



PETER BERNE

BELCANTO

PRASSI ESECUTIVA DELL'OPERA ITALIANA
DA ROSSINI A VERDI

EDIZIONE ITALIANA A CURA DI TITO CECCHERINI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

ESEMPI AUDIO

GUIDA ALL'ASCOLTO DELLA PLAYLIST

[1]¹ Belcanto — una parola magica per molti appassionati di musica, legata alla felice sensazione che si prova all'ascolto del canto italiano nella sua espressione perfetta. La bellezza del canto è indubbiamente un aspetto importante del Belcanto, ma il significato proprio della parola è più preciso e meno generico. Belcanto designa infatti un tipo molto specifico di (bel) canto: quella raffinata arte canora che fiorì nel teatro musicale barocco e fu portata alla sua espressione più alta dai castrati. C'è però anche una seconda definizione, perché quando a teatro si parla di «repertorio belcantistico» si intende l'opera italiana della prima metà del secolo XIX: quel repertorio cioè che è inscindibilmente legato ai nomi di Rossini, Bellini e Donizetti — e, almeno per quanto riguarda la prima fase della sua produzione, anche a quello di Verdi.

Opera barocca – castrati – XIX secolo – Verdi! Come può il concetto di Belcanto riferirsi a fenomeni così differenti? La ragione sta nell'evoluzione affatto speciale della storia dell'opera in Italia dopo l'età barocca. Perché mentre ad esempio in Germania o in Francia i compositori attribuirono un'importanza sempre crescente al dramma rispetto all'arte canora, in Italia non solo la concezione fondamentale del teatro d'opera, ma anche molti aspetti specifici dello stile canoro barocco rimasero attuali e decisivi fino all'Ottocento inoltrato. Rossini, Bellini, Donizetti ed il primo Verdi appartengono certo, per pensiero e sentire, all'epoca romantica; ma gli strumenti che impiegarono, nella loro arte, per l'espressione di sentimenti attraverso il canto derivano in gran parte da quello stile che era stato sviluppato e perfezionato dai castrati. Vi è dunque una differenza essenziale tra le opere del romanticismo italiano e quelle che nello stesso periodo furono concepite in altri paesi europei – e questa differenza non va mai sottovalutata quando ci si accinge ad eseguire un'opera belcantista.

Il concetto di Belcanto può dunque essere definito come l'arte del canto sviluppata dai castrati durante l'età barocca, che fu poi utilizzata dai compositori del romanticismo italiano come il più importante strumento espressivo a disposizione della loro concezione artistica. Quali sono le caratteristiche tipiche dello stile del Belcanto? Anzitutto va menzionato il prestigio affatto speciale che al canto è assegnato nell'ambito di questo stile. Diversamente che nella musica tedesca, caratterizzata dalla ricchezza del trattamento orchestrale, nel Belcanto è il canto l'elemento cui più d'ogni altro è assegnata l'espressione musicale e drammaturgica — sovente è addirittura l'unico.

Da tale fondamento, che pone la supremazia del canto su ogni altro elemento dello stile e della pratica, deriva un secondo principio generale del Belcanto: il ruolo dominante dei cantanti che vi prendono parte. Il cantante — userò per semplicità questo termine, per indicare gli artisti in genere, sia uomini che donne — veniva considerato allora quasi un co-autore dell'opera ed aveva non solo il diritto, ma anche il compito di integrare il testo musicale con propri ornamenti e variazioni, per lo più improvvisati. Da questo consegue direttamente il terzo principio generale del Belcanto, che si può enunciare così: «in un'opera del repertorio belcantistico non si canta quel che si trova scritto, o quantomeno non solo quello». Una buona rappresentazione di un'opera belcantista è impensabile senza il contributo creativo del cantante. Tale contributo non si limitava però solo all'introduzione di ornamenti e variazioni — che in alcuni casi poteva spingersi al punto da potersi parlare di una riscrittura del pezzo. C'erano anche innumerevoli dettagli stilistici, come coloriti di voce, sfumature dinamiche, particolari modelli di articolazioni e molti altri, che i compositori tralasciavano per lo più di notare ed i cantanti dovevano dunque introdurre secondo il proprio criterio. Il Belcanto era infatti un'arte raffinata, in un certo senso artificiosa, che includeva un intero arsenale di strumenti stilistici che, nel loro complesso, costituivano una sorta di linguaggio, portatore dell'intenzione espressiva. L'interprete

1 I numeri tra parentesi quadre e in bold indicano i brani presenti nella Playlist Spotify[®] raggiungibile qui:
<https://open.spotify.com/playlist/6ZqHe05227lSqSiASorcYg?si=1b7dc1f0600e42d4>



doveva padroneggiare questa lingua ed il suo vocabolario per trasmettere agli ascoltatori l'intenzione espressiva immaginata dal compositore.

In altre parole: proprio come per la musica barocca, esiste per il Belcanto una prassi esecutiva d'epoca; per il cantante che voglia eseguire un'opera di quel periodo nel modo in cui il compositore l'aveva immaginata la conoscenza di tale prassi è assolutamente imprescindibile. Vi sono due grandi ambiti di nozioni da acquisire: per un verso gli strumenti stilistici ed espressivi; per l'altro la prassi relativa all'ornamentazione ed alle variazioni. Ci proponiamo di intraprendere il nostro breve percorso attraverso il mondo del Belcanto con una presentazione dei principali strumenti stilistici.

Il fondamento del Belcanto è costituito da una linea di canto legata, chiara e semplice, in cui la voce passi da una nota all'altra con morbidezza e duttilità, in modo nitido e senza quei trascinamenti che vengono spesso considerati tipici del «canto italiano». Ascoltiamo come testimonianza esemplare di una siffatta linea pura e legata – interpolata soltanto da pochi portamenti, dei quali tratteremo qui in seguito – una frase dalla prima aria di Posa dal *Don Carlo* di Verdi, cantata da Tito Gobbi: [2].

La prima cosa che un cantante deve aggiungere ad una simile linea legata, per renderla più espressiva e viva, è un colore vocale appropriato. La tradizione del Belcanto annovera e classifica numerosi colori della voce. I colori fondamentali sono la voce chiara e la voce scura. La differenza fra tali due colori principali è chiaramente distinguibile nell'esempio che segue. Si tratta di un passo dalla cavatina di Figaro dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini; Tito Gobbi impiega la voce chiara per caratterizzare la 'donnetta' e la voce scura per il 'cavaliere': [3].

Fra questi due estremi vi sono infinite possibilità di modificare il colore della voce. Fra i più importanti si annoverano: la voce spiegata e la voce cupa. La voce spiegata si adotta per esempio per caratterizzare acceso scherno; la voce cupa si impiega invece dove si tratta di minaccia trattenuta o orrore. Ascoltiamo come Tito Gobbi utilizza questi due coloriti nella frase iniziale dal monologo di Rigoletto, per esprimere un forte contrasto emotivo: [4].

Un altro colorito importante è il 'sotto voce', che equivale ad un canto sussurrato. Verdi lo richiede espressamente ad esempio nel *Macbeth*, laddove si tratta dell'assassinio del re. Tale colore serve in questo caso a rendere palpabile l'atmosfera sinistra che domina la scena dell'assassinio; è anche espressione dell'orrore di cui Macbeth è preda. Nell'esempio che segue ascoltiamo Leonard Warren adottare questo colore in modo esemplare: [5].

Un altro colore della voce è 'tra i denti' – questo imita l'impressione che si darebbe se si cantasse a denti stretti. Maria Callas ne fa uso nel seguente esempio dalla *Norma* di Bellini, per esprimere odio trattenuto: [6].

Infine, vogliamo menzionare anche la 'voce grossa': un colore che Puccini prescrive per esempio nella *Madama Butterfly* quando Cio-Cio-San imita la voce del giudice. Ascoltiamo nel seguente esempio come Maria Callas alterna la voce naturale e la voce grossa, per realizzare l'effetto desiderato da Puccini: [7].

Scelto dunque il colorito vocale adatto ad una particolare frase, si tratta poi di introdurre i singoli strumenti espressivi che nel Belcanto costituiscono quasi, come si è detto, il vocabolario, l'alfabeto della lingua che il cantante utilizza per trasmettere il messaggio voluto. Il più importante fra questi strumenti espressivi è senza dubbio il portamento di voce, che costituisce in assoluto uno dei tratti essenziali e caratteristici del canto italiano. In età barocca si distinguevano due diversi tipi di portamento; i trattati tedeschi li descrivevano con i termini un po' ambigui *ziehen* (scivolare) e *schleifen* (trascinare). Si parlava di «scivolare» quando il cantante portava rapidamente la voce alla prossima nota prima di pronunciare la sillaba successiva. Tale scivolamento doveva avvenire così rapidamente, che nessuna nota intermedia doveva potersi percepire. Un tale portamento viene ad esempio prescritto da Mozart nelle variazioni per la sua aria da concerto «Alcandro lo confesso»; egli lo indica addirittura con precisione attraverso la notazione: [8]. L'altro tipo di portamento, che veniva allora indicato con il termine *schleifen*, si realizzava proprio trascinando lentamente la voce fino alla nota successiva, ed era espressamente desiderato che tutte le altezze intermedie fossero percepibili. Anche nel Belcanto esistono entrambi queste forme di portamento, ma è la seconda, quella lenta, quella prevalente, perché essa sola è in grado di generare quell'intensità espressiva richiesta dal sentire romantico. Come esempio di portamenti di questo tipo impiegati con misura e discrezione ascoltiamo Tito Schipa in un duetto dalla *Sonnambula* di Bellini: [9]. Maria Callas adotta invece, nell'aria di Elvira dai *Puritani* di Bellini, una quantità estremamente elevata di portamenti per dare espressione all'emotività estrema richiesta in questo caso: [10].

Non esistono regole assolute per l'utilizzo del portamento come strumento per l'espressione di emozioni forti; è facoltà del cantante valutare dove e quanto spesso si possa introdurlo. Tutti gli autori dell'epoca del Belcanto mettono tuttavia in guardia da un utilizzo esagerato. Il portamento comunque può essere impiegato anche per motivi puramente musicali, per esempio laddove si voglia evitare durezza nel passaggio da una nota ad un'altra, come in questo caso alla fine del recitativo che precede l'aria «Casta diva» dalla *Norma* di Bellini, cantata da Rosa Ponselle: [11]. Il portamento si adotta anche spesso per collegare due frasi, come fa Luciano Pavarotti nel seguente esempio tratto dalla «Favorita» di Donizetti, introducendo un portamento fra le parole «la patria il ciel» e «donna sleal»: [12]. Spesso il portamento si usa anche nella transizione che porta alla ripresa, per modellare tale transizione con maggior eleganza. Ascoltiamo Tito Schipa in un estratto dalla sezione lenta dell'aria di Almaviva dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini: [13].

È qui particolarmente opportuno ricordare una delle regole più importanti del Belcanto. Si tratta di quei casi in cui si introduce una cadenza fra la parte centrale e la ripresa di un'aria, per rendere in modo elegante la transizione. In questo caso, se si prende fiato fra l'ultima nota della cadenza e la prima della ripresa, si corre il rischio di generare una frattura sgraziata. Perciò c'era una regola, nel Belcanto, che indicava di effettuare un portamento di voce verso la prima nota della ripresa prima di prendere fiato. Possiamo ascoltare una realizzazione esemplare di questa soluzione nel seguente passo dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, cantato da Maria Callas: [14].

Un effetto imparentato con il portamento è il cosiddetto «cercar la nota». Con ciò si intende la prassi di portare la voce alla nota indicata soltanto dopo aver pronunciato la sillaba che le corrisponde. Se quindi nel caso di un portamento sul testo «a me» la voce realizza l'effetto sulla «a» mentre la sillaba «me» viene pronunciata direttamente sulla nota seguente, nel «cercar la nota» la seconda sillaba viene pronunciata sulla prima nota e solo dopo si attacca la nota successiva – in questo modo si aggiunge praticamente una notina. Questa piccola nota aggiunta serve ad aiutare il cantante ad attaccare la nota successiva senza che la gola si chiuda per l'articolazione della nuova sillaba. Quanto questa pratica fosse comune si constata osservando come Richard Strauss ne prevedesse l'uso nella sua *Ariadne auf Naxos* – in particolare nella frase «Theseus – und ging ins Licht», per agevolare l'attacco del *si bemolle* acuto sulla parola «Licht» – ed ancora immediatamente dopo sulla frase «und freute sich des Lebens». Nell'esempio che segue questo passo, con entrambe le occorrenze del «cercar la nota», è cantato da Viorica Ursuleac: [15].

Dopo il portamento, il più importante strumento espressivo è certamente la messa di voce, espressione con cui si indica un modo di plasmare l'emissione di una nota lunga. In una messa di voce si attacca la nota *pp*, la si sviluppa con un lento crescendo sino al *f*, per ritornare poi al *pp* con un diminuendo altrettanto lento. Ascoltiamo ora una messa di voce dall'aria di Malcolm nella *Donna del lago* di Rossini realizzata in modo esemplare da Marilyn Horne: 16. La messa di voce non si impiegava soltanto, come nell'esempio appena ascoltato, su una nota lunga all'inizio di un brano, ma fondamentalmente su tutte le note coronate. La maggior parte degli autori del XVIII e XIX secolo richiedono addirittura che si realizzi una messa di voce su tutte le note di una qualche lunghezza, per donar loro morbidezza e vitalità. Possiamo constatare in negativo, dall'esempio seguente, quanto tale prassi sarebbe raccomandabile. Si tratta di una frase dalla *Norma* di Bellini, in cui Adalgisa deve cantare un *la* acuto. Bellini prescrive espressamente che tale nota sia emessa «con una messa di voce assai lunga». Ascoltiamo l'effetto che si ha quando una cantante – in questo caso un mezzosoprano italiano a suo tempo molto celebre – non rispetta tale indicazione: [17].

Fra gli strumenti stilistici importanti del Belcanto si trova anche il vibrar la voce – da non confondere con il vibrato, che è una qualità naturale di una nota ben appoggiata. Il vibrar la voce è una tecnica che si adotta per articolare con chiarezza note sincopate che non siano separate da pause. Ciò si ottiene con un abbassamento della laringe, che per un verso evita la chiusura dell'ugola, per l'altro fa sì che la nota venga attaccata leggermente dal basso. L'esempio più celebre si trova nell'aria «Casta diva» dalla *Norma* di Bellini. La seguente registrazione con Maria Callas è particolarmente interessante perché la cantante esagera qui l'abbassamento della laringe, per cui le note vengono prese troppo dal basso; questo consente però di ascoltare con particolare chiarezza la tecnica qui impiegata dalla Callas: [18]. La tecnica del vibrar la voce può essere usata anche su note singole, specialmente nel caso di un *subito pp* nel registro acuto, dove aiuta a mantenere aperta l'ugola. Nel

seguinte esempio, tratto dai *Puritani* di Bellini, ascoltiamo come la Callas usi questa tecnica per portare la voce dal *sol* al *la bemolle* acuto: [19].

Imparentato con il vibrar la voce è la cosiddetta appoggiatura doppia o aspirata: una nota ripetuta che viene introdotta soprattutto nelle cadenze, per esprimere una delicata emozione. Qui ascoltiamo Carlo Tagliabue nell'aria di Renato dal *Ballo in maschera* di Verdi: [20].

Uno strumento espressivo oggi in gran parte dimenticato, ma essenziale per lo stile antico, è il cosiddetto «poggiare». L'espressione «poggiare la nota» indica la prassi di sottolineare una particolare nota, in una sequenza di terzine o di sedicesimi, prolungandola un poco e cantandola con maggior intensità. Nel seguente esempio dal *Tancredi* di Rossini possiamo ascoltare come l'orchestra esegua in modo meccanico le terzine, mentre la cantante – in questo caso Marilyn Horne – le rende in modo più aggraziato «poggiando» la prima nota: [21]. Ancor più chiaramente riconosciamo questa tecnica nella seguente frase del duetto di Don Ramiro e Cenerentola dall'opera di Rossini, cantata da Cecilia Bartoli e William Matteuzzi: [22].

Il Belcanto vive soprattutto di raffinate sfumature di frase, e sono spesso minuscoli dettagli a conferire vitalità ed intensità espressiva ad una melodia. Questo vale ad esempio per gli accenti: il Belcanto ne conosce numerosi tipi, ben distinti fra loro. Accanto al consueto accento duro, che non è in realtà altro che un *fp*, ve ne è uno dolce che equivale quasi ad una veloce messa di voce. Si produce con un maggior volume di voce e con una lieve pressione del diaframma; in questo modo la nota viene attaccata un po' da sotto, analogamente al caso del vibrar la voce, come se la voce cadesse dentro la nota. Questo accento morbido è prescritto dai compositori della tradizione belcantista quasi in ogni frase cantabile. Nell'esempio seguente ascoltiamo una frase dal *Don Pasquale* di Donizetti, dove l'accento cade sulla nota più acuta, un *fa#*. La cantante è Graziella Sciutti: [23]. Maria Callas faceva un uso magistrale di questa tecnica. Per offrirne un esempio ascoltiamo un passaggio dalla *Lucia di Lammermoor* in cui Donizetti ha indicato in partitura un tale accento morbido in ogni frase: [24].

Un'altra prassi relativa al fraseggio che un cantante deve assolutamente conoscere è l'uso, in passaggi prolungati di sedicesimi, di separare le semicrome a due a due, accorciando la seconda di ogni coppia. Proprio questo tipo di articolazione conferisce vitalità e grazia al seguente passaggio dal *Rigoletto* nell'interpretazione di Maria Callas: [25]. La stessa soluzione adotta Mirella Freni nelle colorature, difficilissime, che Violetta canta alla fine del I atto della *Traviata*, per dare alla linea chiarezza e brillantezza: [26].

Dopo aver trattato diffusamente fenomeni di natura puramente musicale o di tecnica vocale, è bene ricordare che il Belcanto è anzitutto arte dell'espressione. Ciò viene continuamente ribadito da tutti gli autori del XVIII e XIX secolo. Gli strumenti stilistici di cui abbiamo parlato non devono mai essere impiegati per ragioni di mero virtuosismo vocale, ma devono sempre essere messi al servizio dell'espressione drammatica. È un fatto che tale espressione viene veicolata nel Belcanto principalmente attraverso il canto, che deve sempre essere tecnicamente corretto. Ma vi sono anche manifestazioni di emozioni che non vengono rese unicamente attraverso il canto, ma tramite effetti vocali estranei al canto stesso. È il caso del sospiro, del pianto, del rantolo e del riso. Per non violare le leggi del bello stile, tali effetti vanno impiegati nel Belcanto con la più grande parsimonia; devono essere suggeriti più che effettivamente realizzati. Ciò richiede però una tecnica molto particolare. Il sospiro si produce con una breve espirazione prima o dopo la nota. Le note in quanto tali vengono realizzate con emissione vocale corretta. Per il pianto è sufficiente produrre un'unica, decisa scossa – come nel reale singhiozzare avviene continuamente e spasmodicamente in modo spontaneo – senza tuttavia interrompere la linea del canto o senza pronunciare una «h». Nel seguente esempio tratto dai *Puritani* di Bellini possiamo sentire come Maria Callas adotti precisamente questa tecnica, nella frase «Lasciatemi morir» sulla sillaba «mi», inserendo un unico singhiozzo che dà l'impressione che tutta la frase sia cantata piangendo: [27]. L'impressione del rantolo o quella dell'affanno si producono attraverso brevi pause, durante le quali si inspira o espira in modo percettibile. Tali pause sono spesso indicate in partitura dal compositore: il compito del cantante in tal caso è quello di dare all'ascoltatore la chiara impressione del senso di tali interruzioni. Ascoltiamo un esempio eccellente di ciò alla fine della prima aria di Sesto dalla *Clemenza di Tito*, cantata da Teresa Berganza: [28]. Per il riso si usa nel Belcanto la medesima tecnica del pianto – un unico breve colpo del diaframma – associato però ad un colore diverso, più chiaro, della voce. Vero è che tale risata stilizzata ricorre davvero di rado nell'opera seria; in compenso si ride vieppiù spesso e diffusamente nell'opera buffa. Nell'opera buffa vigono in realtà regole affatto diverse rispetto a quelle del melodramma romantico serio; perché nell'opera buffa il fine è la

rappresentazione realistica, spesso addirittura cruda di personaggi e situazioni. Perciò nell'opera buffa il cantante può anche talvolta abbandonare per un (breve) momento l'ambito del puro Belcanto. Quando ad esempio Donizetti, nell'aria di Norina dal *Don Pasquale*, scrive due note sul testo «Ah! Ah!», non intende certo che tale testo sia effettivamente cantato, ma che si rida in modo del tutto naturale – come fa qui Graziella Sciutti in modo molto efficace: [29]. In effetti, l'opera buffa ammette l'introduzione anche di altri rumori! Ascoltiamo a titolo di esempio il terzetto dal *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, dove, con effetto oltremodo comico, si sovrappongono al canto di Bartolo gli starnuti e gli sbadigli quanto mai realistici dei suoi due servitori: [30].

Al novero dei rumori estranei al canto appartiene infine in un certo senso anche il puro parlato, che nell'opera comica italiana era dominio soprattutto dei ruoli comici maschili. Quanto sia essenziale padroneggiare anche questo strumento stilistico risulta evidente dal seguente esempio, in cui mettiamo a confronto due registrazioni del duetto fra Don Magnifico e Dandini dalla *Cenerentola*. La prima fu realizzata con un direttore che volle che i cantanti eseguissero esattamente quel che si legge in partitura: [32]. La seconda è invece una registrazione sotto la direzione di Vittorio Gui, che conosceva bene i principi della prassi esecutiva storica: [33].

Con tutti questi esempi speriamo di aver dato un'idea della varietà degli strumenti espressivi a disposizione del cantante belcantista. Di regola coloriti di voce, modelli di dettagli di articolazione e simili non vengono indicati dal compositore, di modo che devono essere introdotti dal cantante in base a valutazione personale. In questo senso, costituiscono un'integrazione interpretativa al testo musicale stampato. Di una vera e propria alterazione di tale testo si può parlare tuttavia solo laddove le note stesse vengano cambiate. Con ciò, ci troviamo ora ad affrontare il secondo vasto capitolo della prassi esecutiva storica: abbellimenti e variazioni.

Occorre anzitutto affermare che esiste un insieme di abbellimenti dall'incidenza talmente minima che in epoca barocca e nel Belcanto non venivano neanche percepiti come alterazioni della melodia. A tale insieme appartengono l'appoggiatura, l'acciacatura, il gruppetto, il mordente ed il trillo. L'introduzione di tali ornamenti, proprio perché essi non contano come vere alterazioni, è sempre consentita; l'unica norma è in questo caso quella dettata dal buon gusto.

Quando si tratta invece di modifiche più rilevanti, che incidono sul profilo della melodia, occorre sapere dove simili interventi erano previsti dall'autore. In linea di massima vale il seguente principio: quanto più ci si allontana dall'età barocca, tanto più frequentemente l'ornamentazione, che il cantante introduceva in precedenza secondo il proprio giudizio, viene precisata ed indicata per iscritto dal compositore. Una partitura di Bellini o di Verdi lascia dunque al cantante molta meno libertà di libero intervento rispetto ad una di Rossini. Per quanto riguarda l'abbellimento delle melodie vere e proprie – delle melodie come appaiono alla loro prima presentazione – occorre constatare che già Rossini iniziò a metterle per iscritto così come intendeva venissero cantate, complete dunque di tutti gli abbellimenti del caso. A titolo di esempio di una di queste melodie già ornate, cui ulteriori aggiunte da parte del cantante potrebbero solo nuocere, ascoltiamo l'inizio dell'aria di Narciso dal *Turco in Italia*, cantata da Ramon Vargas. Tutti gli abbellimenti che vengono cantati qui sono, con la sola eccezione della cadenza conclusiva, indicati in partitura da Rossini: [33].

Ad eccezione di alcune delle prime opere di Rossini, l'abbellimento della melodia nel repertorio belcantistico è dunque superfluo. Tale principio riguarda però le melodie nella loro prima presentazione: vi sono casi precisi in cui ancora ben dopo Rossini si usava introdurre abbellimenti e variazioni. Uno di questi casi era la fine di una frase musicale. Il fatto che un abbellimento fosse comune in questa posizione è testimoniato dal fatto che Donizetti ha spesso indicato in partitura figure ornamentali in tali punti – come si ascolta in questo estratto dalla *Lucia di Lammermoor* che mostra non meno di tre siffatte clausole di frase. La cantante è Renata Scotto: [34]. Spesso era però lasciato al cantante scegliere un abbellimento in questa posizione. Ascoltiamo nel seguente esempio come Adelina Patti faccia uso di piccole figure ornamentali per abbellire la fine delle frasi in «Ah, non credea mirarti» dalla *Sonnambula*. La registrazione, realizzata poco dopo il 1900, è particolarmente interessante perché si tratta, nel caso della Patti, di una cantante che in gioventù aveva ancora cantato per Rossini e nella sua maturità era stata altamente apprezzata da Verdi: [35].

Il punto in cui al cantante era lasciata maggior libertà creativa era comunque la fermata, o punto coronato. Lo scopo della fermata musicale consiste proprio nel fatto che in punti di particolare importanza il flusso musicale viene sospeso per un attimo, in modo che il cantante possa lasciar libero corso alla propria fantasia

senza il condizionamento di una parte prescritta. Vi sono peraltro fermate dove l'aggiunta di abbellimenti non è appropriata. È il caso delle "fermate sillabiche", che servono esclusivamente a sottolineare, prolungandole, note di particolare effetto; il caso più celebre ne è il *do* acuto nella stretta di Manrico dal *Trovatore* di Verdi, cantato qui dall'inimitabile Franco Corelli: [36]. A questo tipo di fermata appartiene anche la cosiddetta «fermata prima del punto», in cui una breve sospensione prima di una parola o dichiarazione importante giova ad aumentare la tensione, come nell'aria di Leporello dal *Don Giovanni* di Mozart, che ascoltiamo cantata da Fernando Corena: [37].

A parte simili eccezioni, comunque, una fermata richiede praticamente sempre una cadenza, la cui ampiezza è determinata dall'importanza della posizione che occupa nell'ambito del pezzo. La seguente frase dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini è un buon esempio di una breve fermata che richiede un'ornamentazione proporzionalmente semplice; in questo caso è cantata da Maria Callas: [38]. A titolo di esempio di una cadenza di media estensione ascoltiamo un punto dalla prima aria di Sesto dalla *Clemenza di Tito*, cantata da Dagmar Pecková: [39]. Infine, ecco un esempio di cadenza lunga, quale nel Belcanto era abitudine introdurre alla fine di un'aria – qui alla fine di quella di Edgardo dalla *Lucia di Lammermoor*, cantata da Giuseppe di Stefano: [40].

La conclusione di un'aria o di un duetto era in generale uno dei punti principali per l'introduzione di abbellimenti. Si raggiunge qui infatti il culmine emotivo della scena; più intenso è il sentimento che dev'essere espresso, tanto più era importante che il cantante avesse la libertà di mettere al servizio di questo scopo i mezzi di cui disponeva in massimo grado. Comune era l'ornamentazione di quelle stereotipate figure cadenzali che, se eseguite così come sono scritte, suonano spesso tanto superflue. Ascoltate come Cecilia Bartoli, con l'introduzione di un'adeguata ornamentazione, trasformi tali formule convenzionali in un piccolo fuoco d'artificio vocale alla fine del duetto fra Don Ramiro e Cenerentola: [41]. Un'altra possibilità di elevare musicalmente la conclusione di un brano consisteva nell'introduzione di una piccola cadenza sulla penultima nota, come fa qui Luigi Alva alla fine dell'aria di Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*: [42]. In questo punto si potrebbe però ottenere lo stesso effetto – e spesso persino uno più grande – introducendo una sola nota acuta, lungamente sostenuta – una pratica tanto più apprezzata quanto più ci si avvicina all'epoca di Verdi. Ad illustrazione di ciò ascoltiamo la conclusione della cavatina di Figaro dal *Barbiere di Siviglia* cantata da Leonard Warren: [43].

Infine, tutte le ripetizioni erano punti in cui il cantante poteva dispiegare il proprio talento creativo. All'epoca del Belcanto era una regola generale che nessuna figura musicale potesse mai presentarsi due volte esattamente nello stesso modo. Questo vale per piccole figure tanto quanto per brani interi. Perciò, laddove non sia lo stesso compositore ad aver variato la ripetizione, il cantante deve assolutamente farlo. A tale scopo ci sono le possibilità più diverse. Se si tratta di una figura breve, semplice, è spesso sufficiente un contrasto dinamico, ad esempio fra *f* e *p*, come fa Maria Callas nella seguente frase da *Anna Bolena* di Donizetti: [44]. In frasi un po' più lunghe è però preferibile un'alterazione delle note in quanto tali. Un celebre esempio è la seguente frase dalla cavatina di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, cantata qui da Maria Callas; la piccola, graziosa variazione è molto probabilmente dello stesso Rossini: [45]. Quanto più esteso è il passaggio che viene ripetuto, tanto più esso può esser variato in modo appariscente. Nel seguente esempio ascoltiamo il tema principale di «Di tanti palpiti» dal *Tancredi* di Rossini – dapprima come si presenta nella sua forma originale alla prima enunciazione, e poi, provvisto di variazioni, nella ripresa. La cantante è Marilyn Horne: [46], [47]. Esempolari sono anche le variazioni, a tratti persino audaci, cantate da Cecilia Bartoli nella sua registrazione della *Cenerentola* di Rossini – eccone uno splendido esempio dal duetto di Cenerentola con Don Ramiro: [48].

L'ornamentazione più elaborata va naturalmente introdotta laddove la ripetizione riguardi un brano intero, come avveniva in epoca barocca nel caso dell'antica aria con *Da capo* e nel Belcanto nella cosiddetta cabaletta – quella parte conclusiva, in tempo allegro, di un'aria bipartita che ricorre spesso nelle opere di Donizetti, Bellini e del primo Verdi e che, proprio come l'aria con *Da capo*, veniva sempre ripetuta. Qui il cantante poteva spingersi al di là della mera arte dell'ornamentazione ed impegnarsi in modo veramente creativo, quasi al punto di ricomporre il pezzo *ex novo*. Per concludere questa nostra disamina attraverso il mondo del Belcanto, vogliamo ora ascoltare la cabaletta dal Finale della *Sonnambula* di Bellini nella straordinaria interpretazione di Maria Callas, per mostrare quanto il contributo di una cantante o di un cantante di genio, che padroneggi la prassi esecutiva storica, possa essere decisivo per la realizzazione vitale ed appassionante di un'opera italiana. [49].