Robert Massard (Valentin).

<sup>63</sup> R. CELLETTI, *Il teatro d'opera in disco*, op. cit., p. 296 sg.

<sup>64</sup> Cfr. Jesús M. LÓPEZ, *Antonio Paoli. El león de Ponce*, Waterbury, Conn., Ediciones Líricas Puertorriquenas, 1997, p. 721.

<sup>65</sup> Si tratta di un G&T inciso a Milano nel maggio del 1909 con numero di matrice 28-13 258b.

dente dimostrazione atletica dell'eccezionale squillo del registro acuto. Gli *espada* cantano i titoli Meyerbeer, in particolare *Les Huguenots* (o meglio *Gli Ugonotti*, dal momento che il titolo viene eseguito in italiano). Non disdegnano *La juive* e *L'africaine*, sempre in italiano.<sup>66</sup> L'*espada* è un fenomeno che riguarda cantanti di diverse nazionalità, ma di scuola italo-latina. Gli *espada* cantano alcuni titoli romantici tipici del repertorio del tenore di forza, alla maniera di Gaetano Fraschini: *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Poliuto*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*. Si aggiudicano il *Guglielmo Tell*. Affrontano *Otello*. Si cimentano in *Samson et Dalila*. Recuperano *Norma*. Non disdegnano qualche titolo wagneriano. L'avvento del Verismo obbliga, sebbene a malincuore, gli *espada* a misurarsi con la nuova vocalità. Non la amano, dal momento che li costringe a rivedere la posizione della voce e a lavorare sui centri. Devono minare così il castello della loro fonazione tutta proiettata verso i bagliori del registro acuto. Da qui si spiega la refrattarietà di tenori come Francisco Viñas o Francesco Tamagno o Paoli verso il Verismo. Dalla contaminazione tra l'antico stile e quello verista nasce un nuovo tipo di *espada*: più muscolare. Tra i più illustri *espada* di questa generazione si può citare Hipólito Lázaro per l'esuberanza del registro acuto e per la costante volontà di esibirne la forza.<sup>67</sup> Senza dimenticare – è una caratteristica sempre presente nel miglior Corelli – che in Lázaro (come provano i dischi) c'è la ricerca insistita della mezza voce, della nota filata con un atteggiamento volutamente esibito, e la presenza nel repertorio di titoli dalla vocalità infuocata. (Lázaro fu il primo interprete della parte di Ugo nella *Parisina* e del piccolo Marat nelle rispettive opere di Pietro Mascagni, oltre a Giannetto nella *Cena delle beffe* di Umberto Giordano.) In Italia atteggiamenti da tenore *espada* si possono senza dubbio rintracciare anche in Giacomo Lauri Volpi. Nella vocalità del cantante laziale essi però si contaminano con atteggiamenti propri dell'antico tenore contraltino. L'argentea voce di Lauri Volpi, squillante come una tromba, cerca infatti di evitare uno degli aspetti più tipici degli *espada*: la presenza di un medium turgido che in evidente contrasto con lo squillo del registro acuto ne sottolinei ancora più lo slancio. L'*espada* non è solo un tenore con gli acuti o i sovracuti, ma è un tenore muscoloso dotato di acuti. È proprio lo sforzo fisico, materico si potrebbe dire, di sollevare i suoni e di scagliarli con veemenza

<sup>66</sup> Giova infatti ricordare che nell'Ottocento le opere venivano eseguite nelle lingue delle diverse aree geografiche con l'avallo del compositore stesso. La nostra lingua non era usata nella sola area latina, ma anche a Londra o in altri teatri (per esempio, l'Opera Imperiale di Pietroburgo o il Met di New York), grazie alla presenza di cantanti italiani. A riprova della diffusione di edizioni italiane in luogo di quelle francesi, bastino alcuni esempi. *L'africaine* di Meyerbeer andò in scena a Londra il 22 luglio 1865 (la "prima" assoluta parigina è del 28 aprile) in italiano, dove nel 1890 *Robert le Diable*, che vi era stato rappresentato nel 1832 con il titolo *The Fiend-Father, or Robert of Normandy*, venne ripreso in italiano; cfr. Heinz BECKER, "voce" Meyerbeer, Giacomo, in *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., VII, coll. 515-520: 519 sg.

<sup>67</sup> Per inquadrare la voce e l'arte di Hipólito Lázaro, cfr. Rodolfo CELLETTI, "voce" Lázaro, Hipólito, in *Le grandi voci*, op. cit., pp. 461-464; ma anche SARMINAGA, "voce" Hipólito Lázaro, in *Diccionario de cantantes líricos españoles*, op. cit., pp. 205-207.

verso l'alto che conferisce ai suoni stessi la forza terrificante di una cannoneata. Pur senza dimenticare Mario Filippeschi (anch'egli presentava atteggiamenti da tenore contraltino), nel nostro dopoguerra Corelli è stato forse il più compiuto esempio di tenore *espada*. È riuscito a sublimare gli aspetti della vocalità di un *espada* e a inserirli in prove di alto rango.

Se torniamo all'opera francese e alle puntature del *Faust*, non v'è dubbio che siano affascinanti sotto l'aspetto del suono. D'altronde l'attenzione al suono, alla timbratura d'ogni singola nota sono uno degli aspetti più caratteristici della vocalità di Franco Corelli.<sup>68</sup> Non basta, però, a garantire coerenza a una lettura dove il grado di contaminazione tra stile esecutivo italiano e vocalità francese raggiunge il massimo grado. Una simile contaminazione, infatti, presta a Gounod soluzioni di per sé estranee al contesto.

### *Il tenore romantico*

#### 1. "Gli Ugonotti"

Il repertorio romantico – l'aggettivo è usato in senso lato – di Corelli comprende (ci limitiamo alle opere di cui esiste documentazione sonora): *La battaglia di Legnano*, *Poliuto*, *Ugonotti*, *Macbeth*, *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Trovatore* e la sua appendice verdiana, di quel Verdi che nella *Forza del destino*, *Don Carlos* e *Aida* assimila procedimenti drammaturgici del *grand-opéra* francese. A queste interpretazioni possono essere aggiunte una manciata di incisioni di pezzi staccati, come «Spirto gentil», «A te, o cara, amor talora», «La mia letizia infondere», «O paradiso», «Ma s'è me forza perderti». Un titolo scapigliato come *La Gioconda* del 1876 (in realtà 1880: d'abitudine si esegue la seconda versione) e «Nel verde maggio – un dì dal bosco»,<sup>69</sup> l'arioso di Walter dalla *Loreley* di Alfredo Catalani.

Non è possibile dimenticare l'altra sfige (con *Fedora*) del repertorio corelliano: *Il pirata* di Vincenzo Bellini scaligero del 19 maggio 1958, di cui non esiste alcuna registrazione. Franco Corelli non aveva nulla a che spartire con una parte belliniana scritta per un tenore angelicato come Giam-battista Rubini. Risultano veramente maldestri i tentativi di giudicare pertinente, per eccesso di zelo, la voce di Franco Corelli, facendo leva sul significato dei versi della sortita di Gualtiero.<sup>70</sup> Non si può peraltro ridurre la questione della lettura di Corelli del *Pirata* alle eventuali difficoltà sul versante della coloratura, abbondantemente sforbiciata. Il problema, però, è più complesso. È di carattere generale. Riguarda proprio il tasso di contamina-

---

<sup>68</sup> Cfr. G. RANIERI, *Intervista a Franco Corelli*, «Epoca», 26 luglio 1970.

<sup>69</sup> L'Arioso di Walter nella *Loreley*, inciso alla Kingsway Hall di Londra nel febbraio 1967, fa parte di una serie di registrazioni inedite pubblicate solo nell'inverno del 2003, dopo la morte del tenore, nell'album *Franco Corelli: The Unknown Recordings*, EMI Classics 5 62698 2.

<sup>70</sup> Si legga la bizzarra affermazione di M. BOAGNO, *op. cit.*, p. 64, ove non si condivide il corretto asserto di Eugenio Montale che vorrebbe, giustamente, Ernesto "angelicato". Tale era Giovanni Battista Rubini e tale era la vocalità di Bellini.

zione della vocalità belliniana con modelli a lei estranei. Nelle recensioni dello spettacolo colpisce quella di Celletti che sottolinea le dimensioni gigantesche della voce di Corelli. Credo che sia stato questo l'elemento decisivo per il successo della serata.<sup>71</sup> Il fiume di voce, che fluiva melodico e rapinoso, soggiogante, produceva forti emozioni. C'era poi quella particolare smaltatura timbrica che rende la voce di Corelli velata da un'indicibile malinconia, confacente a un eroe romantico come Gualtiero. Purtroppo l'assenza di documenti sonori non permette che congetture, anche se suggestive.

A questa area del repertorio, bisognerebbe aggiungere il Pollione della *Norma*, ma anche altri due personaggi spontaniani che appartengono al tipo di baritenore impiegato nella produzione di primo Ottocento: Enrico dell'*Agnese di Hohenstaufen* e Licinio dalla *Vestale*. Quando i baritenori spariscono, questi ruoli vengono affidati al cosiddetto 'tenore di forza'. Con quest'espressione s'intende una tipologia vocale che possiamo ritrovare nel corso del secolo XIX, in un arco di tempo che va dall'*Otello* di Rossini fino all'*Otello* di Verdi. In rapida sintesi, tra i primi e più compiuti esempi di tenore di forza possiamo annoverare senza dubbio Andrea Nozzari,<sup>72</sup> per il quale Rossini scrisse le parti di Leicester nell'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, di Otello nell'opera omonima, di Rinaldo nell'*Armida*, di Osiride nel *Mosè in Egitto*, di Adorante nel *Ricciardo e Zoraide*, di Pirro nell'*Ermione*, di Paolo Erisso nel *Maometto II* e di Antenore nella *Zelmira*. Dopo Rossini, un altro formidabile esempio di tenore di forza può essere considerato Domenico Donzelli, per il quale Bellini scrisse la parte di Pollione. Donzelli però era un tenore antico, con una vocalità assolutamente diversa da quella di un cantante come Corelli o Del Monaco, per citare due dei più celebri Pollione del secondo dopoguerra. A tutti è nota la lettera di risposta di Donzelli a Bellini che gli chiedeva di descrivergli la sua voce, per modellare meglio la vocalità di Pollione. Donzelli asserisce di arrivare di petto fino al Sol, per poi proseguire di testa o, per usare un termine gergale, in falsettone.<sup>73</sup> Di fatto, se ragionassimo con il metro dei nostri giorni, Donzelli sembrerebbe un baritono che affrontava la terza acuta con suoni misti, estranei al gusto moderno.<sup>74</sup>

La chiave di volta dell'evoluzione del tenore di forza deve essere considerato Gilbert-Louis Duprez che, all'Opéra di Parigi, reinterpretò Arnold del *Guillaume Tell* e Raoul degli *Huguenots*, scritti in origine per Adolphe Nourrit. Prima di debuttare a Parigi, Duprez era stato un apprezzato tenore donizettiano. Il compositore bergamasco aveva scritto per lui alcuni importanti personaggi: Ugo della *Parisina*, Enrico II della *Rosmonda d'Inghilterra* e, soprattutto, l'Edgardo della *Lucia di Lammermoor*.

<sup>71</sup> Cfr. M. BOAGNO, *op. cit.*, p. 63 sg.

<sup>72</sup> Cfr. Giorgio APPOLONIA, *Le voci di Rossini*, Torino, EDA, 1992, pp. 184-193.

<sup>73</sup> Lettera di Domenico Donzelli a Vincenzo Bellini (Parigi, 3 maggio 1831), riportata in Carmelo NERI, *Caro Bellini... Lettere edite ed inedite a Vincenzo Bellini*, Catania, Prova d'Autore, 2001, p. 21 sg.

<sup>74</sup> Cfr. Giancarlo LANDINI, *Domenico Donzelli: osservazioni sopra un tenore bergamasco*, «Archivio storico bergamasco», VI, 1986, pp. 87-109.

La domanda che ci poniamo è la seguente: in che rapporto stanno le interpretazioni di Franco Corelli con lo stile del primo Ottocento, così come si può ricostruire dai documenti? E ancora: quale continuità esiste tra le letture dei suoi modelli che procedendo a ritroso di generazione in generazione ci portano fino ai primi interpreti? E di nuovo: quale grado di contaminazione è presente nelle letture di Corelli?

Cominciamo dagli *Ugonotti* – li citiamo in italiano, perché in questa lingua vennero eseguiti –, andati in scena alla Scala nel 1962.<sup>75</sup> Come è noto, si trattò di uno tra i più memorabili allestimenti scaligeri degli ultimi cinquant'anni. Può essere interessante sapere che in origine il maestro Francesco Siciliani, allora direttore artistico del Teatro alla Scala aveva in animo di fare allestire *Guglielmo Tell* e aveva allertato Corelli perché preparasse la parte di Arnold. È voce diffusa e molto probabilmente fondata che esistano nastri, in possesso della moglie del tenore, contenenti le sedute di studio con accompagnamento di pianoforte. L'esito strepitoso di quelle serate, il successo personale di Franco Corelli hanno favorito il nascere di una mitologia che non sempre ha permesso di valutare con più equilibrio il valore di quella esecuzione. Quando poi, negli anni Settanta, la Belcanto-Renaissance ci ha offerto di ascoltare esecuzioni degli *Huguenots* in lingua originale, mosse da criteri filologici, alcuni critici (peraltro autorevoli) hanno contrapposto il Raoul del giovane tenore Anastasios Vrenios (protagonista della prima incisione completa dell'opera di Meyerbeer, realizzata in studio, in lingua francese),<sup>76</sup> dalla voce angelica (o presunta tale), a quello di Corelli. Se non bastasse, hanno ritenuto di poter visualizzare nell'antitesi Vrenios/Corelli la replica moderna del duello tra Adolphe Nourrit e di Gilbert-Louis Duprez.<sup>77</sup> L'uno, creatore del personaggio alla "prima" assoluta del 1836, fu il più grande *tragédien* della scena lirica francese, con un registro acuto molto esteso, costruito con un'emissione di testa.<sup>78</sup> Il secondo, un tenore di forza di scuola italiana con un registro acuto di petto. La contrapposizione tra i due tenori, ripresa in tempi recenti anche da Marco Beghelli,<sup>79</sup> era più com-

---

<sup>75</sup> Sulla carriera scaligera di Franco Corelli, si legga Giancarlo LANDINI, *La Scala d'oro*, in *Omaggio a Franco Corelli*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2001, pp. 9-31.

<sup>76</sup> Decca SET 460/3 (1970); Orchestra New Philharmonia e Coro Ambrosiano, dir. Richard Bonyngé; Joan Sutherland (Marguerite de Valois), Martina Arroyo (Valentine), Huguette Tourangeau (Urbain), Anastasios Vrenios (Raoul), Nicolai Ghiuselev (Marcel), Dominic Cossa (Il conte di Nevers), Gabriel Bacquier (Il conte di Saint-Bris).

<sup>77</sup> Circa la *querelle* cui si fa riferimento, vale a dire tra Paolo Isotta, che sostenne Vrenios, e Celletti, che sulle pagine del mensile «Discoteca HI-FI» ne confutò le tesi, si vedano riassunti i termini in Giancarlo LANDINI, *Adolphe Nourrit e Gaetano Donizetti*, «The Donizetti Society Journal», n. 7, 2002, pp. 571-677.

<sup>78</sup> Cfr. Marie-Hélène COUDROY, *La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer*, Paris, Galland, 1988, p. 181.

<sup>79</sup> Lo studioso ripropone inopinatamente l'accostamento tra Corelli e Duprez, non tenendo in alcun conto i problemi di contaminazione dello stile del tenore anconetano: Marco BEGHELLI, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», II, 1996, pp. 105-149: 105.

plexa. Nourrit e Duprez non avevano molto a che spartire con Vrenios e con Corelli. In realtà, il pur coltissimo Gianandrea Gavazzeni, che peraltro non credette mai a un approccio filologico e museale al teatro romantico di primo Ottocento, non aveva bisogno di ritornare al modello di Duprez per decidere la rotta lungo la quale guidare il suo Raoul. Dal canto suo Corelli arrivò scevro da condizionamenti culturali all'appuntamento con *Gli Ugonotti*, e i maestri di cui poteva disporre, autorevoli musicisti, erano convinti esponenti della scuola di canto italiana del '900, per nulla turbati dal fatto che una voce come la sua potesse identificarsi con la produzione del primo Ottocento. Una simile situazione si era già verificata per *Il pirata*, con il sostanziale avallo della critica. Avvenne per *Gli Ugonotti*, e sarebbe avvenuto per il *Guglielmo Tell* se gli avvenimenti non avessero preso un'altra piega. Nell'eventualità che qualcuno avesse dei dubbi, basti leggere che cosa scrivevano Tullio Serafin e Alceo Toni, pontefici del teatro lirico italiano, a proposito della parte di Arnoldo, cioè il tenore del *Tell*:

Il cantabile di Arnoldo «Ah Matilde, io t'amo, è vero; ma fuggirti alfin degg'io» si animi della più aperta e più calda vocalità [...] Ci sono accenti di più forte animazione, nel repertorio melodrammatico, di quelli di Arnoldo: «il padre, ohimè, mi malediva» con quel suo quasi martellante, disperato o reiterato grido; frasi più larghe che salgono al massimo dell'affanno penoso, col loro ascendere per gradi sempre più appassionati e quel discendere rapidamente, quasi urlo lamentoso da dare il senso di uno spasimo rabbrividente del «o ciel, o ciel, mai più lo rivedrò»? Voce ci vuole a renderli nella loro potente vocalità, ma anche, immancabilmente, tono e forza drammatica e quel, diremmo, voluttuoso abbandono melodico che è proprio del libero arbitrio artistico – si passi per analogia questo termine di raffronto – ma che proviene anche dalla musicalità acquisita da maturati studi [...] L'aria ha un inizio di tenerezza accorata e una tornatura di frase classica che svia poi in disegni di accenti romantici salendo a grado a grado con le parole: «il padre io chiamo invan, egli non m'ode più», e coronandosi ampiamente nelle battute cadenzali. È un'aria che vuol essere cantata con tono di voce e soavità d'espressione lirica, ma le si addice pure, a suo luogo, l'ardire e l'impeto della forza drammatica [...] L'Allegro [...] viene a scuotere Arnoldo coi gridi di una folla lontana, che s'avvicina ed è l'avvisaglia e l'avanguardia della rivoluzione ormai in atto. Tutta la scena deve essere resa con vigoria e con forza di infervoramento ribelle, si intende anche il canto di Arnoldo.<sup>80</sup>

Quello che descrivono non è l'Arnoldo cantato da Nourrit, ma quello eseguito da Duprez e poi da Tamagno e da Lauri Volpi. Nel sottolineare il fuoco del personaggio rossiniano, i due raffinati musicisti coglievano nel segno, perché avevano capito che la vocalità dei personaggi scritti per Nourrit bat-

<sup>80</sup> Tullio SERAFIN - Alceo TONI, *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, I, Milano, Ricordi, 1958, rispettivamente pp. 148, 156, 163 e sg.

teva nella regione centrale, salvo gli acuti stratosferici emessi in falsettone o comunque con emissioni di testa. Per questo, quelle parti si adattarono sia ai tenori di forza di fine Ottocento sia agli *espada* come Lázaro o a quelli come Corelli, forti nei centri, quasi baritonali, e arditi negli acuti. Questi ultimi eseguiti di petto acquisivano una forza nuova e inusitata. Serafin e Toni avevano capito che Nourrit non era un tenore angelicato all'italiana alla maniera di Rubini.

Per giunta, mentre per *Il pirata* non esisteva una tradizione interpretativa moderna, *Les Huguenots* o, meglio, *Gli Ugonotti* – la versione in italiano in pratica soppiantò quella in francese, che è stata allestita per la prima volta in Italia solo nell'estate del 2002 a Martina Franca durante il Festival della Valle d'Itria – avevano continuato a essere rappresentati nel Novecento. In Italia l'opera aveva potuto contare su due memorabili esecuzioni che ebbero Giacomo Lauri Volpi nei panni di Raoul: uno dei pochi tenori moderni, se non l'unico, in grado di accostarsi allo stile antico e farlo rivivere con cognizione di causa. La prima avvenne all'Arena di Verona nel 1933. Purtroppo non esiste nessun documento sonoro dell'esecuzione areniana. Nel dicembre di quell'anno, però, Lauri Volpi incise per la Discoteca di Stato una breve lezione di canto, probabilmente da trasmettere all'EIAR (l'allora Ente radiofonico nazionale). In questa seduta, della durata di 5' e 31", per dimostrare la perfetta impostazione della voce e, in particolare l'attacco nella zona di passaggio sulla vocale *-i*, preceduta da consonante dentale, Lauri Volpi utilizza proprio «Dillo ancora» dal duettone dell'atto IV degli *Ugonotti*. Quello che si ascolta è l'antico canto. I puristi potranno eccepire la contaminazione tra lo stile italiano di primo Ottocento, quello dei tenori angelicati alla Rubini – Lauri Volpi debuttò proprio con lo pseudonimo 'Rubini' –, con quello francese. Al di là di questo siamo in presenza di un documento assoluto che può fare il paio con l'incisione a 78 g per la Victor nel gennaio del 1929 di «Bianca al par di neve alpina». In questo disco appare chiaro il rapporto tra viola d'amore, prevista da Meyerbeer, e la voce, la loro gara nel raffigurare l'estasi amorosa, il legame che si stabilisce tra i due diversi strumenti, meccanico e umano, l'aspetto drammaturgico di questa soluzione musicale.<sup>81</sup> L'altra esecuzione ebbe luogo alla RAI di Milano (più volte pubblicata in dischi e CD) nel 1956.<sup>82</sup> Nonostante l'evidente declino, dovuto all'età, Lauri Volpi si conferma un Raoul più pertinente e ben diverso da Franco Corelli.

Le ragioni della diversità che il lettore potrà facilmente reperire nel con-

---

<sup>81</sup> Le si ascoltino in *Giacomo Lauri Volpi. Tutte le registrazioni effettuate in studio*, Tima Club, Clama CD 15-3, III: *Le incisioni Victor - Fonorama - Odeon - La Voce del Padrone*, tracce 11 (e non 12, come erroneamente figura nell'elenco dei brani) e 4.

<sup>82</sup> Replica RPL 2401/3 (l'esecuzione fu trasmessa alla RAI il 3 giugno 1956); Orchestra e Coro della RAI di Milano, dir. Tullio Serafin; Giacomo Lauri Volpi (Raoul), Antonietta Pastori (Margherita di Valois), Giuseppe Taddei (Il conte di Nevers), Giorgio Tozzi (Il conte di Saint-Bris), Anna De Cavalieri (Valentina), Nicola Zaccaria (Marcello).



fronto tra le due esecuzioni (anche l'edizione scaligera del 1962 è stata ripetutamente pubblicata)<sup>83</sup> consistono prima di tutto nell'impostazione del suono, spesso non compresa anche autorevoli censori moderni.<sup>84</sup> Fin dalla sortita, «Qui sotto il ciel della Turenna», Lauri Volpi produce un suono fortemente timbrato, ma decisamente chiaro. La posizione alta gli assicura un colore luminoso, argenteo. I centri sono costantemente leggeri. Sebbene il canto sia improntato alla più grande nobiltà, il tenore di Lanuvio evita ogni benché minima sonorità che possa in qualche modo conferire al personaggio una dimensione realista. In questo caso Lauri Volpi sceglie di evitare qualsiasi contaminazione di tipo verista. Nell'esecuzione dell'arioso, «Bianca al par di neve alpina», Lauri Volpi ci offre una buona approssimazione di quello che doveva essere il cosiddetto 'falsettone' degli antichi tenori di grazia.<sup>85</sup> Decide di attenersi alla vocalità antica del tenore di forza, semmai contaminandola con tratti da tenore angelicato. Nell'emettere il Re sovracuto al termine del duettone, Lauri Volpi adotta una soluzione che ricorda da vicino quella dei tenori di forza che nella seconda metà Ottocento frequentarono il personaggio di Raoul. Vuoi per l'età avanzata – all'epoca dell'incisione Lauri Volpi aveva 63 anni, era nato l'11 dicembre 1893 –, vuoi per una scelta di gusto, il tenore conclude la puntatura con un'emissione decisamente rinforzata che rientra nella tipologia dei suoni di petto. Subito dopo, in corrispondenza delle parole «Dove son io?», Lauri Volpi atteggia la sua emissione a una rotondità e a una morbidezza che appartengono allo stile dei tenori di grazia. Se paragonato ai tenori di forza di cui conserviamo testimonianze discografiche, il Raoul di Lauri Volpi è meno stentoreo e più angelico. Conferma un livello della conoscenza dello stile antico. Eppure lo stesso Lauri Volpi non riesce a risolvere adeguatamente la stretta del duetto Raoul/Margherita nell'atto II. Il rapido gioco di note staccate che caratterizza «Oui, cette conquête» e che Nourrit gradiva, a giudicare dalla presenza di passi consimili anche in altri lavori scritti per lui (per esempio, nella *Juive*), trova la sua voce priva della flessibilità necessaria e costringe il tenore a drastici tagli.

Al di là di questo, però, non v'è alcun dubbio che siamo di fronte a una delle più importanti riletture della vocalità romantica, a proposito della quale

---

<sup>83</sup> MRF 18 (registrazione *live* del 7 giugno 1962); Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dir. Gianandrea Gavazzeni; Franco Corelli (Raoul), Joan Sutherland (Margherita di Valois), Vladimiro Ganzarolli (Il conte di Nevers), Giorgio Tozzi (Il conte di Saint-Bris), Giulietta Simionato (Valentina), Nikolaj Gjaurov (Marcello).

<sup>84</sup> Cfr. Elvio GIUDICI, *L'opera in cd e video*, 2ª ed., Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 663.

<sup>85</sup> Per rendersi pienamente conto di quale pertinenza stilistica fosse in grado di sviluppare Lauri Volpi, si ascolti l'incisione di «Bianca la par di neve alpina» realizzata nel 1929 per la Victor. In questo disco, il tenore laziale offre un esempio concreto di cosa fosse il falsettone. Il confronto tra questa esecuzione e quella di Corelli mette in risalto l'incolmabile abisso stilistico che intercorre tra le soluzioni adottate dai due tenori e l'alto grado di contaminazione della lettura di Corelli.

Rodolfo Celletti, giustamente, parlò di 'ricreazione'.<sup>86</sup> In «Qui sotto il ciel» è evidente che Corelli ha studiato da vicino il modello di Lauri Volpi. La posizione del suono è alta, il timbro del registro acuto è chiaro e luminoso. I centri, che Corelli si sforza però di tenere leggeri, sono comunque ben più corposi che non quelli di Lauri Volpi. Di grande interesse il recitativo che precede l'arioso «Bianca al par di neve alpina». L'impostazione del fraseggio, gli accenti e la dizione di Corelli rimandano a un modello di bruciante realismo: «Io mi slancio, li pongo in fuga e poi mi avanzo». Tale taglio è confermato da «Oh qual soave visione», dove la *o* e la *a* di *soave* si compiaccono di dense ombreggiature, frutto di uno sfruttamento intenso dei centri. Lo stesso attacco di «Bianca al par di neve alpina» rifugge dall'argenteo, niveo nitore di Lauri Volpi. Il canto di Corelli risulta più moderno di quello del tenore laziale, ma la contaminazione tra atteggiamenti da tenore di forza di ascendenza ottocentesca e modi propri del tenore *espada* sono palesi. Quand'anche non si debba parlare di evidenti contaminazioni tra tenore di forza e tenore di estrazione verista. Può sembrare esagerato: ma non c'è soverchia differenza tra il lirismo di questo Raoul e quello del Maurizio di Sassonia dell'edizione sancarlina. Ciò non significa che l'esecuzione di Corelli non risulti di per sé strepitosa e impressionante. Sono, però, gli elementi materici del suono, la sua compostità, la forza a prendere il sopravvento e a disegnare un Raoul molto sanguigno.

Nel duetto dell'atto II Gavazzeni optò per tagli drastici e draconiani, come del resto Serafin nell'edizione RAI del 1956. Nel tempo d'attacco del duetto, Corelli fraseggia con ampiezza, conferisce rotondità alla sua emissione, ma dà al suono una pienezza e una carnosità che mostra, ancora una volta, un approccio stilistico differente da quello di Lauri Volpi. Lo si può notare anche nelle frasi più angelicate, come «sono in terra o sono in ciel». Quanto alla stretta, fu trasformata in una cabaletta per Margherita. Corelli tace, dal momento che con la sua impostazione non può affrontare un passaggio che si rifà a una vocalità leggera elegante simile a quella del Rossini del *Conte Ory*. Peraltro i tagli praticati da Gavazzeni e l'impostazione di Corelli parvero legittimi, i primi, e perfettamente idonea la seconda, a rendere in chiave moderna lo stile di un'opera di questo genere. A nessuno venne in mente, infatti, di lamentarsi per la distanza tra Corelli e il primo interprete, Nourrit. Eugenio Gara scrisse infatti:

---

<sup>86</sup> «Con quel timbro, con quello slancio, con quello squillo e quella dizione sbalzata in argento e acciaio, il personaggio tornava vivo e valido come ai tempi più felici del *grand-opéra* [...] Lo stesso devo dire che per tutto il quarto atto: raramente ho sentito fraseggiare Lauri Volpi con tanta espansione di sentimento, convinzione d'accento e ricchezze di sfumature [...] Ad un certo punto esplose in un Re♯ acutissimo d'una facilità e d'una limpidezza indescrivibili. Quando un cantante rende di questi servigi a un compositore, è qualcosa di più di un grande tenore o di un grande soprano: diventa quasi un ricreatore». Così Rodolfo CELLETTI, il cui giudizio viene riportato da Giorgio GUALERZI, note di copertina dell'edizione discografica Replica RPL 2001 (1980).

Gianandrea Gavazzeni [...] ha dovuto risolvere prima di tutto il problema dei tagli: assolutamente necessari, sia perché si tratta di una partitura fluviale, sia perché le gramigne esornative e le divagazioni fastidiose in realtà sono troppe. Del resto, riteniamo, che nemmeno Meyerbeer un'edizione integrale avrà avuto il piacere di vederla. Nelle più recenti sopprimevano addirittura l'ultimo atto ossia *La notte di san Bartolomeo*, drammaticamente indispensabile e musicalmente scolpita. Qui sono stati fusi con opportune sfrondature i primi due atti, e soppresso il primo quadro dell'ultimo, in modo di superare di poco le quattro ore di spettacolo [...] Superba compagnia di canto. Il tenore Corelli ha davvero superato sé stesso. E non soltanto con gli splendidi acuti che hanno il balenio della folgore celeste, ma anche con mezzevoci insinuanti e infuocati fraseggi. Difficile dire quale grado di calore e di commozione abbiano conferito al cruciale duetto d'amore lui e la Simionato [...] <sup>87</sup>

Nessuno dimostrò, insomma, quegli scrupoli che, quarant'anni di Belcanto-Renaissance, il recupero del repertorio del Rossini serio, la comparsa di tenori in grado di eseguire in modo attendibile il repertorio antico rendono legittimi.

Ancora più emblematico il confronto del settimino dell'atto III. Nell'esecuzione RAI colpisce il timbro argenteo, chiaro comunque, di Lauri Volpi: una voce tutta proiettata nella regione acuta. Leggera nei centri, essa fa leva su di una dizione martellante, ma lontana da ogni sottolineatura realistica. Nell'esecuzione di Corelli il timbro è decisamente più scuro, la voce è improntata a una più accentuata muscolosità e le puntature a un pronunciato atletismo. Il duettone dell'atto IV non fa che confermare le differenze tra le due letture. All'ascolto di questo pezzo siamo più che mai certi che nella lettura di Corelli il fenomeno della contaminazione tra tenore di forza e tenore *espada*, se non tenore verista, agisce senza soluzione di continuità. I modelli, o perlomeno le ascendenze, sono da ricercarsi non in ipotetiche quanto infondate reminiscenze dell'esecuzione di Duprez, ma in cantanti che appartengono al Novecento. Tra i possibili ascendenti del Raoul di Corelli, cito quello di José Palet, di cui possiamo ascoltare l'esecuzione del duettone in un disco Grammfono (DB 713 e DB 721), inciso negli anni Venti del secolo XX. <sup>88</sup> Un altro confronto possibile è con l'incisione realizzata dal tenore irlandese John O'Sullivan nel 1922, con Maria Llancer (Columbia D 4968). Reincise il pezzo nel 1924 con Dora De Giovanni (Columbia D 12458). <sup>89</sup> Sia nell'una sia nell'altra incisione siamo di fronte a un epigono dei tenori della seconda metà Ottocento. O'Sullivan è un tenore stentoreo che non indulge mai al canto a fior di labbro, anche se all'occasione sa conferire una certa rotondità alla sua emissione. I centri sono pieni, risonanti e

<sup>87</sup> Eugenio GARA, *Protetti da san Bartolomeo questi Ugonotti sono duri a morire*, «L'Europeo», XVIII, n. 23, 10 giugno 1962, p. 82.

<sup>88</sup> Alla maniera dei tenori *espada*, José Palet aveva in repertorio alcuni titoli del *grand-opéra*. Al Liceu di Barcellona eseguì *Gli Ugonotti* nella stagione di primavera del 1914, poi nella stagione 1915/16. Nella stagione 1917 eseguì anche *Roberto il Diavolo*.

<sup>89</sup> Cfr. M. F. BOTT, *John O'Sullivan*, note di copertina per *John O'Sullivan, Tenor*, Symposium 1152.

robusti, ma evitano i colori di gusto verista e non cercano la sensuale carnosità della voce di Caruso, che costituì un modello per tutti i tenori del Novecento, con pochissime eccezioni, tra cui Lauri Volpi. Quando la tessitura si fa impervia e acutissima, O'Sullivan utilizza un registro più chiaro e luminoso. Il punto di emissione della voce si fa più alto, il corpo della voce più leggero. Il suono diventa molto squillante. O'Sullivan non ama affatto i portamenti ed è abbastanza rigoroso (compatibilmente con il gusto dei suoi tempi) nello svolgere la linea melodica. In questo caso il livello di contaminazione degli stili è nullo. Siamo di fronte a un vero e proprio tenore di forza che evita i contatti sia con il repertorio pucciniano sia con quello verista. Corelli, invece, ama molto il canto di portamento e tutta l'esecuzione di «Dillo ancora», il momento cruciale del duettone dell'atto IV, ne è condizionata. Rimane il fatto che sotto il profilo dell'impatto teatrale l'ascolto del settimino e del finale dell'atto IV costituiscono uno dei momenti più emozionanti della storia del teatro lirico del dopoguerra.

Non si dimentichi, però, che negli ultimi decenni l'opera di Meyerbeer è stata spesso ripresa, e in più di un caso, sia in dischi sia in teatro, con l'intento evidente di cercare voci tenorili in grado di rivivere con moderno gusto l'antico stile, sia esso quello, ipotetico, di Nourrit o quello di Duprez o una via di mezzo tra l'uno e l'altro. Non sono mancate ottime proposte, come quella di Nicolai Gedda a Vienna in un'esecuzione memorabile in forma di concerto nel 1971, o, sebbene meno interessanti, di Richard Leech o ancora, recentissima, nel giugno 2004, a Metz, di Rockwell Blake, uno dei maggiori tenori rossiniani dei nostri tempi. Non è un caso che Blake, specialista rossiniano ed eccellente esecutore del *Comte Ory* sia l'unico che risolveva attendibilmente la stretta del duetto dell'atto II di Raoul con Marguerite.

## 2. I personaggi di Fraschini

Donzelli e Duprez divennero i modelli per i più importanti tenori di forza che si imposero dagli anni Quaranta del secolo XIX, come Fraschini. Franco Corelli interpretò alcuni dei cavalli di battaglia del pavese Gaetano Fraschini, che partecipò a numerose "prime" assolute di lavori del primo Romanticismo italiano, per esempio *Saffo* di Giovanni Pacini. Vi sostenne la parte di Faone, che prevede un'ardua cabaletta, «Mai più, mai più divisi», la cui tessitura si spinge fino al Re sovracuto. Donizetti gli scrisse la parte di Gerardo nella *Caterina Cornaro* e Fraschini fu proverbiale interprete di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* e di Poliuto, protagonista dell'opera omonima.

Abbiamo già accennato all'approccio di Corelli a *Lucia di Lammermoor*.<sup>90</sup> Al di là dell'accostamento estemporaneo, l'ascolto, censurabile (e

---

<sup>90</sup> Living Stage ADD LS 1051-2 (registrazione *live* effettuata al Met di New York l'11 gennaio 1971); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Carlo

non poco) sotto il profilo dell'attendibilità del solfeggio e del rispetto del dettato donizettiano – bastino i passi fioriti di «Pur quel voto» –, entusiasmante per lo slancio, l'impeto, la lucentezza, offre un grande motivo d'interesse. Corelli, convinto (com'ha dichiarato) che Donizetti richieda altro colore da Verdi e dalla produzione tardo-romantica, alleggerisce tutta l'impostazione della voce. Un solo test, per rendersene conto: il recitativo che precede «Fra poco a me ricovero», il passo corrispondente ad «al felice consorte», la frase si conclude sul Fa, primo spazio. Siamo nel cuore di quella zona centrale della voce di Corelli, caratteristica per le risonanze baritonali. Il suono è leggero, le sonorità non sono per nulla sottolineate. C'è insomma la volontà di adattare lo strumento a esigenze stilistiche ben individuate. In questo caso il grado di contaminazione è veramente basso e permette soluzioni di grande fascino che ci consentono di ritrovare un volto di Edgardo spesso perduto nella lettura di encomiabili tenori dalla voce piccola, in ossequio al moderno gusto.

Corelli cantò *Poliuto* alla Scala nel 1960: l'esecuzione, aureolata dalla presenza della Callas in una delle sue ultime apparizioni scaligere, è documentata dal disco.<sup>91</sup> La parte di Poliuto fu scritta *ad personam* per Adolphe Nourrit, che non solo ispirò il soggetto dell'opera ma con Salvatore Cammarano scrisse il libretto.<sup>92</sup> Dopo il ritorno di Duprez a Parigi, il suo ingaggio all'Opéra, il successo del suo metodo di forza, ritenuto più moderno, Nourrit, preso dallo sconforto si era congedato, si era recato a Napoli da Donizetti per imparare lo stile e la tecnica del canto italiano. Le lezioni non diedero alcun risultato. Per giunta la censura borbonica proibì il *Poliuto*. Donizetti partì per Parigi e Nourrit si buttò dalla finestra.

La tessitura di *Poliuto* è quella di un tenore baritonale, a conferma della robustezza dei centri di Nourrit. Non c'erano però incursioni nel registro acuto e sopracuto da eseguirsi di testa. Il carattere del personaggio dettò a Donizetti una vocalità eroica e severa che sta a metà tra Pollione e Manrico, nell'alternarsi di declamazione ed evidenti spunti melodici. Quando nel 1848 l'opera venne presentata al San Carlo, Carlo Baucardé,<sup>93</sup> tenore verdiano robusto, passato alla storia per avere introdotto il Do di petto nella "pira" del *Trovatore*, parve debole per la scrittura destinata a Nourrit e poi cantata da Duprez nella versione francese, vale a dire *Les martyrs*.<sup>94</sup> Essa invece calzò perfettamente a Corelli, che per esempio nell'aria dell'atto II, «Fu

---

Franci; Roberta Peters (Lucia), Franco Corelli (Edgardo di Ravenswood), Matteo Manuguerra (Lord Enrico Ashton), Bonaldo Giaiotti (Raimondo Bidebent).

<sup>91</sup> MRF 31 (registrazione *live* effettuata il 7 dicembre 1960); Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dir. Antonino Votto; Franco Corelli (Poliuto), Maria Callas (Paolina), Ettore Bastianini (Severo), Nicola Zaccaria (Callistene).

<sup>92</sup> Su tutta la vicenda, cfr. Annalisa BINI e Jeremy COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997, p. 695 sg., e anche Giancarlo LANDINI, *Adolphe Nourrit e Gaetano Donizetti*, op. cit.

<sup>93</sup> Cfr. Carlo Baucardé: *il tenore dei misteri. Appunti per una biografia*, in Giovanni VITALI, *Tanti affetti. Lirica a Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze, LoGisma, 2001, pp. 17-38.

<sup>94</sup> Cfr. A. BINI e J. COMMONS, op. cit., p. 1341 sg.

macchiato l'onor mio!...» e nella successiva cabaletta, «Sfolgorò divino raggio», mise in risalto la forza della sua contegnosa e aristocratica declamazione, la potenza di una voce a suo agio in una tessitura che insiste nella prima ottava, in una linea melodica che procede per ampi valori. Poiché non va oltre il La acuto, gli consente di poter conferire a questa nota un'insolita potenza. Nella Scena del carcere, inoltre, l'ampio recitativo «Donna!... Malvagia!...» che prevede anche passi cantabili, «Bella e di sol vestita», permise a Corelli di dimostrare la rondità di un'emissione capace di dare morbidezza alla linea melodica e di conferire alla frase la dolcezza necessaria. Alla maniera di Fraschini o di Tamagno, tenori di forza, ma in grado di piegarsi con virile compostezza al canto a fior di labbro, così come lo stile del Romanticismo prescrive. Infine, non può essere taciuto lo slancio irrefrenabile della stretta del duetto con Paolina nell'atto III, l'Allegro vivace «Il suon dell'arpe angeliche».

Fraschini partecipò ad alcune “prime” assolute verdiane: *Alzira* nella parte di Zamoro, *Stiffelio* nel ruolo eponimo, *La battaglia di Legnano* in quella di Arrigo e *Un ballo in maschera* nei panni di Riccardo. Fu celebrato interprete di altri titoli verdiani, tra i quali *Ernani*.<sup>95</sup> In questo caso fu uno dei primi tenori a rivelare gli aspetti eroici di una vocalità che forse il primo interprete, Carlo Guasco, tenore di grazia, non era riuscito a mettere in adeguato rilievo. Fraschini fu un tenore dalla voce baritonale, come prova la vocalità di *Stiffelio* o della *Battaglia di Legnano*. Applicato a un tenore di forza ottocentesco, l'aggettivo “baritonale” assume un significato diverso da quello che oggi si crede. Se infatti per tenore baritonale si intende quello che abitualmente si indica nel Novecento, dove lo si associa al tenore verista, turgido nei centri, allora nulla è più lontano dal tenore di forza alla Fraschini. Il tenore di forza ottocentesco eseguiva passi in tessitura grave, declamando in maniera elettrica e incisiva, ma era però in grado di affrontare tessiture acute, nelle quali si trovava a suo agio. Tra i suoi requisiti doveva possedere una discreta abilità nel canto a fior di labbro, per eseguire i numerosi passi dove era invitato ad addolcire, sfumare e alleggerire il suono. La caratteristica peculiare del tenore di forza ottocentesco, pur con le inevitabili differenze da una voce dall'altra, è costituita dalla posizione alta della voce: un canto appoggiato a gola ben aperta, ma con un punto di risonanza che non fa leva su un eccessivo affondo del suono. Ne deriva un requisito fondamentale per lo stile romantico: la lucentezza della voce e del registro acuto. Il tenore di forza teneva i centri leggeri. Non affondava i suoni, né cercava risonanze turgide né colori erotici. Sono indicazioni che si possono ricavare sia dall'ampia documentazione del secolo XIX (recensioni e trattati), ma soprattutto da una serie di registrazioni rarissime di tenori della seconda metà dell'Ottocento che incisero in età avanzata – per l'epoca lo erano già i

<sup>95</sup> Cfr. Giancarlo LANDINI, *Fraschini, Rossini, Pacini, Petrella e Mercadante: un problema d'interpretazione ed un tenore lombardo nella fucina del Romanticismo napoletano*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio MARTINOTTI, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 251-319: 287 sg.

cinquant'anni –, seppure con tecnica fortunosa. I dischi di Francesco Tamagno<sup>96</sup> o di Giovanni Battista De Negri<sup>97</sup> sono di estremo interesse per lo studio dello stile e della prassi ottocentesca.

Il tenore drammatico del Novecento, influenzato da Caruso che funge da spartiacque tra antico e moderno, si compiace, invece, della dilatazione dei centri e della ricerca di sonorità muscolose. Se si ascoltano le registrazioni realizzate da Corelli nella prima parte della carriera e le si confrontano con quelle successive agli anni Sessanta – è molto interessante il paragone tra il corpus dei dischi Cetra e i citati inediti pubblicati dalla EMI oppure l'album intitolato *La voce di Franco Corelli*<sup>98</sup> – si dovrà notare che il grande cambiamento avvenuto dagli esordi, vale a dire dal tenore baritonale che poteva agevolmente identificarsi con la tessitura di Pollione e di Licinio, fino a quello che affrontava con successo Manrico ed Ernani, consiste nel progressivo innalzamento del punto di risonanza, cioè nell'adozione intelligente e corretta di un metodo che ha tra le sue fonti gli insegnamenti di Arturo Melocchi, che si rifacevano alla tecnica dei tenori di forza della seconda metà Ottocento. A riprova di quanto affermiamo, in alcuni documenti del giovane Mario Del Monaco, il più importante allievo di Melocchi, si trovano atteggiamenti tipici del tenore di forza di ascendenza ottocentesca: voce chiara e squillante, vibrazioni metalliche di rara intensità, timbro argenteo.

Forte di questa vocalità, nei primi anni della sua carriera Del Monaco si accostò ripetutamente ad alcuni titoli del repertorio romantico; per esempio, *Lucia di Lammermoor* e *Un ballo in maschera* (cfr. l'Appendice II, qui a p. 238). Della sua interpretazione dell'opera verdiana rimangono alcune testimonianze discografiche che risalgono al 1946 e al '51.<sup>99</sup> Dal

<sup>96</sup> «Il timbro è ben diverso dai suoni scuri e bruniti di altri famosi interpreti di Otello, da Del Monaco a Domingo e Atlantov. Il colore del tipo tenore drammatico del nostro secolo è spesso condizionato dall'esempio di Caruso; quella di Tamagno è una voce ben diversa che ricalca modelli ottocenteschi [...] Nessun altro tenore ha inciso "O muto asil del pianto" con il suono trasognato di Tamagno, che prende i ripetuti Sol in una deliziosa mezza voce [...] Non canta fortissimo neanche la salita al Do<sub>2</sub> della cadenza (sostituito al Do naturale dello spartito), e Tamagno riserva per la cabaletta i suoi suoni da tromba» (Michael ASPINALL, *La tromba e la puntina. Francesco Tamagno e il grammofofono*, in *Il titanico oricalco. Francesco Tamagno*, catalogo della mostra, Torino, Teatro Regio, 1997, pp. 75-85: 77).

<sup>97</sup> A questo proposito meritano di essere ascoltati gli Zonofoni registrati a Milano nel 1902 con brani da *Otello* e da *Norma*, oggi ascoltabili nell'ottima riproduzione in «The Harold Wayne Collection», I, Symposium Records 1065. Sullo stile e la tecnica di De Negri cfr. Giancarlo LANDINI, *Geremia Bettini: un tenore romantico tra Rossini e Verdi*, negli Atti del Convegno *Geremia Bettini grande tenore treccatese dell'Ottocento* (Trecate, Teatro Comunale, 27 gennaio 2002), Città di Trecate, Amministrazione comunale, 2005, pp. 25-62: 34 sg.

<sup>98</sup> Si tratta di un altro disco EMI QALP 10364 (1962).

<sup>99</sup> *Mario Del Monaco. Arie e duetti 1950-1965*, Bongiovanni GAO 110 (tra l'altro contiene una breve selezione da *Un ballo in maschera*, ricavata dalla recita fiorentina del 19 gennaio 1951, e il duetto dell'atto II, cantato con Herva Nelli, e ricavato dal concerto tenuto per lo *Standard Hour* a San Francisco il 12 ottobre 1952). *Un ballo in maschera*, Bongiovanni GB 1185/6 (registrazione live effettuata al Grand Théâtre di Ginevra l'8 maggio 1946); Orchestra della Suisse Romande e Coro del Grand Théâtre di Ginevra, dir. Nino Sanzogno; Mario Del Monaco (Riccardo), Carla Castellani (Amelia), Piero Biasini (Renato). In questa incisione, però, Del Monaco omette l'aria dell'atto III, «Ma se m'è forza perdetti».

loro ascolto emerge che la posizione della voce di Del Monaco era più alta di quanto poi divenne negli anni successivi, quando il tenore cercò con insistenza risonanze baritonali. Benché la tendenza, destinata a prendere il sopravvento, è già avvertibile in più di un passo, l'impostazione della voce è tutta proiettata verso l'alto con straordinari effetti di lucentezza. Si devono aggiungere un'intonazione rigorosa e soprattutto una dizione elettrica, capace di conferire significato alle singole sillabe anche nei momenti in cui il ritmo della musica è particolarmente accelerato, se non vorticoso. Forte di questi requisiti, Del Monaco crea un Riccardo che, almeno per certi versi, può essere considerato assai più vicino di quello che si creda al modello romantico. Una frase come «No, giammai: nol poss'io...», che insiste nella regione centrale della voce, raramente è stata cantata con tanta efficacia. In questo caso si può avere uno splendido esempio di che cosa doveva essere la dizione elettrica dei tenori di forza dell'Ottocento. Se nell'Allegro «Sì, rivederti, Amelia, e nella tua beltà» Del Monaco, sebbene autorizzato dalle due corone scritte da Verdi, si fosse astenuto dalla palese esibizione dei suoi mezzi – mi riferisco al *Ballo fiorentino* del 1951 –, avremmo una raffigurazione pertinente e perfetta del tenore di forza romantico. Non solo il fraseggio traduce il *con entusiasmo* previsto dall'autore, ma Del Monaco è anche in grado di conferire ai due *La* e al *Si* acuto un'argentea lucentezza che restituisce a Riccardo la dimensione eroica che gli compete. Aggiungete la perfetta intonazione e il rigore della linea vocale, e avrete altre due caratteristiche che erano tipiche di Fraschini: sempre ligio al dettato del compositore. Le osservazioni, che riguardano il colore argenteo e l'impostazione alta della voce di Mario Del Monaco, si possono cogliere anche nella registrazione di «Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire», contenuta nello stesso disco. I tenori di forza si impossessarono presto dei titoli del *grand-opéra*, che eseguirono con soluzioni stilistiche diverse da quelle dei primi interpreti. Del Monaco canta il pezzo con una posizione alta della voce, lucente. Evita di imprimere alla linea quel turgore che, invece, le conferì Caruso nelle sue proverbiali esecuzioni.<sup>100</sup> All'epoca dell'incisione Caruso possedeva infatti una voce baritonale, vibratissima, e sviluppava la linea melodica con il massiccio uso di portamenti. Al contrario, il Del Monaco di quest'incisione, come peraltro quello delle incisioni di *Un ballo in maschera*, evita costantemente l'uso dei portamenti. Ciò conferisce al suo canto una più rigorosa aderenza al dettato melodico del compositore e una maggiore proprietà stilistica. Per converso, tale atteggiamento mette in risalto l'evidente refrattarietà di Del Monaco al canto legato e, soprattutto, l'evidente impossibilità di addolcire. Nella ballata di Riccardo, «Dì tu se fedele», Del Mona-

<sup>100</sup> Mi riferisco all'incisione realizzata dal tenore napoletano per la HMV nel settembre 1920. Negli ultimi anni della sua carriera, Caruso amò cantare in teatro l'opera di Halévy: cfr. William R. MORAN e R. KOPROWSKI, *Discographies*; Thomas G. KAUFMAN, *Chronologies*, in Enrico CARUSO e Andrew FARKAS, *Enrico Caruso: My Father and My Family*, Portland, Oregon, 1990.



co ignora l'invito di Verdi al canto piano e dolce, provocando così un insanabile squilibrio nella lettura del brano. Nonostante questo limite, destinato a peggiorare con il passare degli anni e a provocare il definitivo sganciamento di Del Monaco dai titoli del repertorio romantico, si comprende il motivo delle affermazioni di Rodolfo Celletti.<sup>101</sup> È esagerato pensare che l'Edgardo di Del Monaco, di cui un recital Decca realizzato negli anni Cinquanta riporta la grande scena finale, possa corrispondere molto di più di quanto si creda al personaggio di Fraschini, quello dei primi anni che non aveva ancora imparato ad addolcire i suoni? Fraschini, a quanto si legge, imparò a farlo, mentre Del Monaco non si impadronì mai fino in fondo della mezza voce. Il tenore di forza della prima metà dell'Ottocento, invece, sapeva addolcire e modulare a mezza voce. Come giustamente suggerisce Celletti, questa attitudine andò attenuandosi nei tenori di forza della seconda metà Ottocento. È a costoro che guarda il metodo Melocchi e il primo Del Monaco.<sup>102</sup> Corelli, invece, imparò e ovviò con

<sup>101</sup> «La sua voce, di prim'ordine per timbro e volume, nei registri inferiori ha colorito e vigore baritonaleggiante [all'epoca della stesura di questa "voce" Mario Del Monaco aveva già sviluppato le risonanze baritonali del registro inferiore ed aveva ormai abbandonato i titoli romantici cui si faceva cenno], e in quello acuto una nitidezza e una capacità d'espansione che, congiunte a un fraseggio incisivo e generoso, si riallacciano alla tradizione dei tenori verdiani della seconda metà dell'Ottocento, non più provetti nel canto fiorito ma ancora in grado di affrontare le tessiture di Meyerbeer o del *Guglielmo Tell*» (Rodolfo CELLETTI, "voce" *Del Monaco, Mario*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., IV, coll. 421-423: 422). È interessante notare che nel giudizio stilato da Rodolfo CELLETTI, in *Storia dell'opera italiana*, op. cit., II, p. 704, è assente ogni riferimento ai tenori verdiani della seconda metà Ottocento: «Voce piuttosto scura, vibrante, squillante negli acuti fino al Si naturale, Del Monaco incontrò sempre difficoltà nel canto modulato, ma la dizione scandita, il fraseggio vigoroso, la raffigurazione scenica (a volte però eccessiva, specie nell'*Otello*) gli assicurarono una fama sotto molti aspetti meritata. Nondimeno una tecnica d'emissione tutta personale e tale da precludere l'uso della mezzavoce e dei piani fu grave limite per l'interprete».

<sup>102</sup> Un'ulteriore riprova del legame che intercorre tra Del Monaco e la vocalità dei tenori di forza della seconda metà Ottocento ci è offerto da quello che può essere considerato uno dei dischi meno riusciti di Mario Del Monaco (*Mario Del Monaco Sings Verdi*, Decca SXL 6429, 1970). È stato inciso nell'ultima parte della carriera del celebre tenore, quando probabilmente in seguito all'incidente stradale non gli era più possibile produrre quella voce baritonale di tipo verista che aveva sfoggiato nei dischi del decennio 1950-60. Pur nell'evidente disastro di un canto tra i più imbarazzanti che siano mai stati incisi (suoni aperti e vocali strascinate oltre ogni limite), il tenore ritrova il timbro argenteo degli esordi, lo squillo argenteo dei primi anni di carriera. Là dove la tessitura lo aiuta – è il caso di qualche passo di «Sotto il sol di Siria ardente» dall'*Aroldo*, di «Irne lunge ancor dovrei» dall'*Alzira*, del recitativo «Ah, sì ch'io senta ancora, ch'io respiri» dai *Due Foscari* –, si percepisce un canto che conserva qualche elemento degli antichi tenori di forza della seconda metà Ottocento. Essi affrontavano tessiture baritonali, ma con i centri leggeri. È interessante notare che la parte di Zamoro, protagonista maschile di *Alzira*, fu scritta per Gaetano Fraschini che la sostenne alla "prima" assoluta del 12 agosto 1845, al San Carlo di Napoli. Di particolare interesse è anche la cabaletta dei *Due Foscari* «Odio solo», dove Del Monaco riesce a sfoggiare uno squillo purissimo, simile a quello di un'argentea tromba, un tipico esempio di sonorità che può rientrare in quel tipo di emissione e di canto che caratterizzavano i tenori della seconda metà Ottocento. In qualche nota Del Monaco sfoggia un grado di contaminazione zero e ci restituisce indizi quanto mai interessanti per la ricostruzione della tipologia di un certo tipo di tenore alla Fraschini.

la sua intelligenza a quello che era, a detta sua, il limite del metodo Melocchi.<sup>103</sup> Imparò così bene che le sue interpretazioni di personaggi ottocenteschi scritti per tenori di forza destano il massimo interesse, nonostante le evidenti contaminazioni stilistiche.

È il caso della *Battaglia di Legnano*. Ascoltiamo la cavatina di sortita di Arrigo, «La pia paterna mano». La pagina è preceduta da un breve recitativo, «O magnanima, e prima delle città lombarde». La tessitura è compresa nel rigo e interessa la regione centrale-grave della voce del tenore. È un nobile declamato che ora si atteggia al parlato («S'accese all'ombra delle sacre tue rinascenti») ora a una più accentuata cantabilità («Divina cagione de' miei sospiri»). Nel secondo caso il tenore è invitato a sottolineare il passaggio con un canto dolce e legato. Dolcezza ed espressività vengono richieste da Verdi all'attacco della cavatina, «La pia paterna mano». La tessitura del primo segmento della linea melodica è francamente baritonale. Corelli fa sentire il suo centro pieno e intenso. Il suono, a differenza dei tenori di forza della seconda metà Ottocento – mi riferisco ai dischi di Tamagno o di Escalaïs<sup>104</sup> –, è più affondato, con un'evidente ricerca di turgore che rimanda allo stile dei tenori drammatici di estrazione verista. Ciò nonostante, sono encomiabili sia il legato, espressamente richiesto da Verdi, sia la filatura del suono. Il contrasto che si produce tra l'imponenza della voce e la riuscita operazione di smorzatura del suono crea un effetto suggestivo ed efficace. Corelli rende giustizia alla pagina e offre, pur nell'evidente contaminazione stilistica, una bella lettura di questo momento della vocalità romantica. Bisogna però notare l'insistito gioco dei portamenti e un canto molto largo che richiede un accompagnamento disposto ad andare con il canto, sacrificando la giustezza del solfeggio. Nel corso del brano vengono confermate le qualità messe in risalto nella prima parte del pezzo. Nel duetto Lidia/Arrigo, Corelli dà opportuno rilievo alla potenza richiesta dalla vocalità del personaggio. Nell'Allegro «È ver?...» il *forte* di «ripete» e il *fortissimo* di «Ah! che tardi?...» sono sottolineati con la dovuta efficacia. Ugualmente rilevante è la timbratura del La acuto di «è pietà». Arrivato a «In tua difesa, o Patria», Corelli sostiene opportunamente la vocalità, che richiede canto «largo e spianato».

Fin dagli anni degli esordi Corelli dimostrò di possedere una naturale propensione per il canto largo – lo si nota nel suo Pollione, nel suo Poliuto e nei già citati personaggi spontiniani: Enrico e Licinio – e spianato in tessi-

<sup>103</sup> Cfr. Elisabetta ROMAGNOLO, *Mario Del Monaco. Monumentum aere perennius*, Parma, Azzali, 2002, p. 35.

<sup>104</sup> Léon Escalaïs (1859-1941), che aveva studiato al Conservatorio di Parigi sotto la guida del celebre Louis-Henri Obin, storico basso dell'Opéra di Parigi all'epoca dei trionfi di Meyerbeer, ci ha lasciato una serie di incisioni del massimo interesse per testimoniare lo stile e la tecnica dei tenori di forza della seconda metà Ottocento. Chi voglia ascoltarle in una rimasterizzazione attendibile, può utilizzare il disco *Léon Escalaïs*, in «The Harold Wayne Collection», XIV, Symposium 1126. A proposito della voce e dello stile di Esclaïs, si legga il fondamentale giudizio di M. SCOTT, volume allegato a «The Record of Singing», *op. cit.*, p. 70 *et passim*.

tura baritonaleggiante. La tessitura francamente baritonale è illuminata dalla puntatura al La acuto. Di particolare interesse anche la scena della morte d'Arrigo. Il Largo, «Per la salvata Italia», è accentato con la conveniente nobiltà. La tessitura baritonale non mette per nulla in difficoltà il tenore anconetano. I suoni centrali sono timbrati e risonanti, come sempre meno alti, meno luminosi, meno elettrici di quanto non fossero i suoni dei tenori di forza ottocenteschi in questa fascia della tessitura. Questa carenza vale anche rispetto al Del Monaco del citato duetto di *Un ballo in maschera*. Pur tuttavia, è evidente la rotondità dell'emissione di Corelli, la sua morbidezza, la proiezione verso la maschera che gli rende possibile eseguire i passi in *pianissimo* e a mezza voce. Da questa pagina si può ragionevolmente ipotizzare i risultati che Corelli avrebbe potuto trarre dal finale di *Un ballo in maschera*, la cui situazione drammatica e la cui vocalità possono essere considerate una potente variazione del finale della *Battaglia di Legnano*.

### 3. “Ernani”

La parte del bandito è stata scritta per Carlo Guasco,<sup>105</sup> bell'esempio di tenore romantico di grazia. La vocalità di Riccardo di Chalais, protagonista di *Maria di Rohan*, fotografa adeguatamente le caratteristiche della vocalità di Guasco, che partecipò alla “prima” assoluta dell'opera donizettiana. Nella vocalità di Ernani si possono rintracciare elementi che denotano una qualche attenzione di Verdi alle caratteristiche della voce di Guasco. Tra gli abbellimenti, si possono citare i gruppetti di «Come rugiada al cespite». Nella cabaletta, «Oh tu che l'alma adora», si possono ricordare i trilli. Verdi, però, a differenza di Donizetti era meno disponibile a scrivere le sue parti *ad personam*, anche se non mancò di farlo. Seguiva un disegno drammaturgico che prevedeva la più ampia sottomissione da parte degli interpreti. Pur con inevitabili differenze, Ernani rientra nella vocalità dei tenori verdiani degli “anni di galera” e più in generale dei tenori verdiani fino a Manrico. Si spiega così il fatto che fin dall'inizio della diffusione d'*Ernani* la parte del protagonista fu sostenuta da tenori di forza. La tradizione si è perpetuata nel secondo Ottocento. Tamagno fu spesso Ernani. Nella prima metà del secolo scorso basti l'esempio di Giovanni Martinelli. Nel secondo dopoguerra, infine, Mario Del Monaco prima e Franco Corelli poi sono stati insigni nel personaggio del bandito. In epoca di Belcanto-Renaissance, l'unico tentativo di una qualche importanza che si è proposto di ripristinare l'antica vocalità di Carlo Guasco o, comunque, una versione di grazia del personaggio di Ernani si riassume nell'edizione itriana dell'opera, programmata al Festival di Martina Franca del 1984. L'opera fu interpretata da Vincenzo La Scala, pri-

<sup>105</sup> Cfr. Giorgio GUALERZI, *Tenore romantico fra mito e realtà*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976; Giancarlo LANDINI, «A morire incominciai». *Sul tenore e sul baritono romantico nell'ultimo Donizetti*, nel programma di sala per *Maria di Rohan*, Venezia, Teatro La Fenice, 1999/2000, pp. 105-113: 105.

ma maniera. Il tenore siciliano non aveva ancora deciso di votarsi al repertorio di tenore lirico-spinto. È pur vero, però, che anche l'esperimento itriano non poté dirsi del massimo interesse. Vuoi per mancanza di tempo vuoi perché la direzione artistica non volle, o non ebbe il coraggio di pretendere una lettura veramente innovativa. La Scola si limitò a cantare un Ernani di taglio tradizionale, ma con una voce piccola. Non ci furono esperimenti relativi all'emissione di suoni di testa o di suoni misti, di interventi sulla linea melodica con brevi ma appropriati abbellimenti. A Martina Franca, semmai, ci si orientò verso l'affermazione di un tipo di voce verdiana che non deve necessariamente essere possente. Infatti, tutti i componenti del cast – oltre a Vincenzo La Scola cantavano Daniela Dessì, Paolo Coni e Michele Pertusi – presentavano voci piccole, se paragonate alle cosiddette voci verdiane tradizionali.

Chi, invece, volesse rintracciare atteggiamenti da autentico tenore di grazia nella storia dell'interpretazione del personaggio di Ernani deve rifarsi a un raro disco di Fernando De Lucia, una celebrità tra fine Ottocento e primi Novecento.<sup>106</sup> Benché si convertisse al repertorio verista che andava imponendosi, il suo stile, pre-carusiano, è improntato al gusto tardo-romantico. Al di là delle libertà che il celebre tenore napoletano si prende, com'era sua abitudine, la sortita «Come rugiada la cespite» è eseguita secondo scelte che guardano all'antico stile di grazia. I tempi staccati sono lentissimi e permettono a De Lucia di dare a ogni sillaba un'inusitata rotondità. Nel suo canto gli abbellimenti della prima parte dell'Andante sono cesellati e acquistano un sapore del tutto sconosciuto. Il declamato di «Il vecchio Silva» non è né elettrico né impetuoso. De Lucia si limita a sottolineare le parole con più forza, ma non distrugge la patina erotica che ha steso sulla pagina con il suo canto di grazia. Giunto ad «Ah! S'ella m'è tolta», là dove Verdi segna Adagio e scrive un piccolo gruppetto, De Lucia si permette di interrompere la linea melodica per concludere l'abbellimento su un dolcissimo «Ahimè», cioè su un'esclamazione introdotta nel testo. Si tratta di un palese arbitrio, senza dubbio censurabile. C'è da credere però che nell'Ottocento questo fosse lo stile dei tenori di grazia. De Lucia conclude la pagina in modo del tutto personale. Interviene con una cadenza assai libera. È una scelta che ribadisce la completa appartenenza di De Lucia al gusto del suo tempo, quando i cantanti non erano per nulla in soggezione di fronte alla partitura. Va ricordato, però, che De Lucia non eseguì mai *Ernani* in teatro e che l'incisione della cavatina di sortita del bandito rimane un episodio che non ci aiuta a comprendere come un tenore di grazia avrebbe potuto poi risolvere con credibilità i passi più infuocati degli atti II e IV.

Nella prima metà del secolo XX un ottimo Ernani ci è offerto da Gio-

---

<sup>106</sup> Sulla personalità di De Lucia si veda il fondamentale volume di Michael HEINSTOCK, *De Lucia*, London, Duckworth, 1990. Per fruire correttamente dell'ascolto della voce di De Lucia si utilizzi *Fernando De Lucia*, Bongiovanni GB 1064/5-2. Il curatore, Fernando Battaglia, ripristina le tonalità originali delle incisioni, sulla scorta delle precise indicazioni date da Heinstock, e ci permette di ascoltare la vera voce di De Lucia e valutarne appieno l'apporto interpretativo.

vanni Martinelli. Nella registrazione di «Come rugiada al cespite», compresa tra i dischi acustici realizzati tra il 1913 e il '17, si può ascoltare un'autentica voce di tenore di forza, il cui stile si modella sugli esempi della seconda metà del secolo precedente. In tutta l'esecuzione di «Come rugiada al cespite» l'ascoltatore avrà modo di verificare che il grado di contaminazione tra lo stile dei tenori di forza e dei tenori drammatici di estrazione verista è pari a zero. Il suono è proiettato verso l'alto. Nell'esecuzione dell'intera pagina, fin dal recitativo, il tenore non è mai preso dalla tentazione di sottolineare le note più basse con suoni affondati nei centri. Non cerca risonanze dense e scure, né screziature erotiche. Conferisce alla linea un algido distacco, una sorta d'aristocratico pudore che secondo il gusto dell'epoca ben si addiceva agli eroi coturnati del melodramma in cimiero e giustacuore. Come nell'esecuzione di De Lucia, pur senza gli eccessi del tenore napoletano, il tempo scelto è considerevolmente più lento rispetto a quello staccato da qualsiasi direttore del secondo dopoguerra. La scelta del tempo è, infatti, un elemento fondamentale dello stile antico. Tempi così lenti, con una concezione agogica molto libera, permettono al cantante di realizzare quel nobile fraseggio che tempi più serrati e meno liberi non consentono. Al contrario, tempi così lenti danno all'ascoltatore moderno la sensazione di un canto meno incalzante del dovuto, a tratti compassato. Nell'esecuzione di Martinelli va perduto quel *coté* di grazia che, invece, si gustava con De Lucia. Martinelli, infatti, sa addolcire («a tanto amor mercé»), ma non è disposto a perdere la posizione della voce, la proiezione luminosa verso l'alto, per indulgere in sottolineature che toglierebbero all'esecuzione l'evidente patina di nobile eroismo. In questa lettura il declamato di «Il vecchio Silva stendere» riacquista la forza necessaria. Dopo il La acuto di «affanno», anche Martinelli conclude in maniera personale, ignorando il dettato verdiano.

Nel nostro dopoguerra il primo grande interprete del bandito Ernani è stato Mario Del Monaco. Rimangono memorabili le sue esecuzioni fiorentine, al Metropolitan di New York nel 1956 e al Maggio Musicale Fiorentino nel '57. In ambedue i casi Del Monaco cantò sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos. Sia l'una sia l'altra sono state registrate e pubblicate da etichette discografiche specializzate nel disco *live*. Qui facciamo esplicito riferimento alla prima delle due.<sup>107</sup> Fin dal recitativo ascoltiamo una voce che nell'impostazione mantiene ancora molti elementi caratteristici degli antichi tenori di forza. È luminosa, proiettata verso l'alto, argentea ed eroica. Ci sono però degli elementi che mettono in risalto un certo grado di contaminazione con lo stile dei tenori drammatici del Novecento verista. Tra gli altri l'attacco scoperto sul Sol di «forse» o l'eccessiva sottolineatura conferita al La grave di «perduto». Nel corso della cavatina il grado di contaminazione, cioè di allontanamento dai modelli antichi, si evidenzia quasi esclusivamente nell'aggressività di una dizione martellante oltre misura, di un'evidente re-

<sup>107</sup> MRF 6 (registrazione *live* effettuata il 20 dicembre 1956); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Dimitri Mitropoulos; Mario Del Monaco (Ernani), Zinka Milanov (Elvira), Leonard Warren (Don Carlo), Cesare Siepi (Silva).

frattarietà ad ammorbidire e ad assecondare anche i più elementari abbellimenti presenti nella scrittura verdiana. Forse, però, questi atteggiamenti peculiari dello stile di Del Monaco non possono essere tacciati di contaminazione verista. Sembrano appartenere a una versione moderna e iper-aggressiva del tenore di forza. Essa è avallata, peraltro, dall'autorevole bacchetta di Dimitri Mitropoulos. Credo che quest'aspetto debba essere adeguatamente messo in rilievo. Lo stesso Rodolfo Celletti, non tenero con Mario Del Monaco, ha sottolineato la componente eroica del canto di questo Ernani.<sup>108</sup> Un'ulteriore conferma dell'impostazione eroica e aristocratica dell'Ernani di Mario Del Monaco ci viene offerta da molti passi nell'atto IV. Il primo è il recitativo «Cessaro i suoni, disparì ogni face». Vi ritroviamo ancora un suono dall'impostazione luminosa. L'emissione non è rotonda, ma produce un timbro argenteo. Gli evidenti sforzi per alleggerire fanno sì che il grado di contaminazione con altri stili sia prossimo allo zero. Si può tranquillamente concludere di essere di fronte a una riproposizione moderna dell'antico tenore di forza. Più oltre («Viene il mirto a cangiarmi») la declamazione di Del Monaco è eccessiva nel suo sforzo di scolpire le singole sillabe dei versi. In «Solingo, errante, misero», se si eccettua il turgore compiaciuto dei centri nella conclusione del pezzo, tutto il resto è eseguito con un suono proiettato verso l'alto, con un grande rispetto per la linea melodica. Del Monaco sceglie sempre di tenere i centri leggeri e si ricollega idealmente alla lezione dei tenori eroici della fine del secolo XIX e dei primi del XX. Non posso tacere l'immensa sorpresa provocatami dall'ascolto della prova di Del Monaco. Sono rimasto stupito della quantità di disinformazione che la critica musicale ha fatto su questa voce e su queste interpretazioni, pur con i loro evidenti limiti. Non saprei infatti trovare una lettura stilisticamente più vicina, almeno per quanto riguarda l'impostazione del suono, di questa di Del Monaco a quella di Leopoldo Signoretto,<sup>109</sup> che nelle sue storiche incisioni ci offre un'interessante testimonianza dello stile dei tenori di forza della seconda metà del secolo XIX.

Veniamo ora a Franco Corelli,<sup>110</sup> e alle due esecuzioni *live* del

---

<sup>108</sup> Cfr. R. CELLETTI, *Il teatro d'opera in disco*, op. cit., p. 883 sgg.

<sup>109</sup> Lepoldo Signoretto, di cui conosciamo la data di morte (1915), non deve essere considerato un cantante di prima grandezza, ma un buon esempio di tenore di forza della Belle Époque. Nel suo repertorio non mancarono anche opere più schiettamente liriche, come *Il barbiere di Siviglia* o *La traviata*. I suoi dischi costituiscono dunque un esempio probante sotto il profilo stilistico. Essi si possono ascoltare ben riprodotti in «The Harold Wayne Collection», op. cit., I.

<sup>110</sup> «Corelli si avvia alla maturazione completa. Al colore "eroico", all'uguaglianza dell'emissione, all'equilibrio dei fiati, allo squillo gagliardo sui nevai del pentagramma, unisce ormai una vocalizzazione facile e lucente, anche in quelle mezzevoci che di solito l'*Helden Tenor* lascia volentieri da parte. Infine, la sua prestanza fisica e il gesto disinvolto lo rendono particolarmente adatto a questi personaggi romantici. Fate che acquisti una maggiore varietà d'accento e si sottragga, nei limiti del possibile, ai facili edonismi del tenorismo, e sarà un interprete completo, un giusto beniamino delle folle» (Eugenio GARA, recensione dell'*Ernani* scaligero, «Candido», X, 1959, citato in ID., *Orfeo minore: viaggio nel mondo dell'opera. Scritti 1910-1974*, a cura di Marina BOAGNO, Parma, Azzali, 1996, p. 362).

1965.<sup>111</sup> Fin dalle prime battute del recitativo il grado di contaminazione dello stile del tenore di forza con quello del tenore *espada* o del tenore drammatico è molto alto. Corelli costruisce il suo canto nei centri, ne cerca il turgore. La linea dell'Andante è continuamente turbata da arbitrii ritmici e da quel gusto eccessivo per i portamenti che sono propri degli interpreti storici del repertorio della Giovane Scuola, a cominciare da Caruso. Le filature stesse, per esempio quella clamorosa di «che mi beò», rivelano un evidente narcisismo che, pur non privo di fascino, disturba la purezza della linea melodica. L'esecuzione del marzo presenta analogo impostazione. La voce è costruita sui centri, il colore è denso. Ritroviamo all'incirca le stesse filature, anche se nell'insieme l'esecuzione è meno esagitata e scomposta dell'altra. Nell'uno e nell'altro caso la cadenza è risolta in modo alquanto personale, alla maniera di Martinelli. Nell'uno e nell'altro caso è evidente – si ascolti il modo con cui Corelli attacca la puntatura conclusiva – il gusto per l'esibizione della forza muscolare della voce. È un atteggiamento che denota un forte grado di contaminazione stilistica. Nella scena e terzetto finale dell'atto IV, «Cessaro i suoni», la prima e più evidente differenza rispetto a Del Monaco è data dal colore della voce e, più, in generale dall'impostazione del suono. È meno stilizzato, meno aristocratico, meno luminoso e argenteo. Se nei momenti di maggiore concitazione Del Monaco appariva esagerato nella sua dizione martellante, Corelli è francamente verista. In questo passo il suo approccio è improntato a una generica foga e a una concitazione che non denota una precisa coscienza stilistica. La soggiogante impressione che si riporta all'ascolto di Corelli in «Quel pianto, Elvira» è dovuta essenzialmente alla fenomenalità della sua potenza vocale, al fiume sonoro della sua voce. Esso è controllato da un'ottima tecnica che assicura la bontà e l'attendibilità del legato e la necessaria morbidezza dell'emissione. Il suono, però, non presenta quell'impostazione che abbiamo individuato come peculiare dei tenori di forza. L'impostazione alta della laringe che ritroviamo nei dischi di Tamagno, che abbiamo osservato nel primo Martinelli e che, con buona pace, si ravvisa nel canto di Mario Del Monaco, è assai più vicina a stilemi ottocenteschi di quanto comunemente si creda.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Si tratta delle registrazioni del 10 aprile e del 15 marzo 1965, avvenute al Met di New York sotto la direzione di Thomas Schippers, che può essere considerato uno dei direttori d'orchestra che più ha contribuito all'intelligente rilettura di questa partitura verdiana. Le due edizioni sono state pubblicate nello stesso cofanetto (la prima per intero, la seconda solo in selezione) dalla Myto: MCD 993.209; Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Thomas Schippers; Leontyne Price (Elvira), Franco Corelli (Ernani), Mario Sereni il 10 iv e Cornell MacNeil il 15 iii (Carlo V), Cesare Siepi (Silva).

<sup>112</sup> Nel discutere il personaggio di Ernani non abbiamo volutamente accennato a Carlo Bergonzi, che viene considerato uno dei migliori esempi di tenore verdiano della seconda metà del secolo XX. Senza nulla togliere ai meriti dell'illustre tenore, e ai magnifici risultati raggiunti, non ci sembra che il suo tipo di voce possieda caratteristiche in fatto di squillo e lucentezza che in qualche modo possano essere riportate al modello del tenore di forza.

#### 4. Altri personaggi verdiani: Radames, don Carlo, Manrico

Prima di avviarcì alla conclusione, ci sembra importante ancora qualche osservazione su due personaggi verdiani, Radames e don Carlo, non senza un breve accenno ad alcuni aspetti dell'interpretazione di Manrico, sempre utile per approfondire il problema che ci siamo posti.

Il debutto di Corelli in *Aida* risale al 1953, terzo anno di attività. Nel 1951 alle selezioni del concorso del Centro sperimentale di Spoleto, che si svolgevano al Teatro Argentina di Roma, canta «Celeste Aida, forma divina». In effetti avrebbe dovuto esordire con *Aida*, ma la vocalità dell'opera presentava soverchie difficoltà. È per questo motivo che dallo spartito di Verdi passò a quello di Bizet e debuttò con *Carmen*.<sup>113</sup> Nel 1956 venne diffusa dalla Cetra l'*Aida*, registrata alla RAI Torino.<sup>114</sup> Si tratta ancora del primo Corelli, ma è già chiaramente avvertibile il desiderio di conciliare gli aspetti eroici del personaggio con i continui richiami di Verdi al *piano* e al *pianissimo*. Quello di Radames, infatti, è un canto chiaroscurato che deve piegarsi più volte a sfumature dolcissime: per esempio, per il Si $\flat$  che conclude «Celeste Aida, forma divina», per quello del duetto Radames/Amneris nell'atto III («il ciel dei nostri amori») e per l'altro che suggella l'inno dell'atto IV («O terra, addio; addio valle di pianti...»: «si schiude il ciel»). Gli sforzi di andare in questa direzione, doppiamente lodevoli in un'epoca il cui Radames per antonomasia, Mario Del Monaco, si muoveva in una direzione diversa, si apprezzano ancor di più se confrontati con testimonianze precedenti, improntate a uno stile che, in ossequio alla tradizione, dà una definizione troppo spinta del dettato verdiano.<sup>115</sup> Vero è che anche in questo caso le intenzioni, magari recondite e inconsce, di Corelli di assecondare le indicazioni verdiane si possono intuire nel Si $\flat$  del duetto dell'atto III che, pur emesso di petto, ha uno spessore, un timbro, una rotondità presta a suggerire la dolcezza richiesta da Verdi. Nell'inno dell'atto IV non mancano poi acuti dolci, una splendida filatura, un canto virile e morbido. Il problema – non dimentichiamo che la direzione è siglata da un musicista della statura di Vittorio Gui – è di osservare, pur nei momenti di piena aderenza alle indicazioni dinamiche, la tendenza allo sfoggio, all'atletismo, quel convivere nello stile di Corelli della ricercata esibizione, il disegnare una figura eroica, lucente, dove però non si eclissa mai del tutto il divo impegnato a sfoggiare i suoi mezzi; a frastagliare la linea con la dilatazione della frase. La tendenza, che si accentuerà nella seconda parte della carriera, è destinata a produrre un inestricabile nodo di continuità e contaminazione che ci sembra essere

<sup>113</sup> Cfr. M. BOAGNO, *op. cit.*, p. 24.

<sup>114</sup> Cetra LPC 1262; Orchestra e Coro di Torino della RAI, dir. Angelo Questa; Maria Curtis Verna (*Aida*), Miriam Pirazzini (*Amneris*), Franco Corelli (*Radames*), Gian Giacomo Guelfi (*Amonasro*), Giulio Neri (*Ramfis*).

<sup>115</sup> Bongiovanni GAO 116/7 (registrazione *live* effettuata al San Carlo di Napoli il 2 novembre 1955); Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli, dir. Vittorio Gui; Antonietta Stella (*Aida*), Fedora Barbieri (*Amneris*), Franco Corelli (*Radames*), Anselmo Colzani (*Amonasro*), Mario Petri (*Ramfis*).



stato messo adeguatamente in luce da Mario Messinis. L'osservazione, contenuta in origine in una recensione dell'*Ernani*, mi pare possa funzionare anche per *Aida* e più in generale per l'approccio di Corelli alla vocalità, diciamo così, romantica:

Ha abusato di tutti i vezzi ottocenteschi [...] moltiplicando, ad ogni battuta, le soste e i sospiri con corone prolungate al di là del credibile [...] Certo il tenore ha affinato notevolmente i suoi mezzi, ed è riuscito a risolvere sul piano tecnico l'“enigma” esecutivo di Ernani, ricorrendo ad un tipo di vocalità e di emissione di estrazione proromantica, con il risultato di offrirci un protagonista eroico, ma nel contempo non immemore di tutta una tradizione belcantistica (così il suono non viene mai violentato o aggredito).<sup>116</sup>

Nel cantare Radames, in fondo Corelli abusa di tutti i vezzi ottocenteschi e sottomette la partitura a una rilettura discutibile (per forza illegittima?), ma svela l'enigma della vocalità del personaggio, mostrando il connubio di eroico (con quel che di lucente e luminoso richiede in termini di squillo, con quel che di martellante richiede in termini di dizione e accento) e dolce che in altri casi, di interpreti più ligi ai valori musicali della frase – è il caso di Bergonzi – rimane nel limbo dei santi padri o va perduto.

Tocca infatti a Corelli risolvere l'enigma del famoso Si $\flat$  in *pianissimo* che conclude «Celeste Aida, forma divina»: vero rebus che neppure Toscanini riuscì a sciogliere, se non proponendo una soluzione alternativa, vale a dire chiedendo al suo tenore di emettere il Si $\flat$  *forte* e poi, prima che la musica concluda, di ripetere tra il declamato e il parlato le ultime parole dell'ultimo verso, «Vicino al sol». <sup>117</sup> Corelli, invece, riesce a offrire un'esecuzione perfetta dell'indicazione verdiana. <sup>118</sup> Benché il resto della interpretazione non vada esente da evidenti atletismi e si contamini con atteggiamenti *espada* – Lázaro e Lauri Volpi furono eccellenti Radames –, sarebbe ingiusto considerare quest'impresa un episodio, e tanto meno un episodio discografico. <sup>119</sup> La ritroviamo anche in teatro. Talvolta non ebbe esito felice, <sup>120</sup> e l'infortunio per il mancato *pianissimo* condizionò il resto dell'esecuzione. Non tanto, però, da impedire a Corelli di siglare un inno dell'atto IV con note emesse in *piano* e in *pianissimo*, secondo le indicazioni verdiane,

<sup>116</sup> Si tratta di una recensione apparsa sul «Gazzettino veneto» e citata in M. BOAGNO, *op. cit.*, p. 117.

<sup>117</sup> RCA Victor GD 60300 (registrazione effettuata dal 26 marzo al 2 aprile 1949); Orchestra della NBC e Corale “Robert Shaw” di New York, dir. Arturo Toscanini; Herva Nelli (Aida), Eva Gustavson (Amneris), Richard Tucker (Radames), Giuseppe Valdengo (Amonasro), Norman Scott (Ramfis).

<sup>118</sup> Si ascolti l'esecuzione del Si $\flat$  di «Celeste Aida, forma divina» in EMI C 165-00084/6 (1966); Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Zubin Mehta; Birgit Nilsson (Aida), Grace Bumbry (Amneris), Franco Corelli (Radames), Mario Sereni (Amonasro), Bonaldo Giaiotti (Ramfis).

<sup>119</sup> Cfr. E. GIUDICI, *op. cit.*, p. 1647.

<sup>120</sup> On Stage 4708 (registrazione *live* effettuata il 20 febbraio 1968); Complessi artistici della Philadelphia Lyric Opera, dir. Fausto Cleva; Martina Arroyo (Aida), Grace Bumbry (Amneris), Franco Corelli (Radames), Mario Sereni (Amonasro), Cesare Siepi (Ramfis).

e un duetto dell'atto III, dove, ad onta del Si $\dot{b}$  di petto e *forte*, il Sol in *piano* di «nostri amor?» è onorato a dovere. Rimane da chiedersi, però, se la contaminazione con lo stile degli *espada*, infedele al dettato della partitura, non contenga anche indicazioni interessanti che pure giovano alla definizione del personaggio, e se la valutazione della lettura di Corelli non debba tenere conto dell'imponente sontuosità della voce stessa che per il suo peso condiziona il fraseggio ma anche la realizzazione della esigente dinamica verdiana.

Queste osservazioni si devono estendere al *Don Carlo*. Corelli eseguì l'edizione italiana in quattro atti e fu tra i più attivi interpreti della parte dell'Infante di Spagna.<sup>121</sup> Purtroppo la mancata partecipazione a un'edizione discografica ufficiale ha fatto sì che ci si debba rifare a testimonianze *live* e ad esecuzioni che comportano tutti i condizionamenti della contingenza teatrale. Così, mentre Carlo Bergonzi, che in Italia ha cantato un solo *Don Carlo*, per giunta a Trapani, in un teatro estivo,<sup>122</sup> in virtù dell'edizione Decca, diretta da Georg Solti,<sup>123</sup> la prima che proponeva l'edizione in cinque atti in italiano, dando un concreto contributo alla riscoperta di quest'opera<sup>124</sup> divenne un punto di riferimento nella storia interpretativa dell'opera verdiana, Corelli occupa una posizione defilata non adeguata al suo apporto.<sup>125</sup> In realtà, anche questa volta la situazione è più complessa. Per la figura e il portamento, l'identificazione di Corelli con don Carlo esclude ogni verosimiglianza con il principe spagnolo, debole, malaticcio e nevrotico-

<sup>121</sup> Living Stage LS 1044 (registrazione *live* effettuata al Met il 15 giugno 1972); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Francesco Molinari Pradelli; Ruggero Raimondi (Filippo II), Gabriella Tucci (Elisabetta di Valois), Fiorenza Cossotto (La principessa Eboli), Franco Corelli (Don Carlo), Robert Merrill (Il marchese di Posa), John Macurdy (Il grande inquisitore). Oppure Living Stage LS 4035171 (registrazione *live* effettuata al Met il 7 marzo 1964); Orchestra e Coro del Metropolitan Opera House di New York, dir. Kurt Adler; Giorgio Tozzi (Filippo II), Leonie Rysanek (Elisabetta di Valois), Irene Dalis (La principessa Eboli), Franco Corelli (Don Carlo), Nicolai Herlea (Il marchese di Posa), Hermann Uhde (Il grande inquisitore). Oppure Myto Records MCD 938.198 (registrazione *live* effettuata all'Opera di Stato di Vienna il 25 ottobre 1970); Orchestra e Coro dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Horst Stein; Nikolai Gjaurov (Filippo II), Gundula Janowitz (Elisabetta di Valois), Shirley Verrett (La principessa Eboli), Franco Corelli (Don Carlo), Eberhard Wächter (Il marchese di Posa), Martti Talvela (Il grande inquisitore).

<sup>122</sup> Cfr. Giancarlo LANDINI, *Le voci d'oro del Luglio musicale trapanese*, in *55 mezzo secolo di storia trapanese*, Trapani, Edizioni del Luglio musicale trapanese, 2003, pp. 55-83: 62.

<sup>123</sup> Decca SET 305/8 (1965); Orchestra e Coro della Royal Opera House Covent Garden di Londra, dir. Georg Solti; Nikolai Gjaurov (Filippo II), Renata Tebaldi (Elisabetta di Valois), Grace Bumbry (La principessa Eboli), Carlo Bergonzi (Don Carlo), Dietrich Fischer-Dieskau (Il marchese di Posa), Martti Talvela (Il grande inquisitore).

<sup>124</sup> Sul *Don Carlo* e i problemi aperti nel dopoguerra sulla lettura di quest'opera, cfr. Giuseppe PUGLIESE, *Gli studi verdiani e il "Don Carlos" oggi*, in *"Don Carlo" / "Don Carlos"*, Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1971, pp. 2-14: 2 sg.

<sup>125</sup> La mancanza di documenti sonori ufficiali ha fatto sì che nella sede ufficiale del già citato convegno il nome di Corelli non venisse neppure nominato; cfr. Angelo SGUERZI, *Indirizzi nell'interpretazione vocale del dopoguerra*, in *"Don Carlo" / "Don Carlos"*, *op. cit.*, pp. 505-508: 507.

co. Poco male; Verdi, seguendo Schiller, ne fa un'altra versione, molto tormentata, dell'eroe romantico: l'ultimo bel tenebroso con forti complicazioni psicologiche. Per la versione scaligera del 1884 la scelta cadde su Francesco Tamagno, che allora era uno stentoreo – come si è detto – con la capacità di cantare passi a mezzavoce e affrontare alla lettera l'esigente dinamica verdiana. La sua presenza contribuì in maniera determinante al successo dell'opera.<sup>126</sup> Moderno erede di Tamagno, Corelli porta in dote a don Carlo l'eroica potenza che la parte richiede e che tenori meno dotati o meno autenticamente tenori non hanno mai posseduto. Non gli manca inoltre l'arte di sapere affrontare con cautela le pagine più introverse come l'aria di sortita, il duetto con la regina e l'inno finale, dove, specie nell'edizione newyorkese del 1974 riesce ancora nel miracolo di svelare l'enigma di una vocalità eroica e dolce. Con in più la patina della malinconia, quella tristezza, la morte nella voce che gli eroi disegnati da Corelli hanno sempre avuto. Va da sé che, abituati ad altro tipo di tenori per don Carlo, pare che Corelli vi dilaghi e lo contaminì con atteggiamenti impropri e con i vezzi tipici dei divini *d'antan*. Così il terzetto del giardino diventa un momento epico, così come nella scena della piazza di Nostra Signora d'Atocha questo Carlo è davvero capace di ergersi alla pari del terribile Filippo II. Fedele, però, alla sua intrinseca natura di *espada*, estraneo ai tormenti filologici dei nostri giorni, introduce al termine del duetto con Posa una strepitosa puntatura, proprio come fece Tamagno alla prima milanese,<sup>127</sup> dando inizio a una tradizione, ormai secolare, onorata da chi può ed espunta da quelli che il Do in tasca mai non l'ebbero.

L'inestricabile matassa stilistica che abbiamo tentato di illustrare si ritrova nel *Trovatore* e qui, specie nell'edizione scaligera firmata da De Lullo e da Gavazzeni per la regia e la direzione,<sup>128</sup> Corelli assurse alla paradigmatica definizione di tenore romantico. E Gara scrisse:

Si continua a lamentare la sparizione dei cantanti di alto rango, ma l'edizione del *Trovatore* alla Scala dimostra che ce ne sono anche in arrivo [...] La voce eroica di Franco Corelli squilla da un capo all'altro dell'opera, con risonanze a tratti incredibili. Il fatto che alla cruciale «pira» egli ci dia un Si naturale anziché un Do sopracuto, non c'impressiona affatto. (Verdi, che aveva pensato a un timido Sol, direbbe: “Troppa grazia”.) Piuttosto, dopo la mirabile prova dell'anno scorso negli *Ugonotti* e dopo quello che Corelli ha dimostrato di saper fare anche qui nel *Trovatore*, nella esaltante «Ha quest'infame l'amor venduto», ci piacerebbe che questo artista, oggi per molti riguardi insostituibile, approfondis-

<sup>126</sup> Cfr. Giorgio GUALERZI, «*Esultate!*», *Otello c'è: si chiama Tamagno*, in *Il titanico oricalco*, op. cit., pp. 27-40: 29 sg.

<sup>127</sup> Cfr. Giuseppe VERDI - Giulio RICORDI, *Carteggio 1882-1885*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1994, pp. 392-403.

<sup>128</sup> Si tratta del *Trovatore* che aprì la stagione 1962/63 del Teatro alla Scala di Milano; esso si costituiva come la seconda parte di un dittico verdiano-romantico iniziato l'anno precedente con *La battaglia di Legnano*.

se maggiormente le segrete sollecitazioni interiori del personaggio. Con quelle sue risorse, anche fisiche, metterebbe conto di tentare.<sup>129</sup>

Una definizione criticabile, filologicamente censurabile, contaminata con divismo, verismo, machismo, ma al momento non superata da esempi così carismatici, cioè capaci di diventare leggendari ed essere sottoposti a un processo di mitizzazione. A ribadire l'alto grado di contaminazione, il tenore che diede tale definizione del Romanticismo verdiano fu chiamato l'anno dopo, dallo stesso direttore, ad aprire la Scala con il vessillo del verismo: *Cavalleria rusticana*. E di nuovo Gara:

L'atmosfera mediterranea di *Cavalleria*, così spesso turbata, nelle punitive esecuzioni che sappiamo, da vulcanici sobbollimenti, ritrova qui, nell'orchestra diretta da Gavazzeni, quella solare, tersa limpidezza di cui Toscanini ci aveva offerto un saggio ineguagliabile tanti anni fa. (E subito i mascagnani – tra virgolette – avevano gridato al tradimento.) [...] Al suo fianco [al fianco di Giulietta Simionato, protagonista femminile nei panni di Santuzza] sta Corelli, dalla vocalità più rigogliosa che mai e dall'accento bruciante. Bellissimo oltre al resto (un siciliano, è chiaro, di trafilà normanna), di un'eleganza forse fin troppo ricercata, ma giustificabile pensando che le donne per causa sua provocano tanti guai.<sup>130</sup>

### Conclusioni

Dopo avere portato alcuni elementi di discussione, se non di prova, dobbiamo concludere con un giudizio critico necessariamente articolato. Franco Corelli ha indubbiamente contribuito alla fortuna di alcune figure del teatro romantico. E nessuno glielo ha negato.<sup>131</sup> Il suo approccio a questo reperto-

---

<sup>129</sup> Eugenio GARA, *Nel nome di Verdi*, «L'Europeo», XVIII, n. 80, 16 dicembre 1962, p. 47.

<sup>130</sup> ID., *La Scala riaperta nel discusso nome di Mascagni*, «L'Europeo», XIX, n. 50, 15 dicembre 1963, p. 94.

<sup>131</sup> «The possessor of a large, remarkably dark-coloured voice, he was limited at first, through lack of technique, to *verismo* roles using the middle of the tenor range (Don José, Canio, Dick Johnson in *La fanciulla del West*). Further intensive studies enabled him to develop a strong and extended upper register and to acquire, through broad and noble phrasing, the ability to inflect and vary his tone. Currently the finest exponent of the Italian *spinto* tenor repertory (Ernani, Manrico, Radames, don Alvaro, Calaf), he successfully tackled [...] difficult roles: Gualtiero in *Il pirata*, Poliuto, and Raoul in *Les Huguenots*. His handsome stage presence and, in certain operas (especially *Carmen*), his effective acting, add to his reputation» (Rodolfo CELLETTI, "voce" Corelli, Franco [Dario], in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley SADIE, London, MacMillan, 1980, IV, p. 774, leggermente ritoccata nella nuova edizione dell'opera). «Debutta a Spoleto nel 1951, don José in *Carmen*, dopodiché inizia una brillante carriera interpretando un repertorio vasto ed eterogeneo [...] Ritenuto concordemente l'erede di Lauri Volpi per quanto riguarda il repertorio romantico, si è affermato in tutti i maggiori teatri del mondo. Dotato di un fisico "cinematografico", di una voce vibrante ed incandescente capace tuttavia di rendere le più sottili sfumature, grazie alla padronanza perfetta del fiato, Corelli si identifica nell'eroe romantico, incarnando Ernani, Poliuto (Donizetti), Gualtiero (*Il pirata*, Bellini), Turiddu, Canio, don

rio, che pure non è andato e non va esente da critiche e riserve, non si è sviluppato secondo un disegno coerente. Bergonzi, ad esempio, si è identificato con più determinazione e continuità nel repertorio verdiano. Eppure, per il colore della voce di Corelli, per la patina struggente di malinconia, per la miscela di slanci e abbandoni, Corelli è riuscito a cogliere la caratteristica principale dei personaggi affidati al tenore romantico: il desiderio di morte. Più volgarmente, la voce di Corelli possiede le stigmate del ‘bel tenebroso’.

Sotto il profilo meramente vocale siamo di fronte a risultati eccezionali. Sono poche le voci che possono reggere il confronto con il tenore anconetano. Non v'è dubbio, inoltre, che l'aver saputo porre sicuri argini al suo fiume di voce, averlo piegato al canto legato, averlo elevato fino alle note sopracute ha prodotto esecuzioni stupefacenti che mozzano il fiato, anche al semplice ascolto discografico. È pur vero, però, che Corelli rimane un tenore verista che ha portato nel repertorio romantico il più alto grado di contaminazione, ponendosi come moderno epigono degli antichi *espada*. Molto si è detto e scritto sull'influsso che Lauri Volpi ha esercitato su Corelli. Celletti, in particolare, ha sottolineato con forza questo fatto in più occasioni.<sup>132</sup> È indubbio che Lauri Volpi abbia contribuito al complesso lavoro di raffinamento di una voce che agli esordi non parve felice, che l'abbia aiutata a dare definitiva stabilità ai principii del canto legato, dell'emissione morbida, del registro acuto scintillante. Mi permetto di credere, però, che i suggerimenti del tenore laziale vadano inquadrati in un processo più ampio di maturazione nel quale Corelli accostò Lauri Volpi, ma non si pose mai nella posizione dell'allievo. Nulla, infatti, è più differente dei dischi di Corelli rispetto a quelli di Lauri Volpi. Lo abbiamo già sottolineato confrontando il Raoul dell'uno e dell'altro. Lo ribadiamo adesso, mentre concentriamo l'attenzione sull'esecuzione di «A te, o cara, amor talora», contenuta nel già citato disco *La voce di Franco Corelli*: ritratto ufficiale del tenore anconetano all'apice della sua carriera. Si sa che Corelli pensò alla possibilità di accostarsi ad Arturo e ci furono trattative intercorse tra il tenore e la EMI per un'incisione. Essa non fu mai realizzata per motivi di carattere contingente.

---

Carlo, Cavaradossi, Chénier (Giordano), don José, Dick Johnson (*Fanciulla del West*), Calaf [...] Della stessa generazione di Bergonzi, è, con quest'ultimo, il più grande tenore italiano del suo periodo, una delle più celebri star internazionali» (“voce” Corelli, Franco in Harold ROSENTHAL - John WARRACK, *Dizionario enciclopedico dell'opera lirica*, a cura di Luciano ALBERTI, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 185 sg.). «Una rapida carriera l'ha portato sulle maggiori scene italiane (nel 1954 alla Scala nella *Vestale* di Spontini accanto alla Callas) e il grande successo ottenuto nel *Pirata* di Bellini l'ha indotto a scegliere il suo repertorio nelle opere della I metà dell'800 che gli consentono di sfoggiare i registri molto acuti per i quali ha spiccata attitudine. È stato così possibile riesumare e affidare alla sua interpretazione opere quali il *Poliuto* e *Ugonotti*, rappr. alla Scala nel 1960 e '62. Nel suo repertorio figurano inoltre la *Forza del destino*, *Trovatore*, *Otello*, *Sansone e Dalila*, *Aida*, *Turandot*, *Fanciulla del West*» (“voce” Corelli, Franco, in *La musica*, a cura di Guido M. GATTI e Alberto BASSO, *Dizionario*, I, Torino, UTET, 1968, p. 438).

<sup>132</sup> Cfr. Rodolfo CELLETTI, *L'espada... e l'artista*, note di copertina al disco *La voce di Franco Corelli*, EMI 3C 065 00215 (1962).

Arturo è uno dei personaggi emblematici di Giacomo Lauri Volpi. Le sue celebri incisioni della sortita di Arturo sono improntate a uno stile nobile e aristocratico, fatto di centri leggeri, di suoni misti, di risonanze abbaglianti e lucenti, di canto legato.<sup>133</sup> In particolare i portamenti non vengono utilizzati per ottenere quella passionalità tipica del teatro musicale della Giovane Scuola. Nell'incisione di Corelli, invece, il suono è denso e materico. Benché diversa da quella degli esordi, cioè da quella francamente baritonale, la voce non ricerca soprattutto le sonorità lucenti degli antichi tenori di forza. Corelli non castiga mai i suoi centri così come li castigavano Tamagno o Escalaïs. Al contrario li cerca, li esalta e si compiace – è il caso di osservarlo – della loro esibizione. Arturo acquista così una presenza fisica, una connotazione di cocente sensualità che sta agli antipodi della lezione di Lauri Volpi e anche di quella belliniana. Già Lauri Volpi, sebbene esordì con lo pseudonimo di Rubini, improntava il suo Arturo a una vocalità più forte e lucente del celebre tenore bergamasco, primo interprete dei *Puritani*. A differenza di Rubini, Giacomo Lauri Volpi non fu mai un virtuoso rossiniano. Ebbe una formazione stilistica completamente diversa dal suo illustre predecessore e collega. Sfoggiava una voce che gli consentiva di scolpire il più argenteo dei Radames. Ciò nonostante evitava di contaminare Arturo della sensualità cocente di Corelli.

Se l'atteggiamento di Corelli è repressibile per ciò che attiene lo stile, in un'esecuzione teatrale può essere un pregio, soprattutto per il pubblico che non cerca un approccio scientifico al teatro d'opera. Non v'è dubbio che il suo don José fosse verista e ben lontano dalla lezione originale di Bizet, ma quale don José parve così soggiogante in teatro? Chi voglia marcare ulteriormente la differenza che intercorre tra un grado di contaminazione assai ridotto e un grado massimo di contaminazione, metta a confronto le rispettive esecuzioni del finale dell'atto III di *Aida* o la sortita di Pollione di Lauri Volpi e di Corelli.<sup>134</sup>

La lezione di Corelli ci fa capire quanto il fenomeno della contaminazione interagisca nella storia dell'interpretazione e quanto nella prassi esecutiva possano diventare valide e autorevoli lezioni lontane dell'originale. Corelli dimostra, insomma, l'ambigua polisemia di ogni interpretazione. Il fascino e la grandezza di un interprete consistono nella sua capacità di giustificare, sostenere e accreditare le contaminazioni stesse, di trasformarle in un linguaggio autonomo: il suo stile.

---

<sup>133</sup> Si fa riferimento all'incisione Fonotipia, realizzata a Milano nel 1922, matrice Pho 5312, e a quella Victor realizzata a Cadmen il 16 gennaio 1928, matrice CVE 41450-2, ascoltabili in un corretto riversamento in *Giacomo Lauri Volpi, op. cit.*

<sup>134</sup> Per il primo, ci si può rifare a due celebri dischi dischi a 78 g pubblicati dalla Victor e incisi il 16 gennaio 1928 (*Norma*: «Meco all'altar di Venere») e il 12 febbraio 1929 poi 20 gennaio 1930 (*Aida*: «Pur ti riveggo mia dolce Aida ... Ma dimmi per qual via...»), con Elisabeth Rethberg, Aida, e Giuseppe De Luca, Amonasro), sempre in *Giacomo Lauri Volpi, op. cit.* Per il secondo, le citate edizioni di *Aida*, mentre per *Norma*, l'integrale Columbia (SASQ 7334), realizzata alla Scala nel 1959 sotto la direzione di Tullio Serafin, con Maria Callas nel ruolo eponimo, Christa Ludwig (Adalgisa), Nicola Zaccaria (Oroveso).

## APPENDICE I

## Franco Corelli al Metropolitan

15 stagioni (dal 1960/61 al 1974/5); 19 titoli; 19 ruoli; 361 rappresentazioni (di cui 103 nei *tours*); 4 *gala performances*

## TITOLI

<i>Adriana Lecouvreur</i>	18 rappresentazioni
<i>Aida</i>	40 rappresentazioni
<i>Andrea Chénier</i>	9 rappresentazioni
<i>La bohème</i>	34 rappresentazioni
<i>Carmen</i>	2 rappresentazioni
<i>Cavalleria rusticana</i>	12 rappresentazioni
<i>Don Carlo</i>	11 rappresentazioni
<i>Ernani</i>	11 rappresentazioni
<i>La fanciulla del West</i>	6 rappresentazioni
<i>La forza del destino</i>	14 rappresentazioni
<i>La Gioconda</i>	24 rappresentazioni
<i>Lucia di Lammermoor</i>	1 rappresentazione
<i>Macbeth</i>	3 rappresentazioni
<i>Pagliacci</i>	7 rappresentazioni
<i>Roméo et Juliette</i>	37 rappresentazioni
<i>Tosca</i>	44 rappresentazioni
<i>Il trovatore</i>	11 rappresentazioni
<i>Turandot</i>	54 rappresentazioni
<i>Werther</i>	23 rappresentazioni

## CRONOLOGIA

- 1960/61: *Il trovatore* (6), *Turandot* (15), *Don Carlo* (2), *Aida* (2)  
 1961/62: *Tosca* (5), *Aida* (4), *Turandot* (3), *La Gioconda* (3)  
 1962/63: *Andrea Chénier* (4), *Ernani* (5), *Aida* (1), *Adriana Lecouvreur* (7), *Turandot* (1), *Tosca* (3), *Pagliacci* (3), *Cavalleria rusticana* (2)  
 1963/64: *Il trovatore* (5), *Aida* (4), *La bohème* (3), *Don Carlo* (1), *Pagliacci* (4), *Tosca* (4), *Cavalleria rusticana* (2)  
 1964/65: *La forza del destino* (3), *Turandot* (5), *Aida* (5), *Ernani* (4), *Tosca* (4)  
 1965/66: *La fanciulla del West* (6), *La bohème* (3), *Aida* (4), *Tosca* (3), *Andrea Chénier* (4)  
 1966/67: *La Gioconda* (17), *Turandot* (10), *Aida* (4), *La bohème* (1)  
 1967/68: *Roméo et Juliette* (16), *La Gioconda* (4), *Tosca* (5), *La forza del destino* (7), *Carmen* (2)  
 1968/69: *Adriana Lecouvreur* (11), *Tosca* (8), *Roméo et Juliette* (3), *La bohème* (6)  
 1969/70: *Cavalleria rusticana* (6), *Aida* (3), *Don Carlo* (2), *Roméo et Juliette* (7), *Turandot* (2), *Tosca* (1), *La bohème* (1)  
 1970/71: *Ernani* (2), *Lucia di Lammermoor* (1), *Andrea Chénier* (1), *Werther* (16), *La bohème* (3), *Aida* (4), *Tosca* (2)

1971/72: *La forza del destino* (4), *Werther* (7), *Don Carlo* (6), *Aida* (1)  
1972/73: *Aida* (8), *Roméo et Juliette* (2), *Tosca* (9), *Macbeth* (3), *Cavalleria rusticana* (1)  
1973/74: *La bohème* (8), *Turandot* (8)  
1974/75: *Turandot* (10), *Roméo et Juliette* (9), *Cavalleria rusticana* (1), *La bohème* (9)

#### Gala performances

31 III 1965: *La bohème*, atto I; *Turandot*, atto III  
16 IV 1966: *Manon Lescaut*, duetto atto II  
16 III 1968: canzoni di Cardillo e Di Capua  
22 IV 1972: *Otello*, duetto atto I

#### OPERE

##### *Adriana Lecouvreur*

1962/63: **Corelli (7)**, Morell (3)  
1968/69: **Corelli (11)**, Domingo (8)

##### *Aida*

1951/52: Del Monaco (21), Baum (5)  
1952/53: Del Monaco (9), Gari (1), Baum (3)  
1953/54: Baum (5), Penno (4)  
1954/55: Del Monaco (2), Baum (5), Gari (1)  
1955/56: Ortica (5), Baum (8)  
1956/57: Bergonzi (1), Baum (6)  
1957/58: Bergonzi (13), Baum (1)  
1958/59: Usunov (3), Baum (1), Bergonzi (3)  
1959/60: Usunov (6), Baum (3), Bergonzi (2)  
1960/61: Bergonzi (2), Fernandi (7), Olvis (1), Baum (3), **Corelli (2)**  
1961/62: Vickers (2), Baum (2), Konya (3), **Corelli (4)**, Bergonzi (5)  
1962/63: Bergonzi (4), Borsò (1), **Corelli (1)**, Labò (2), Konya (2), Thomas (2)  
1963/64: Bergonzi (10), Labò (4), Konya (4), **Corelli (4)**, Thomas (2)  
1964/65: Tucker (4), Labò (2), **Corelli (5)**, Prevedi (1), Konya (2), Sergi (1)  
1965/66: **Corelli (4)**, Thomas (2), Tucker (2), Konya (1)  
1966/67: Tucker (5), **Corelli (4)**, Labò (1), Olvis (1), McCracken (1)  
1967/68: Labò (4), McCracken (6), Bergonzi (1)  
1968/69: Naghiu (2), Konya (2)  
1969/70: Tucker (1), Thomas (3), **Corelli (3)**, Bergonzi (4), Konya (1)  
1970/71: Tucker (7), McCracken (5), Domingo (1), **Corelli (4)**, Nagy (1), Labò (1)  
1071/72: Tucker (2), Gibin (1), **Corelli (1)**  
1972/73: Konya (2), **Corelli (8)**, Tucker (5), Cassilly (6), Nagy (1)

##### *Andrea Chénier*

1954/55: Del Monaco (7), Tucker (7), Baum (4)  
1955/56: Baum (2), Tucker (2), Ortica (2)  
1957/58: Del Monaco (3), Baum (1), Tucker (1), Bergonzi (1)  
1959/60: Bergonzi (4), Tucker (9), Baum (1)  
1962/63: **Corelli (4)**, Borsò (1), Barioni (1), Bergonzi (2), Tucker (3)



1965/66: **Corelli (4)**, Bergonzi (4), Tucker (1)  
1969/70: Bergonzi (1), Tucker (5)  
1970/71: Bergonzi (5), Domingo (4), Tucker (1), **Corelli (1)**

### *La bohème*

1950/51: Di Stefano (5), Peerce (1), Tucker (1), Ferruccio Tagliavini (1)  
1951/52: Di Stefano (7), Tucker (2), Peerce (3), Ferruccio Tagliavini (2), Prandelli (1), Conley (2)  
1952/53: Tucker (3), Conley (6), Peerce (3), Sullivan (5).  
1953/54: Conley (7), Sullivan (4), Gari (2), Björling (1), Peerce (3), Ferruccio Tagliavini (1), Tucker (1)  
1954/55: Campora (6), Conley (1), Peerce (3)  
1955/56: Campora (5), Conley (1), Peerce (3)  
1956/57: Barioni (9), Tucker (4), Campora (2), Peerce (3), Poggi (2)  
1957/58: Bergonzi (4), Labò (1), Gari (1), Barioni (2), Peerce (1)  
1958/59: Campora (2), Tucker (4), Fernandi (2), Peerce (2), Morell (3), Bergonzi (1), Gari (2), Anthony (1), Carelli (2), Lewis (2)  
1960/61: Tucker (5), Morell (8), Peerce (2), Bergonzi (1), Fernandi (2), Formichini (3)  
1961/62: Morell (5), Barioni (1), Formichini (2), Ferruccio Tagliavini (2), Tucker (1), Bergonzi (1)  
1963/64: Shirley (4), Bergonzi (3), Alexander (3), Tucker (4), Morell (2), **Corelli (3)**, Konya (1), Ghitti (4)  
1964/65: Morell (2)  
1965/66: Raimondi (8), **Corelli (3)**, Konya (5), Tucker (4), Shirley (2), Alexander (1), Morell (1)  
1966/67: Raimondi (5), Bergonzi (1), Morell (4), **Corelli (1)**, Shirley (1), Konya (2)  
1968/69: Raimondi (9), Pavarotti (1), Morell (2), Konya (2), Tucker (1), Labò (1), **Corelli (6)**  
1969/70: Gedda (3), Buzea (3), Tucker (2), **Corelli (1)**, Bergonzi (1), Di Giuseppe (1), Naghiu (1)  
1970/71: Konya (2), Pavarotti (4), Tucker (2), **Corelli (3)**  
1971/72: Di Giuseppe (1), Goeke (1), Alexander (1)  
1972/73: Tucker (8), Gedda (1), Pavarotti (4), Alexander (1), Di Giuseppe (2)  
1973/74: **Corelli (8)**, Pavarotti (3), Di Giuseppe (2), Morell (2)  
1974/75: Goeke (1), Lewis (2), Di Giuseppe (1), Carreras (5), Lewis (1), **Corelli (9)**, Pavarotti (3)

### *Carmen*

1951/52: Tucker (9), Del Monaco (6), Vinay (6), Baum (2)  
1952/53: Del Monaco (7), Baum (2), Tucker (3), Sullivan (1), Vinay (3), Gari (2)  
1953/54: Tucker (7), Baum (4)  
1954/55: Baum (7), Tucker (3), Del Monaco (2)  
1955/56: Tucker (5), Baum (1), Di Stefano (4), Gari (1)  
1956/57: Tucker (5), Del Monaco (3), Gari (3), Baum (2), Jobin (1)  
1957/58: Tucker (2), Bergonzi (4), Gari (4), Crain (3), Baum (1)  
1958/59: Tucker (8), Baum (1), Usunov (2), Bergonzi (3), Olvis (2)  
1959/60: Olvis (5), Usunov (3), Baum (1), Tucker (1)  
1960/61: Vickers (2), Nikolov (2), Olvis (2), Dal Ferro (1), Baum (1)

1964/65: Konya (2)  
1967/68: Gedda (18), King (3), Olvis (4), Shirley (2), Nagy (3), Tucker (1), **Corelli (2)**, Morell (2)  
1968/69: Vickers (6), Tucker (6), King (2)  
1969/70: Tucker (2), Konya (2)  
1970/71: Vickers (7), Domingo (1), Konya (3), Tucker (5), Shirley (1)  
1972/73: McCracken (20), Lewis (1)  
1973/74: McCracken (16), Lewis (1)  
1974/75: McCracken (5)

*Cavalleria rusticana*

1950/51: Tucker (8), Baum (3), Kullman (2)  
1951/52: Tucker (2), Del Monaco (4), Baum (3), Conley (1), Kullman (1)  
1952/53: Baum (5), Björling (1), Tucker (1)  
1953/54: Baum (4)  
1954/55: Tucker (5), Baum (2), Conley (2), Gari (2)  
1956/57: Tucker (3), Gari (2)  
1958/59: Zambruno (4), Barioni (10), Gari (2), Tucker (1), Baum (1)  
1959/60: Peerce (4), Björling (3), Tucker (2), Barioni (1)  
1962/63: Morell (9), Olvis (1), Peerce (1), Tucker (1), Labò (1), **Corelli (2)**  
1963/64: Sergi (1), Morell (1), **Corelli (2)**, Tucker (2)  
1965/66: Domingo (1)  
1969/70: **Corelli (6)**, Franco Tagliavini (2), Tucker (4), Di Giuseppe (6), Domingo (1)  
1970/71: Domingo (3), Di Giuseppe (4), Konya (3), Tucker (2)  
1971/72: Bergonzi (3), Di Giuseppe (4), Morell (1), Franco Tagliavini (6)  
1972/73: Di Giuseppe (2), **Corelli (1)**  
1974/75: Franco Tagliavini (3), Theyard (9), Lewis (5), **Corelli (1)**, Morell (4)

*Don Carlo*

1950/51: Björling (8), Tucker (7)  
1951/52: Björling (3), Tucker (1)  
1952/53: Tucker (4)  
1954/55: Tucker (5)  
1956/57: Björling (3), Gari (2)  
1958/59: Fernandi (3), Gari (2)  
1960/61: Fernandi (3), **Corelli (2)**  
1963/64: Tucker (4), Labò (2), **Corelli (1)**  
1965/66: Prevedi (8), Tucker (1)  
1968/69: Prevedi (4), Tucker (3)  
1969/70: **Corelli (2)**, Tucker (1), Konya (2)  
1971/72: Domingo (4), Morell (1), **Corelli (6)**

*Ernani*

1956/57: Del Monaco (8)  
1962/63: **Corelli (5)**, Bergonzi (2)  
1964/65: Sergi (1), **Corelli (4)**  
1970/71: Bergonzi (3), **Corelli (2)**, Domingo (1)

*La fanciulla del West*

1961/62: Tucker (7), Konya (5), Barioni (1)  
1965/66: **Corelli (6)**, Bardini (6), Tucker (1), Nagy (2)  
1969/70: Konya (5), Buzea (2)

*La forza del destino*

1952/53: Tucker (6), Baum (2), Del Monaco (5)  
1953/54: Tucker (7), Baum (1), Penno (2)  
1955/56: Baum (2), Ortica (1), Tucker (3), Penno (1)  
1957/58: Labò (4), Bergonzi (1), Baum (1)  
1959/60: Tucker (4), Baum (2), Bergonzi (1)  
1961/62: Tucker (5), Peerce (4), Baum (1), Bergonzi (4), Borsò (1), Konya (1)  
1964/65: Bergonzi (3), **Corelli (3)**, Prevedi (1)  
1967/68: Prevedi (5), Tucker (7), McCracken (1), **Corelli (7)**  
1971/72. Domingo (2), Buzea (2), Tucker (2), **Corelli (4)**, Bergonzi (2), Morell (1)  
1974/75: Vickers (8), Morell (6), Theyard (2), McCracken (3)

*La Gioconda*

1952/53: Del Monaco (4), Baum (1), Tucker (2)  
1954/55: Baum (3), Campora (1)  
1956/57: Tucker (1), Poggi (3)  
1958/59: Tucker (3), Baum (2)  
1960/61: Tucker (2), Baum (2), Fernandi (1), Morell (2)  
1961/62: **Corelli (3)**, Tucker (1), Borsò (1)  
1966/67: **Corelli (17)**, Tucker (3), Morell (2)  
1967/68: Labò (4), Morell (2), **Corelli (4)**

*Lucia di Lammermoor*

1951/52: Ferruccio Tagliavini (4), Del Monaco (1), Peerce (1), Conley (1)  
1953/54: Peerce (9), Sullivan (1), Tucker (1)  
1955/56: Peerce (4), Campora (2)  
1957/58: Tucker (2), Labò (1), Peerce (3), Bergonzi (2), Fernandi (1)  
1958/59: Peerce (3), Fernandi (1)  
1961/62: Tucker (4), Peerce (5), Bergonzi (3), Morell (2), Formichini (2), Fernandi (1)  
1963/64: Morell (4), Tucker (1)  
1964/65: Konya (5), Sergi (1), Labò (4), Alexander (2), Bergonzi (1), Morell (1),  
Peerce (1)  
1965/66: Piso (2), Raimondi (2), Morell (1), Alexander (2), Konya (7), Tucker (2),  
Peerce (2)  
1966/67: Alexander (3), Tucker (3), Kraus (2), Bergonzi (2), Shirley (1)  
1968/69: Gedda (6), Labò (2)  
1969/70: Domingo (3), Buzea (1), Konya (7), Tucker (1), Di Giuseppe (1), Di Vir-  
gilio (1)  
1970/71: Pavarotti (4), Aragall (2), **Corelli (1)**, Alexander (3), Shirley (2), Goeke  
(2), Naghiu (3)  
1973/74: Tucker (5), Konya (6), Kraus (2), Pavarotti (2), Alexander (3)

*Macbeth*

1961/62: Bergonzi (6)  
1963/64: Shirley (2), Morell (2), Sergi (1), Bergonzi (1)  
1966/67: Shirley (1)  
1972/73: Franco Tagliavini (7), Lewis (4), Gibbs (2), **Corelli (3)**

*Manon Lescaut*

1950/51: Tucker (1), Baum (2), Del Monaco (1), Björling (2)  
1955/56: Tucker (2), Björling (2)  
1958/59: Tucker (4), Bergonzi (1)  
1960/61: Bergonzi (4), Baum (1), Tucker (5)  
1965/66: Alexander (2), Tucker (6)  
1967/68: Tucker (4), Shirley (3), Alexander (2)  
1973/74: Montané (4), Theyard (4)  
1974/75: Alexander (8), Theyard (2)

*Pagliacci*

1950/51: Vinay (9), Baum (4)  
1951/52: Vinay (7), Baum (3)  
1952/53: Del Monaco (5), Vinay (2)  
1953/54: Vinay (2), Penno (2)  
1954/55: Del Monaco (2), Baum (6), Vinay (2), Gari (1)  
1956/57: Baum (3), Ortica (1), da Costa (1)  
1958/59: Del Monaco (7), Baum (3), Bergonzi (7)  
1959/60: Usunov (4), Bergonzi (3), Vickers (1), Baum (2)  
1962/63: Bergonzi (5), Borsò (2), Vickers (1), McCracken (4), **Corelli (3)**  
1963/64: **Corelli (4)**, McCracken (2)  
1964/65: Vickers (1)  
1965/66: Domingo (1)  
1969/70: Tucker (9), McCracken (12), Nagy (2)  
1970/71: McCracken (4), Gabriels (1), Tucker (3)  
1971/72: McCracken (9), Nagy (3), Spiess (2)  
1972/73: Tucker (3)  
1974/75: Tucker (8), McCracken (12), Nagy (2)

*Roméo et Juliette*

1967/68: **Corelli (16)**, Shirley (3), Gedda (3)  
1968/69: Shirley (4), **Corelli (3)**, Gedda (2)  
1969/70: **Corelli (7)**  
1972/73: Shirley (1), Lewis (6), **Corelli (2)**, Gibbs (1)  
1974/75: Shirley (1), Lewis (1), **Corelli (9)**

*Tosca*

1952/53: Ferruccio Tagliavini (4), Tucker (1), Peerce (5), Del Monaco (4), Conley (3), Baum (2)  
1954/55: Conley (2), Peerce (3), Campora (7), Tucker (1)  
1955/56: Tucker (3), Campora (8), Di Stefano (2), Barioni, Björling (2), Peerce (1)

- 1956/57: Campora (5), Barioni (5), Tucker (1), Peerce (2), Poggi (2), Ortica (2), Björling (1), Carelli (2), Gari (2), Hayward (1)  
1957/58: Peerce (2), Campora (2), Bergonzi (2), Labò (2), Tucker (3)  
1958/59: Del Monaco (1), Campora (2), Fernandi (8), Tucker (1), Morell (3), Bergonzi (1), Peerce (1)  
1959/60: Fernandi (4), Björling (3), Bergonzi (1), Morell (1)  
1961/62: Tucker (3), Barioni (2), Morell (6), Zampieri (1), **Corelli (5)**, Peerce (1), Bergonzi (2)  
1962/63: **Corelli (3)**, Tucker (1)  
1963/64: **Corelli (4)**, Morell (1)  
1964/65: Labò (5), Konya (4), Morell (2), Tucker (6), Prevedi (1), **Corelli (4)**  
1965/66: Konya (3), **Corelli (3)**, Tucker (2), Morell (1), Alexander (1)  
1966/67: Konya (1), Prevedi (2)  
1967/68: Raimondi (5), Tucker (3), **Corelli (5)**, Alexander (1), Konya (4)  
1968/69: **Corelli (8)**, Raimondi (3), Domingo (3), Lavirgen (1), Fernandi (1), Konya (2), Alexander (1), Tucker (3), Naghiu (4), Morell (1)  
1969/70: Konya (9), Buzea (1), Tucker (2), **Corelli (1)**, Domingo (2), Di Giuseppe (1)  
1970/71: Domingo (3), Konya (1), Bergonzi (2), **Corelli (2)**  
1971/72: Alexander (3), Domingo (2), Tucker (3), King (2), Di Giuseppe (2)  
1972/73: **Corelli (9)**, Tucker (3), Di Giuseppe (2), Konya (2)  
1974/75: Franco Tagliavini (6), Konya (1), Carreras (1), Casellato Lamberti (3), Bergonzi (4), Lewis (1), King (4)

#### *Il trovatore*

- 1950/51: Baum (16)  
1951/52: Baum (5), Del Monaco (1)  
1953/54: Baum (7), Penno (4)  
1955/56: Baum (2), Penno (3)  
1956/57: Baum (13), Bergonzi (1), Björling (1), da Costa (1)  
1959/60: Bergonzi (17), Baum (1)  
1960/61: **Corelli (6)**, Baum (1), Gari (3), da Costa (4)  
1963/64: Tucker (5), Labò (1), **Corelli (5)**, McCracken (1)  
1965/66: Labò (2), Tucker (3), Prevedi (9), McCracken (2)  
1966/67: Tucker (7), McCracken (3)  
1968/69: Domingo (4), McCracken (15)  
1970/71: Tucker (5), McCracken (1), Spiess (2)  
1972/73: Domingo (6), McCracken (2), Tucker (6)  
1973/74: Domingo (5), McCracken (6)

#### *Turandot*

- 1960/61: **Corelli (15)**, Gari (1)  
1961/62: Tucker (3), Konya (2), **Corelli (3)**  
1962/63: Tucker (3), **Corelli (1)**, Labò (2), Konya (1)  
1964/65: Thomas (4), **Corelli (5)**, Konya (5)  
1966/67: **Corelli (10)**, King (1), Labò (2), McCracken (3)  
1968/69: Konya (5), McCracken (5), Labò (3), King (2)  
1969/70: Domingo (3), **Corelli (2)**  
1973/74: **Corelli (8)**, Tucker (1)  
1974/75: **Corelli (10)**, McCracken (4)

*Werther*

1970/71: Di Giuseppe (1), **Corelli (16)**

1971/72: **Corelli (7)**

APPENDICE II

Mario Del Monaco interpreta

*Lucia di Lammermoor* e *Un ballo in maschera*

*Lucia di Lammermoor*

12 iv 1942, Firenze, Teatro Verdi (2)

29 xi 1943, Treviso, Teatro Comunale (2)

3 ii 1945, Padova, Teatro Verdi (2)

3 i 1952 New York, Teatro Metropolitan (1)

*Un ballo in maschera*

25 iv 1945, Venezia, Teatro La Fenice (3)

8 v 1946, Ginevra, Grand Théâtre (2)

6 ii 1947, Napoli, Teatro San Carlo (3)

18 vi 1847, Zurigo, Stadttheater (2)

11 i 1948, Il Cairo, Teatro Reale (5)

26 ii 1948, Alessandria d'Egitto, Mohammed Ali (?)

18 iii 1948, Cagliari, Teatro Massimo (3)

26 xii 1948, Venezia, Teatro La Fenice (3)

24 iii 1949, Lisbona, Teatro Sao Carlos (1)

19 i 1951, Firenze, Teatro Comunale (1)

26 ix 1951, Ferrara, Teatro Verdi (3)

## Il “metodo forte” di Arturo Melocchi, ovvero l’identità di un grande maestro

di *Robleto Merolla*

In una pubblicazione piuttosto recente sui 110 anni del Conservatorio di musica “Rossini” di Pesaro, nella sezione dedicata alle scuole di canto gli autori delineano così la figura di Arturo Melocchi (1879-1960; cfr. la Tavola 1 a p. 142):

Milanese, buon pianista, aveva studiato Canto al Conservatorio di Milano, nonché Composizione e Laringoiatria. Parlava correttamente inglese, francese, russo e cinese e per tre anni aveva insegnato Canto presso istituti musicali di Shanghai e Hong-Kong. Continuò poi questa sua attività presso il Conservatorio milanese. La sua lunga permanenza a Pesaro gli permise di formare numerosi artisti, e, tuttavia, egli non ebbe vita facile; il suo metodo era intatto piuttosto discusso e ritenuto da alcuni addirittura violento.<sup>1</sup>

Quest’ultimo giudizio è chiaramente desunto da una frase di Mario Del Monaco (1915-1982), riportata poco più avanti; Del Monaco definì infatti Melocchi un «maestro eccezionale», che

insegnava alla maniera antica usando il metodo forte. Alcuni lo giudicavano troppo violento, ma otteneva risultati strepitosi. Seguì i suoi consigli, e dopo un anno avevo una voce potentissima.<sup>2</sup>

Risulta abbastanza evidente come Del Monaco, l’allievo più illustre, non condividesse affatto le riserve da taluni espresse sul metodo del grande Didatta, riserve legate soprattutto all’autorevole *imprimatur* di Umberto Giordano (1867-1948), che decretò l’odioso ostracismo perpetrato dal regime fascista. Si tratta della pagina più triste nella carriera di Melocchi, di idee antifasciste, che in conseguenza di un’ispezione ministeriale guidata da Giordano stesso, noto simpatizzante del regime, per anni si vide escluso dall’insegnamento nel Liceo “Rossini”; solo nel dopoguerra, e grazie a un ricorso sostenuto da petizioni di numerosi allievi, Melocchi riuscì poi a ottenere il reintegro in ruolo. Possiamo processare Melocchi una seconda volta, dopo i trascorsi dell’epoca fascista? dobbiamo ricorrere alla frase di Giordano, che dopo trent’anni di onorata carriera e numerosissimi allievi (celebrati

---

<sup>1</sup> *I centodieci anni del Liceo musicale “Rossini”*, a cura di Antonio BRANCATI, Pesaro, Conservatorio di Pesaro, 1992, p. 349.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 351.

vincitori di concorsi nazionali e internazionali, scelti anche da Toscanini per il Teatro alla Scala), riteneva che Melocchi non fosse «idoneo all’insegnamento»?

Sgombrato il campo da siffatti equivoci, rimane allora da capire cosa si intende per ‘metodo forte’. Io credo che si alluda alla capacità di “tirar fuori” tutte le potenzialità di una voce, grazie all’attenta cura di un orecchio esperto, sostenuto da una preparazione musicale superiore, unita a scienza medica, senza mai sforzare o danneggiare l’organo vocale: nessun allievo di Melocchi è mai ricorso a cure otorinolaringoiatriche per danni all’organo vocale. Il metodo fu “forte” perché forti e di lunga durata furono le carriere dei suoi allievi, i quali, sino all’ultima permanenza sul palcoscenico, non fecero mai ricorso a trucchetti di microfonia, ma al contrario furono sempre in grado di cantare con mezzi vocali assolutamente integri.

Scusate se parlo brevemente di me. Ho lasciato la carriera di cantante lirico dopo vent’anni di attività, per mia libera scelta e con la voce perfettamente integra, non in fase calante, ma piuttosto ancor più vigorosa e ricca di esperienza. Lo testimonia la capacità di passare disinvoltamente dai ruoli di Pollione in *Norma*, Radames in *Aida*, Ernani, German nella *Dama di picche*, Licinio nella *Vestale*, Piramo in *Piramo e Tisbe* di J. A. Hasse (per il mio registro di tenore “lirico spinto”, un tipo di *performance* paragonabile alla trasformazione da leone in farfalla, e viceversa). Il maestro Melocchi ripeteva spesso: “Otello dovrebbe essere in grado di calarsi anche nei panni di un Nemorino”; vale a dire, è necessario avere il pieno controllo della vocalità acquisita.

Mi chiedo: è questo il “metodo forte”?

Non è facile spiegare a parole l’essenzialità di quell’agire tecnico che è il canto, che non si muove su una dimensione visibile, seppur concreta e palpabile. È difficile localizzare quel meccanismo naturale artefice del dono di questo splendido strumento che è la voce umana e che nel *legato* Melocchi spesso usava paragonare al suono del violoncello; egli suggeriva di pensare alle sillabe della parola cantata come fossero le note articolate dalla mano sinistra del violoncellista sulla tastiera dello strumento, mentre il fiato lega la frase come la mano destra che riunisce tutto in un’unica arcata. Quando non si riusciva a completare una frase prevista in un sol fiato, e quindi si era costretti a respirare, spezzando la curva melodica della frase, il Maestro non attribuiva il difetto all’aver preso male il fiato, ma ad averlo esaurito, non legando bene i suoni ed emettendo aria nel fraseggio, a danno della vocalità e dell’espressione musicale.

Alla base di questo metodo stava la sapiente arte di nascondere la difficoltà di essere semplici e naturali, articolando bene la mandibola, aprendo bene la bocca e usando il palato alto, la lingua concava e bassa, in modo da non creare ostacoli (ma piuttosto quasi una sensazione di sbadiglio), la respirazione morbida (quella normalmente usata nella dizione parlata: cantare “sul fiato” e non “col fiato”, cioè senza spingere, e di conseguenza senza forzare il suono).

Egli amava sempre sottolineare l’importanza del grande rispetto delle vocali, giudicando inconcepibile quella strana mistura che purtroppo accade



spesso di dover ascoltare: per esempio, un «Crodo in un Deo crodel», oppure «Amarelli» invece di Amarilli, eccetera.

Ricordo di essere giunto alla sua scuola con una vocalità che il Maestro non riteneva sufficiente a superare la barriera orchestrale e arrivare fino all'ultima fila del teatro. Bisognava quindi renderla più ampia, più timbrata, lavorando molto nel registro basso e centrale, in modo da creare le fondamenta per arrivare con pari ampiezza e volume sino al massimo del registro acuto con relative mezze voci: il che significava poter smorzare e ridurre un  $Si\flat_3$  o un  $Si_3$  sino all'estinguersi del suono, sempre in posizione rilassata, ma con grande controllo del diaframma e dell'altezza del suono.

Il problema della conquista dei confini del registro grave veniva invece risolto dal Maestro con una spiegazione siffatta: l'errore frequente consiste nel pensare di dover scendere, mentre si deve immaginare il grave solo come un problema di tono e non di posizione. Poi, come esercizio pratico, obbligava a glissare (per esempio nel caso di voce tenorile) dal  $Mi_3$  al  $Do_2$ , semitono per semitono, mantenendo la posizione alta e palatale del  $Mi$ , con l'attenzione rivolta al salire invece che allo scendere, e conservando il timbro preso a modello dal  $Mi$  centrale, con posizione alta e le note "attaccate" al palato. Può sembrare un controsenso, ma non lo è, visti i risultati.

Oltre a vocalizzare usando bene tutte le vocali in tutti i registri e senza alterarle minimamente, ci imponeva di cantare pezzi di arie, d'obbligo per tutte le voci anche se trasportate di tonalità. Per esempio, per esercitare dizione, fiati e *legato* usava una piccola sezione di «Spirto gentil» dalla *Favorita*, obbligandoci a cantarla molto lenta e tutta d'un fiato: «Spirto gentil | dei sogni miei | brillasti un dì | ma ti perdei». Altra aria molto usata era «Ch'ella mi creda libero e lontano» dalla *Fanciulla del West*, fino alla frase «ed io non tornerò» (in acuto:  $Si\flat_4$  per il tenore), per comprendere il percorso dal centro all'acuto, con un lento portamento fino al  $Si\flat_4$ , tenuto e sostenuto dal diaframma, senza spinte né colpi; in questo modo si familiarizzava con l'altezza del suono, partendo dal primo «ed io» già timbrato, per arrivare lentamente al secondo «ed io» acuto, onde visualizzare il percorso. Quando, dopo vari tentativi, si raggiungeva il risultato, Melocchi diceva: "Questo è il suono giusto, la giusta posizione!", e solo allora si poteva fare una pausa.

Questo grande maestro non ha mai fallito nel classificare le voci – cosa estremamente importante –, non ha mai illuso nessuno, non era prodigo di complimenti, ha sempre indirizzato gli allievi verso il giusto repertorio da seguire – altra cosa estremamente importante, e oggi non più di moda – e non è mai intervenuto per togliere ciò che di buono la natura aveva dato all'allievo. Il grande carisma di quest'uomo non consisteva solo nell'essere una persona di grande cultura, musicale e letteraria (pianista compositore poliglotta); egli godeva di grande fama internazionale, della stima sincera dei più famosi musicisti della sua epoca, e aveva una chiara visione della proiezione nello spazio scenico del futuro. Attraverso i suoi insegnamenti, l'allievo giungeva al palcoscenico già carico di un ricco bagaglio culturale, ma umile e schivo da ogni istrionismo, e soprattutto forgiato musicalmente e stilisticamente, in grado di affrontare prestigiose collaborazioni con la co-

scienza del ruolo nel teatro musicale, senza nulla sottovalutare di ciò che era proprio della natura intrinseca di ognuno di noi. Per tutta la vita, il Maestro spinse coloro che lo meritavano verso questo nobile obiettivo.

Se è vero che il curriculum di un artista è prova tangibile e importante testimonianza dell'attività svolta, quel che invece è per me motivo di orgoglio e che mi onora profondamente è l'esser stato l'ultimo dei suoi allievi.

## Testimonianza sul “metodo Melocchi”

di *Roberto Servile*

Iniziare una riflessione sulla voce implica porsi in uno stato di assoluta umiltà soprattutto verso chi, nella ricerca di potersene servire a fini espressivi nel canto lirico, ne ha dovuto constatare la natura sfuggente e misteriosa. E quando ad affermare che la voce rimane un mistero è stato un grande come Alfredo Kraus (1927-1999), penso che chiunque debba accostarsi al problema con la coscienza di entrare in un ambito assai delicato.

È comunque nostro dovere cercare di capire quanto più possibile. Gli enormi vantaggi che le tecniche moderne di osservazione anche funzionale dell'organo vocale ci offrono ci spingono ad allargare le nostre conoscenze sempre più in avanti e con risultati sempre più comprensibili. Ma la voce è un qualcosa che va al di là dell'esplicitazione anatomico-fisiologica dell'organo, o meglio degli organi deputati alla sua formazione. La voce investe le emozioni e si fa tramite di emozioni: si forma dentro di noi ma subito chiede di essere liberata, e quando è ancora dentro di noi non è ancora ciò che deve essere e che diventerà e – non lo dobbiamo mai dimenticare – non è mai quella che noi stessi ascoltiamo al momento dell'emissione.

Alla luce quindi di quelle che possono essere le conoscenze moderne credo che vada recuperato un atteggiamento sul problema ‘voce’ che ha un sapore antico di artigianalità pazienza dedizione, e che va controcorrente rispetto a un mondo in cui tutto avviene in tempi accelerati e tende a consumarsi rapidamente. E nel recupero di questo atteggiamento la riflessione su una grande figura di didatta della voce cantata quale è stato il maestro Arturo Melocchi (1879-1960; cfr. qui la Tavola 1 a p. 142) è un'operazione quanto mai affascinante e doverosa. Lascio ad altri il compito di fornire informazioni sulla sua figura umana, per me impossibili per ovvie ragioni anagrafiche – non ero nemmeno nato quando il maestro Melocchi era ancora in vita –, e mi limito a parlare del suo metodo, trasmessomi dal maestro Paride Venturi (1923), che di Melocchi è stato allievo diretto.

Al momento in cui sono venuto a contatto con questo metodo ero un giovane che da poco più di tre anni aveva intrapreso lo studio del canto, senza essere riuscito a raggiungere alcun risultato se non quello di avere perso quasi completamente la fiducia nei propri mezzi. All'età di diciotto anni la mia voce fu classificata dalla prima persona che si era presa l'impegno di educarmi come di quella un tenore molto scuro, quasi baritonale; man mano che passava il tempo capire il registro della mia voce sembrava più arduo, visto che perdeva di consistenza trasformandosi sempre più in una voce falsa e senza corpo, tale da far pensare a un certo punto a quella

di un tenore "leggero". Ciò è di fondamentale importanza per capire perché mai il cosiddetto "metodo Melocchi" abbia per me rappresentato l'inizio di un percorso finalmente proficuo, che mi avrebbe messo in condizione di debuttare in teatro in un tempo tutto sommato abbastanza rapido.

Allora emettevo i suoni con la laringe troppo alta, e quindi non operavo il principale movimento che sta alla base della fonazione nel canto lirico: l'abbassamento della laringe, inteso come controllo della sua posizione in tutta l'estensione vocale. Tale movimento è importantissimo, e avviene contemporaneamente all'immissione del fiato all'atto di inspirare. L'abbassamento della laringe contribuisce a tre situazioni di estrema importanza: 1) aumenta lo spazio sopralaringeo, aumentando così il volume delle prime cavità di risonanza; 2) stabilizza la posizione della laringe, contribuendo a ridurre la tensione dei muscoli e creando maggiore ampiezza e minore tensione; 3) contribuisce all'aumento della pressione sottolaringea del fiato, con conseguente stabilità di fuoriuscita e migliore controllo. In precisione, è all'atto d'inspirare che deve avvenire l'abbassamento laringeo, che andrà naturalmente mantenuto in modo adeguato nel momento in cui inizia l'emissione vocale. Il conseguente riempimento polmonare viene gestito dal repentino intervento del meccanismo costale diaframmatico.

Il diaframma – un grande setto muscolare su cui poggia la base dei polmoni e che nel dividere la cavità toracica da quella addominale prende inserzione sulle ultime costole toraciche – si contrae e si abbassa dando effetto al riempimento polmonare, passando dalla caratteristica forma cupolare a quella pressoché orizzontale. Nel canto, il meccanismo inspiratorio è quindi quanto di più naturale ci possa essere, se si fa attenzione a non operare movimenti inspiratori del tutto ingiustificati fisiologicamente quali il rientrare dello stomaco o l'innalzamento delle spalle.

Il grande problema è poi quello di gestire il fiato contenuto nei polmoni, per formare il suono e sostenere la frase cantata. In tal senso, si pone quindi il problema di trovare dei punti ideali di appoggio cui fare riferimento. Il *primo* e più basso è il diaframma, gestito attraverso il meccanismo costale diaframmatico, di cui si è detto, che ci permette di governare il muscolo 'diaframma', che è sì un muscolo striato, ma che fa eccezione: piuttosto che un muscolo striato, governabile volontariamente, si comporta invece come un muscolo liscio, indipendente dalla nostra volontà. Terminato il ciclo fisiologico di ossigenazione al livello alveolare, il diaframma propende quindi, terminato il naturale meccanismo di inspirazione/espiazione, a espellere il contenuto aereo polmonare. Ma nel cantante interviene l'azione dei muscoli volontari della fascia intercostale bassa, che col mantenere la base del torace in posizione espansa agiscono regolando la tensione diaframmatica: l'intento è quello di indirizzare il flusso aereo verso il secondo punto di appoggio, dato dalla struttura laringea, a uso e consumo della frase cantata. Il *secondo* punto di appoggio si crea dunque a livello laringeo. A questo livello avviene il miracolo della trasformazione dell'energia aerea in energia sonora; qui si produce il suono primario. Il *terzo* punto di appoggio è la cavità ultima e più alta nella nostra testa; se il suono primario è arrivato a risuonare nelle cavità più alte della nostra testa, di necessità ha prima interessato tutte le

cavità sopra la laringe deputate alla formazione finale della voce cantata nella sue pienezza e ampiezza armonica.

Da quest'ultimo punto si ricava un concetto importantissimo, quello di altezza del suono, che va mantenuta in tutta la gamma vocale: non si deve cadere nell'errore di pensare che sia una caratteristica delle sole note acute. È chiaro che queste ultime saranno composte da frequenze scaturite perlopiù nei risonatori superiori, ma è importantissimo che l'impostazione del suono tenga sempre presente questo fattore fondamentale: *una* deve essere la posizione fonatoria, e soltanto così avremo omogeneità nella gamma vocale. Altrimenti si creano delle impostazioni in cui si avvertono dei gradini fra i vari registri, fastidiosi all'orecchio. Laringe bassa, gola larga e posizione alta del suono sono le caratteristiche del metodo Melocchi.

Il principale esercizio trasmessomi consiste nel vocalizzare su quella che è considerata la vocale meno adatta al canto: la *u*. È verissimo che essa è la più ostica tra le vocali, la meno sonora, ma se usata in modo adeguato ci porta ad abbassare la laringe e ad allargare bene le cavità della faringe, e quindi a far sì che il suono "primario" cominci a "girare" nella cavità buccale, cioè a rinforzare gli armonici che danno la sensazione di suono pieno e corposo, e, col mantenere alto il velo del palato, a percepire sensazioni vibratorie che per trasmissione ossea si propagano alle cavità della faccia e della testa. Quello sulla vocale *-u* è un esercizio, e tale deve rimanere: è lo stratagemma per raggiungere i risultati appena descritti, e si deve usare ogni qualvolta ci si renda conto che nella pratica del canto si sia verificato uno spostamento di posizione, quali l'innalzamento della laringe o il restringimento della faringe. Evento molto pericoloso, quest'ultimo, perché va a inficiare l'appoggio sulla colonna del fiato, che invece deve essere quanto più libera di fluire senza restringimenti o tensioni muscolari delle pareti faringee, che altrimenti producono suoni aperti e talora "spinti", con conseguente cattiva gestione di tutto il tratto sopraglottico di risonanza e aumento delle forze adduttorie delle corde vocali, con evidente senso di costrizione. Nel vocalizzare sulla *-u* bisognerà comunque affidarsi al maestro, che capirà quando l'esercizio viene eseguito correttamente. Come accade di sovente, è infatti possibile incorrere in difetti anche gravi se non si esegue l'esercizio in maniera opportuna; in generale, non bisogna confondere la posizione bassa della laringe con quella del suono che, come ho detto, deve essere sempre alta e non deve essere motivo per iscurire artificialmente il timbro.

Passare dall'esercizio sulla *-u* alle altre vocali sarà un lavoro di pronuncia e di focalizzazione del suono. Per esempio la *-i*, che per difficoltà credo venga dopo la *-u*, è sì la vocale maggiormente localizzata e nitida, quella che ci dà maggiore anteriorità e proiezione del suono, ma è anche quella che con un appoggio precario tende a stringere la cavità faringea e a innalzare la laringe. La *-i* sarà una vocale interessante e molto d'effetto da un punto di vista sonoro soltanto quando le posizioni interne siano ben salde. Se emessa con il giusto appoggio, la *-i* è inoltre una vocale che può essere di grande aiuto al perfezionamento e alla ricerca dell'altezza del suono, in quanto di grande utilità nell'emissione di altre vocali. Con un buon abbassamento della laringe e quindi un solido appoggio ci permetteremo di ben po-

sizionare la *-i* senza incorrere in alcun pericolo, e sfruttare i vantaggi sonori di questa vocale, la cui anteriorità e altezza dovranno essere mantenute nella *-e*, nella *-a* e nella *-o*. Cercando, appunto, la luminosità, la proiezione e l'altezza, in altre parole le qualità timbriche della *-i*. Ciò significa che in principio non si dovrà mai cercare di scurire la pronuncia, altrimenti si incorrerà nel rischio di abbassare la posizione. Il giusto colore della voce sarà quindi dato dalla natura dell'apparato deputato alla fonazione, ivi comprese le cavità di risonanza: avremo voci più chiare o più scure per struttura fisiologica, e non per un atto di camuffamento vocale.

Dalle testimonianze sul metodo Melocchi risulta chiaro come esso si basi su conoscenze anatomofisiologiche ben precise, affatto sconosciute ai cantanti ottocenteschi, da cui è probabile abbia preso spunto la sua didattica. Esso focalizza l'attenzione sul concetto di 'verticalizzazione del suono', così come verticale è appunto la struttura anatomofisiologica che lo produce e che accoglie la colonna aerea, che nel poggiare "fisicamente" sul diaframma si proietta verticalmente verso l'alto: nel raggiungere tutte le cavità che incontra e nel farle risuonare troverà la forza espansiva che si trasmetterà allo spazio esterno, e attraverso esso all'orecchio di chi ascolta. Il risultato è perciò dato dal corretto utilizzo in verticale degli apparati e delle cavità deputate alla formazione del mistero chiamato 'voce'.

---

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI \*

---

- ACS 111  
ADEMOLLO ALESSANDRO 25n  
ADLER KURT 226n  
AGNELLI SALVATORE 97  
AGOSTINELLI LUIGIA 134  
ALAGNA ROBERTO 200, 201  
ALBANI ALFIO 25n  
ALBERICO STEFANO 33n  
ALBERTI LUCIANO 229n  
ALBERTINI AUGUSTA 112  
ALBONI MARIETTA 83n, 100, 103, 112  
ALDIGHIERI GOTTARDO 117  
ALESSANDRI FELICE 37n  
ALESSANDRI PIETRO 79, 80  
Alessandria 56, 70  
Alessandria d'Egitto 91, 106, 115, 238  
ALESSANDRO I, zar di Russia 55  
ALESSANDRO II, zar di Russia 102, 114  
ALEXANDER JOHN 233, 235, 236, 237  
ALFONSO XIII DI BORBONE, re di Spagna 123  
ALFONSO MARIA DE' LIGUORI, santo 34n  
ALLODI IVO 80, 84  
AMARA LUCINE 195n  
AMBROGI GIOVANNI 96  
Amburgo 17, 50, 57, 67, 70  
AMEDEO DI SAVOIA 91  
AMPARAN BELÉN 191n  
Amsterdam 12, 16, 46, 54, 65, 66, 68  
Ancona 25, 37, 77, 83, 88, 94n, 96, 97, 104, 106n, 110, 125, 127n, 138n  
ANDREOZZI GAETANO 39, 61  
ANFOSSI PASQUALE 37n, 107  
ANGELELLI ONOFRIO 114n  
ANGELICI MARTHA 191n  
ANGELINI ARGENTINA 134  
ANGELINI ROTA GIANFRANCESCO 132n, 134  
ANGRISANI CARLO 48  
ANITUA FANNY 144n  
ANSELMI GIUSEPPE 200, 201  
ANSELMI SERGIO 94n  
ANTHONY CHARLES 233  
APOLLONI GIUSEPPE 111  
APPIOTTI ZENO 105, 128, 134  
APPOLONIA GIORGIO 11n, 27n, 35n, 73n, 75n, 174n, 205n  
Aquisgrana 54, 68  
ARAGALL GIACOMO 235  
ARANGI LOMBARDI GIANNINA 170, 175  
ARNE THOMAS A. 20, 46n, 63  
ARNOLD 66  
ARROYO MARTINA 169, 170, 206n, 225n  
Ascoli Piceno 24, 25, 112, 136n  
ASHBROOK WILLIAM 81, 85  
ASPA MARIO 97, 110n  
ASPINALL MICHAEL 35n, 215n  
ATLANTOV VLADIMIR 215n  
ATRY 111  
AUBER DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT 100, 112  
AUGUSTI PAOLO (PAOLETTI AUGUSTO) 91  
AURELIO 39  
AZZALLI 82  
  
BABINI MATTEO 55n  
BAČANOVIĆ MILIVOJ 160  
BACH JOHANN SEBASTIAN 180  
BACHMANN W. 59  
BACQUIER GABRIEL 206n  
BADIALI CESARE 84n, 100

\* L'indice segnala tutti i nomi di persona e di luogo contenuti nei testi e nelle note; segue una 'n' quando il nome figura solo in nota.

- BADIALI FEDERICO 98n  
BAERMANN HENRY 68  
BAJETTI GIOVANNI 109, 110n  
BALASSI 64, 65  
BALDELLI AFRICO 156  
BALDISSERI NERINA 163  
BALDUCCI GIUSEPPE 126, 134  
BANDINI ANDREA 78  
BANTI BRIGIDA 43, 51, 58  
BARBAJA DOMENICO 96  
BARBIERI FEDORA 224n  
BARBIERI NINI MARIANNA 111  
BARBOT CAROLINA 114  
Barcellona 85, 98n, 106, 113, 114, 115, 118, 121, 123, 127n, 211n  
BARDI GIOVANNI DE' 181  
BARDINI GAETANO 235  
BARILLI LUIGI 61, 67, 68  
BARIONI DANIELE 232, 233, 234, 235, 236, 237  
BARONI CLEMENTINA 99n  
BARROILHET PAUL 98n  
BARTOLETTI BRUNO 197n  
BARTOLI ANGELO 156  
BASADONNA GIOVANNI 98n  
BASILE ARTURO 186n, 191n, 199n, 200n  
BASILI ANDREA 98n  
BASILI BASILIO 98n  
BASILI FRANCESCO 98n  
BASSI AMEDEO 193  
BASSI CAROLINA 51n  
BASSI ELEONORA 51n  
BASSI LUIGI 107, 108, 126, 134  
BASSI NICOLA 48, 49, 66  
BASSO ALBERTO 229n  
BASTIANINI ETTORE 196, 213n  
BATTAGLIA FERNANDO 174n, 220n  
BATTISTINI MATTIA 117, 200  
BAUCARDÉ CARLO 112, 213  
BAUM KURT 188, 232, 233, 234, 235, 236, 237  
Bayreuth 200  
BEARD HENRY R. 59  
BEATON CECIL 188  
BECKER HEINZ 203n  
BEETHOVEN LUDWIG VAN 108, 180  
BEGHELLI MARCO 23n, 33n, 35n, 206  
BEHR JAN 201n  
BELARDINELLI LUIGI 144n  
Belfast 44, 63  
BELLI ATTILIO 133, 134  
BELLINCIONI GEMMA 119, 175  
BELLINI VINCENZO 78, 79, 80, 85, 86n, 88, 97n, 98n, 100, 107, 109, 110n, 111, 112, 115, 116, 130, 168, 170, 174, 175, 176, 204, 205, 228n, 229n  
BELLOC TERESA 51n  
BELLONA CASIMIRO 131n  
BELLUZZI GIULIO 61  
BENEDETTO XIV, papa 34n  
BENELLI GIOVANNI BATTISTA 54  
BENETTI MARGHERITA 191n  
BERARDUCCI BERNARDINO 128, 134  
BERCANOVICH GUALFARDO 141  
Bergamo 28, 78, 84, 100  
BERGANZA TERESA 169  
BERGERON KATHERINE 27n  
BERGONZI CARLO 169, 187, 188, 223n, 225, 226, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237  
BERIO LUCIANO 36  
Berlino 13, 14, 50, 66, 67, 68, 70, 88, 115, 190n  
BERLIOZ HECTOR 122, 123  
BERNACCHI ANTONIO 136n, 138  
BERNARDI FRANCESCO vedi SENESINO  
BERTANI GIUSEPPE 61  
BERTOLOZZI VESTRIS LUCY ELIZABETH 48, 67  
BETTINI GEREMIA 91  
BIANCHI 63, 64, 65  
BIANCHI ADAMO 61  
BIANCHI FRANCESCO 20  
BIANCOLINI MARIETTA 113, 115, 116, 117, 129n, 130, 134  
BIANCONI LORENZO 30n  
BIASINI PIERO 215n  
BILLINGTON ELIZABETH 14, 43, 48, 51, 52  
BING RUDOLF 186, 188  
BINI ANNALISA 213n  
BIOTTI GIUSEPPE 134  
BISOGNI VINCENZO RAMON 167n  
BITTONI BERNARDO 131, 134, 138  
BITTONI LUIGI 131, 134, 138  
BITTONI MARIO 131, 134, 138  
BIZET GEORGES 118, 183, 190, 191, 192, 194, 195, 224, 230  
BJÖRLING JUSSI 201, 202, 233, 234, 236, 237  
BLAKE ROCKWELL 212



- BOAGNO MARINA 186n, 204n, 205n,  
222n, 224n, 225n  
BOCCABADATI LUIGIA 96  
BOCCABADATI VIRGINIA 122, 141  
BOCCOLI ARCANGELO 134  
BOCCOLINI CESARE 90, 105, 106, 107,  
108, 110, 127, 134  
BOITO ARRIGO 163, 168  
BOLAFFI 66, 67  
BOLDRINI M. GIUDITTA (DAFNE) 91  
Bologna 23n, 25, 28, 38, 53, 67, 74, 84,  
87, 89, 96, 98n, 102, 104, 107, 109,  
110, 112, 113, 115, 121, 125, 126,  
128n, 129, 131n, 136n, 138  
BONA PASQUALE 156  
BONCI ALESSANDRO 123, 141  
BONDONI SIMONETTA M. 94n  
BONINI EMILIA 51n  
BONINSEGNA CELESTINA 141  
BONVINI MAZZANTI MARINELLA 25n  
BONYNGE RICHARD 202n, 206n  
BORDATO RENZI LENA 141  
BORELLI ANGELINI MEDEA 122  
BORGHİ MAMO ADELAIDE 113, 116  
BORGOGNONI LETIZIA 128, 134  
BORGONDIO GENTILE 69  
BORI LUCREZIA 165  
BORIONI FORTUNATO 106  
BORLINETTO ERINA 122  
BORSÒ UMBERTO 232, 235, 236  
Boston 119  
BOTT M. F. 211n  
BOTTESINI GIOVANNI 103, 112  
BOTTURINI MATTIA 41  
BRACCI GIUSEPPE 144, 145  
BRAGA GAETANO 111  
BRAGHETTI PROSPERO 62, 63  
BRAHAM JOHN 71  
BRAMBILLA GIUSEPPINA 99n  
BRAMBILLA MARIETTA 77, 101  
BRAMBILLA PONCHIELLI TERESA 141  
BRANCATI ANTONIO 141n, 239n  
BRAUNER PATRICIA B. 33n  
BRAVURA GIROLAMO 61  
BRAZZI 50n  
Brema 13, 68, 71  
Brescia 28, 84, 111  
Breslavia 68  
BRIGHENTI ANNA 76  
BRIGHENTI MARIANNA 76, 86n  
BRIGHENTI PIETRO 76n  
BRINATI FRANCO 181n  
BRIOSCHI FRANCO 74n, 81  
BRITTEN BENJAMIN 36  
BRIZZI ANTONIO 61  
BRIZZI CAROLINA 49, 66  
Brno 68  
BROSCHI CARLO vedi FARINELLI  
BROWE PETER 34n  
BROWNLEE JOHN 201n  
BRUHL KARL 50  
BRUN FREDERIKKE 57n  
BRUSCANTINI BRENNO 180  
BRUSCANTINI SESTO 9, 179, 180, 181,  
182, 184  
BRUTTI AMALIA 134  
Bruxelles 111, 156, 160  
BUDASSI PAOLINA 144n  
Buenos Aires 117, 118, 121  
BULL JOHN 46n  
BUMBRY GRACE 190n, 225n, 226n  
BURGMÜLLER 68  
BURZIO EUGENIA 175  
BUSCH FRITZ 181  
BUSTI ALESSANDRO 156  
BUTTINELLI GIUSEPPE 61  
BUZEA ION 233, 235, 237  
BYRON GEORGE 96  
CABALLÉ MONTSERRAT 169, 171, 172,  
174  
Cadice 106, 127n  
Cadmen 230n  
CAFFARELLI 137  
Cagli 25  
Cagliari 238  
Il Cairo 90, 91, 106, 115, 132n, 238  
CALCINA GIACOMO 61  
CALCINA TERESA 61  
CALDERARA LUCIA 60  
CALLAS MARIA 168, 169, 170, 171, 172,  
174, 176, 180, 197, 198, 213, 229n,  
230n  
CALLEJA ICILIO 124  
CALZABIGI RANIERI DE' 126n  
CAMBIAGGIO CARLO 110  
CAMBIASI POMPEO 80, 84, 85  
Cambridge 55, 69  
Camerino 24, 25  
CAMMARANO SALVATORE 96, 213  
CAMPANA FABIO 100

- CAMPI ANTONIA 67  
 CAMPORA GIUSEPPE 233, 235, 236, 237  
 CAMPORESI VIOLANTE 51n  
 CANIGLIA MARIA 175, 196  
 CANTÙ ANTONIO 61  
 CANZONE ROSA 61  
 CAPORALINI DOMENICO 125  
 CAPPONI GIOVANNI 113  
 CAPPUCCILLI PIERO 190n, 197n  
 Caracas 121  
 CARACCIOLLO JUANITA 175  
 CARAVITA GIUSEPPE 41  
 CARBONE MARIA 141  
 CARELLI EMMA 175  
 CARELLI GÁBOR 233, 237  
 CARESTINI GIOVANNI 24, 35n, 95  
 CAREY HENRY 46n  
 CARINI ERMANNO 76n, 81  
 CARLETTI ANNA 133, 134  
 CARLO D'ASBURGO, arciduca 38  
 CARLO ALBERTO DI SAVOIA, re di Sardegna 100  
 CARNER MOSCO 198n  
 CARPANI GIUSEPPE 21  
 CARPI VITTORIO 92  
 CARRADORI ALLAN ROSALBINA 69, 71, 109  
 CARRERAS JOSÉ 233, 237  
 CARRI GIUSEPPE 60  
 CARTERI ROSANNA 169  
 CARUSO ENRICO 119, 122, 162, 165, 192, 212, 215, 216, 223  
 CASACCIA RAFFAELE 97  
 CASAPIETRA CELESTINA 197n  
 CASAZZA MARIA ELVIRA 141, 160  
 CASELLATO LAMBERTI GIORGIO 237  
 CASIGLIERI PIETRO ANTONIO 53  
 CASSILLY RICHARD 232  
 CASTELLANI CARLA 215n  
 CASTIL-BLAZE 54, 59, 65  
 CASTOLDI GIOVANNI 74  
 CATALANI ADELINA 54n  
 CATALANI AGOSTINO ANTONIO 37, 41, 60, 126, 134  
 CATALANI ALFREDO 121, 168, 170, 204  
 CATALANI ANGELICA 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21n, 22n, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75n, 95, 125, 126, 134  
 CATALANI BENIZIO 37, 54n  
 CATALANI GUGLIELMO 37, 55n, 63  
 CATANEO AURELIA 119  
 Catania 119  
 CAUVINI 63, 64  
 CAVALIERI LINA 175  
 CAVOS ALBERTO 38  
 CAVOS CATTERINO 38, 60  
 CECCHETELLI VINCENZO 156  
 CECCHETTI 151  
 CECILIA, santa 25  
 Cecina 39  
 CELLETTI RODOLFO 103n, 117n, 118, 130n, 138n, 171n, 186n, 191n, 192n, 193, 195, 197n, 201n, 202n, 203n, 205, 206n, 210, 217, 222, 228n, 229  
 CELLI FILIPPO 74  
 CELLI TEODORO 196  
 CELLINI AGOSTINO 129  
 CELLINI FRANCESCO JR. 125, 130, 134  
 CELLINI FRANCESCO SR. 110, 111, 113, 115, 125, 129, 130, 131, 134, 137  
 CERQUETTI ANITA 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177  
 Cerreto d'Esi 87, 88, 92, 115, 122  
 Cesena 104  
 CHABRAN MARGHERITA 51n  
 Chalons-sur-Marne 57, 71  
 CHAUMEL ADELAIDE 48, 49, 66  
 CHENIER ROSA 61  
 CHERUBINI LUIGI 107, 168  
 CHIARA MARIA 169  
 CHIARAMONTE FRANCESCO 111  
 Chicago 119  
 CHIES ANGELA 61  
 Chieti 82  
 CHIODI 65, 67, 68  
 CHIODO AUGUSTO 156  
 CHOPIN FRYDERYK 11, 55  
 CHOUDENS, editore 191  
 CIAMPI SEBASTIANO 59  
 CIANCHETTINI PIO 20  
 CIANCONI VITALI MARISA 87n, 114n  
 CIARLANTINI PAOLA 76n, 81, 82  
 CIFERRI GILDA 130, 134  
 CIGNA GINA 175  
 CILEA FRANCESCO 123, 173, 196n, 197  
 CIMAROSA DOMENICO 20, 39, 42, 49, 58, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 107  
 CINGOLANI AUGUSTO 156  
 Cingoli 25, 105

- CINTI LAURA 48, 67  
Città di Castello 92  
CLEMENT FRANZ JOSEPH 15, 20  
CLEVA FAUSTO 186, 225n  
CLUYTENS ANDRÉ 191  
COBELLI GIUSEPPINA 175  
COCCIA CARLO 55, 69, 83, 96, 100  
CODA ELISABETTA 67, 68  
COEN FELICE 141  
COHEN AARON 59  
COHEN ELIE 200n  
COHEN HENRI 100  
COLBRAN ISABELLA 37, 51n, 53, 55, 69, 174  
COLDANI ANTONIO 61  
COLETTI FILIPPO 100n, 111  
COLLEONI BENEDETTA 99n  
COLLINI 45, 63, 64  
COLOMBATI 62, 64  
COLZANI ANSELMO 191n, 224n  
COMANDINI GIULIO 155  
COMBI PIETRO 99  
COMMONS JEREMY 213n  
COMUZIO ERMANNO 81, 84  
CONCONE PAOLO 156  
CONCORDIA DOMENICO 87, 104, 115, 125, 128, 131, 132, 133, 134, 137, 138  
CONCORDIA EUGENIO 132, 134, 135n  
CONCORDIA GIUSEPPE 104, 131  
CONI PAOLO 220  
CONLEY EUGENE 233, 234, 235, 236  
CONTAVALLI ANTONIO 53n  
COOPER EMIL 201n  
Copenhagen 56, 70  
COPPINI GREGORIO 61  
COPPOLA PIETRO ANTONIO 110n  
CORBIAU GÉRARD 36  
CORDELLA GIACOMO 20, 96  
CORELLI FRANCO 161, 169, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209n, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238  
Corfù 27  
CORGHI AZIO 36  
Cork 63  
CORONARO GAETANO 143  
CORRADI ALBINA 74  
CORRADI FILIPPO 74  
CORRADI NESTORE 79  
CORRADI PANTANELLI CLORINDA 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83n, 84n, 85n, 86n  
CORREA LORENZA 51  
CORRI PALTRONI FANNY 58, 66, 67  
Corridonia 24  
CORTICELLI GAETANO 89, 115  
COSSA DOMINIC 201n, 206n  
COSSELLI DOMENICO 85n, 97, 109  
COSSOTTO FIORENZA 226n  
COSTA ALBERT DA 236, 237  
COSTA CAROLINA 61  
COSTANTINI NATALE 97, 108, 109, 110, 127, 134  
COSTANZI DOMENICO 117  
COSTOLI ARISTODEMO 58  
COTOGNI ANTONIO 113, 116, 118, 132  
COUDROY MARIE-HÉLÈNE 206n  
CRAIN JON 233  
Cremona 28, 92  
CRESCENTINI CRESCENTINO 134  
CRESCENTINI GIROLAMO 15, 20, 24, 39, 40, 41, 47, 51, 53n, 55n, 58, 65, 66, 67, 68, 95, 126, 129, 134, 137  
CRESCI FRANCESCO 133, 134  
CRESCI TERESA 133, 134  
CRESPI BIANCHI CAROLINA 51n  
CRIVELLI GAETANO 48, 49, 51, 66  
CSILLAG ROSA 111  
CURIONI ALBERICO 69  
CURTIS VERNA MARIA 197n, 224n  
DAL FERRO GIANNI 233  
DAL MONTE TOTI 194  
DALIS IRENE 226n  
DALLA RIZZA GILDA 175  
DAM JOSÉ VAN 201n  
D'AMBROSI DANTE 155  
D'AMICO FEDELE 189  
D'ANGELO GIANNA 188  
DAOLMI DAVIDE 29n  
DATI LUIGI 134  
D'AUNAY 63  
DAVID GIACOMO 61  
DAVID GIOVANNI 51n  
DE ANGELIS MARCELLO 76n, 81, 82, 96n  
DE ANGELIS NAZZARENO 144n

- DE BASSINI ACHILLE 111, 114  
 DE BEGNIS GIUSEPPE 69  
 DE CAVALIERI ANNA 208n  
 DE GIOVANNI DORA 211  
 DE GIOVANNI PASQUALE 62, 63, 64, 65  
 DE GIULI TERESA 100  
 DE LORENZI SALVATORE 61  
 DE LUCA GIUSEPPE 230n  
 DE LUCIA FERNANDO 200, 220, 221  
 DE LULLO RAIMONDO 227  
 DE LYS EDITH 124  
 DE NEGRI GIOVANNI BATTISTA 215  
 DE VILLA TERESA 61  
 DEAN WINTON 191n  
 DEBUSSY CLAUDE 137n  
 DEIBER PAUL-EMILE 188  
 DEL MARE GIUSEPPE 41  
 DEL MONACO MARIO 144, 160, 161,  
 162, 187, 196n, 205, 215, 216, 217,  
 219, 221, 222, 223, 224, 232, 233,  
 234, 235, 236, 237, 238, 239  
 DEL SERE ANNA 96, 97  
 DELIBES LÉO 118  
 DELLA CORTE ANDREA 59  
 DENS MICHEL 191n  
 DERANCOURT DESIDERATA 99  
 DERVAUX PIERRE 190n  
 DESIRÒ GIUSEPPE 60, 61  
 DESSI DANIELA 220  
 DESTINN EMMY 175  
 DI BELLA BENITO 141  
 DI BENEDETTO RENATO 23n  
 DI GIUSEPPE ENRICO 188, 233, 234, 235,  
 237, 238  
 DI LELIO LORETTA 200n  
 DI STEFANO GIUSEPPE 169, 233, 236  
 DI VIRGILIO 235  
 DICKONS MARIA 64, 65  
 DIDION ROBERT 190n  
 DOLIANI TERESA 61  
 DOMINGO PLACIDO 188, 215n, 232, 233,  
 234, 235, 236, 237  
 DONATH HELEN 190n  
 DONIZETTI GAETANO 54n, 73n, 77, 79,  
 85, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 107,  
 109, 110, 111, 112, 115, 116, 118,  
 121, 130, 168, 170, 174, 175, 176,  
 187, 189, 194, 212, 213, 219, 228n  
 DONZELLI DOMENICO 56, 85n, 98n, 109,  
 128, 205, 212  
 Dresda 14, 16, 54, 68, 98n, 104, 107,  
 108, 127n  
 DRUETTI EMMA 124  
 Dublino 44, 63, 101  
 DUPRÈ FRANCESCO 149n  
 DUPREZ GILBERT-LOUIS 77, 84n, 97, 100,  
 109, 205, 206, 207, 211, 212, 213  
 DURANTE SERGIO 30  
 DUSSEK SOPHIA 43, 62, 63  
 DYCK ERNST VAN 200  
 DZAZOPULOS JUAN 73n, 80  
  
 EBERS JOHN 55  
 ECKERLIN FANNY 54n  
 Elba, isola d' 46  
 ELIAS ROSALIND 201n  
 ENRIQUEZ FRANCO 191n, 195n  
 Esanatoglia 131, 138  
 ESCALAÏS LÉON 218, 230  
 ÉSCUDIER LÉON 59  
 ÉSCUDIER MARIE 59  
  
 FABBRI PAOLO 76n, 78n, 81, 86  
 FABRÉ GIUSEPPINA 51n  
 Fabriano 24, 25, 87, 88, 115, 124n, 125,  
 128, 131, 132, 133, 134, 138n  
 FAGOTTI ENRICO 111, 112, 113, 117,  
 121, 129n, 130, 131, 134, 137  
 FAGOTTI LODOVICO 121, 122  
 FANAN GIORGIO 75n, 76n, 78n, 81, 82,  
 83, 84, 85, 86  
 Fano 25, 99, 104  
 FARA MARIO GIULIO 153n  
 FARINELLI 30, 36  
 FARKAS ANDREW 216n  
 FARNETI MARIA 141  
 FATTORI GIOVANNI 162  
 FAZI 20  
 FEDERICO GUGLIELMO III, re di Prussia  
 50  
 FEDI FEDERICO 61  
 FEI SERAFINO 61  
 FERLENDIS GIUSEPPE 55n  
 FERLENDIS BARBIERI CAMILLA 65, 66  
 FERLOTTI CLAUDIA 87, 89, 90, 115  
 FERLOTTI NICOLA 87  
 FERLOTTI RAFFAELE 87, 89  
 FERLOTTI SANTINA 85n, 87, 89, 97n,  
 109

- Fermo 9, 25, 82, 104, 110, 112, 113, 115, 125, 129, 130, 133n, 138n  
 FERNANDI EUGENIO 232, 233, 234, 235, 237  
 FERNI CAROLINA 113, 121  
 FERRACUTI ELVIDIA 141  
 FERRANI CESIRA 175  
 Ferrara 25, 104, 112, 238  
 FERRARI GIACOMO GOTIFREDO 21n, 53, 57, 59, 65, 68  
 FERRARI GIOVANNI BATTISTA 109, 110n  
 FERRARIO PAOLO 61  
 FERRETTI 80  
 FERRETTI PAOLO 128, 134  
 FERRIS GEORGE TITUS 59  
 FERRON ELISABETTA 68  
 FERRUCCI LUIGI GRISOSTOMO 33n  
 FESTA FRANCESCA 51n  
 FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH 59, 100n, 103, 105n, 107n, 108, 110n, 117n, 125n, 131n  
 FILIPPESCHI MARIO 204  
 Filottrano 25  
 FINO GIOCONDO 123  
 FIORAVANTI GIUSEPPE 97  
 FIORAVANTI VALENTINO 20, 43, 44, 47, 62, 63, 64, 66, 68, 96  
 FIORETTI ELENA 132, 133, 134  
 FIORI GAETANO 88, 102  
 Firenze 11, 28, 38, 39, 40, 41, 52, 55, 58, 61, 67, 69, 75, 82, 85, 87, 97, 98, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 116, 119, 121, 128n, 156, 190, 238  
 FISCHER 64, 66  
 FISCHER-DIESKAU DIETRICH 226n  
 FITZGERALD GERALD 188n  
 Flensburg 57, 70  
 FLETA MIGUEL 193, 198n, 199  
 FLORIMO FRANCESCO 96n, 97n, 117  
 FLORO L. ANNEO 39  
 FLOTOW FRIEDRICH VON 106n  
 FODOR JOSÉPHINE 14, 54  
 Foggia 149  
 FONTAINE 68  
 FORBES ELISABETH 59  
 Forlì 89  
 Forlimpopoli 115  
 FORMICHINI DINO 233, 235  
 Forth Worth 42n  
 Fossombrone 25  
 FRANCESCHI 69  
 FRANCESCHINI MARIANNA 96, 97n  
 FRANCESCO GIUSEPPE I D'ASBURGO, imperatore d'Austria 91  
 FRANCHETTI ALBERTO 119  
 FRANCI CARLO 212n, 213n  
 FRASCHINI GAETANO 91, 203, 212, 214, 216, 217  
 FRAZZONI GIGLIOLA 199  
 FRENI MIRELLA 169, 173, 188, 190n, 201n, 202  
 FREZZOLINI ERMINIA 112, 113, 174, 175  
 FRICCI ANTONIETTA 116, 174, 175  
 FRIGIOTTI GIUSEPPE 134  
 FRUGATA GIUSEPPE 142, 143  
 FRÜHBECK DE BURGOS RAFAEL 190n  
 FUNCK PETER 70  
 FUSSI FRANCO 35n  
 GABRIELESKO GREGORIO 119  
 GABRIELI 14  
 GABRIELLI NICOLÒ 97  
 GABRIELS 236  
 GABUSSI VINCENZO 99  
 GAFFORINI ELISABETTA 40, 51n  
 GAIL SOPHIE 68  
 GALASSI MARIANNINA 134  
 GALEFFI CARLO 124, 144n, 170  
 GALLI ELISA 113  
 GALLI FILIPPO 51n, 52n, 67  
 GALLI VINCENZO 84n  
 GALLICO ALESSANDRO 85n  
 GALLIGNANI GIUSEPPE 143, 152  
 GAMERRA GIOVANNI DE 107n  
 GANDINI ALESSANDRO 89n  
 GANZAROLLI VLADIMIRO 190n, 209n  
 GARA EUGENIO 194, 195n, 199, 210, 211n, 222n, 227, 228  
 GARBIN EDOARDO 122  
 GARCÍA MANUEL, figlio 31, 32  
 GARDONI ITALO 89  
 GARI GIULIO 232, 233, 234, 236, 237  
 GASPERINI PIETRO 99n  
 GATTI FRANCESCO 81, 82, 85  
 GATTI GUIDO M. 229n  
 GAVAZZENI GIANANDREA 207, 209n, 210, 211, 227, 228  
 GAYARRE GIULIANO 91, 117, 119, 121  
 GAZZANIGA GIUSEPPE 37n  
 GEDDA NICOLAI 188, 192, 212, 233, 234, 235, 236

- GENERALI PIETRO 83, 84, 85, 86  
GENOVA 28, 56, 70, 98, 99, 109, 111,  
112, 121, 122, 124  
GÉRARD ROLF 188  
GERMI LUIGI 55n  
GHEIS TERESINA 130, 134  
GHIBAUDO EDVIGE 141  
GHITTI FRANCO 233  
GHIUSELEV NICOLAI 206n  
GIAIOTTI BONALDO 186, 188, 213n,  
225n  
GIBBS RAYMOND 236  
GIBIN JOÃO 232  
GIGLI BENIAMINO 161, 163, 164, 165,  
170, 180  
GILARDONE MARCO 168n  
GILARDONI DOMENICO 96  
Ginevra 215n, 238  
GINOBILI GIOVANNI 132n  
GIORDANO UMBERTO 150, 151, 152, 153,  
170, 192n, 197, 203, 229n, 239  
GIORGI GELTRUDE 51n  
GIORGI PIERO 151  
GIORGI RAFFAELLO 79  
GIORGIO III, re d'Inghilterra 46n  
GIOVAGNOLI ENRICO 151  
GIOVANNINI DOMENICO 128, 134  
GIOVANNONI G. 134  
GIRALDONI LEONE 111  
GIRONACCI UGO 23n, 73n, 81  
GIRONI GIUSEPPE 141  
GIUDICI ELVIO 181n, 182n, 209n, 225n  
GIUGLINI ANTONIO 91, 110n, 130, 134,  
135n  
GIULINI CARLO MARIA 180  
GJAUROV NIKOLAI 202n, 209n, 226n  
GLASS PHILIP 36  
Gloucester 71  
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD 168  
Glyndebourne 181  
GNECCO FRANCESCO 67  
GOBBETTI GASPARA 128, 134  
GOBBI TITO 180, 195n  
GOEKE LEO 233, 235  
GOETHE JOHANN WOLFGANG VON 11  
GOUNOD CHARLES 117, 118, 165, 175,  
187, 188, 204  
GOVONI MARCELLA 141  
GRANDINI EDMONDO 156  
GRASSET JEAN-JACQUES 49n, 54  
GRASSINI GIUSEPPINA 37, 42n, 43, 46,  
47n, 51n, 52, 58  
GRAZIANI 69  
GRAZIANI FRANCESCO 110, 112, 113,  
114, 116, 117, 130, 131, 134, 137  
GRAZIANI LODOVICO 110, 111, 113, 116,  
121, 129n, 130  
GRECHI RAFFAELE 134  
GRECO FRANCO CARMELO 23n  
GRIGLIETTI 62, 64  
GRIMALDI FLORIANO 104n  
GRIMALDI NICOLÒ vedi NICOLINO  
GRISI CARLOTTA 83n  
GRISI GIUDITTA 109, 128  
GRISI GIULIA 74, 77, 85n, 101, 109,  
174  
GRISI MARIA 141  
GROSSI ELEONORA 90  
Grottazzolina 114  
GUADAGNO ANTON 188  
GUALERZI GIORGIO 7, 73n, 190, 202,  
210n, 219n, 227n  
GUANTI GIOVANNI 191n  
GUARNIERI ANTONIO 194  
GUARRERA FRANK 186, 188  
GUASCO CARLO 100n, 110, 214, 219  
Gubbio 38, 60, 104  
GÜDEN HILDE 192n  
GUELFI GIAN GIACOMO 190n, 191n,  
224n  
GUGLIELMI PIETRO ALESSANDRO 15, 20,  
44, 63, 65, 67, 68  
GUI VITTORIO 180, 181, 183, 184, 194,  
224  
GUIRAUD ERNEST 191, 192  
GUSTAVSON EVA 225n  
GUTIÉRREZ LLANO FRANCISCO 193n  
HALÉVY JACQUES-FRANÇOIS-FROMENTAL  
216n  
HÄNDEL GEORG FRIEDRICH 21, 24, 30,  
35n, 67, 68, 168  
Hannover 50, 66  
Hartford 197n  
HASSE JOHANN ADOLF 30, 240  
HAYDN FRANZ JOSEPH 21  
HAYWARD THOMAS 237  
HEINRICH RUDOLF 188  
HEINSTOCK MICHAEL 220n  
HEISER CARLOTTA 51n

- HENZE HANS WERNER 36n  
HERLEA NICOLAI 226n  
Hong-Kong 144, 239  
HONORATI BERNARDINO 37n, 38, 126  
HORNE MARILYN 169  
HOWSON ALBERTAZZI EMMA 74, 77
- ILLUMINATI ERMANNO 24n  
INCAGLIATI A. 118n, 120n  
INGHILLERI GIOVANNI 141  
ISABELLA II DI BORBONE, regina di Spagna 102  
ISOTTA PAOLO 167n, 206n  
Istanbul 117  
IVANOFF NICOLA 98n, 99
- JACOVACCI VINCENZO 99  
JAEGER STEFAN 194n  
JANÁČEK LEÓŠ 36n  
JANOWITZ GUNDULA 226n  
JANSEN THERESA 46n  
Jesi 25, 33, 78, 82, 85, 88, 109, 117, 126, 128  
JOBIN RAUL 191n, 233  
JONES DELLA 45n
- KABAIVANSKA RAINA 169  
KARAJAN HERBERT VON 180, 181, 183, 184, 190n, 191, 192, 195  
Karlsbad 68  
KASHMANN GIUSEPPE 144  
KASLIK VACLAV 197n  
Kassel 71  
KAUFMAN THOMAS G. 216n  
KELLY MICHAEL 63  
KENNEDY 160  
KENNEDY JOHN FITZGERALD 160  
KENNY YVONNE 40n, 42n  
Kiel 57, 70  
KING JAMES 234, 237  
KONYA SANDOR 187, 232, 233, 234, 235, 237  
KOPROWSKI R. 216n  
KRAUS ALFREDO 180, 184, 200, 201, 202, 235, 243  
KRIPS JOSEF 181  
KULLMAN CHARLES 234
- KURAKINA NATAL'YA IVANOVNA 48, 59  
KUTSCH KARL K. 185n
- LABLACHE LUIGI 96, 97, 101  
LABÒ FLAVIANO 187, 232, 233, 234, 235, 237  
LAFONT CHARLES-PHILIPPE 21, 68  
LALO ÉDOUARD 164, 165  
LANARI ALESSANDRO 9, 96, 97n, 108, 109, 110  
LANDI PATRIZIA 74n, 81  
LANDINI GIANCARLO 168n, 192n, 200n, 205n, 206n, 213n, 214n, 215n, 219n, 226n  
LANDRIANI PAOLO 40  
LASCHI PIETRO 107  
LA SCOLA VINCENZO 219, 220  
LATTANZI GIUSEPPE 51, 52n  
LAURETTI FERDINANDO 97n  
LAURI VOLPI GIACOMO 167n, 170, 189, 198, 199, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 225, 228n, 229, 230  
L'Avana 76, 78, 79, 98n, 103  
LAVIRGEN PEDRO 237  
LÁZARO HIPÓLITO 203, 208, 225  
LEECH RICHARD 212  
LEHMANN LILLI 175  
Lemberg 68  
LEO LEONARDO 136  
LEONCAVALLO RUGGERO 195n  
LEONESI LUIGI 141  
LEOPARDI CARLO 73, 74, 75, 76, 77, 79  
LEOPARDI GIACOMO 11, 73n, 74, 75, 76n, 81, 82  
LEOPARDI PAOLINA 76, 81  
LEWIS RICHARD 233, 234, 236, 237  
LHÉRIE PAUL 192  
LIANOVOSANI LUIGI 80, 83  
LILLO GIUSEPPE 97  
Lima 78, 80  
LIMARILLI GASTONE 156  
LIND JENNY 37, 58  
LIPPARINI CATERINA 51n  
Lipsia 17, 19, 50, 54, 67, 107n  
Lisbona 11, 27, 40, 41, 42, 61, 62, 88, 106, 109, 115, 117, 118, 129, 184, 238  
LIVI PIETRO 128, 134  
Livorno 28, 61, 76, 82, 86, 98, 106n, 111, 112

- LLANCER MARIA 211  
 LOBKOWITZ FRANZ JOSEPH MAXIMILIAN 108  
 LOISEAU DE PERSUIS LUIS-LUC 54  
 LOMBARD ALAIN 188  
 LOMBROSO CESARE 93, 94, 179  
 Londra 11, 33n, 42, 45n, 46n, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 87, 98n, 101, 102, 112, 113, 115, 117, 130, 160, 182, 202, 203n, 204n, 226n  
 LONGMAN, editore 46n  
 LÓPEZ JESÚS M. 202n  
 Loreto 25, 39, 87, 98n, 104, 105n, 106, 125, 131, 133n, 138  
 LÖWE SOPHIE JOHANNA 110  
 Lucca 85, 109  
 LUCCA PAOLINA 113  
 LUCILLA GIUSEPPE 134  
 LUDWIG CHRISTA 188, 230n  
 LUGLI ARMANDO 152n  
 Lugo 77, 78, 83  
 LUIGI XVIII, re di Francia 46, 47  
 LUIGIA 64, 65  
 LULLY JEAN-BAPTISTE 137n  
 LUPPI ORESTE 124  
 LUTERO MARTIN 13, 21  
 LUZI ALFREDO 73n, 81
- MAAZEL LORIN 190n  
 MACCHIAVELLI GIACINTA 60  
 Macerata 7, 9, 25, 37n, 73n, 88, 93, 94n, 125, 131, 132, 133n, 134, 138n, 181  
 Macerata Feltria 9  
 MACNEIL CORNELL 223n  
 MACNEZ LUISA 141  
 MACNEZ UMBERTO 141, 144n  
 MACURDY JOHN 226n  
 Madrid 40, 41, 62, 87, 88, 98n, 102, 106, 109, 114, 115, 117, 119, 123, 130  
 MAGINI COLETTI ANTONIO 117, 118, 119, 120, 121, 122, 130, 134, 136, 137, 156  
 MAGNARELLI PAOLA 27n, 37n, 73n, 76n, 81  
 MAINI ORMONDO 116, 117  
 MAJORANO GAETANO vedi CAFFARELLI  
 Malaga 106
- MALANOTTE ADELAIDE 51n  
 MAŁAS-GODLEWSKA EWA 36n  
 MALDOTTI ADELAIDE 77  
 MALIBRAN MARIA 31, 58, 78, 97, 100, 128, 174, 176  
 MALIPONTE ADRIANA 185n  
 Manchester 101  
 MANCINI CATERINA 175  
 MANCINI GIAMBATTISTA 24, 129n, 136, 138  
 MANCINI MARTA 73n  
 MANFERRARI UMBERTO 80, 82  
 MANFREDINI ELISABETTA 51n  
 MANGARONI BRANCUTI FABRIZIO 155n  
 Mantova 111  
 MANUGUERRA MATTEO 213n  
 MANZOTTI ANGELO 35  
 MARA ELISABETH 14, 19, 43  
 MARANESI CAROLINA 60  
 MARCHESI LUIGI 38, 39, 51, 58, 60  
 MARCHETTI FILIPPO 112  
 MARCHISIO BARBARA 116  
 MARCOLINI FEDELE 51n  
 MARCOLINI MARIETTA 51n  
 MARCONI FRANCESCO 91  
 MARGUTTI BONAFEDE 134  
 MARIANI ANGELO 113  
 MARIANI ROSA 77  
 MARIANI MASI MADDALENA 117, 119  
 MARINELLI CARLO 190n  
 MARINELLI GAETANO 40, 61  
 MARINELLI ROSCIONI CARLO 187  
 MARINI IGNAZIO 99n, 102, 110  
 MARINUZZI GINO 124, 194  
 MARIO (GIOVANNI MATTEO DE CANDIA) 101, 112, 113, 130n  
 MAROLI 49  
 MARTI JOSÉ 79  
 Martina Franca 200n, 208, 219, 220  
 MARTINELLI GIOVANNI 219, 220, 221, 223  
 MARTINI GIAMBATTISTA 38, 126n, 136n  
 MARTINI GIOVANNI PAOLO EGIDIO 53, 67  
 MARTINI VINCENZO 37n  
 MARTINOTTI SERGIO 214n  
 MARZIALI PASSERINI GIULIA 110n, 113, 129n, 130, 134  
 MASCAGNI PIETRO 123, 141, 163, 170, 203



- MASINI 99n  
MASINI ANGELO 119  
MASINI FABIO 36n  
MASINI GALLIANO 193  
MASINI PALAZZI FAUSTOLO 144, 146n, 148n  
MASSARD ROBERT 202n  
MASSENET JULES 118, 200  
MASSIMILIANO I GIUSEPPE, re di Baviera 50n  
MASTAI, famiglia 37  
MATAČIĆ LOVRO VON 195n  
Matelica 87, 88, 131  
MATTHUS SIEGFRIED 36n  
MATTIOLI ALESSANDRINI AMALIA 127, 128, 134  
MATTIOLI ALESSANDRINI PIETRO 127n, 128, 134  
MAYR GIOVANNI SIMONE 21, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 49, 51, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 128  
Maza 79  
MAZZA ANNA MARIA 141n  
MAZZA GIULIO 97  
MAZZARELLI ROSINA 77  
MAZZIERI MAURIZIO 185n  
MAZZINGHI JOSEPH 67  
MAZZINI GIUSEPPE 114  
MAZZOLENI ESTER 175  
MCCRACKEN JAMES 188, 232, 234, 235, 236, 237  
MEHTA ZUBIN 225n  
MELANI MARIO 151, 161  
MELBA NELLIE 175  
MELETTI SATURNO 156  
MELIS CARMEN 141  
MELISI FRANCESCO 81, 83, 84, 85  
MELOCCHI ARTURO 141, 142, 143n, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 189, 215, 217, 218, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246  
MELOCCHI GIUSEPPE 141  
MELONCELLI RAUL 37n, 59  
MENICUCCI DELFO 189n  
MEO FERDINANDO 114  
MERCADANTE SAVERIO 24, 76, 84, 86, 98n, 100, 107, 109, 110n, 113, 129, 133n  
MERCANTINI 134  
MERELLI BARTOLOMEO 98n, 99, 100  
MERIGHI GIORGIO 141, 156  
MERLO ADELAIDE 111  
MEROLA GIUSEPPINA 77  
MEROLLA ROBLETO 156  
MERRILL NATHANIEL 188  
MERRILL ROBERT 190n, 226n  
Messina 77, 82, 83  
MESSINIS MARIO 225  
MESTICA GIOVANNI 76, 77, 79, 80  
METASTASIO 35  
Metz 212  
MEYERBEER GIACOMO 24, 77, 82, 83, 84, 85, 88, 107, 113, 114, 118, 122, 128, 130, 143n, 175, 201, 202, 203, 206, 208, 211, 212, 217n, 218n  
MIARTENI 62, 63, 64  
MICCIARELLI SBRISCIA GIULIA 127, 134  
MICHEL SOLANGE 191n  
MICHELINI TOCCI AGOSTINO 150, 152, 153  
MIGNINI FILIPPO 73n  
Milano 16, 17, 41, 49, 52, 54, 55, 61, 67, 68, 69, 84, 85, 87, 91, 92, 97, 98n, 104, 110, 111, 112, 118, 119, 122, 123, 124, 127n, 128, 133n, 142, 143, 144, 145, 146, 149n, 151, 152, 162, 163, 185, 191n, 197n, 202n, 208, 209n, 213n, 215n, 227n, 230n, 239  
MILANOV ZINKA 170, 221n  
MILICO VITO GIUSEPPE 21, 47, 65, 66, 67  
MILNER ANTHONY 34n  
MIOLI PIERO 167n, 168n, 169n, 175n  
MITROPOULOS DIMITRI 221, 222  
Modena 89, 112, 115  
MOFFO ANNA 188, 190n  
MOGLIÈ FRANCESCO 97  
MOJRANI GASPARE 61  
MOLIÈRE 102n  
MOLINARI PRADELLI FRANCESCO 188, 226n  
MOMBELLI ANNA 51n  
MOMBELLI ESTER 51n  
MONACHESI WALTER 156  
Monaco 50, 67, 70  
MONALDI GINO 96n, 99n, 113n, 116  
Mondolfo 25, 37, 126

- MONELLI SAVINO 129n  
MONGINI PIETRO 132, 133n, 134  
MONPLAISIR IPPOLITO GIORGIO 90  
MONTALE EUGENIO 204n  
MONTANÉ CARLOS 236  
Monte Filottrano 24  
Montevideo 78, 116n, 117  
MORA CARLO 129n, 130  
MORAN WILLIAM R. 216n  
MORANDI 64, 65  
MORANDI ANGELO 134  
MORANDI GIOVANNI 38, 105, 107, 108, 109n, 125, 127, 128, 129, 134  
MORANDI MORANDO 134  
MORANDI PIETRO 38, 41, 107, 125, 126, 127, 129, 134, 137, 138  
MOREA CESIRA 134  
MORELL BARRY 232, 233, 234, 235, 236, 237  
MORELLI 62, 63, 101  
MORELLI GIOVANNI 29n  
MORESCHI ALESSANDRO 36  
MORETTI EROS 94n  
MORETTI GIOVANNI 103  
MORI 65  
MORIANI NAPOLEONE 109, 111  
MORICHELLI BOSELLO ANNA 38  
MORICONI LUIGI 60  
MORINI MARIO 197n  
MORLACCHI FRANCESCO 21, 24, 31, 32, 33, 53, 55n, 56, 68, 69, 70, 80, 108, 128  
Morlaix 42  
MOROLLI MORANDI ROSA 38, 48, 51n, 63, 105, 125, 134  
MORONI GABRIELE 25n, 50n, 75n, 81  
MORRESI GIUSEPPE 141  
Mosca 69, 101, 102, 114, 115, 117, 119, 121  
MOSCA GIUSEPPE 39, 49, 61, 66  
MOSCONA GIUSEPPE 201n  
MOSER 68  
MÖSER LONGHI 66  
MOZART WOLFGANG AMADÉ 15, 16, 21, 24, 29, 30, 45, 46, 47, 51, 52n, 53, 56, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 96, 103, 107, 130, 168, 172, 174, 181, 182, 183, 184  
MUGNONE LEOPOLDO 122  
MURRI RICCARDO 121n  
MUSIANI RIZZONE GIUSEPPINA 141  
MUZIO CLAUDIA 170  
MUZIO EMANUELE 90  
NAGHIU OCTAVIAN 232, 233, 235, 237  
NAGY ROBERT 232, 234, 235, 236  
NALDI GIUSEPPE 45n, 62, 63, 64, 65  
NANNETTI ROMANO 122  
NANNI CESARE 111  
NANTER-DIDIÉE CONSTANCE 114  
NAPOLEONE BONAPARTE 11, 42, 46, 47, 54  
NAPOLEONE III BONAPARTE, imperatore 91  
Napoli 28, 53, 54, 55n, 56, 67, 68, 70, 91, 96, 97n, 98n, 103, 106n, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 126n, 129, 137, 196, 213, 217n, 224n, 238  
NAPOLLON ELISABETTA 51n  
NARDUCCI 106n  
NASOLINI SEBASTIANO 21, 40, 43, 47, 53, 61, 62, 65, 68  
NATALI GIULIO 80  
NAUDIN EMILIO 90, 91, 113  
NAUMANN JOHANN GOTTLIEB 56, 70  
NAVA GAETANO 143n, 156  
NEGRI 88  
NEGRI BENEDETTO 52  
NEGRINI VINCENZO 85n, 111  
NEILL EDWARD 55n  
NELLI HERVA 215n, 225n  
NERI CARMELO 205n  
NERI GIULIO 224n  
New York 103, 114, 119, 197n, 201n, 203n, 212n, 221, 223n, 225n, 226n, 238  
Newark 185n  
NICCOLINI ERNESTO 91  
Nizza 34n  
NICOLAI OTTO 98n, 99, 102, 110n  
NICOLINI GIUSEPPE 38n, 40, 42, 60, 61, 62  
NICOLINO 30  
NIETZSCHE FRIEDRICH 191n  
NIKOLOV NIKOLA 233  
NILSSON BIRGIT 169, 170, 188, 225n  
NINI ALESSANDRO 99, 100  
NOBILI, tipografia 156

- NOURRIT ADOLPHE 202, 205, 206,  
207, 208, 209, 210, 212, 213  
Novara 116  
NOVARO MICHELE 100n  
NOVELLI GIULIA 133, 134  
NOZZARI ANDREA 205
- OBIN LOUIS-HENRI 218n  
OCCHIOLINI RIZZINI ANITA 130, 134  
Odense 57, 70  
Odessa 88, 114  
OLIVERO MAGDA 169, 170, 196  
OLIVIER JENNY 99  
OLVIS WILLIAM 232, 233, 234  
Oporto 115  
ORAZI CLAUDIO 73n  
ORLANDI ELISA 84n, 96, 97n  
ORLANDI FERDINANDO 52  
ORMEVILLE CARLO D' 92  
ORSINI IDA 141  
ORTICA MARIO 232, 235, 236, 237  
Osimo 25, 131  
Osnabrück 68  
O'SULLIVAN JOHN 211, 212  
OTTOLINI PORTO CARLO 85n
- PACCHIAROTTI GASPARE 24, 55n, 58,  
95, 131n, 134  
PACINI ADOLFO 163  
PACINI GIOVANNI 83, 85, 86, 97, 100,  
109, 110n, 131, 212  
Padova 28, 53, 83, 100, 101, 238  
PADOVANI 90  
PADOVANO BETTINO 106n, 110n  
PAËR FERDINANDO 16, 21, 54, 64, 65,  
66, 128  
PAËR FRANCESCA 51n  
PAGANINI NICCOLÒ 11, 55n, 58  
PAGLIARANI ROBERTO 144n, 156  
PAISIELLO GIOVANNI 15, 21, 38, 43,  
44, 47, 49, 50n, 51, 53n, 56, 58,  
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70,  
107  
PALADILHE EMILE 122  
PALAZZESI MATILDE 125  
Palermo 98n, 104, 111, 113, 119,  
121, 122, 190n  
PALET JOSÉ 211  
PALLONI GAETANO 130
- PALUMBO COSTANTINO 91, 143n  
PANIZZA GIACOMO 98  
PANSERON AUGUSTE-MATHIEU 156  
PANTALEONI ROMILDA 119  
PANTANELLI ALAIDE 78, 80  
PANTANELLI RAFFAELE 75, 76, 77, 79  
PANTANELLI ROMEO 78, 79  
PAOLI ANTONIO 202, 203  
PAOLINI OSVALDO 151  
PAOLO, santo 34n  
PARAZZINI MARIA 141  
Parigi 11, 14, 15, 39n, 42, 46, 47,  
48, 49, 52, 53, 54, 55n, 57, 58, 59,  
62, 65, 66, 67, 68, 70, 87, 89, 90,  
91, 97n, 101, 103, 108, 111, 112,  
113, 115, 117, 121, 130, 190n,  
194, 200, 201n, 205, 213, 218n  
Parma 84, 85, 109, 112, 116, 119,  
145, 190  
PARMEGGIANI ETTORE 156  
PASERO TANCREDI 170  
PASKALIS KOSTAS 190n  
Passy 89  
PASTA GIUDITTA 14, 48, 51n, 55, 56,  
58, 69, 77, 84n, 85n, 174, 176  
PASTINA LUIGI 97  
PASTORI ANTONIETTA 208n  
PATERNI GIOVANNI 97  
PATON MARY ANN 71  
PATRIOSSI AMALIA 104  
PATRIOSSI DOMENICO 104, 125, 131  
PATRIOSSI IGNAZIO 104  
PATRON MARCHAND MIGUEL 164n  
PATTI ADELINA 37, 90, 113, 119, 174,  
175  
PAVAROTTI LUCIANO 187, 233, 235  
PAVESI STEFANO 24, 33n, 77, 84, 85  
PAVONI RINALDA 141, 150  
PAVONI SEBASTIANO 134  
PECCI GIANCARLO 92n  
Pechino 144  
PEDROTTI CARLO 112, 122, 123, 141  
PEERCE JAN 233, 234, 235, 236, 237  
PELAGALLI ROSSETTI PAOLO 134  
PÉLISSIER OLYMPE 90  
PELLEGRINI FELICE 56  
PENNO GINO 232, 235, 236, 237  
PERGETTI 33n  
Pergola 25, 126, 127  
PERGOLESÌ GIOVANNI BATTISTA 9, 93n,  
94

- PEROLI MARIA VITTORIA 74  
 PERONI ALESSANDRO 152  
 PEROSI LORENZO 124  
 PEROZZI SIGISMONDO 134  
 PERSIANI GIUSEPPE 96, 125  
 PERSICHETTI VENCESLAO 117, 131  
 PERTILE AURELIANO 170  
 PERTUSI MICHELE 220  
 Perugia 106n  
 PERUZZI ANTONIO 89, 115  
 Pesaro 25, 35, 94n, 97, 107, 113, 122, 123, 125, 138n, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 153n, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 239  
 PESSINA ARTURO 122  
 PESTELLI GIORGIO 30n  
 PETERS ROBERTA 187, 213n  
 PETERSON GEOFF 188n  
 PETRELLA ERRICO 106n, 111, 113  
 PETRI ELISA 87, 92, 122, 123, 124, 133, 134, 138, 141  
 PETRI MARIO 224n  
 PETROCINI FRANCESCO 112  
 PETROSELLI LILIA 181  
 PETTIGIANI ANNA 141  
 Philadelphia 119, 188, 225n  
 PIANTANIDA GAETANO 52  
 PICCINI NICCOLÒ 42, 44, 63  
 PIERBATTISTA FEBO 156  
 PIERGILI GIUSEPPE 76n, 80  
 Pietroburgo 12, 13, 27, 68, 91, 102, 103, 114, 115, 117, 119, 121, 130, 203n  
 PIGNATELLI CLARA 181  
 PILOTTI GIUSEPPE 129  
 PINKERT REGINA 141  
 PINZA EZIO 170  
 Pio X, papa 124  
 PIRAZZINI MIRIAM 224n  
 Pisa 52, 59, 67, 98, 112  
 PISO JON 235  
 PISTOCCHI FRANCESCO ANTONIO 138  
 PIZZAGALLI MARIA 141  
 PLEASANTS HENRY 59  
 Plön 57, 70  
 PLUTARCO 39  
 POBBE MARCELLA 141  
 POGGI GIANNI 233, 235, 237  
 Poggio San Marcello 127  
 POLI ERNESTINA 141  
 PONCHIELLI AMILCARE 117, 168, 170, 171, 173  
 PONIATOWSKI JÓZEF 109, 110  
 PONSELLE ROSA 170  
 PORPORA NICCOLÒ 137  
 PORTER ANDREW 202  
 PORTO MATTEO 48, 49, 66, 67, 68  
 PORTOGALLO MARC'ANTONIO (MARCOS ANTÓNIO PORTUGAL DE FONSECA) 15, 21, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 52n, 55n, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70  
 Posen 68  
 POUGIN ARTHUR 103n, 105n, 114n, 115n, 117n, 125n, 129n, 130n, 131n  
 Praga 54, 68, 107, 108  
 PRANDELLI GIACINTO 233  
 PRAZ MARIO 50n  
 PREVEDI BRUNO 232, 234, 235, 237  
 PRICE LEONTYNE 169, 170, 171, 176, 190n, 223n  
 PROSPERI ERMENEGILDA 134  
 PUCCINI GIACOMO 119, 122, 123, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 187, 188, 198  
 PUCITTA 45n, 49, 64, 65, 66  
 PUCITTA VINCENZO 15, 16, 21, 44, 45, 47, 49, 51, 53, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69  
 PUGLIARO GIORGIO 27n  
 PUGLIESE GIUSEPPE 226n  
 PUGNI CESARE 77, 85  
 PULLINI GIOVANNI 156  
 PURCELL HENRY 46n  
 PUZZI GIACINTA 101  
 PY GILBERT 195  
 QUESTA ANGELO 224n  
 QUILICO GINO 201n  
 QUINTILI LEONI 134  
 RABBONI GIUSEPPE 17  
 RADICIOTTI GIUSEPPE 23, 24, 37n, 41, 58n, 59, 73n, 74, 76n, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88n, 89n, 93, 94, 96n, 97n, 98n, 99, 100n, 101n, 102n, 103n, 105, 106n, 107n, 109n, 110n, 111n, 112n, 113n, 114n, 116n, 117n, 118n,

- 119n, 120, 121n, 125n, 126n, 127n,  
128n, 129n, 130n, 132, 133n, 135n,  
138, 179
- RAGAZZINI CIRO 9
- RAGGHIANTI MANUELA 76n, 81
- RAGGI VALENTINI EMMA 141
- RAGIN DEREK LEE 36n
- RAHBEK KAMMA 57n
- RAIMONDI GIANNI 233, 237
- RAIMONDI PIETRO 96, 97
- RAIMONDI RUGGERO 226n
- RAINERI MARINI ANTONIETTA 98, 105n
- RAISA ROSA 175
- RANIERI G. 204n
- RAPISARDI NUNZIO 124
- RATTI EUGENIA 196
- RAUZZINI VENANZIO 24
- Ravenna 76, 86, 127n
- Recanati 25, 73n, 74, 75, 76, 82, 138n
- Reggio Emilia 28, 55, 69, 76, 78, 86,  
120, 121, 151
- REGLI FRANCESCO 38n
- REIMANN ARIBERT 36
- REINA DOMENICO 109
- REMORINI RANIERI 52n, 67
- RESTIVO ANDREA 184
- RESZKE JEAN DE 201
- RETHBERG ELISABETH 175, 230n
- REY-BALLA AGNÈS 87
- RIBETTI ELDA 191n
- RICCETTI IDA 141
- RICCI AMEDEO 93n
- RICCI FEDERICO 89, 98, 100
- RICCI LUIGI 77, 85, 88, 89, 97n, 98n
- RICORDI, editore 92, 127n
- RICORDI GIULIO 127n, 227n
- RIEMENS LEO 185n
- Rieti 131n
- RIGHI PIETRO 61, 62, 63, 64, 65
- RIGHINI VINCENZO 56, 70
- RIGOTTI EUFEMIO 61
- RINALDINI LUIGI 133, 134
- RINALDINI MARIO 133, 134
- Rio de Janeiro 117
- RIPA GIOVANNI 126n
- RODE JACQUES-PIERRE-JOSEPH 15, 17,  
22, 50, 53, 68, 70
- RODRIGUEZ LUIGI 116
- ROLLIN CHARLES 39
- Roma 28, 38n, 39, 40, 52, 56, 61, 67,  
70, 74, 75, 91, 92, 96, 97, 98n, 99,  
103n, 104, 106, 107, 109, 110, 115,  
117, 119, 121, 122, 123, 126n, 131,  
133, 138, 149, 196, 224, 225n
- ROMA ROMANO 196
- ROMAGNOLI AGOSTINO 126, 134
- ROMAGNOLI ANGELO 126
- ROMAGNOLI GIOVANNI 126
- ROMAGNOLI MORANDO 126
- ROMAGNOLO ELISABETTA 218n
- ROMANELLI LUIGI 40
- ROMANI FELICE 98n, 100
- ROMERO ANGELO 185n
- RONCAGLI FRANCESCO MARIA 89, 115
- RONCONI GIORGIO 96, 97, 99, 100, 101,  
102, 113, 156
- RONZI DE BEGNIS GIUSEPPINA 97, 109,  
174, 175, 176
- ROSENTHAL HAROLD 196, 201, 202n,  
229n
- ROSICH PAOLO 69
- ROSINI ANTONIO 134
- ROSSELLI JOHN 26n, 29n
- ROSSI GAETANO 39, 41
- ROSSI LAURO 91, 97, 110
- ROSSI MARIO 196
- ROSSI TERESA 79, 80
- ROSSINI GIOACHINO 9, 22, 24, 31, 32,  
33, 34, 55, 56, 69, 70, 74, 75, 76, 82,  
83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93n,  
96, 97n, 98n, 99n, 107, 109, 110n,  
111, 112, 114, 115, 116, 118, 119,  
128, 141, 156, 168, 172, 174, 175,  
189, 205, 210, 211
- ROUSSEAU JEAN-JACQUES 19
- ROUX MICHEL 192n
- ROVEDINO CARLO 62, 63, 64, 65
- ROVERE AGOSTINO 100, 103
- Rovigo 83, 163
- RUBINI GIAMBATTISTA 101, 102, 128,  
204, 208, 230
- RUGGERI CARLO 133, 137, 138
- RUGGIERI Omero 134
- RUSS GIANNINA 175
- RYSANEK LEONIE 169, 226n
- SABBATINI GIUSEPPE 201
- SACCHINI ANTONIO 22, 68
- SACHS HARVEY 198n
- SADIE STANLEY 228n
- SAINT-SAËNS CAMILLE 123

- SALA ADELAIDE 141  
SALADINO MICHELE 143  
SALAMANCA 102  
Sale (Castelnuovo Canavese) 148  
SALIERI ANTONIO 37n, 107  
SALOMON JOHANN PETER 62  
SALVARANI MARCO 23n, 73n, 81  
SALVATORI CELESTINO 97n, 98  
SALVI LORENZO 86n, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108  
SALVINI DONATELLI FANNY 111  
Sambruson 25n  
SAMPIERI FRANCESCO 22, 68  
San Francisco 215n  
San Marcello di Jesi 109  
San Severino Marche 25  
SANELLI GUALTIERO 111  
Sant'Elena, isola di 47  
SANTELLI GIOVANNA 185n  
Santiago del Cile 79, 80, 121  
SANTINELLI DOMENICO 133, 134  
SANTINI CORRADO 114n, 124n  
SANTINI UMBERTO 114n  
SANTOLINI DIONILLA 125  
SANTORI GUIDO 156  
SANZOGNO NINO 185n, 191n, 195, 215n  
Sarajevo 160  
SARMIENTO SALVATORE 22  
SARMINAGA JOAQUÍN MARTÍN DE 193n, 203n  
SARTI GIUSEPPE 22, 44, 47, 63, 66  
SARTORI CLAUDIO 107n, 192, 193n  
SASSAROLI FILIPPO 61  
SASSI ROMUALDO 131n, 132n  
SASSU SALVATORE 141  
SATTER HEINRICH 59  
SAYÃO BIDÚ 201n  
SCARAMBERG ÉMILE 201  
SCARDIA MARCELLO 155, 156n  
SCARLATTI ALESSANDRO 184  
SCHALL CLAUDIUS 56, 70  
SCHECKNER NANETTE 70  
SCHEPELERN GERHARD 57n  
SCHIAVAZZI PIERO 124, 193  
SCHILLER FRIEDRICH 227  
SCHIPA TITO 200  
SCHIPPERS THOMAS 223n  
SCHIRMER 68  
Schleswig 57, 70  
SCHMIDL CARLO 105n, 107n, 108n, 111n, 115n, 116, 117, 121n, 122n, 125n, 129n, 130n, 131n  
SCHUBERT FRANZ 184  
SCHUMANN ROBERT 180  
SCHWENCKE CHRISTIAN FRIEDRICH GOTTLIEB 17n  
SCIARRINO SALVATORE 36n  
SCIUTO ETTORE 119n  
SCOLART GIACOMO 125  
SCONOCCHIA SERGIO 76n, 81  
SCORCELLETTI ARISTIDE 129n  
SCOTT MICHAEL 201n, 218n  
SCOTT NORMAN 225n  
SCOTTO RENATA 169, 173  
SCUDO PAUL 38n, 59  
SCUTELARI PAOLA 87  
SECCHI ANTONIO 52  
SEIDLER GAETANO 156  
SEMBRICH MARCELLA 175  
SENESE 30  
SENICI EMANUELE 29n  
Senigallia 25, 37, 38, 59, 60, 74, 78, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 138n  
SERAFIN TULLIO 162, 207, 208, 210, 230n  
SERAFINI MARCELLO 122  
SERENI MARIO 223n, 225n  
SERGI ARTURO 232, 234, 235, 236  
SERRA 55n  
SESSI MARIANNA 16, 48, 49, 66, 68, 69, 70  
SEVITZSKY FABIEN 194  
SGUERZI ANGELO 226n  
Shanghai 144, 239  
SHAW 99n  
SHIRLEY GEORGE 233, 234, 235, 236  
SIBONI GIUSEPPE 43, 45n, 56, 62, 63, 70  
SICILIANI FRANCESCO 206  
Siena 33n, 97  
SIEPI CESARE 221n, 223n, 225n  
SIEVERS GEORG LUDWIG PETER 14n, 15, 16, 60  
SIGNORETTI LEOPOLDO 222  
SIMIONATO GIULIETTA 190n, 192, 193, 196, 209n, 211, 228  
SIMONCELLI ALESSANDRO 128, 134  
SIMONETTO ALFREDO 195n  
SISTO V, papa 25, 34n  
Siviglia 106  
SMITH MARILYN HILL 45n

- SMITH WILLIAM CHARLES 60  
SÖDERSTRÖM ELISABETH 186  
SOGRAFI SIMEONE ANTONIO 41  
SOLÉR VINCENTE MARTÍN Y 46, 65  
SOLERA TEMISTOCLE 100  
SOLIVA CARLO EVASIO 68  
SOLTI GEORG 226  
Somerset 46n  
SONTAG HENRIETTE 37, 58  
SONZOGNO, editore 105n  
SONZOGNO EDOARDO 190  
SOTTOLANA EDOARDO 122  
SOUBIES ALBERT 60  
SPADONI GIOVANNI 23, 24, 73n, 80, 88n, 89n, 93n, 179  
SPAGNOLETTI PASQUALE 63  
SPARAPANI SENATORE 134  
SPIESS LUDOVICO 236, 237  
SPOHR LUDWIG 11, 53n  
Spoleto 189n, 224, 228n  
SPONTINI GASPARE 9, 93n, 94, 128, 168, 229n  
STAËL, madame de (GERMAINE NECKER) 57n  
STAGNO ROBERTO 91, 116, 119, 121, 122  
STEHLE ACHILLE 122  
STEHLE ADELE 122  
STEIN HORST 226n  
STELLA ANTONIETTA 169, 170, 224n  
STELLA ANTONIO FORTUNATO 52  
STENDHAL 11, 31, 50n, 51, 60, 67  
STEPHEN 71  
Stoccolma 27, 56, 70  
STOKOVSKY LEOPOLD 188  
STOLZ TERESA 113n, 116, 174, 175  
STORCHIO ROSINA 175  
STRAUSS JOHANN 127n  
STRAUSS RICHARD 36, 170, 191  
STRAVINSKIJ IGOR 137n, 180  
STREPPONI GIUSEPPINA 88, 89, 90, 99n, 100  
STRINASACCHI TERESA 48, 49, 66  
STROHM REINHARD 29n  
SUBIES ALBERT 48  
Suez, canale di 90  
SUHR CHRISTOPH 50n  
SULLIVAN BRIAN 233, 235  
SUMMI ANTONIA 37  
SUTHERLAND JOAN 169, 170, 187, 202n, 206n, 209n  
SWENKE D. 50n, 67  
TACCHINARDI NICOLA 51n, 75  
TACCHINARDI-PERSIANI FANNY 37, 96, 97, 101, 102  
TADDEI GIUSEPPE 208n  
TADOLINI EUGENIA 84n, 100, 109, 111, 174  
TAGLIAVENTI ANTONIO 134  
TAGLIAVINI FERRUCCIO 200, 233, 235, 236  
TAGLIAVINI FRANCO 234, 236, 237  
TAJOLA GIUSEPPE 60  
TALVELA MARTTI 226n  
TAMAGNO FRANCESCO 116, 119, 203, 207, 214, 215, 218, 219, 223, 227, 230  
TAMBERLICK ENRICO 113, 114  
TAMBURINI ANTONIO 89, 102n, 103, 113, 133  
TAMBURINI LUISA 133, 134  
TAN DUN 36n  
TANINI ADELAIDE 99  
TARSI 134  
TASSINARI PIA 191n  
TEBALDI RENATA 95, 141, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177n, 196, 197, 226n  
Teodo 160  
TESTORI ANGELO 33n  
THALBERG SIGISMUND 101  
THEYARD HARRY 234, 235, 236  
THILL GEORGES 200  
THOMAS 232, 237  
THOMAS CHARLES-LOUIS-AMBROISE 114  
T'ienching 144  
TINTORI GIAMPIERO 80, 85, 99n  
TISI ODDO 124n  
TITO LIVIO 39  
TOLDI ADELAIDE 97  
TOMBESI GIUSEPPE 134  
TONI ALCEO 207, 208  
Torino 56, 70, 89, 98n, 99, 100, 106, 111, 112, 113, 116, 119, 127n, 128n, 141, 186n, 187n, 191n, 199n, 200n, 224  
Torre del Lago 185  
TOSCANINI ARTURO 123, 141, 160, 163, 194, 198n, 225, 228, 240  
TOSELLI ENRICO 165  
TOSI PIER FRANCESCO 137  
TOULOU 62  
TOURANGEAU HUGUETTE 206n

- TOZZI GIORGIO 208n, 209n, 226n  
 TRAIETTA TOMMASO 30  
 TRAMEZZANI DIOMIRO 44, 48, 63, 64, 65, 68  
 Trapani 226  
 TRENTO VITTORIO 44, 64  
 Treviso 238  
 Trieste 28, 40, 61, 100, 106, 109, 111, 112, 117  
 TRITTO GIACOMO 126n  
 TROVATO ELIO 167n  
 TUCCI GABRIELLA 186, 226n  
 TUCKER RICHARD 187, 188, 225n, 232, 233, 234, 235, 236, 237  
  
 UHDE HERMANN 226n  
 UNGHER CAROLINA 97, 109  
 UPPMAN JEAN SEWARD 188n  
 Urbania 24, 25, 126  
 Urbino 25, 73n, 74, 94n, 125, 133n  
 USUNOV DIMITER 232, 233, 236  
  
 VACCAI NICOLA 77, 83, 84, 127n  
 VAGNOZZI EGISTO 96  
 VALABRÈGUE ANGELICA 58, 59  
 VALABRÈGUE AUGUSTO 58, 59  
 VALABRÈGUE PAUL 41, 46, 47, 48, 50n, 52, 53, 54, 58  
 VALDENGO GIUSEPPE 225n  
 VALENTI RODOLFO 144  
 VALENTINI FILIPPO 99n  
 Valenza 85  
 VALLEMANI MILIANI ANNA 122n, 123n  
 VALLIN NINON 200n  
 Valparaiso 79, 80  
 VAMBIANCHI ARTURO 123n  
 VARESI FELICE 111  
 VARGAS RAMÓN 200  
 Varsavia 12, 54, 68, 108, 119  
 VECCHIARELLI ENZO 141n  
 VECCHIOTTI LUIGI 106  
 VEDOVA GIROLAMO 37n  
 VELADINI LUIGI 40  
 VELICIAS PASCUAL CARLOS 193n  
 VELLUTI ANTONIO 134  
 VELLUTI GIAMBATTISTA 24, 31, 32, 33, 39, 51n, 77, 95  
 Venezia 11, 25n, 28, 37n, 38, 40, 52, 53, 54n, 60, 61, 67, 78, 83, 98n, 99, 109, 110, 111, 112, 121, 127n, 128n, 238  
 VENTURI PARIDE 161, 243  
 VENTURINI MARIA BENEDETTA 134  
 VERCELLINO 66  
 VERDI GIUSEPPE 87, 88, 89, 90, 92, 98n, 102, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 120, 122, 130, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 194, 204, 205, 213, 216, 213, 217, 218, 219, 220, 224, 227  
 VERGER GIOVANNI BATTISTA 84n, 85n  
 Verona 88, 194, 195, 208  
 VERRETT SHIRLEY 190n, 226n  
 VERTI ROBERTO 26, 27n, 76n, 78n, 81, 86  
 VIARDOT PAULINE 31  
 Vicenza 28  
 VICKERS JON 190, 232, 234, 235, 236  
 Vienna 12, 15, 54, 68, 69, 87, 98, 100, 106, 107n, 108, 111, 112, 113, 114, 119, 136n, 156, 181, 190n, 192n, 212, 226n  
 VIGANÒ ANTONIO 61  
 VIGÉE LE BRUN ELISABETH 42n, 48  
 VIGLINO SERGIO 190n  
 VIÑAS FRANCISCO 203  
 VINAY RAMÓN 233, 236  
 VINCI LEONARDO 30  
 VITALI AMICO 87  
 VITALI GIOVANNI 213n  
 VITALI GIUSEPPINA 87, 88, 89, 90, 91, 92, 114, 115, 122, 133, 134  
 VITALI NICCOLA 87, 88, 115  
 VITALI RAFFAELE 87, 88, 89, 91, 114n, 115, 133, 134  
 VITALI ROSA 87  
 VITTORE 39  
 VIVALDI ANTONIO 30  
 VOLTAIRE 39, 41  
 VOTTO ANTONINO 213n  
 VRENIOS ANASTASIOS 206, 207  
  
 WÄCHTER EBERHARD 226n  
 WAGNER COSIMA 200  
 WAGNER RICHARD 91, 119, 123, 124, 168, 170, 201  
 WALTZ RUDOLF 70  
 WARRACK JOHN 229n  
 WARREN LEONARD 221n



- Waterloo 47  
WEBER CARL MARIA VON 108, 168, 172  
WEIR JUDITH 36n  
WEISSMANN ADOLF 60  
WENDT AMADEUS 17, 18  
Wexford 181  
Wilna 68  
WOOD JIRI 156  
WOOLRICH 62  
WULFF IDA 70
- York 69, 71
- ZACCARIA NICOLA 208n, 213n, 230n  
ZACCONI STEFANO 134  
Zagabria 160  
ZAMBIATI 80  
ZAMBONI 51n  
ZAMBONI MARIA 163
- ZAMBRUNO PRIMO 234  
ZAMPETTINI GIOVANNI 105, 128, 134  
ZAMPIERI GIUSEPPE 237  
ZANARDI GIOVANNI BATTISTA 61  
ZANDONAI RICCARDO 150, 151, 152, 172  
ZANELLA AMILCARE 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 156, 159, 161  
ZAPPUCCI TERESA 96, 97  
Zara 97  
ZELADA FEDERICO 97  
ZELTER CARL FRIEDRICH 70  
ZEPELLI VILLANI GIUSEPPINA 130, 134  
ZEPPONI ANDREA 35  
ZINGARELLI NICOLA ANTONIO 20, 22, 38, 39, 40, 47, 51, 53n, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 70, 104, 126n, 129  
ZONGHI ALFREDO 141  
Zurigo 238  
ZYLIS-GARA TERESA 186n



A.Ri.M. – ONLUS  
ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA  
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI

STATUTO

Titolo I: Costituzione e finalità

ART. 1 – Costituzione

È costituita l'Associazione Marchigiana per la ricerca e valorizzazione delle fonti musicali.

Denominazione sociale con valore legale "A.Ri.M. – O.N.L.U.S."; da utilizzare in ogni segno distintivo e comunicazione al pubblico e nella documentazione interna.

L'Associazione ha carattere regionale ed ha la sua sede legale in Ancona, piazza Plebiscito n. 33.

L'Associazione ha scopi esclusivamente culturali, è apartitica e democratica, svolge la propria attività in forma autonoma e non ha fini di lucro.

L'Associazione ha durata indefinita e ha sede legale in Ancona.

ART. 2 – Finalità

L'Associazione persegue esclusivamente finalità di solidarietà sociale.

L'Associazione si propone i seguenti scopi:

a) attività di ricerca presso biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche ed archivi che posseggono materiali musicali storici di interesse marchigiano (libri, stampe e manoscritti musicali, libretti d'opera, di oratori e di cantate, periodici locali e non, ed altri materiali storici attinenti). Obiettivo privilegiato sono le biblioteche ed archivi situati nell'ambito della Regione Marche;

b) la schedatura del patrimonio pittorico comprendente soggetti musicali (iconografia musicale) e di antichi strumenti musicali (organologia) reperibili nell'ambito regionale;

c) la pubblicazione di bollettini, cataloghi e di edizioni musicali, studi e bibliografie su musicisti ed istituzioni locali, nonché l'organizzazione di mostre, convegni scientifici, concerti, altre manifestazioni ed iniziative, comprese attività didattiche, attinenti la ricerca e la valorizzazione del patrimonio musicale marchigiano di cui al punto a) anche al fine di razionalizzare ed integrare i rapporti di ricerca musicologica e produzione artistica;

d) la costituzione di una biblioteca specializzata in grado di fornire gli strumenti utili alla ricerca e alla riproposizione esecutiva del patrimonio di cui sopra;

e) attività di promozione, collegamento e collaborazione tra e con istituzioni, associazioni, enti, singoli studiosi ed operatori in ambito regionale, nazionale ed internazionale in relazione alle attività di cui ai punti precedenti.

All'Associazione è vietato svolgere attività diverse da quelle indicate al primo comma del presente articolo, ad eccezione di quelle ad esse direttamente connesse.

## Titolo II: I soci

### ART. 3 – Ammissione

Sono soci dell'Associazione tutti coloro che hanno interesse a contribuire a qualsiasi titolo alla realizzazione degli scopi statutari.

L'ammissione a socio è determinata dal pagamento della quota associativa nell'ammontare fissato, anno per anno, dal competente organo dell'Associazione.

È espressamente esclusa la temporaneità della partecipazione alla vita associativa.

### ART. 4 – Categorie dei soci

I soci si distinguono in:

a) ordinari: sono quelli che versano annualmente l'intera quota sociale prevista, nel termine previsto dal competente organo sociale;

b) sostenitori: sono coloro che versano una quota associativa non inferiore a cinque volte la quota di socio ordinario;

c) onorari: sono le persone fisiche, le istituzioni e gli enti che, per particolari meriti nei confronti dell'Associazione o per essersi distinti nell'ambito musicale o musicologico, venissero chiamate a far parte dell'Associazione su proposta motivata di un socio e su approvazione del Consiglio Direttivo.

### ART. 5 – Diritti e doveri dei soci

1) I soci hanno i diritti sottospesificati in ragione della loro classificazione:

a) Il socio ordinario ed il socio sostenitore: hanno diritto di partecipazione e di voto alle Assemblee dell'Associazione, possono accedere alle cariche sociali e hanno diritto di partecipazione a tutte le attività programmate, nei modi e tempi stabiliti dal Consiglio Direttivo;

b) Il socio onorario: ha diritto di partecipazione solamente consultiva (non di voto) alle Assemblee dell'Associazione e diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

c) Tutti i soci: hanno diritto di utilizzare le strutture e le attrezzature sociali, nei limiti del Regolamento.

2) Il socio ha il dovere:

a) di perseguire le finalità associative;

b) di osservare lo statuto e le norme emanate dai competenti Organi sociali;

c) di partecipare alla vita associativa nei limiti delle sue possibilità;

d) di mantenere un contegno corretto, improntato a spirito associativo e rispettoso delle norme e consuetudini vigenti;

e) di versare regolarmente la quota associativa annuale e gli eventuali contributi o corrispettivi fissati dagli organismi dell'Associazione per la partecipazione a particolari attività o servizi di cui il socio intende avvalersi;

f) di avere cura e rispetto dei materiali e delle strutture a sua disposizione, fermo l'obbligo di risarcimento di eventuali danni.

### ART. 6 – Esonero da responsabilità

Nessuna responsabilità incombe sulla Associazione e sugli Organi sociali per infortuni o per danni a persone o cose che dovessero essere prodotti dagli associati prima, durante e dopo ogni attività o manifestazione sociale.

#### ART. 7 – Perdita della qualifica di socio

1) La qualifica di socio si perde:

- a) per dimissioni;
- b) per mancato adempimento, nei termini stabiliti, all'obbligo di pagamento della quota associativa;
- c) per radiazione, deliberata dall'Assemblea su proposta del Consiglio Direttivo e solo per gravi motivi (dopo aver dato opportune possibilità di difesa).

2) In caso di radiazione è fatto salvo il ricorso, in prima istanza, al Collegio dei Proviviri e, quindi, all'Autorità Giudiziaria competente, ai sensi dell'art. 24 del Codice Civile.

La conferma del provvedimento da parte del Collegio dei Proviviri ed il mancato ricorso all'autorità giudiziaria determineranno l'impossibilità, per il socio radiato, di venir riammesso nell'associazione prima che siano trascorsi quattro anni dalla data della conferma del provvedimento di radiazione.

### Titolo III: Gli Organi sociali

#### ART. 8 – Organi sociali

Sono organi dell'Associazione:

- a) l'Assemblea dei Soci;
- b) il Consiglio Direttivo;
- c) il Comitato esecutivo;
- d) il Presidente;
- e) il Collegio dei Proviviri.

#### ART. 9 – L'Assemblea dei soci

1) Organo dell'Associazione è l'Assemblea dei soci: essa, sia ordinaria sia straordinaria, è convocata mediante affissione di apposito avviso nei locali ove ha sede l'Associazione, affissione da effettuare almeno quindici giorni prima della data stabilita per la riunione.

2) L'Assemblea è validamente costituita in prima convocazione con la partecipazione della metà più uno dei soci aventi diritto al voto; in seconda convocazione, a distanza di almeno un'ora, essa è validamente costituita qualunque sia il numero dei soci presenti aventi diritto al voto.

3) Il presidente dell'Assemblea è eletto di volta in volta dall'Assemblea stessa ed a lui spetta la nomina del segretario dell'Assemblea.

4) L'Assemblea dei soci:

- a) elegge i componenti il Consiglio Direttivo;
- b) approva le relazioni e i bilanci predisposti dal Consiglio Direttivo;
- c) fissa le quote sociali;
- d) delibera sulle modifiche al presente Statuto con le particolari maggioranze previste;
- e) delibera su tutto quanto viene ad essa demandato a norma di Legge e di Statuto o su proposta del Consiglio Direttivo.

5) Le deliberazioni sono adottate a maggioranza dei votanti presenti (la metà più uno), tranne che per le modifiche allo Statuto. Non è ammesso il voto per delega.

6) L'Assemblea dei Soci deve essere convocata in seduta ordinaria entro il primo quadrimestre dell'anno.

7) In seduta straordinaria l'Assemblea è convocata a richiesta del Presidente o del Consiglio Direttivo o di almeno 1/5 dei soci con diritto al voto.

#### ART. 10 – Il Consiglio Direttivo

1) Il governo dell'Associazione spetta al Consiglio Direttivo composto da un numero minimo di cinque e un massimo di sette membri, eletti dall'Assemblea tra i soci ordinari in regola con il pagamento della quota sociale.

2) I membri del Consiglio Direttivo restano in carica tre anni e sono rieleggibili.

3) Il Consiglio Direttivo elegge nel suo seno, a scrutinio segreto, il Presidente, il Segretario e il Tesoriere; essi formano il Comitato esecutivo che può deliberare per i casi d'urgenza.

4) Il Consiglio Direttivo viene convocato dal Presidente:

a) su sua iniziativa almeno tre volte l'anno;

b) su motivata richiesta di almeno 2/5 dei Consiglieri e comunque in numero non inferiore a due.

5) Il Consiglio Direttivo è regolarmente costituito con la presenza della maggioranza dei membri componenti e comunque in numero inferiore a tre e delibera a maggioranza di voti dei presenti; in caso di votazione pari prevale il voto del Presidente.

6) Il Consiglio Direttivo è organo deliberante dell'Associazione in armonia con quanto previsto dallo Statuto; esso svolge anche attività di indirizzo e promozione per il raggiungimento delle finalità statutarie assumendo tutte le iniziative atte allo scopo.

7) In particolare il Consiglio Direttivo:

a) predispone le relazioni e i bilanci da sottoporre all'Assemblea;

b) provvede alla straordinaria amministrazione;

c) nomina Commissioni, Comitati permanenti o temporanei e conferisce incarichi per il raggiungimento di fini statutarie in attuazione di delibere dell'Assemblea o dello stesso Consiglio Direttivo.

8) I Consiglieri assenti ingiustificati per tre riunioni consecutive decadono dalle cariche e vengono surrogati.

9) In caso di dimissione o di decadenza di un componente il Consiglio Direttivo, la sostituzione avviene per surroga subentrando il primo dei non eletti che durerà in carica fino al termine del mandato del Consigliere da lui sostituito.

10) Le dimissioni o la decadenza della maggioranza dei componenti il Consiglio Direttivo comporta automaticamente la decadenza dell'intero Consiglio e l'obbligo di convocazione dell'Assemblea straordinaria per le elezioni da effettuarsi a norma di legge, nel più breve tempo possibile.

11) Il Segretario compila i verbali delle riunioni del Consiglio Direttivo, conserva tutti gli atti dell'Associazione, aggiorna lo schedario dei soci, cura la corrispondenza e affianca il Presidente nell'attuazione delle delibere degli Organi sociali.

12) Il Tesoriere attende alla gestione economica e finanziaria della quale è responsabile sia verso il Presidente e il Consiglio Direttivo, sia verso i soci e l'Assemblea. Provvede alla riscossione delle quote associative e delle eventuali altre entrate, effettua i pagamenti disposti dal Presidente e quelli deliberati dal Consiglio Direttivo e dall'Assemblea, tiene il registro delle entrate e delle uscite e il libro degli inventari, predispone il bilancio e la relazione sullo stato economico e patrimoniale dell'Associazione nonché il conto consuntivo da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea dei soci previo esame del Consiglio Direttivo.

#### ART. 11 – Il Presidente

1) Il Presidente ha la rappresentanza legale dell'Associazione; stabilisce l'ordine del giorno delle riunioni del Consiglio Direttivo e le presiede; coordina le attività del sodalizio con potere di iniziativa per tutte le questioni non eccedenti l'ordinaria amministrazione con potere di firma di assegni in caso di assenza o di impedimento del Tesoriere.

2) Attua e coordina l'esecuzione delle delibere del Consiglio Direttivo.

#### ART. 12 – Il Collegio dei Proviviri

Il Collegio dei Proviviri è composto da tre membri effettivi e due supplenti eletti dall'Assemblea tra i soci che non partecipano ad altri organi sociali.

Dura in carica tre anni; i suoi componenti sono rieleggibili e nominano il Presidente.

Ha giurisdizione sui ricorsi dei soci comunque motivati e fatte salve le speciali competenze previste da questo Statuto, e sui ricorsi degli Organi dell'Associazione per conflittualità o per interpretazione di norme statutarie.

Le decisioni del Collegio sono esecutive solo dopo la formale comunicazione all'interessato.

Il Collegio dei Proviviri ha, inoltre, il compito di:

– vigilare sull'osservanza dello statuto;

– convocare l'Assemblea qualora non vi provveda il Consiglio Direttivo;

– controllare, al fine di farne relazione all'assemblea che approva il bilancio, il buon andamento dell'amministrazione dell'Associazione con riferimento ai criteri di redazione del bilancio ed alla regolarità delle operazioni amministrative.

### Titolo IV: Provvedimenti disciplinari

#### ART. 13 – Provvedimenti disciplinari

1) Nel caso di mancata osservanza di quanto previsto all'art. 5 n. 2, possono essere assunti a carico dei soci da parte del Consiglio Direttivo, salvo quanto previsto all'art. 7, i seguenti provvedimenti:

a) censura;

b) sospensione per un periodo di tempo non superiore ad un anno.

2) Tali provvedimenti devono essere motivati e assunti solo dopo aver consentito al socio di formulare personalmente o per iscritto allo stesso Consiglio Direttivo le proprie controdeduzioni entro il termine di trenta giorni.

3) Contro detti provvedimenti è ammesso ricorso all'Assemblea.

### Titolo IV: Disposizioni varie

#### ART. 14 – Esercizio sociale. Bilancio

L'esercizio sociale va dal 1° gennaio al 31 dicembre.

Entro 90 giorni dalla fine di ogni esercizio sociale il Consiglio Direttivo redige il bilancio consuntivo e, con criteri di oculata prudenza, il bilancio preventivo del successivo esercizio.

#### ART. 15 – Gratuità delle cariche elettive

Le cariche elettive non sono retribuite. Sono retribuiti il lavoro scientifico di ricerca ed il lavoro di produzione artistica quale valorizzazione e verifica del primo, sulla base di adeguati piani preventivi.

È consentito il rimborso delle spese sostenute.

#### ART. 16 – Patrimonio dell'Associazione

1) Il patrimonio dell'Associazione è costituito:

a) da tutti i beni acquistati o comunque venuti in possesso e debitamente inventariati;

b) dalle quote associative annuali;

c) da eventuali contributi, liberalità o altre entrate che pervengono all'Associazione da chiunque e a qualsiasi titolo purché non in contrasto con i fini istituzionali della medesima e con la legge;

d) da eventuali avanzi di bilancio compresi quelli accantonati per il fondo di riserva.

2) Tutti i beni devono essere strumentali allo scopo dell'Associazione e devono essere destinati alle attività amministrative o istituzionali.

3) È fatto divieto di distribuire, anche in modo indiretto, utili e avanzi di gestione nonché fondi, riserve o capitale durante la vita dell'organizzazione, a meno che la destinazione o la distribuzione non siano imposte per legge o siano effettuate a favore di altre ONLUS che per legge, statuto o regolamento fanno parte della medesima ed unitaria struttura.

4) È fatto obbligo all'Associazione di impiegare gli utili o gli avanzi di gestione per la realizzazione delle attività istituzionali e di quelle ad esse direttamente connesse.

5) È fatto obbligo all'Associazione di devolvere il patrimonio, in caso di suo scioglimento per qualunque causa, ad altre organizzazioni non lucrative di utilità sociale o a fini di pubblica utilità, sentito l'organismo di controllo di cui all'art. 3 comma 190, della legge 23 dicembre 1996 n. 660, salvo diversa destinazione imposta dalla legge.

#### ART. 17 – Modifiche dello Statuto

1) Le modifiche dello Statuto sono deliberate dall'Assemblea, appositamente convocata, con le sottoindicate maggioranze:

– in prima convocazione: partecipazione di 2/3 (due terzi) dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti;

– in seconda convocazione: partecipazione della metà più uno dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti.

2) Per queste espressioni di voti non è ammesso il voto per delega.

3) Le proposte di modifica sono formulate dal Consiglio Direttivo o da 1/5 dei soci ordinari.

#### ART. 18 – Regolamento

1) L'Associazione può dotarsi di un Regolamento per disciplinare, in dettaglio, l'applicazione dello Statuto, regolamento redatto dal Consiglio Direttivo e da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

2) Le modifiche al Regolamento, formulate dal Consiglio Direttivo, dovranno essere approvate dall'Assemblea ordinaria con le maggioranze ordinarie.



ART. 19 – Scioglimento dell'Associazione

L'Associazione può essere sciolta con deliberazione dell'Assemblea con il voto favorevole dei 3/4 dei soci aventi diritto al voto e solo dopo l'esaurimento di eventuali fondi o sovvenzioni ottenuti per l'assolvimento dei fini istituzionali.

L'eventuale patrimonio risultante dopo la liquidazione sarà devoluto a favore di Enti o altre Associazioni con analoghi fini istituzionali o con fini assistenziali e di beneficenza.

È in ogni caso esclusa la ripartizione fra i soci.

ART. 20 – Norme finali e transitorie

Per quanto non previsto nel presente Statuto si fa espresso rinvio alle disposizioni del Codice Civile vigenti in materia di Associazioni.

Ancona, 26 aprile 2005



## PUBBLICAZIONI PROMOSSE DALL'A.Ri.M.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 1/1994, a cura di P. Peretti, Ancona, Transeuropa, 1994, pp. 222, Euro 15.49 (gratuito per i soci). M. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica* – L. FERRETTI, *Per una storia dell'istruzione pubblica a Fano: Gaetano Mililotti e la prima «Scuola Comunale di Musica»* – R. GRACIOTTI, *L'attività musicale delle confraternite di Osimo nel XVII secolo* – M. MANCINI, *Tendenze della vocalità fra Settecento e Ottocento: Girolamo Crescentini, la carriera di un artista* – A. PARISINI, *I musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna* – P. PERETTI, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti (1804-1863) con particolare notizia della «Grande messa funebre» per i morti della battaglia di Castelfidardo* – M. FERRANTE, *Organari veneti nelle Marche dal XV al XIX secolo* – F. QUARCHIONI, *la scuola organaria marchigiana tra Roma e Venezia*. Recensioni.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 2/1995, a cura di M. Salvarani, Ancona, Transeuropa, 1995, pp. 171, Euro 18.08 (gratuito per i soci). L. FAVA, *Giulio Bonagiunta da «San Genesi» tra Venezia e le Marche* – D. TAMPIERI, *I novecenteschi “orizzonti” numerici del compositore e teorico Domenico Alaleona* – M. CAPRA, *Associazioni e scuole musicali delle province marchigiane nella seconda metà dell'Ottocento. Quadro statistico* – P. CONTI, *Frammenti liturgici in notazione neumatica nell'Archivio storico arcivescovile di Fermo* – R. CALABRETTO, *La tradizione degli studi etnomusicologici marchigiani: dalle ricerche di G. Fara alla raccolta 24Q di Diego Carpi-tella* – P. PERETTI, *Un organaro fiammingo a Camerino nel Seicento*. Recensioni.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 3/1996, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 1997, pp. 186, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. PRIVITERA, *«Giacomo dal Corneto» ovvero le napolitane veronesi di un anconitano* – D. M. SERVILI, *La musica sacra a Sanseverino Marche tra XVI e XVII secolo* – P. PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli Archivi di Stato di Ascoli Piceno e Macerata* – M. SALVARANI, *Società filarmonico bandistiche in documenti di metà Ottocento nell'Archivio di Stato di Ancona* – I. MACCHIARELLA, *Per una definizione della struttura musicale del canto narrativo in Italia. Esempi di ballate marchigiane*. Recensioni.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 4/1997, a cura di G. Ballerini, Urbino, QuattroVenti, 1999, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). R. GRACIOTTI, *Tra rito religioso e rito civile: festa patronale e tradizione musicale ad Osimo dal secolo XIV al XVI* – M. MARX-WEBER, *L'intonazione delle «Tre ore di agonia di N.S.G.C.» di Giuseppe Giordani* – L. DIMARTINO, *Pubblico e cronaca musicale sul «Corriere delle Marche» (1860-1930)* – G. MORONI, *Celestino Testa organaro fra Roma e le Marche* – U. GIRONACCI, *Maestri di cappella, cantanti e costruttori di strumenti a Fermo dall'epistolario Bonafede (1797-1822)*. Recensioni.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 5/1998, a cura di G. Moroni, Urbino, QuattroVenti, 2000, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. GROSSI, *Manoscritti settecenteschi dei Mattei Gentili da Torricella nella Biblioteca Gambalunga di Rimini* – P. MECHELLI, *Su alcuni episodi-prigione nella produzione operistica di Giuseppe Giordani e Nicola Vaccai* – A. PARISINI, *Gli esordi marchigiani di un grande direttore d'orchestra: Luigi Mancinelli* – PAOLO PERETTI, *Fonti per lo studio della musica nelle Marche nel Medioevo e nella prima Età moderna: note bibliografiche e critiche* – M. FERRANTE, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi. – Appendice: *Quaderni musicali marchigiani 1: Indice dei nomi e dei luoghi*, a cura di P. Peretti.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 6/1999, a cura di L. Fava, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 228, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. BARTOLI, *Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento* – A. DAMIANI, *I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata Olivieri di San Ginesio* – U. GIRONACCI, *La breve stagione della «Gazzetta della Marca» (1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime* – R. GRACIOTTI, *La musica nell'orientamento didattico del Collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento* – M. P. JACOBONI e A. CHIARELLI, *Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 7-8/2000-2001, a cura di D. Tampieri, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 314, Euro 30.00 (gratuito per i soci). Tavola Rotonda: *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori elettronici: il Conservatorio G. Rossini di Pesaro*; S. LAMACCHIA, *La «Rossini Renaissance» nel Novecento: una breve ricognizione critica* – G. LANDINI, *Beniamino Gigli: la prassi esecutiva e l'evoluzione novecentesca nello stile di canto* – A. PARISINI, *Francesco Vatielli e il primo storicismo italiano*; F. SABBADINI, *La breve stagione bolognese di Lino Livibella (1963-1964): direzione del Conservatorio, concerti e critica musicale* – D. TAMPIERI, *Aggiornamenti bibliografici e rassegna di fonti e studi Alaleoniani*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 9/2002, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 2004, pp. 267, Euro 30.00 (gratuito per i soci). R. MEUCCI, *Una spinetta di Donatus Undeus (1594) da Gaspare Spontini, a Reginaldo Galeazzi, a Pietro Mascagni*. Con un contributo di John Henry van der Meer – L. ORTELLI, *L'ultima produzione teatrale di Mezio Agostini (1875-1944)* – M. FERRANTE, *Regesto del carteggio Paci di Ascoli Piceno*. Recensioni.

Giuseppe GIORDANI, *Otto arie sacre per soprano ed organo*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, introduzione di Elvidio Surian, Fermo, Trentatré Ed., 1986, pp. XXXV-67 (gratuito per i soci).

Marco SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca Comunale «Luciano Benincasa» di Ancona*, Società Italiana di Musicologia, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, («Cataloghi di Fondi musicali italiani», 9), pp. 272, Euro 18.08 (soci Euro 9.3).

Giuseppe GIORDANI, *Sinfonia dall'oratorio «La Morte di Abele»*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, Milano, Rugginenti, 1990 («Monumenti musicali marchigiani», 1), pp. 41 (gratuito per i soci).

Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei musicisti marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, con contributi di Paola Ciarlantini, Marta Mancini, Elvidio Surian, Centro Regionale Beni Culturali, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993 («Fondi storici nelle Biblioteche marchigiane», 2), pp. 288, Euro 41.32 (soci Euro 20.66).

*La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Fiesole, Nardini editore, 1996 («Fondi storici nelle Biblioteche marchigiane», 4), pp. 270, Euro 17.56 (gratuito per i soci).

*Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Flavia Emanuelli e Marco Salvarani, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2000 («Teatro e Musica nelle Marche», 1), pp. 202.

Marco SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona. Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818)*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2000 («Teatro e Musica nelle Marche», 2), pp. 135.

Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Roma, Fratelli Palombi editori, 2001 («Teatro e Musica nelle Marche», 3), pp. 154.

Paola CIARLANTINI, *Teatro in musica a Recanati. Cronologia degli spettacoli 1719-1860*, Regione Marche - Recanati, Centro Beni Culturali - Industria grafica Bielle, 2005 («Teatro e Musica nelle Marche», 4), pp. 142, Euro 15.

*Corona della morte di Annibal Caro. Poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568)*, a cura di Lucia Fava, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2001 («Collezione musicale marchigiana», 1), pp. xxii-128.

*Bartolomeo Barbarino da Fabriano detto Il Pesarino. Canzonette e sonetti a una e due voci (Venezia 1616)*, a cura di Concetta Assenza, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2002 («Collezione musicale marchigiana», 2), pp. xlix-39.

Giovanni MORANDI, *Opere per organo a quattro mani*, a cura di Gabriele Moroni, Bologna, UtOrpheus edizioni, 2005 («Collezione musicale marchigiana», 3), pp. xlii-111, Euro 60.



Finito di stampare nel febbraio 2006  
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino  
su carta PALATINA *acid free*  
delle Cartiere Miliani Fabriano Spa

