

L'eroina romantica tra passione e martirio. Storia di una rivoluzione vocale

“Che disgrazia Papà mio, avere una figliola disgraziata tribolata come sono io!... per carità mandami quello che puoi per parare alle prime spese, quando starò meglio, Dio faccia che non sia tanto tardi, -Papà mio tanto venerato e caro! Ti prego di mandarmi la tua benedizione tutte le sere che mi conforti e mi aiuti a soffrire, addio! E a guarire!...»

Nel marzo 1856 così una ragazza, Matilde, scriveva ad un padre desiderato, idealizzato, lontano, così lontano che l'avrebbe lasciata morire di tisi a ventisei anni, fuori di casa, senza il conforto della sua presenza. Questa figlia trepida, appassionata, piena di buoni sentimenti è incredula che il padre non li condivida, ma troppo rispettosa per mettere in discussione qualcosa della sua figura. Pronta al sacrificio, ad annullarsi, a sperare - sembra la fanciulla che rappresenta “la fiducia in Dio” dello scultore fiorentino Lorenzo Bartolini, con le palme aperte a ricevere l'inevitabile - con qualche finale momento di ribellione, come canta Violetta: «Gran dio, morir si giovane!». Eppure non ha tutti i torti ad adorare il padre, Matilde, perché tutta l'Italia lo venera, e lo considera un santo. Matilde si chiama Manzoni, è l'ultima infelice figlia su cui il padre piange lacrime di cocodrillo. La passione di figlia accomuna Matilde con molte delle eroine operistiche, soprattutto verdiane, combattute tra amor filiale e amore di donna; reiette e abbandonate, come la manzoniana Ermengarda, che muore in delirio, squassata da un “amor tremendo”.

La devozione al padre è una costante delle protagoniste del melodramma ottocentesco: «Senza padre, maledetta», canta una delle numerose eroine verdiane, straziate dal rimorso e dal conflitto tra il mondo dei padri e il “diritto alla felicità” dei figli. Felicità che balugina un solo momento e fugge poi lontano, lasciando come unica via, come per Matilde, il sacrificio, il martirio, la morte.

Chiediamoci perché. Meno di un secolo prima, quando questo “diritto alla felicità” era stato sancito dalla Costituzione americana, i ruoli genitoriali non erano così univocamente delineati e l'immaginario familiare appariva più diversificato e fluido.

Osserviamo un personaggio emblematico del Settecento libertino come Giacomo Casanova: avventuriero, baro e spia, seduttore di vergini e maritate, monache e nobildonne, borghesi e popolane, frequentatore di ballerine, attrici, cantanti, come dei grandi intellettuali del tempo, padre candidamente incestuoso, tra stupri e seduzioni di prepuberi tra le grate dei conventi, trova il tempo di prendere parte alle dispute del tempo, confutando la tesi che attribuiva alla donna l'incapacità di ragionare, in quando “imperativamente” determinata dall'utero. Ammiratore e amante anche di donne colte e intelligenti, Casanova attribuisce i cosiddetti “difetti femminili”, alla deplorabile mancanza di un'adeguata educazione intellettuale e non a dati biologici. Ma cosa è intervenuto tra Sette e Ottocento a ridisegnare così profondamente l'orizzonte dei rapporti familiari e sociali? Perché una pesante cappa di piombo, intessuta di lacrime e martiri, avvolge il destino dell'eroina?

Se il culto delle lacrime è una specificità dell'estetica romantica, la sensibilità femminile ne è indubbiamente la depositaria privilegiata. Tommaseo argomenta a proposito «*in ogni cosa la donna è condannata a patire*»; tutta la sua vita, proprio per le condizioni di segregazione e di minorità in cui si svolge, costituisce un virtuoso laboratorio della sofferenza, un operoso “travaglio del negativo” attraverso cui il senso della vita e della storia si rivela illuminandosi di luce segreta. L'allargamento della sfera del “privato” e lo sviluppo della soggettività, tratti distintivi della mentalità borghese, trovano un riscontro puntuale nel genere operistico, duttile recettore del sentire collettivo e punto d'osservazione privilegiato dei gusti, delle tendenze, degli umori di un pubblico appartenente ad una fascia ampia e rappresentativa della società della prima metà dell'Ottocento. In una direttiva intimizzata e patetica il personaggio femminile, ardente seguace della rousseauiana “legge del cuore”, acquista un'importanza sempre più centrale, fino a diventare il perno affettivo e narrativo intorno al quale si svolge la vicenda melodrammatica. Predestinate ad essere martiri per il destino che le apparenta alla sconfitta e alla perdita, le donne traducono in splendido canto la loro capacità di soffrire. Ma possiamo andare oltre: la moralizzazione del melodramma, auspicata da

Mazzini nella sua *Filosofia della musica* del 1836, in vista della redenzione politica dell'Italia, passa attraverso la creazione di eroi salvifici, capaci di riscattare l'onta del passato attraverso il sangue del martirio. Ma il personaggio sicuramente più adatto ad interpretare questo ruolo soteriologico, che più di tutti sceglie l'immolazione, non è tanto il tenore virile, ma egocentrico, quanto la vibrante eroina operistica, capace di totale ed esemplare oblazione di sé.

Ed ecco la domanda: come viene espressa e codificata questa centralità femminile nello specifico vocale/ interpretativo del melodramma romantico? Per rispondere bisogna però partire più da lontano, dal presupposto che l'uso della voce in senso artistico sia un fenomeno storico e come tale in continua e complessa costruzione e trasformazione. Si dice spesso di un cantante: ha una voce naturale, ma di naturale il cantante ha solo l'apparato fonatorio, non il modo in cui lo usa. Inoltre la voce e la gola sono organi sessuali secondari, la produzione vocale quindi ha indubbiamente a che vedere con l'identità sessuale e con la sfera sessuale in genere; il che si presta a notevoli riflessioni per chi voglia affrontare il problema del rapporto tra voce e struttura sociale in un'ottica antropologica.

Chiediamoci quindi: che cosa cambia nella voce e nel personaggio femminile, finita l'era dei castrati e dei cicisbei, sulla scena del nuovo cristianesimo romantico? Sicuramente l'abolizione del castrato durante la campagna napoleonica in Italia fu salutata da molti intellettuali come il segnale di un necessario rinnovamento del melodramma, ormai ridotto a stantio genere di intrattenimento di un mondo corrotto e privilegiato.

Castrato da una parte, cicisbeo dall'altra sono stati per tutto il Settecento oggetti di feroce critica da parte degli osservatori italiani e stranieri, giudicati esempi entrambi di mollezza, di diffusa mancanza di carattere e di impegno civile. D'altra parte la nuova concezione della famiglia e del matrimonio, basata sugli affetti e sulla fedeltà coniugale, garantita dalla specchiata moralità della donna, moglie e madre esemplare, costituisce la base necessaria dell'auspicato rinnovamento sociale e politico, il fondamento stesso del progetto nazionale ottocentesco.

Si può senza dubbio affermare che esiste un *Ancien Régime* musicale e vocale, parallelamente a quello sociale e politico, che entra in crisi e subisce un mutamento, progressivo e sostanziale, tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, con un punto di arrivo e sistemazione intorno agli anni trenta dell'Ottocento. Una vera e propria rivoluzione che arriva a codificare in modo nuovo e funzionale i ruoli vocali, la tecnica di emissione, la struttura e il significato della *performance* operistica.

1) - Innanzitutto i ruoli dell'eroina sono da qui in avanti interpretati esclusivamente da donne e non più **anche** dai castrati. Non è un mutamento da poco, sintomatico di un atteggiamento realistico e moralizzante tipico del teatro romantico, caratterizzato dalla definizione naturalistica dei ruoli sessuali. Con la scomparsa del castrato, "macchina per cantare" artificiosa e mirabolante, dalla sessualità (e voce) ambigua e perturbante, viene meno anche l'abitudine idealizzata e aristocratica di attribuire a cantanti uomini o donne parti indifferentemente maschili o femminili. Nell'opera barocca il primo amoroso poteva essere un *musicista* castrato o donna *en travesti*, che cantavano in tessitura di contralto o di soprano. La voce naturale maschile era considerata troppo rozza e quindi inadeguata a esprimere i languori dell'innamorato, all'interno del gusto androgino per la meraviglia vocale, per l'allegoria e l'astrattezza, atta a dipingere il mondo mitico e divino degli dei e delle ninfe. Al tenore (in epoca barocca *baritenore*) venivano affidate parti di antagonista, vecchio padre, confidente, caratterista.

2) - Nella vocalità romantica, a partire da Bellini, ma soprattutto da Donizetti (anni '30-40), la spinta di tutte le voci verso l'acuto è evidente: si viene a creare la voce del tenore, così come noi oggi la intendiamo, dal superamento della dicotomia tra il tenore baritonale (scuro, con acuti in falsetto) e quello contraltino (chiaro e virtuosistico), nella direzione della moralizzazione della virilità canora: il tenore non è più solo l'amoroso, ma soprattutto un eroe vocale, maschilmente teso verso lo slancio imperioso dell'acuto. L'esplosivo barrito canoro che lo caratterizza è il frutto di una svolta tecnica e di un cambiamento del gusto. Al cantante viene ora richiesto di raggiungere gli

estremi della tessitura non più schiarendo – e femminilizzando- la voce, ma mantenendo, attraverso la tecnica della “copertura”, la caratteristica maschile della voce stessa.

3) - Dal canto suo il soprano, d’ora in poi sempre donna, mira costantemente in alto, come a volere imitare la ballerina in tutù sulle punte, per raggiungere una sfera ideale in cui le passioni possono esprimersi al di là dell’edonismo virtuosistico, raggiungendo i limiti estremi della dedizione sentimentale.

4) - Per tutte le voci, insomma, non c’è più posto per ambiguità sessuali o per il gusto degli abbellimenti, che caratterizzavano il regno del castrato. Le fioretture e i melismi devono ridursi, grazie alla tensione verso l’espressività musicale, verso una scrittura eroica e ricca di slanci sentimentali e morali.

5) - Si viene a creare la tipica coppia romantica del *passo a due*: soprano lei, tenore lui, giovani, innocenti, innamorati, minacciati dal destino e dai perfidi antagonisti, baritono e mezzo-soprano.

Ma poniamoci un’altra domanda ancora: qual è il destino del contralto, timbro scuro, corposo ed intenso, che aveva costituito (sia per le cantanti donne che per i castrati) il fulcro dell’espressività pre-romantica, fino a Rossini? Con il compositore pesarese la più grave voce femminile vive una splendida estate di san Martino, per poi eclissarsi per tutto il corso dell’Ottocento.

Alla scomparsa del castrato Rossini oppone la lussureggiante vocalità del contralto – donna, medio e profondo, impegnato sia nelle parti di civetta e amorosa (Rosina del *Barbiere di Siviglia* - siamo nel 1816) oppure nelle creazioni *en travesti* di giovinetti dal fascino virilmente efebico come Arsace nella *Semiramide*.

Ascoltiamo un esempio da quest’opera: Marilyn Horne, che interpreta appunto il giovanissimo Arsace: *Eccomi alfin in Babilonia*.

Come avrete potuto apprezzare la doratura vellutata del timbro, le ombrosità del registro di petto, lo splendore degli acuti e la granitica precisione degli abbellimenti richiamano sicuramente la maestria e l’ermafroditismo vocale dei contraltisti castrati.

Finita, intorno agli anni ’30, la stagione del contralto rossiniano, erede degli edonistici splendori del castrato, assistiamo ad una profonda mutazione: l’età del romanticismo, caratterizzata dalla predilezione delle zone acute della voce, simbolicamente cariche dei valori innovativi della tensione giovanile all’ideale, segna, se non la fine, sicuramente la drastica riduzione nell’utilizzazione di questa voce preziosa. La messa in ombra del contralto avviene seguendo due direttrici diverse ma complementari: da una parte, con la generale tendenza all’innalzamento delle tessiture vengono valorizzate le voci medie rispetto alle gravi (quindi il baritono, al posto del basso e il mezzo-soprano al posto del contralto), dall’altra a queste voci medie vengono ora attribuiti non più i ruoli da protagonista, ma quelli di antagonista, di solito caratterizzati negativamente rispetto ai valori etico-sacrificali incarnati dal tenore e dal soprano, intorno a cui ruota tutta la costruzione drammatica dell’opera ottocentesca, che sottende e giustifica l’adesione al discorso nazionale.

Infatti, se in altri momenti della storia del gusto musicale (come nelle opere mozartiane o nel bel canto rossiniano) la pienezza giovanile era accompagnata alle voci testosteronemente vigorose e vellutate; in altri, come nel romanticismo, la giovinezza è assimilata alla purezza, l’ingenuità e lo slancio; si costruirono quindi i presupposti per la valorizzazione della vocalità tesa e luminosa del tenore e del soprano e per l’identificazione delle voci gravi maschili, come il basso, con la vecchiaia, il potere o la gravità sacerdotale. La voce media del baritono cominciò ad impersonare l’uomo maturo, il rivale, l’altro, il cattivo, o il padre.

In questo contesto, che arrivò a maturazione con Verdi e Wagner, la vecchia concezione del contralto venne a decadere, per giungere ad esprimere, attraverso la voce del mezzo-soprano, il principio antagonistico della rivale, dell’ “altra” per eccellenza, dell’amore profano in antitesi a quello sacro: della donna cattiva, sensuale, egoista, come a significare che la sfera “bassa” della voce corrisponde, appunto, alle zone “basse” della femminilità. E’ la voce della donna socialmente marginale o riprovevole: zingara, prostituta, maga, adultera. Il canto di Carmen, in cui rimangono

solo alcuni echi delle profondità contraltili, è quello della donna pericolosamente libera, foriera di sventure. Ed è comunque un personaggio raro, un *unicum* nella storia del melodramma ottocentesco.

Pare dimostrato che i suoni bassi siano quelli maggiormente percepiti e graditi dal feto e della piacevolezza fisica del timbro profondo di bassi e contralti nessuno può dubitare. La qualità della voce potente e scura del contralto sembra originalmente legata all'espressione atavica della vitalità, ma proprio per questo appare sostanzialmente ambivalente: piacevole e affascinante, ma anche scandalosa, proprio perché intimamente corporea e quindi legata alla sessualità e alle componenti arcaiche delle religioni terrestri. Il timbro del contralto è scuro, il *range* vocale è circoscritto alle ottave della tessitura bassa e centrale, vicino quindi a quello delle voci maschili, in genere dal sol o fa² basso – in alcuni casi anche mi e mi b² – come Rossini scrisse in *Ricciardo e Zoraide* per Rosmunda Pisaroni -, fino ad un'altezza variabile, secondo lo sviluppo vocale e tecnico del periodo: sol⁴ in genere (ma anche fino a si⁴ o do). Dopo gli anni '30, nell'Ottocento, il vero contralto profondo scompare, tranne che per interpretare, con paradossalmente logica di negazione, il ruolo asettico della vecchiaia.

L'esorcizzazione del contralto ci pare in un rapporto non casuale con il tentativo, che percorre tutta la cultura dell'Ottocento, prima e dopo l'Unità italiana, di uniformare i personaggi femminili al canone ideale di donna italica feconda e pura, madre martire di martiri, fondamento della virtù e purezza della Nazione. Riporto qui l'esemplare posizione dell'insegnante e teorico di canto Enrico Panofka che in *Voci e cantanti* del 1871 scrive: «E' un errore comune che il vero contralto sia una voce mascolina. No: questa voce, notevole pel suo timbro dolce, tenero, qualche volta anche melanconico, si presta alle parti che rappresentano la donna matura, buona e sensibile; ma che nello stesso tempo è dotata di tal forza di carattere e di tale energia, che le fanno sopportare con rassegnazione i più vivi dolori morali, e la rendono suscettibile anche di esaltazione politica fino a farsi martire del proprio eroismo. Ma tale eroismo non è quello guerriero, bensì quello della matrona romana e di molte donne italiane che, in questi tempi moderni, hanno saputo sfidare il carcere. Che videro morire i loro figli per la santa causa della patria senza mormorare contro la Provvidenza. Esse erano eroine, sì ma altrettanto nobili spose e madri adorate; infine donne nel senso più sublime della parola»

Nel Novecento Mahler, Richard Strauss, autori di scuola russa come Glinka, Rimskij- Korsakov, Musorgskij, e poi Britten, Stravinskij riprendono l'utilizzazione del timbro prezioso del contralto per arricchire la tavolozza coloristica oppure per esprimere le forze telluriche, il canto della terra, una natura perduta e lontanissima evocata, come Erda nell'*Oro del Reno* di Wagner, per interrogare l'incerto futuro della specie.