

L'ALTRA VOCE: CONTROTENORI E TEATRO MUSICALE

di Francesco Addabbo

Introduzione

Si intende qui caratterizzare la famiglia delle voci acute maschili cosiddette "artificiali" o "di falsetto", la loro funzionalità musicale e utilizzazione drammaturgica, includendo in questa indagine i tipi vocali del *counter-tenor* inglese nella sua accezione originale, dell'*haute-contre* francese, del *castrato*, del contralto italiano ottocentesco *en travesti*.

Le convenzioni drammaturgiche e musicali hanno determinato nel caso in esame una spiccata eterogeneità di scelte da parte dei compositori, una varietà tale da permetterci di definire il registro di "controtenore" in senso moderno solo come risultante di una serie di precedenti storici ad esso correlati, ma non sovrapponibili. Essi sono appunto il falsettista inglese seicentesco (che diremo *counter-tenor*), l'*haute-contre* francese con la sua natura ibrida di tenore acutissimo e falsettista, il *castrato* italiano in quanto ritenuto falsettista 'naturale', ed infine il contralto donna impiegato in ruoli maschili per tutto il primo Ottocento. Questi tipi vocali si collocano dunque nella categoria del precedente storico più immediatamente correlato, per familiarità e caratteristiche, all'idea odierna di voce controtenorile, ma da questa divergono in una misura non facilmente quantificabile dal punto di vista timbrico. In primo luogo si è giunti alla rideterminazione dei contorni vocali e tecnici (modalità di emissione, estensione, tessitura ecc.) della voce di controtenore, e di conseguenza al suo rinnovato impiego sulle scene, attraverso l'opera di riesumazione della passata e gloriosa tradizione del *castrato*, protagonista incontrastato del teatro musicale europeo settecentesco. Tale operazione ha stimolato però nello stesso tempo

l'attenzione dei compositori alle possibilità di impiego drammaturgico del falsetto maschile, tipo vocale a quello del castrato non completamente sovrapponibile. Questo approccio, paradossalmente incoerente dal punto di vista filologico ma estremamente produttivo proprio per i suoi sviluppi contemporanei, è collocabile geograficamente in area anglosassone ed è stato avviato negli anni '60 del secolo scorso. Alle figure di Benjamin Britten e di Alfred Deller si deve il rilancio della vocalità controtenorile sulla scena novecentesca, a partire da quel mirabile laboratorio di invenzione vocale in chiave moderna che fu *A midsummer night's dream* (1960).

1 I meccanismi del falsetto maschile e il suo impiego in musica

*Il Counter tenor o Contratenor è così chiamato
poiché risponde al Tenor, sebbene di solito
in note più acute: e perciò esso è la parte più
conveniente per un uomo dalla dolce voce acuta.
Tale parte ha dalla sua pochissima melodia, [...]
ma possiede nell'armonia la massima grazia,
in particolare quando è cantata con la voce giusta,
la qual cosa è molto rara¹
(CHARLES BUTLER, "Principles of Musik", 1636)*

L'impiego del registro di falsetto ha origini molto antiche, ed ha assunto in ogni epoca un significato ed una valenza culturale affatto peculiari. Parte essenziale della cultura musicale di diverse etnie orientali, esso è stato progressivamente introdotto nella musica occidentale attraverso l'intermediazione dei Mori, dei trovatori e dei *Minnesänger*, in giro per l'Europa a partire dall'VIII secolo. Da quel momento ha trovato impiego

¹ Ove non altrimenti specificato la traduzione dei passi citati dalla trattatistica antica e dalle fonti moderne in lingua straniera consultate è mia [nda].

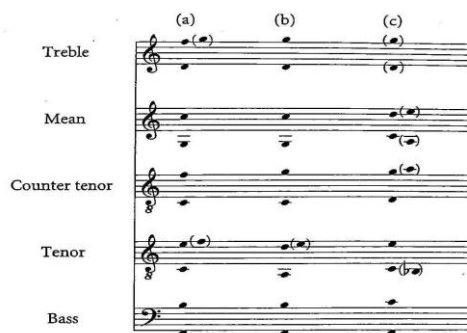
nella musica di corte e nella musica sacra in maniera continuativa sino ad oggi.²

1.1 L'Inghilterra: da 'contra-tenor' a 'counter-tenor'

Alla luce della presenza di un cospicuo repertorio polifonico (e più tardi anche teatrale) attestante l'esistenza di un registro vocale definito consapevolmente 'counter-tenor', collocato esattamente a metà fra i due registri centrali della musica sacra di epoca Tudor (il 'tenor' e il 'mean'), non è azzardato affermare che sia stata l'Inghilterra a dar vita all'impiego sistematico del falsetto, o di qualcosa di molto simile, nella musica vocale di matrice colta. Va detto che *contratenor* designa nella sua accezione originale una linea vocale ben precisa all'interno delle composizioni polifoniche dei secoli XIV e XV, una parte a tutti gli effetti dunque, che si incrocia o si appoggia a quella del tenor, di cui è complemento armonico necessario, non presentando di solito materiale melodico di rilievo. Più tardi il contratenor si è scisso in due linee distinte per range vocale, una più acuta definita *contratenor altus*, l'alta più grave detta *contratenor bassus*, nel momento in cui, a partire dalla metà del secolo XV, la scrittura polifonica si è standardizzata in una struttura a quattro parti. In Inghilterra il contratenor altus ha dato vita al *counter-tenor*, termine che ancor oggi designa il registro utilizzato dai falsettisti professionisti. Studi di settore hanno messo in discussione negli ultimi decenni l'assunto che tale registro vocale fosse in origine sovrapponibile a quello del puro e semplice falsetto così come oggi lo conosciamo, e come viene praticato da controtenori. La filologia anglosassone si è largamente occupata di decifrare la natura della

² Per ciò che riguarda il Medioevo si pensi alla tradizione dell'innodia ambrosiana e al suo evidente debito nei confronti delle culture musicali orientali.

voce effettivamente impiegata in epoca Tudor (1485-1603), sulla base della tessitura del repertorio in questione, della trattatistica primaria, come anche delle conoscenze organologiche relative agli strumenti dell'accompagnamento.³ Il dibattito vede opposte due teorie che avvallerebbero due differenti possibilità di definizione del registro controtenorile nel periodo in esame: la prima sostiene, appoggiandosi alle suddette testimonianze, che il diapason corista fosse al tempo decisamente più alto dell'odierno $la_3=440$ e che dunque il range apparentemente medio-basso della voce normalmente affidata al counter-tenor (quella collocata tra il *mean* e il *tenor*) rendesse inevitabile il passaggio in falsetto. La seconda invece attribuisce a counter-tenor un significato meramente compositivo, per cui esso non si differenzierebbe dal tenor in nessun modo sul piano dell'emissione e del registro impiegato, bensì solo su quello della tessitura, leggermente più bassa.⁴



Estensioni nella musica polifonica di epoca Tudor:
(a) 1455-1520; (b) 1520-49, 1553-59; (c) 1560-1656

³ Cfr. Ravens, Simon, 'A sweet shrill voice'. *The counter-tenor and vocal scoring in Tudor England*, in: *Early Music*, 26/1, febb. 1998, Oxford Journals.

⁴ Vedi: Bowers, Roger, *The vocal scoring, choral balance and performing pitch of Latin church polyphony in England, c. 1500-1558*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association CXII*, 1987, pagg. 38-76; ed inoltre: *English choral practice, 1440-1650*, Cambridge, ed. J. Morehen, 1995, pagg. 1-47.

1.2 Counter-tenor in *The fairy Queen* di Henry Purcell

The fairy Queen è considerato la semi-opera⁵ più curata e raffinata, nonché il lavoro più attendibile di Purcell data la mole di fonti a disposizione per la ricostruzione della partitura⁶. La costellazione dei personaggi è intenzionalmente polarizzata in cantanti e attori, alcuni dei quali sono chiamati a cantare. Il gruppo dei personaggi principali della commedia shakespeariana è costituito da recitanti, mentre l'intera gamma dei personaggi allegorici prevede l'impiego di cantanti.⁷

Purcell affida al registro contraltile soli, songs e duetti per i ruoli di *Secrecy*, *Summer*, del *Chinese man* e di *Mopsa*.⁸ Rileviamo come la gamma di ruoli attribuibili a un counter-tenor nella sua accezione seicentesca tuttora non chiarita di falsettista puro o di tenore acuto, risulti piuttosto variegata e molteplice. *The fairy Queen* anticipa idealmente le diverse tipologie di personaggi associati al tipo vocale controtenorile nei due secoli successivi di storia dell'opera, essendo i falsettisti/counter-tenors purcelliani una ideale risposta inglese agli evirati italiani. In essa sono riuniti esempi di scrittura vocale tipici dell'aria per castrato: quella fiorita ed agile dell'aria di bravura (v. il song con tromba concertante "Thus the gloomy world") come anche quella più raccolta dell'aria patetica (v. il song

⁵ Si adotta qui la terminologia convenzionale in uso nella musicologia anglosassone, che preferisce sostituire ai generici *opera*, *play* e *masque* usati al tempo di Purcell l'espressione *semi-opera* coniata da Roger North nel 1726 per indicare quei tipici 'ambiguous entertainments' della Restaurazione. Il termine *masque* verrà dunque riservato alle unità scenico-musicali introdotte in ciascun atto, comprensive di danze, *songs* e inserti strumentali. Cfr. North, Roger, *Roger North on Music*, a cura di John Wilson, Londra, Novello, 1959.

⁶ Oltre all'autografo parziale conservato oggi alla Royal Academy di Londra e riferito alla prima del 1692, di non poca rilevanza è stata la riduzione per clavicembalo di due numeri del manoscritto Purcell-Draghi della British Library, unita ad una serie di altre fonti primarie.

⁷ A questo gruppo va aggiunto il 'poeta ubriaco' del primo atto, mentre a quello degli attori il 'giovane indiano'.

⁸ Questo ruolo fu concepito inizialmente per soprano ma ripensato nella versione del '93 per essere interpretato da un counter-tenor en travesti ('Mr. Pate in woman's habit'), probabilmente allo scopo di incrementarne l'effetto grottesco e sottolineare il ritornello "No, no, no, no, no; no kissing at all" del duetto con Corydon.

di Secrecy "One charming night"). Inoltre vi ritroviamo la tipologia del *travesti* maschile di matrice comica (v. il duetto Corydon-Mopsa), presenza ricorrente nell'opera italiana del primo Barocco (cfr. il personaggio della nutrice Arnalta ne *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi).

È ovvio che l'approdo ad uno stile originale e schiettamente inglese da parte dell' *orfeo britannico* Henry Purcell non può che essere stato il risultato di una serie di influenze continentali, francesi e italiane, assimilate ad una matrice compositiva personale. D'altronde parla chiara in tal senso la presenza fattiva in area insulare di mediatori dello stile italiano quali Nicola Matteis (con le sue raccolte di *New songs* del 1696 e del 1699), Pietro Reggio (autore di *46 Songs*, 1680), e Vincenzo Albrici, allievo della scuola di Carissimi destinato a diventare il principale modello compositivo continentale in Inghilterra.⁹

1.3 Gli 'haute-contre' in Francia

La tradizione operistica francese ha disdegnato sin dalle origini l'impiego dei castrati, inizialmente per ragioni politico-culturali, con l'avvento degli Illuministi per ragioni di ordine etico-morale. L'estetica dell'opera francese poggia sulla trasparenza degli assunti teorici del teatro parlato, modello esclusivo per il canto francese dal Rinascimento alla Rivoluzione. La *tragédie en musique*, declinata in un fitto reticolo di sotto-generi, è l'espressione più compiuta di un modello di teatro in cui musica e canto sono al servizio completo del testo, preservandone la superiorità. Esso deve essere sempre intelligibile, non v'è spazio per la deformazione esasperata della parola, sacrificata dai compositori italiani sull'altare del canto voluttuoso e brillante dei castrati. In tal senso si spiega la lunga parabola

⁹ Vedi Fabris, Dinko e Garofalo, Antonella, *Henry Purcell*, Palermo, L'Epos, 1999, pag. 110 segg.

dell'*haute-contre*, che trova nell'opera di Lully e Rameau la sua prima compiuta realizzazione drammaturgica, si conserva in diversi titoli di Gluck e Piccinni, e si esaurisce con autori come Meyerbeer, Auber e Halévy.

Formalmente l'estensione di una *haute-contre* non si discostava sensibilmente da quella di una *taille*, che arrivava, pur grazie ad un diapason più basso di quasi un tono rispetto a quello attuale, ad un si_3/do_4 . La sua essenziale peculiarità consisteva nella capacità di sostenere a lungo tessiture acutissime con voce molto chiara e intensa, e spesso in un registro misto di petto e di testa. Vista la natura problematica di tali tessiture, non è a tutt'oggi esclusa la possibilità che i cantanti facessero ricorso al falsetto per le note particolarmente acute ma con un'abilità tale da non far avvertire il passaggio in testa.¹⁰ Resta il dato di fatto che ci troviamo di fronte ad un range vocale - prima ancora che ad un timbro - che in quanto tale è soggetto alla tipizzazione in ruoli determinati.

Se il tenore grave, la *taille naturelle* (mi_2-sol_3), dovette accontentarsi di ruoli secondari dai tempi di Lully, alla sua controparte acuta – normalmente posta a distanza di terza o quarta – furono associati nel *grand siècle* i maggiori ruoli eponimi caratterizzati dalla giovinezza e dall'eroismo. Fu la voce straordinaria dell'*haute-contre* Pierre de Jélyotte (1713-1797) che ispirò a Rameau i maggiori ruoli eponimi maschili oltre a diverse altre parti per *ballets* e *opéras-ballets*. Il consenso crescente e unanime accordato alla vocalità dell'*haute-contre* portò alla mitizzazione di alcuni cantanti in maniera non molto dissimile da quanto accadde in Italia con i castrati. Avvicinandoci all'Ottocento i caratteri originali dell'*haute-*

¹⁰ Taluni studiosi tendono ad assimilare del tutto le voci di *haute-contre* e controtenore (cfr. Killingley, Frances, "Haute-contre" – alto or tenor?, in *Musical Letters* 54, 1973, pagg. 256-257; e *The "haute-contre"*, in *Musical Times*, 115, 1974, pag. 217). Altri sostengono invece l'utilizzo contingente del falsetto (cfr. Zaslav, Neal, *The enigma of the haute-contre*, in *Musical Times*, 115, 1974, pag. 939-941).

contre sembrano perdersi progressivamente, di pari passo con l'affermazione di nuove esigenze drammatico-musicali e di una vocalità tendente al cosiddetto tipo 'di forza'. Testimonianze del tempo concernenti la voce e la tecnica di Adolphe Nourrit (1802-1839) tendono a confortare questa lettura. Il tenore drammatico Gilbert Duprez (1806-1896), che conosceva bene Nourrit, scrive : "Sa voix tenait de ce qu'on appelait jadis la haute-contre, s'étendant très haut dans un registre mixte" (*Souvenirs d'un chanteur*, 1880). Rossini aveva concepito per lui i ruoli di Neocles (*Le Siège de Corinthe*), di Comte Ory, di Amenophis (*Moïse et Pharaon*) e di Arnold (*Guillaume Tell*). Tra il 1826 e il 1836, Nourrit allarga il suo repertorio con Masaniello (*La Muette de Portici* di Auber), Robert e Raoul (*Robert le Diable* e *Les Huguenots* di Meyerbeer) e Eleazar (*La juive* d'Halévy). Ci risulta difficile immaginare un "contraltino" alle prese con ruoli drammatici di tal fatta nonché con l'orchestra di Rossini o di Meyerbeer. Molto più plausibile è una tendenza progressiva all'utilizzo dell'emissione in voce piena laddove possibile o ancora in modalità mista per tessiture particolarmente acute, al fine di evitare alle delicate orecchie francesi il detestabile timbro del falsetto.¹¹

Osservare l'epopea dell'haute-contre, così intimamente legato alla tradizione teatrale francese e alla sensibilità della lingua e del gusto che rappresenta, risulta funzionale all'inquadramento del tipo vocale del castrato come riferimento normativo per tutto un secolo di storia musicale. In ossequio alla meraviglia della voce castrata in Italia, e come risposta all'orrore da essa destato nelle corti d'oltralpe, i maggiori operisti europei del Settecento hanno dato vita ad un modello vocale, l'*haute-contre*, fisiologicamente diverso da quello italiano ma cristallizzato dal teatro

¹¹ Per dirla con Rousseau: "Le fausset est le plus désagréable de tous les timbres de la voix humaine" (*Dictionnaire de musique*, 1768), cit. in: Schreuders, Bernard, *La haute-contre*, pubblicato su www.musebaroque.fr

musicale in tipi drammaturgici egualmente versatili e stupefacenti, consacrati a fama imperitura.

2. Origine e impieghi della castrazione in musica¹²

[...]Laggiù a Napoli tutti gli anni
castrano due o tremila bambini:
alcuni muoiono, altri acquistano una
voce più bella di quella delle donne,
altri vanno a governare gli Stati
(VOLTAIRE, "Candide", 1759)

A tutt'oggi risulta difficile rintracciare il momento esatto in cui il fenomeno della castrazione ad esclusivo uso musicale abbia raggiunto la civiltà occidentale. La presenza di evirati in Spagna e Portogallo si realizzò attraverso la mediazione del mondo musulmano. Nei secoli XII e XIII infatti i cori delle cattedrali iberiche ereditarono in massa i castrati provenienti dalla liturgia mozarabica, e di qui fu breve il passo al suolo italico. In nome del *dictat* paolino, forse frainteso, "mulieres in hecclesiis taceant" (I Cor, XIV, 34), la basilica di S. Pietro accolse gli evirati spagnoli, che offuscarono in breve la fama dei cosiddetti "falsettisti artificiali".¹³

'Rosino', al secolo Girolamo Rosini (Perugia, 1581 – Roma, 1644), passò alla storia come il primo castrato italiano ammesso alla Cappella, e fu personalmente promosso da Clemente VIII, pontefice intenditore di voci che non tardò a manifestare ammirazione per i nuovi 'soprani naturali' chiamati ad arricchire la corale petrina. A partire dalla compagine

¹² Per una disamina puntuale sulla stratificazione storica del fenomeno vedi: Apollonia, Giorgio, *Il fenomeno della voce castrata*, in, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 32/1998, Roma, RAI-ERI.

¹³ Il momento esatto del trapasso in massa dai falsettisti ai castrati, paradossalmente ritenuti "falsettisti naturali", è di difficile datazione. È peraltro non documentabile l'integrità anatomica dei maggiori cantori del tempo (spesso anche valenti teorici e compositori). Fra essi ricordiamo: Francisco Soto de Langa (1534 o 1538-1619), Gian Luca Conforti (ca. 1560-1607), Ottavio Durante (sec. XVI-sec. XVII), Orazietto Crescenzi (1557-1617).

ecclesiastica essi passarono con altrettanta facilità alla scena teatrale, forti dell'antica ordinanza di Sisto V che nel 1558 aveva vietato alle donne di mostrarsi sul palcoscenico.

L'epopea tutta italiana e tutta cattolica degli evirati cantori terminerà nel 1903 con l'emanazione da parte di Pio X del *Motu proprio de musica sacra*, dopo tre secoli e mezzo di tacito consenso e pubblica disapprovazione da parte dello Stato pontificio.¹⁴ In quell'anno era ancora attivo tra i 'soprani naturali' della Sistina Alessandro Moreschi, *l'angelo di Roma* come era chiamato, ritenuto tradizionalmente l'ultimo castrato italiano.

2.1 Le ragioni del mito

Il *cursus honorum* di un evirato cantore prevedeva una formazione iniziale rigida e completa: la voce castrata fu da subito addestrata a definire se stessa in quanto 'altra' e 'unica' rispetto ai tipi vocali comuni, e questa alterità – peraltro posta a fondamento del moderno *belcanto* – presuppone per una sua corretta formulazione categorie estetiche, musicali e vocali del tutto peculiari. Al di là dell'unicità del timbro, dell'estensione vocale abnorme (Farinelli copriva le tre ottave do₂–do₅), della capacità fuori dal comune di sostenere tessiture scomode e frasi lunghissime profondendosi in variazioni funamboliche, ciò che è più interessante rilevare è la complessità dei riverberi 'teatrali' che da quella eccezionalità traggono la loro ragion d'essere. In questa direzione possiamo cogliere l'articolazione del fenomeno e le ragioni del suo declino.

¹⁴ "La musica sacra deve possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la *santità* e la *bontà delle forme*... Deve essere santa, e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta da parte degli esecutori". Cit. in: Cappelletto, Sandro, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT, 1995.

All'inizio della carriera interpretare ruoli femminili *en travesti* fu per molti musicisti cantori un passaggio quasi obbligato, in particolare a Roma dove le disposizioni pontificie impedivano, come abbiamo visto, la presenza di donne in palcoscenico. Negli anni in cui ancora può sfoggiare volto e fisico adolescenziali, Farinelli si esibisce al Teatro Aliberti nei panni di Sofonisba nell'opera omonima del bolognese Luca Antonio Predieri, e come Placida nel *Flavio* di Porpora. L'anno successivo (1723), è Palmira nel *Cosroe* di Pollaroli, e ancora Adelaide nell'omonima opera di Porpora. Per l'ultima volta in vesti femminili interpreta Cleopatra in *Antonio e Cleopatra* di Hasse alla Residenza Carmignano di Napoli nel 1725.

Si tratta dunque di ruoli seri inscrivibili nel consueto codice tragico, alla pari delle numerose parti di *primo uomo* del tipo eroico-amoroso interpretate nel decennio successivo. La possibilità di interpretare voci e sensi femminili non era limitata ai confini dello Stato Pontificio: Farinelli e il contralto Vittoria Tesi amavano alternarsi nei panni dei protagonisti nell'*Antonio e Cleopatra*, per l'appunto. Il primo Settecento dunque non pone limiti geografici (e morali) di sorta al piacere di confondere.¹⁵

Vincoli d'altronde non ne aveva posti nemmeno il secolo precedente nel dare al melodramma i suoi nobili natali. Nel 1607 la favola pastorale di *Orfeo* su testo di Sandrino Striggio e musica di Claudio Monteverdi andava in scena presso l'Accademia degli Invaghiti di Mantova con il tenore Francesco Rasi nei panni del mitico cantore, il monaco carmelitano castrato Girolamo Bacchini nei panni della dolce sposa Euridice, il castrato Giovan Gualberto Magli in quelli dei personaggi allegorici della Musica e della Speranza, nonché nei ruoli di Proserpina e della messaggera.

Non sussistono in epoca barocca veti di sorta in difesa della credibilità storica della vicenda o psicologica del personaggio. La ricerca intenzionale

¹⁵ *Ibidem*, pag. 15.

di una vocalità identificabile con un preciso modello sessuale e/o di genere è dunque un processo piuttosto tardo, ancora ostacolato per tutto il primo Ottocento.

2.2 Il caso di Händel: la concorrenza femminile e la prassi esecutiva

La disponibilità dei cantanti in diversi allestimenti di uno stesso titolo e la presenza simultanea di musicisti, canterine e counter-tenor sulla scena inglese, fanno della produzione vocale di Händel un terreno variegato, un punto d'osservazione preferenziale della gamma vocale barocca, non così ovviamente rapportabile al solo prevalere del tipo castrato.

In pratica il musicista disponeva di tre tipologie vocali tutte ugualmente utilizzabili: *castrati* italiani, *contralti* donne, *counter-tenor* inglesi. Egli conobbe e impiegò diversi counter-tenor nei suoi lavori non teatrali, e li ritenne 'uguali agli Italiani' (castrati).¹⁶

Ad un primo raffronto numerico i titoli teatrali di Händel sembrano appannaggio esclusivo dei castrati, mentre la produzione oratoriale regno elettivo dei falsettisti. L'evidenza storica ci racconta tuttavia che le parti solistiche del registro contraltile nella produzione oratoriale venivano spesso affidate a donne:¹⁷ Mrs Cibber, blasonata attrice e buona cantante dell'epoca händeliana, dovette spartirsi i soli per contralto con cantanti uomini nella prima del *Messiah* a Dublino il 13 aprile 1742.

Nella seconda metà del Settecento i contralti donne cominciarono a rimpiazzare con sempre maggiore frequenza i castrati (adesso più rari) anche sulla scena teatrale, avendone assorbito nel frattempo l' 'ambigua'

¹⁶ Hodgson, Frederic, *The contemporary Alto*, in, *Musical Times*, 106, 1965, pag. 294.

¹⁷ Giles, Peter, *The history and technique of the counter-tenor: a study of the male high voice family*, Aldershot, Scolar Press, 1994, pag. 75.

teatralità. Uno stile contraltile intrinsecamente femminile si sviluppò a partire da questo momento, con le conseguenze che vedremo.¹⁸

Guardiamo il primo cast dell'*Admeto*, andato in scena a Londra nel 1727:

ADMETO	Senesino (alto)
ALCESTE	Faustina Bordoni (soprano)
ANTIGONA	Francesca Cuzzoni (soprano)
TRASIMEDE	Antonio Baldi (counter-tenor)
ERCOLE	Giuseppe Boschi (basso)
ORINDO	Anna Dotti (contralto)
MERASPE	Giovanni Battista Palmerini (basso)

Sono qui contemplati tre dei cantanti più blasonati del tempo (Senesino, la Bordoni e la Cuzzoni), il castrato Antonio Baldi (protagonista di altre prime händeliane), e il contralto Anna Dotti *en travesti*. Nella replica del '28 quest'ultima dovette essere sostituita perché non disponibile. La scelta cadde su Mrs Wright, che però fu ritenuta non idonea per temperamento e figura ad interpretare un ruolo maschile. Orindo divenne così Orinda, genericamente indicata in partitura 'lady of the court', con conseguenze inevitabili sul piano dell'intreccio. Baldi viene invece designato counter-tenor secondo l'uso inglese, e non *contralto* (espressione usata per indicare il solo registro femminile) o semplicemente *alto* (castrato) come ci aspetteremmo. Non possiamo attenderci differenze sul piano vocale, ma la scelta terminologica potrebbe avere un qualche significato sul piano drammaturgico.

Trasimede infatti è innamorato di Antigona, promessa sposa ad Admeto re di Tessaglia. È dunque eroe impavido, di stirpe regale, e giunge ad attentare alla vita del germano sovrano prima che questi, riconoscendolo, non lo salvi dall'arresto. Il ruolo è quello di un 'antagonista', rientra nella tipologia

¹⁸ *Ibidem*, pag. 77.

eroico-amorosa, ed è plausibilmente più adatto ad un interprete maschile che a una donna *en travesti*.

Rimarchiamo infine la presenza di veri e propri falsettisti (e non castrati) in Inghilterra ancora a fine Settecento. Riferisce Charles Burney in una lettera da Roma del 1770:

The day after my arrival at his Grace the Duke of Dorset's, I heard Signor Celestini, the principal violin here [...] He was ably seconded by Signor Corri, who is an ingenious composer and sings in very good taste.¹⁹

a proposito di Domenico Corri, counter-tenor formatosi alla scuola di Porpora come Farinelli.

Sulla scorta dell'esempio di Händel possiamo osservare come la supremazia dei castrati non abbia comportato l'offuscamento completo dei falsettisti sulla scena inglese: parallelamente alla concorrenza marginale *castrato/counter-tenor* se ne è sviluppata invece una più massiccia e destinata a risolversi in favore delle interpreti femminili, ovvero quella *castrato/contralto*. Prima del volgere del secolo toccò infatti ai castrati, oramai ridicolizzati e scherniti, abbandonare i palcoscenici d'Oltremarica.

2.3 Mozart e il secondo Settecento

L'incontro artistico fra Mozart e la voce dei castrati si realizza in un momento storico in cui comincia a dissolversi l'idolatria degli evirati cantori. Dalla metà del Settecento si registrano, specialmente in area tedesca, critiche piuttosto violente nei loro confronti, alimentate dalla

¹⁹ [Il giorno dopo il mio arrivo ascoltai presso Sua Grazia il Duca di Dorset il Signor Celestini, qui primo violino [...] Costui veniva abilmente assecondato dal Signor Corri, che è un compositore d'ingegno e canta con gusto.]

nuova estetica naturalistica della *Aufklärung* e da importanti novità in materia di gusto teatrale:²⁰

Dio e la Natura da lui mirabilmente creata odiano ogni tipo di mutilazione. Nulla lo dimostra meglio degli stessi castrati, che nell'arte in cui si cimentano non producono che urla e schiamazzi. Dio e la Natura richiedono che il *discanto* e l'*alto* siano affidati alle donne, e il *tenor* e il *basso* agli uomini. Oltraggiata questa legge fondamentale, Madre Natura si ribella con disarmonia e ripugnanza²¹.

A Bologna Mozart ha modo di incontrare Giuseppe Cicognani (172?-179?), soprano castrato che avrebbe interpretato il primo Farnace in *Mitridate Re di Ponto* nel 1770 a Milano. Allo stesso anno risale la conoscenza di Farinelli, all'epoca oramai sessantenne e di là dalle scene. Hermann Abert riferisce di una grande impressione del Salisburghese "dinanzi a questo gigante dell'arte del canto".²² Il terzo soggiorno italiano vide la prima di *Lucio Silla*, in cui la parte di Cecilio fu affidata ad uno degli ultimi allievi di Porpora, Venanzio Rauzzini (1747-1810). Proprio Rauzzini fu dedicatario del mottetto *Exultate, jubilate*, brano che non risparmia all'interprete passaggi virtuosistici impervi e tipici della scrittura per castrato. Il ritorno a Salisburgo nel '79 coincide poi con l'incontro del castrato soprano Francesco Ceccarelli (1752-1814), già da un paio d'anni al servizio della Hofkapelle in qualità di *primo uomo*.

Ci pare significativo che per lui fu composta l'aria da concerto *A questo seno deh vieni – Or che il cielo a me ti rende*, su testo tratto dal *Sismano nel Mogol* di Giovanni de Gamerra. Si tratta di un'aria connotata

²⁰ Cfr. Adrian, Irene, *Rolle und Bedeutung der Kastraten in Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts*, in, Fornari Giacomo (a cura di), *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del Convegno internazionale 24-26 novembre 1991*, Lucca, LIM, 1991, pag. 29 segg.

²¹ Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Degen, Wien, 1806, pag. 43.

²² Cfr. Adrien, *op. cit.*, pag. 36.

dall'elemento lirico-cantabile piuttosto che da colorature di stampo virtuosistico. Mozart sceglie qui la scena di un personaggio femminile, e scrive in proposito ad Abbé Bullinger nel 1778:

[...] abbiamo a disposizione un castrato; - lei sa di che animale si tratta? – è in grado di cantare parti molto acute, e perciò interpretare alla perfezione ruoli femminili; [...] O, se si è generosi si può ottenere tutto; - non mi dispiace affatto che si faccia venire Metastasio da Vienna, o quantomeno che gli si affidi l'incarico di comporre una dozzina di opere in cui Primo uomo e prima donna non si incontrano mai. In tal modo il Castrato potrebbe interpretare l'amante uomo e l'amante donna contemporaneamente, e il pezzo sarebbe interessante, perché permetterebbe di lodare le virtù di entrambi, evitando a questi, con gli opportuni accorgimenti, il parlarsi in Pubblico²³.

Sembra dunque che le specifiche qualità vocali dei cantanti - tecnica brillante nel caso di Rauzzini, canto espressivo e sensibilità melodica nel caso di Ceccarelli - siano un fattore più determinante della categorizzazione vocale e/o di genere. Appare naturale così la scelta del genere sacro per un pezzo virtuosistico, e di una scrittura più lirica ed espressiva, da opera seria, per un'aria da concerto (luogo deputato tradizionalmente allo sfoggio di una tecnica brillante).

Spostando l'attenzione al teatro musicale è emblematica la compresenza di un soprano en travesti e di un castrato in due ruoli maschili nella prima de *La clemenza di Tito*. La rappresentazione si tenne al Teatro degli Stati di Praga il 6 settembre 1791 in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia, con Carolina Perini nei panni di Annio, e Domenico Bedini in quelli di Sesto. In relazione a quest'ultimo personaggio va detto che la parte fu concepita in un primo tempo per voce di tenore, e riscritta solo all'ultimo in chiave di soprano. A

²³ *Ibidem*, pag. 44.

Sesto – che assieme a Vitellia rappresenta il personaggio più lacerato della vicenda – sono legate proprio alcune delle pagine più intense dell'opera.

Il *Tito* sembra cristallizzare nella sua elusività e nella marmorea levigatezza della sua scrittura l'intera stagione dell'opera seria settecentesca. Esso comprende alcune grandi arie di concezione moderna, formate da due distinti movimenti, lento e veloce, e assegnate esclusivamente a Sesto e a Vitellia.²⁴ Come in un ultimo stilizzato omaggio alla vocalità che più di tutte ha dato impulso vivificante al moderno *belcanto*, Mozart riserva a Sesto il compito di tale sintesi. Per far questo si serve di un canto che sa farsi lacerato, commosso o fremente in relazione alle diverse situazioni drammaturgiche. Operista serio *in extremis*, Mozart osserva con platonico distacco la fine di un'epoca e sembra voler consegnare così al secolo seguente l'eredità più autentica lasciata dai castrati, purificata da orpelli quali divismo e manierismo di barocca memoria, utilizzandone studiatamente le virtù per ben precise finalità drammaturgiche.

2.4 Splendore e decadenza: castrati 'contro' tenori

Consideriamo per un momento il ruolo 'didattico' svolto dagli evirati cantori fra Sette e Ottocento, con lo scopo di mettere a fuoco una continuità storica fra le categorie *castrato/contraltino*.

Innanzitutto va sottolineato che il *tenore contraltino* primottocentesco è il portato più immediato della nuova sensibilità romantico-naturalistica, difficilmente disposta a tollerare il paradigma dell'ambiguità sessuale della voce castrata, ripiegando piuttosto verso la pratica del *travesti* femminile.

Altrettanto difficile però è immaginare lo sviluppo della tecnica ottocentesca dei *contraltini* senza l'apporto dei castrati, della didattica del

²⁴ *Ibidem*.

canto e del modello di vocalità da essi rappresentato per quasi due secoli di storia del teatro musicale.

La cronachistica tardosettecentesca descrive un tipo di emissione tenorile che è plausibilmente, nelle tessiture acute, molto più vicina a quella controtenorile (falsettistica) piuttosto che a quella di un contralto. La formazione dei maggiori *tenorini* del tempo ad opera di evirati cantori ne è la testimonianza indiretta più convincente²⁵.

Prima ancora di Giovanni Battista Rubini (1794-1854), primo leggendario interprete di Arturo dei *Puritani* di Bellini, Francesco Borosoni aveva potuto impiegare nei panni di Bajazet (nel *Tamerlano* di Händel) l'intero potenziale vocale di un modello tenorile destinato ad evolversi di lì a poco in senso ottocentesco. La leggerezza e l'agilità richieste da parti di questo tipo presuppongono una conoscenza diretta della tecnica ornamentale dei castrati. Gli assunti pedagogici che a questa tecnica si informano possono essere desunti non a caso dal trattato di un musicista, Pier Francesco Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723),²⁶ diffuso in ambito inglese grazie alla traduzione di John Galliard nel 1743 e in tedesco ad opera di Johann Friedrich Agricola nel 1757.

Alla luce di questi dati la pittoresca puntata *di petto* al do₄ di Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) nel *Tell* rossiniano può essere agevolmente rapportata alla dimensione sensazionale e leggendaria che le è propria. Essa va richiamata semmai a testimoniare il cambiamento estetico-stilistico in atto in un preciso momento di storia dell'opera, e non propriamente una

²⁵ Potter, John, *The tenor-castrato connection, 1760-1860*, in, *Early music*, 35 (1) febb. 2007, Oxford Journals, pag. 97 segg.

²⁶ Lo studente deve, secondo Tosi, apprendere dapprincipio la capacità di modulare registro *di petto* e *di testa* senza far udire lo scompenso, consistendo in questo la maggior abilità di ogni buon cantante. Importante è poi lo studio dell'*ornamentazione*, del *portamento*, come anche la tecnica della *messa di voce* e del *canto sul fiato*. A questi principi si informa nel suo complesso la tecnica del canto moderno, pur conservando le sue specifiche declinazioni storiche.

rivoluzione tecnico-pratica, peraltro avversata dall'evidenza e dalla problematicità delle tessiture in esame. Non è noto dunque il suono di Rubini o Braham (come non sono noti quello di Farinelli o Rauzzini) ma è possibile che tenori del genere passassero in falsetto per raggiungere tessiture più acute. L'esplorazione del falsetto e delle zone del registro confinanti da parte dei tenori contraltini del primo Ottocento risulta dunque una pratica più che plausibile.

Il paradigma così evinto non può però facilmente esaurirsi nell'equazione: avvento di un nuovo tipo tenorile = scomparsa dei castrati. Territori di confine non meno ambigui ed elusivi dell'asessuata vocalità barocca meritano perciò un'indagine sistematica, che si basi sull'evidenza storica e sull'analisi comparativa del repertorio in questione.

3. I ruoli *en travesti* nelle opere di Rossini, Bellini e Donizetti

Consideriamo ora i ruoli *en travesti* contemplati nel più significativo repertorio primottocentesco, riassunto a titolo esemplificativo nella triade Rossini-Bellini-Donizetti.

Un dato tendenziale emblematico della standardizzazione drammaturgica ormai compiuta si presenta ad una prima visione d'insieme: laddove non allusivo alla giovane età del personaggio (in genere adolescente), il contralto femminile in abiti maschili assolve le funzioni del primo amoroso o del rivale (quando il primo è un tenore o un despota basso/baritono), più raramente dell'amoroso (sempre connotato positivamente) coinvolto in una vicenda sentimentale secondaria.

Nel tipo che diremmo 'giovinetto', rientrano egualmente: il 'figlio', più o meno determinante nell'intreccio (*Demetrio e Polibio*, *Guillaume Tell*,

Sancia di Castiglia); il 'garzone' e il 'musichetto' (*Olivo e Pasquale*, *Francesca di Foix*, *Linda di Chamounix*); ed infine l'assai frequente 'paggio di corte',²⁷ (*Gianni di Calais*, *Anna Bolena*, *Gianni di Parigi*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Roberto Devereux*). Una menzione a parte meritano *La gazza ladra* e *Lucrezia Borgia*, apparendo limitante la categoria del semplice giovinetto, paggio o musichetto per Pippo e Maffio Orsini, drammaturgicamente essenziali pur non vivendo vicissitudini amorose.

La concorrenza contralto/tenore per il ruolo del rivale o del primo amoroso (ovvero 'sospirato' in diversi titoli buffi rossiniani) si risolve molto spesso in favore delle donne per tutto il primo Ottocento: esse divengono protagoniste con maggior frequenza in Rossini (*Tancredi*, *Sigismondo*, *Eduardo e Cristina*, *Bianca e Falliero*), rispetto a Donizetti (*Enrico di Borgogna*) e Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*).

L'Ottocento si fa erede dunque del tipo vocale castrato conservandone l'ambiguità della presenza scenica. Il ricorso al registro contraltile femminile non sana la settecentesca frattura fra sessualità del personaggio e sessualità dell'interprete, testimonia semmai l'esigenza di colmare il vuoto lasciato dalla scomparsa degli evirati cantori.

Rossini si fa latore di questa istanza in misura molto più marcata rispetto a Donizetti e Bellini, poggiando la sua idea di *belcanto* integralmente sui principi affermati dalla scuola italiana settecentesca. La scomparsa dei castrati rappresenta per il Pesarese la fine della più alta tradizione canora.

La predilezione di Rossini per la voce di contralto è inscindibile dall'affinità di quel timbro con quello degli evirati cantori, e in ciò si spiega

²⁷ Retaggio estremo di questa tradizione, avviata dal Cherubino mozartiano, sono alcuni paggetti, musicisti e comici in travesti dell'Ottocento inoltrato e della stagione verista: Oscar (*Un ballo in maschera*, Verdi, 1859); Lelio (*Marion Delorme*, Ponchielli, 1885); Walter (*La Wally*, Catalani, 1892); Beppe (*L'amico Fritz*, Mascagni, 1891).

l'ispirazione particolarmente felice del Nostro nei confronti del *travesti* femminile. Esso si erge a baluardo, sia pur fragile e nostalgico, contro l'erosione dell'antica arte belcantistica italiana operata dai *nuovi tenori* alla Duprez. Poco importa se coturni e armature sono modellati attorno a corpi femminili, ciò che conta è quel timbro androgino e suadente, con tutta l'ambiguità che lo caratterizza. Esso è depositario di una tradizione antica e gloriosa, e Rossini ne è consapevolmente ultimo e più strenuo difensore.

3.1 *Tancredi, Otello, Aureliano in Palmira* a confronto: considerazioni sul Rossini serio

Il confronto che segue si pone come riflessione mirata ad individuare una continuità fra la vocalità dei castrati (proseguita almeno idealmente, nel contralto femminile en travesti) e certa scrittura per tenore leggero o contraltino alla Rubini/David. In questa direzione si sono scelti a titolo esemplificativo un tipico ruolo en travesti (*Tancredi*), un ruolo scritto appositamente per castrato (Arsace nell'*Aureliano*), ed infine un ruolo per tenore acuto (Rodrigo in *Otello*) seppure più volte rimpiazzato da donne en travesti e riscritto.²⁸

Tancredi (Venezia, La Fenice, 1813), fu un grande successo e l'inizio di una leggenda. La ripartizione dei tipi vocali qui operata è classica: l'amoroso e guerriero Tancredi è contralto (il ruolo fu creato da Adelaide Malanotte), l'amorosa Amenaide è soprano (Elisa Manfredini), il padre di lei Argirio è tenore, l'antagonista di lui e sfortunato amante di lei Orbazzano è basso. Un Rossini poco più che ventenne è in grado qui di coniugare virtuosismo spericolato ed infallibile vena melodica, come è evidente nella famosa cabaletta "Di tanti palpiti".

²⁸ La Malibran fu interprete di Rodrigo nella versione francese dell'opera.

Altrettanto eroica (ed eccezionalmente proiettata verso l'acuto) è la parte di Arsace in *Aureliano in Palmira* (Milano, La Scala 1813). Qui il protagonista eponimo è un tenore, il rivale un contralto maschile (ovvero castrato): l'imperatore romano invade Palmira e cerca, senza riuscirci, di guadagnarsi l'amore di Zenobia (soprano), che ama riamata il guerriero Arsace. Tutta l'opera sembra invero proiettata verso il registro acuto: Aureliano sale al do, Zenobia al mib, Arsace arriva al la, puntatura acuta presa direttamente dal la basso nel rondò "Non lasciarmi in tal momento" (musica identica alla cabaletta di Rosina nel *Barbiere* in tonalità originale). Il creatore del ruolo, il celebre Velluti, fu interprete di Armando nel *Crociato in Egitto di Meyerbeer* (La Fenice, 1824), tradizionalmente ritenuto l'ultimo ruolo scritto appositamente per castrato. Nonostante il presunto risentimento di Rossini in seguito alla prima per l'interpolazione di fiorettature eccessive da parte del musicista, non v'è dubbio circa l'ammirazione del Nostro per la sua voce, il gusto e l'ingegno che ne caratterizzavano l'arte canora.²⁹

Otello chiude l'annata sancarlina 1816 con un autentico trionfo. Si tratta di un'opera che ha mille motivi d'interesse drammaturgico e musicale, dal finale triste, alla compresenza di tre tenori (tutti primi), e una prima donna che finisce una canzone per attaccare una preghiera. I personaggi sono Otello, Jago, Rodrigo e Desdemona, le cui parti furono create da Nozzari, García, David e la Colbran. Otello si distingue per l'estensione nel grave, per ampiezza di arpeggi e combinazione di canto declamatorio e canto fiorito; Jago canta sulla falsariga di Otello, ma in genere in una tessitura più centrale; Rodrigo lavora generalmente una terza sopra gli altri due tenori, si segnala per l'estensione (e per l'attacco scoperto al re acuto), oltre che per la

²⁹ Mioli, Piero, *L'inutile precauzione. Il belcanto e Rossini, i cantanti creatori e i nuovi cantanti, la "scuola" ideale*, in, *Teatro Regio Città di Parma Stagione lirica 1989-1990 e 1990-1991*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, pag. 52-53.

dovizia delle fioriture. La sua parte, lungi dal voler soppesare qui le difficoltà dei tre ruoli maschili, appare per certi aspetti la più impervia. In una delle repliche successive dell'opera questa parte fu riscritta per la Malibran, che la interpretò en travesti fronteggiando, lei così minuta, la Schröder-Devrient. Un gustoso aneddoto narra che Chopin ebbe l'impressione, nel duetto finale, che Desdemona dovesse uccidere Otello e non viceversa.³⁰ Un'operazione del genere ci riconduce alla preferenza accordata al timbro androgino/ambiguo contraltile nell'immaginario vocale rossiniano. Alla mostrata contiguità/intercambiabilità *castrato-contralto en travesti*, può dunque affiancarsi quella *castrato- contraltino*.

Chiarificata dunque la valenza drammaturgica della corda contraltile sulla scorta degli esempi fatti, il caso particolare di Rodrigo pone interrogativi rispetto alla tecnica dei cantanti del tempo. Alla luce della suddetta non rilevanza della corrispondenza ruolo/voce/sexo dell'interprete, pare legittimo chiedersi se il falsetto o un registro ad esso molto vicino, abilmente uniformato all'emissione di testa nelle tessiture insistentemente acute, non possa essere stato parte del bagaglio tecnico di tenori come David, Nozzari o Rubini. Per le ragioni esposte esso non sarebbe, sul piano drammaturgico, ingiustificabile.

4. Alfred Deller e la 'baroque-renaissance'

*Penso che il vertice della perfezione nell'arte –
nell'arte musicale – si realizza quando la
voce umana canta meravigliosamente...
Non so se sarò mai un grande compositore
di opere, ma è un piacere meraviglioso*

³⁰ Cfr. D'Amico, Fedele, *Il teatro di Rossini*, Il Mulino, Bologna, 1992, pag. 150.

provarci in qualche modo
(BENJAMIN BRITTEN)

La figura di Alfred Deller (1912-1979) incarna la rinascita e la prosecuzione su basi moderne dell'antica arte del counter-tenor. La prima esibizione pubblica avvenne in radio per la BBC (1946) nell'ode *Hail Bright Cecilia* di Purcell, e fu questa ad avviare la riscoperta della vocalità controtenorile sul suolo britannico a partire dagli anni '50. L'età vittoriana e un secolare puritanesimo dividevano l'età di Purcell dagli anni di cui parliamo, e nonostante l'impiego massiccio dei falsettisti fosse stato appannaggio quasi esclusivo della tradizione inglese, furono molti i pregiudizi che Deller dovette affrontare nel presentarsi al rinnovato pubblico d'Oltremarica. Il problema era non tanto ristabilire il favore di pubblici e organizzatori nei confronti della corda del falsettista di per sé, quanto permetterne il definitivo riconoscimento di voce lirica, con le sue peculiarità, e il suo essere degna dell'impiego solistico. L'impresa suscitò processi di emulazione ispirati e brillanti sul suolo inglese (John Withworth, Grayston Burgess, Owen Wynne) e americano (Russell Oberlin). Il timbro contraltile *alternativo* del falsettista fu perciò riabilitato con pieno diritto, pur non essendo sin da subito popolare. La svolta a favore di una legittimazione definitiva avvenne solo attraverso la mediazione di Britten. Il più grande operista inglese succeduto a Purcell consegnò al grande repertorio il primo ruolo moderno per controtenore (inteso in senso lirico) attraverso il personaggio di Oberon, protagonista di un nuovo *Sogno di una notte di mezza estate* dopo quasi trecento anni dal glorioso precedente purcelliano.

4.1 Il ruolo di Oberon in *A midsummer night's dream* di Benjamin Britten

Il *Midsummer night's dream*³¹ rappresentò l'eccellente dimostrazione di quanto la *pièce* shakespeariana avesse ancora da dire all'ispirazione artistico-musicale dopo almeno altri due celebri esempi musical-teatrali ad essa ispirati: *The Fairy Queen* di Henry Purcell, e le musiche di scena per *Ein Sommernachtstraum* (1827-43) di Felix Mendelssohn. Da sempre Britten ne era stato affascinato: decise di cimentarvisi nel 1959, iniziando a redigere il libretto in prima persona, con l'aiuto del suo compagno, il tenore Peter Pears, poco dopo aver sperimentato la tematica notturna shakespeariana musicando un sonetto del grande drammaturgo, incluso nella raccolta *Nocturne* op. 60 (1958).

Parte integrante dell'invenzione musicale del *Midsummer* di Britten è la definizione a priori di tre gruppi differenziati per vocalità, corrispondenti agli altrettanti piani sui quali gioca la commedia shakespeariana. Per i *lovers* – il quartetto degli amanti che si espande a sestetto nel terzo atto con l'ingresso di Theseus ed Hippolyta – le voci (un basso, un baritono, un tenore, un contralto, un mezzosoprano e un soprano) sono quelle della tradizione melodrammatica. Per la caratterizzazione vocale dei sei *rustics*, invece, Britten guarda altrettanto esplicitamente all'opera buffa (tra le difficoltà poste da questi ruoli, degno di nota è il falsetto richiesto a Flute nei panni en travesti di Thisby). La vocalità barocca è infine la matrice dei ruoli di Tytania, soprano di coloratura sempre a rischio di soverchiare il suo sposo, e – appunto – di Oberon. La parte del *King of the Fairies* fu letteralmente modellata da Britten sulle caratteristiche della voce di Deller. Come ha testimoniato il collega James Bowman (cui passerà il testimone), Deller rappresentava allora agli occhi ammirati di Britten – e non solo ai suoi – la personificazione stessa della musica di Purcell, con la quale aveva

³¹ Per una buona panoramica saggistica relativa all'opera cfr. Girardi, Michele (a cura di), *Sogno di una notte di mezza estate di Benjamin Britten*, La Fenice prima dell'opera 2004/2, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2004.

sedotto il pubblico inglese. Le specifiche qualità che la voce di questo giovane artista presentava alla fine degli anni Cinquanta spiegano ad esempio la tessitura della parte, indubbiamente contenuta, ma impegnativa perché piuttosto grave. Per converso, alla voce di Deller faceva notoriamente difetto la potenza del suono, che – se era perfettamente calibrato per le esigenze delle incisioni discografiche, dei concerti nelle abbazie e nelle piccole sale – si trovava invece abbastanza a disagio nei grandi spazi dall'acustica poco riverberante. Si noti pertanto come l'orchestra di Britten sappia accompagnarla con estrema discrezione, certo in questo agevolata dalle dimensioni modeste della Jubilee Hall di Aldenburgh in cui l'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1960.

Dietro alla trasparenza, alla consistenza diafana della musica delle *fairies* del *Midsummer*, insomma, non vanno viste solo motivazioni di ordine strettamente drammaturgico. Ci basti qui osservare la bellissima aria solistica di Oberon, esempio straordinario di sfruttamento delle risorse timbriche della corda controtenorile in un linguaggio moderno, non esente però da reminiscenze barocche ricercate ed evocative.

Le acrobazie della tromba, il tamburo e gli arpeggi della celesta sanciscono la ricomparsa in scena di Puck e del suo *King of the Fairies*. L'evocazione della sponda su cui Tytania suole coricarsi si traduce in una delle pagine più magicamente evocatrici dell'intera partitura, un ammaliante, flessibile arioso ('I know a bank') letteralmente cucito addosso alla vocalità di Deller. A questo proposito non si fa di solito che il nome di Purcell, ma il referente della scrittura britteniana sembra qui rimontare addirittura più indietro, alla pratica monodica del primo e medio Barocco: ampie sezioni quasi «senza misure» – nel senso della *sprezzatura* cacciniana – si alternano ad una sezione ricorrente a ritornello (una ninna-nanna dalla fissità ipnotica) intesa in 'rigoroso' tempo di $\frac{3}{4}$, accompagnata dai soli archi con sordina.

Nelle sezioni libere, un canto solistico impreziosito da una ricca coltre di abbellimenti di gusto seicentesco si eleva sulla base armonica fornita da un ideale 'continuo' strumentale, movimentata dalle diminuzioni 'improvvisate' di arpe e cembalo (gli strumenti del soprannaturale):

Quietly (tranquillo)

(rit.) $(\text{♩} = \text{about } 44)$ *pp*

I know a bank where the wild thyme blows,
Wo süß der Duft wil - den Thy - mians weht,

Harp

Where Ox - lips and the nod - ding, nod - ding
Die Pri - mel und das nick - end, nick - end

freely

Vi - - o - let grows, Quite o - ver -
Veil - - - chen steht, Das üpp' - ge

Hns. *mf*

-can-o-pied with lus - - cious Wood - bine, With sweet musk -
Geiss - blatt wölbt dun - - kel sein Grün, Die Hek - ken -

dim. *pp*

-ro-ses, and glänzt with Eg-lan-tine;
-ro-se glänzt und E-glan-tin:

ppp

48 Gently flowing (*scorrevole*) ♩ = 66

simply (einfach)

There sleeps Ty-ta-nia, some-time of the night, Lull'd in these
Dort schläft Ti-ta-nia hal-be Näch-te lang, Wiegt sich in

pp

flowers, with dan-ces, dan-ces and de-light:
Duft und Tän-zen, Tän-zen und Ge-sang.

pp

more animated than before
(*còme sopra, ma più animatò*)

And there the snake
Die Schlan-ge dort

f

Il *Midsummer* di Britten consegna dunque al Novecento un modello di scrittura vocale affatto peculiare, rendendo al timbro controtenorile piena

dignità di voce lirica. Essa è qui elevata a voce del 'soprannaturale': l'oblio onirico che pervade la partitura (come l'originale shakespeariano) è tratteggiato finemente ricorrendo alla sensualità dell'ambigua corda androgina di Deller. L'aspetto suadente, e ancora quello ipnotico e ancestrale che la caratterizzano vengono qui massimamente esaltati, fondendosi con la 'pastosità' della lingua inglese.

La nuova figura di controtenore creata perciò da Britten costituisce un precedente significativo e stimolante per gli operisti contemporanei, allo stesso modo in cui lo era stato il counter-tenor purcelliano per Britten, almeno idealmente. La vocalità controtenorile risorge dunque dalle sue ceneri proprio in Inghilterra - paese che le aveva dato i natali quasi quattro secoli prima - e da questa viene orgogliosamente restituita al palcoscenico.

4.2 Controtenori *contro* tenori. Anti-eroi della contemporaneità

Il ripensamento contemporaneo della voce di controtenore si iscrive in una più generale tendenza del XX secolo a portare in scena personalità spezzate e problematiche.

La cifra stilistica non unitaria che percorre la produzione operistica³² delle avanguardie è resa omogenea dai riflessi di natura psicologica che un timbro di per sé 'irrisolto' come quello del falsettista suscita nello spettatore dei nostri tempi, e prima ancora nell'immaginario dei compositori. Il portato che ne deriva è la messa a nudo di certa ambiguità e doppiezza dell'uomo contemporaneo.

³² La più completa fonte di consultazione per il repertorio controtenorile novecentesco è: Rickards, Steven L., *Twentieth-century countertenor repertoire. A guide*, Scarecrow Press, 2008.

Una virilità alternativa e problematica è portata in scena: nel suo aspetto misogino, sessualmente incongruo o volutamente asessuato (*Le Grand Macabre* di György Ligeti, *Historia von Doktor Fausten* di Alfred Schnittke ecc.), o ancora ricorrendo alla logica del ribaltamento dei generi (*Tri sestri* di Peter Eötvös). A tale complesso di situazioni si accompagna poi una tendenza allo sfruttamento della corda di falsetto in senso mistico-filosofico - se non addirittura teologico - laddove l'unicità del timbro è emanazione diretta del sovrumano o del trascendente.

Allegoria tutta novecentesca è la presenza di una Morte che canta in falsetto in *Paradise Lost* di Krzysztof Penderecki (1933-). In questo caso l'effetto ottenuto affidando ad un controtenore il più 'negativo' dei personaggi allegorici della vicenda è volutamente straniante, grottesco nella sua ideazione ma estremamente funzionale ai fini drammaturgici nella sua realizzazione.

Le Grand Macabre (1978) è il titolo teatrale più noto dell'ungherese György Ligeti (1923-2006). L'azione si svolge in un tempo qualsiasi, nell'immaginario paese di Breughellandia, così chiamato in quanto ispirato ai temi fantastici, mostruosi e apocalittici dei quadri di Breughel. I due giovani e bellissimi amanti Amando e Amanda (nella primitiva redazione del libretto Spermando e Clitoria) non trovano di meglio dove appartarsi per dar libero sfogo alla loro irrefrenabile passione erotica che un sepolcro, dal quale appare l'angelo della morte Nekrotzar, il *grand macabre*, annunciando la fine del mondo allo scoccare della mezzanotte. Il secondo atto si apre nel palazzo del principe Go-Go (indicato in partitura 'fanciullo soprano o controtenore acuto'), assediato dalle richieste di due ministri leaders dei partiti nero e bianco. Su Breughelland grava una incombente minaccia di catastrofe. Ben presto la minaccia si rivela nell'apparizione di

Nekrotzar che entra in scena in forma di ‘collage’ vivente, accompagnato da una musica terrificante. Go-Go parla ai sudditi e tenta invano di rimediare al panico suscitato dall'apocalittico annuncio. Opera dalla drammaturgia volutamente grottesca, assurda, frivola, *Le Grand macabre* si caratterizza per la dimensione ironica che aleggia sui marionettistici personaggi, sul carattere grottesco dell'azione e su tutti i motivi (dal politico, all'erotico, al fantastico) che abitano questa scena di ridondante esuberanza. In tal senso si giustifica la vitrea trasparenza della vocalità del principe Go-Go, improbabile governatore fanciullo (asessuato) chiamato a porre un qualche rimedio all'imminente fine del mondo. Qui timbro controtenorile sta per voce bianca, nel senso di 'impotente', dalla neutralità irrimediabile.

Nata su commissione dell'Opera di Stato di Stoccarda, l'*Akhnaten* (1984) scaturì dal desiderio di Philip Glass (1937-) di individuare una figura storica di statura non inferiore a quelle di Einstein e di Gandhi. «Il punto fondamentale», scrisse Glass, «era che Akhnaten aveva trasformato il suo (e il nostro) mondo attraverso la *forza delle idee*, e non con la *forza delle armi*». I tre atti dell'opera ci presentano rispettivamente l'ascesa, il regno e la caduta di Akhnaten che infine, dopo diciassette anni di regno, venne sopraffatto e ucciso dai sacerdoti e dal popolo, ostili al suo tentativo di sostituire ai culti tradizionali quello solare di Atòn. Sotto il profilo della scrittura vocale è di particolare rilievo la scelta del registro controtenorile per il ruolo di Akhnaten (affidato a Paul Esswood in occasione della prima). In questo caso la figura del leggendario faraone risulta trasfigurata dalla ieraticità dell'ossessivo linguaggio minimalista di Glass, nonché dal timbro al contempo austero e magico del falsetto del protagonista.

Avvicinandoci ai nostri giorni merita una segnalazione la presenza di un ruolo per controtenore in *Historia von Doktor Fausten* (1995) di Alfred

Schnittke (1934-1998). Grottesca e sinistramente primitiva suona qui la voce di falsetto di Mefistofele, che diremmo un 'contralto al quadrato' in quanto accoppiato ad una Mefistofelia collocata nel medesimo registro vocale. Saltato ogni riferimento alla drammaturgia 'faustiana' di tradizione, Schnittke sceglie la strada della provocazione affidando la smisurata figura satanica ad un controtenore, qui reinventato in versione diabolico-sovrumana.

Ricordiamo poi l'uso di ben 4 controtenori in *Tri sestri* (1998) dell'ungherese Peter Eötvös (1944-). Tre di essi sono proprio le protagoniste femminili del dramma teatrale di Anton Čechov cui l'opera si ispira. Qui l'autore sembra voler impedire intenzionalmente la logica corrispondenza genere sessuale/ruolo sfruttando un meccanismo di tipizzazione vocale che abbiamo visto protrarsi dal Barocco a tutto il primo Ottocento, passando dai castrati al *travesti* femminile. L'androginia delle tre donne messe così in scena da tre controtenori ripropone in chiave contemporanea quell'ambiguità che abbiamo osservato nelle epoche precedenti.

Icone di nuovi modelli di sessualità metropolitana, personalità frantumate, strambe creature disumanizzate e irrisolte cantano o declamano in falsetto in altre esperienze liriche contemporanee che qui ricordiamo: *El otoño del patriarca* (1984) di Giorgio Battistelli; *Il paradiso degli esuli* (1994) di Bruno De Franceschi; *Luci mie traditrici* (1998) di Salvatore Sciarrino; *The tempest* (2004) di Thomas Adès; *Der gute Gott von Manhattan* (2004) di Adriana Hölzky; *Il dissoluto assolto* (2005) di Azio Corghi; *Pietra di diaspro* (2007) di Adriano Guarnieri; *Lost Highway* (2008) di Olga Neuwirth.

Conclusioni

Il quadro cui siamo giunsti è complesso e ramificato: il registro identificato oggi col "falsetto maschile" puro e semplice è in realtà la risultante di un processo di stratificazione storica e sovrapposizione/alternanza di registri maschili e femminili. Abbiamo visto inizialmente con Purcell, come il tipo vocale del *counter-tenor* nella sua accezione originale non sia completamente sovrapponibile a quello controtenorile dei nostri giorni. L'ambiguità di una tessitura normalmente più bassa del range contraltile – e spinta verso il range vocale di tenore – unita alle scarse conoscenze sul tipo di emissione effettivamente impiegato dai counter-tenor nel Seicento, ci danno un'idea della natura ibrida che dovette caratterizzare il timbro in questione. Sono ipotizzabili per il counter-tenor inglese gradi intermedi fra registro di testa e falsetto puro che i controtensori di oggi possono dominare con facilità. D'altro canto però solo con certe forzature e modulando sapientemente l'uso dei registri, i falsettisti possono districarsi in tessiture particolarmente basse come quelle incontrate nella musica di Purcell.

Meno ambigua apparirebbe la natura dell'*haute-contre* francese. Come si è osservato però, questo tenore *acutissimo* impiegato da Lully fino a Meyerbeer, è chiamato ad interpretare per lo più ruoli epico-mitologici, risposta tutta francese agli evirati italiani. Per la loro compatibilità vocale e drammaturgica con le parti per castrato – al quale l'*haute-contre* si rapporta solo in quanto controparte 'nazionale' – tali ruoli potrebbero essere assegnati oggi, andando un pò controcorrente, a professionisti del falsetto. In ogni caso l'ostacolo maggiore di una scelta artistica di questo tipo sarebbe rappresentato dall'orgogliosa immobilità della tradizione francese, storicamente restia ad assorbire modelli stranieri senza rapportarli al proprio teatro nazionale.

Di contro la scelta di far rivivere la gloriosa tradizione dei *castrati* sui palcoscenici dei nostri tempi attraverso i controtensori appare la più

convincente, sebbene costruita evidentemente sull'accettazione di un compromesso. Certamente il timbro androgino del falsettista riproduce con la maggiore approssimazione il colore originale dell'evirato, ma non ne può ricreare l'intera gamma di possibilità vocali per evidenti ragioni fisiologiche.

In linea generale si può affermare che ai nostri giorni la concorrenza contralto donna (mezzosoprano o soprano)/falsettista si risolve più spesso in favore delle prime per ragioni di impraticabilità del ruolo (laddove estremamente acuto), o come scelta discrezionale di chi è chiamato a formare il cast. D'altro canto però, visto l'alto grado di preparazione vocale raggiunto da molti dei falsettisti oggi sulla scena, parrebbe più logica la continuità castrato/controtenore rispetto a quella castrato/contralto donna. Sebbene questa seconda possibilità non contrasti sul piano estetico con la pratica comune del *travesti* femminile nell'opera barocca, bisogna considerare che i ruoli principali di tali opere venivano affidati a castrati, e dunque a cantanti uomini dalla voce androgina. Si potrebbe ipotizzare invece un utilizzo di controtenori in certi ruoli *en travesti* ottocenteschi. Una scelta del genere, di sicuro contraria alla più consolidata prassi esecutiva rossiniana, si porrebbe come alternativa sperimentale all'impiego esclusivo di contralti donna per i ruoli maschili del guerriero/primo amoroso in certi titoli del repertorio belcantistico.

E lo stesso ci pare possa essere rilevato a proposito del *tenore contraltino*. Abbiamo tentato di sottolineare il grado di parentela fra i tipi *castrato/contraltino*, giustificato sia dalla funzione didattica degli evirati rispetto ai nuovi tenori *altini*, sia dalla stessa scrittura musicale dei ruoli ad essi destinati. Non solo Rubini, David e Nozzari provenivano dalle scuole degli evirati, e ne avevano assimilato tecnica e gusto musicale, ma è proprio una certa scrittura per tenore acuto a configurarsi come portato

ottocentesco della scrittura per castrato. Una parte come quella di Rodrigo in *Otello* ci pare emblematica di questo passaggio. Il fatto poi che il ruolo esista in una doppia versione per tenore acuto e per mezzosoprano in travesti ci dice che le specifiche qualità di un "cantante" (nel caso in questione David e la Malibran) avessero un peso assai maggiore della corrispondenza fra ruolo e registro vocale.

Possiamo pensare pertanto di impiegare un controtenore in un repertorio di cui, per "prassi esecutiva", si sono impadroniti mezzosoprani in travesti o tenori leggeri. La gamma dei ruoli disponibili sarebbe ampia, ma inquadrabile in due grandi categorie:

1) ruoli di primo amoroso "eroico" alla Tancredi, Malcolm (*La donna del lago*, Rossini), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*, Bellini), Enrico (*Enrico di Borgogna*, Donizetti) ecc.

2) ruoli "problematici" per posizione drammaturgica e rapporti estremi o esasperati con le altre voci: Rodrigo (*Otello*, Rossini), Arsace (*Aureliano in Palmira*, Rossini) ecc.

All'orecchio moderno parrebbe forse poco accettabile il timbro controtenorile associato ad amorosi "eroici" dal piglio indomito e fiero, come Tancredi o Romeo. Più accettabile proprio per la sua ambiguità sarebbe invece se associato a personalità problematiche come quella di Rodrigo: egli è tenore acuto e rivale di un tenore baritonale, mollemente sentimentale e sensuale ma abbastanza perfido da avvallare seppur ingenuamente le macchinazioni di Jago. Si tratta di un ruolo "oppositivo", nella drammaturgia di Rossini motore autentico della vicenda. Affidarlo ad un falsettista costituirebbe è vero un'operazione del tutto estranea alla tradizione italiana, ma accertata la presenza delle caratteristiche sceniche e vocali necessarie nel cantante a disposizione, essa acquisterebbe una sua legittimità.

Le linee evolutive della drammaturgia musicale e i meccanismi produttivi presi in esame ci hanno mostrato come l'uso di falsettisti oggi possa abbracciare trasversalmente diverse tradizioni nazionali, pur rimanendo il repertorio oratoriale inglese quello specificatamente destinato a controtenori. Voce per sua stessa natura "diversa" e "a metà" fra i consueti timbri maschili e femminili, la voce del falsettista si presta naturalmente – e il Novecento ce lo ha dimostra – all'utilizzo in ruoli "problematici". La versatilità di una corda vocale 'altra', sensibilmente diversa rispetto agli stereotipati timbri ereditati dalla stagione verista, si è offerta ai compositori dei nostri tempi in tutta la sua ricchezza espressiva.

I caratteri di ambiguità, androginia, indefinitezza sessuale, la 'sacralità' di voce dai poteri magico-rituali in grado di intermediare fra l'uomo e la divinità, o ancora di esprimere il disagio esistenziale dell'uomo contemporaneo, hanno offerto agli operisti del XX secolo nuove prospettive. La voce di controtenore ha così acquistato piena dignità anche nel quadro di un vasto ventaglio di scelte drammaturgiche.

Ripercorrendo il cammino compiuto dal falsetto e dalle voci ad esso imparentate, possiamo desumere quanto segue:

- nei limiti della famiglia di tipi vocali *falsettista/castrato/mezzosoprano en travesti/tenore contraltino*, non sussistono dagli esordi all'Ottocento inoltrato corrispondenze univoche fra ruolo drammaturgico e voce, dunque
- né il ruolo drammaturgico né la scrittura musicale costituiscono indicazioni 'normative' riguardo alla scelta di un registro piuttosto che di un altro;

- l'esplorazione del repertorio del passato e del rapporto che i compositori hanno con la materia drammaturgica, ci induce ad attribuire maggior peso alla scelta di un cantante secondo sue specifiche caratteristiche vocali ed espressività scenica. Questo procedimento è rimasto valido fino nel Novecento inoltrato, e la fattura del ruolo di Oberon, da Britten modellato artigianalmente sulla voce di Deller, ce lo dimostra.

L'esegesi scrupolosa delle fonti e lo studio della prassi dell'epoca sono doverose e necessarie ai fini della preservazione e del rinnovamento della tradizione lirica. L'evidenza storica delle fonti stesse e l'analisi comparativa del repertorio non impediscono però nuove possibilità d'impiego delle voci, e l'indagine di un registro unico come quello del controtenore lo dimostra. Il campo d'azione del falsettista di oggi può allargarsi perciò sino a includere ruoli tradizionalmente affidati ad altri tipi vocali, purché siano presenti le specifiche qualità vocali e sceniche necessarie.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari ed enciclopedie

AA. VV., *Le Garzantine – Musica*, Milano, Garzanti Libri, 2005

Blume, Friedrich (hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bänden*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1989

Porzio, Michele (a cura di), *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Oscar Guide Mondadori, 1997

Sadie, Stanley (edited by), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001

Monografie e saggi

Adrian, Irene, *Rolle und Bedeutung der Kastraten in Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts*, in: Fornari Giacomo (a cura di), *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del Convegno internazionale 24-26 novembre 1991*, Lucca, LIM, 1991

Apollonia, Giorgio, *Il fenomeno della voce castrata*, in: *Nuova rivista musicale italiana*, 32, 1998, Roma, RAI-ERI

Barblan Guglielmo e Zanolini Bruno, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, a cura della Società di assicurazioni Liguria nel centenario della fondazione, Bergamo, 1983

Blackmer C. e Smith Patricia J., *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995

Bowers, Roger, *English choral practice, 1440-1650*, Cambridge, ed. J. Morehen, 1995

Bowers, Roger, *The vocal scoring, choral balance and performing pitch of Latin church polyphony in England, c. 1500-1558*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association CXII*, 1987

- Burrows, Donald (edited by), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press, 1997
- Cappelletto, Sandro, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Torino, EDT, 1995
- Celletti, Rodolfo, *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2000
- Celletti, Rodolfo, *Storia del Belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1983
- Chegai, Andrea, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le "solite forme" dell'opera italiana tardosettecentesca*, in, *Il saggiautore musicale*, X, 2003, n. 2, Firenze, Olschki
- Cooke, Mervyn (edited by), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge University Press, 1999
- Cooke, Mervyn (edited by), *The Cambridge Companion to Twentieth-century Opera*, Cambridge University Press, 2005
- Cyr, Mary, *On performing 18th-century haute-contre roles*, in, *Musical Times*, 118, 1977
- D'Amico, Fedele, *Il teatro di Rossini*, Il Mulino, Bologna, 1992
- Dean, Winton, *Handel's operas 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006
- DeMarco, Laura E., *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor*, in, *Musical Quarterly* 86/1, Oxford University Press, 2002
- Fabris Dinko e Garofalo Antonella, *Henry Purcell*, Palermo, L'Epos, 1999
- Giles, Peter, *The history and technique of the countertenor: a study of the male high voice family*, Aldershot, Scolar Press, 1994
- Girardi, Michele (a cura di), *Sogno di una notte di mezza estate di Benjamin Britten*, La Fenice prima dell'opera 2004/2, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2004

- Heriot, Angus, *I castrati nel teatro d'opera*, Milano, Rizzoli, 1962
- Hodgson, Frederic, *The contemporary Alto*, in, *Musical Times*, 1965
- Killingley, Frances, "*Haute-contre*" – *alto or tenor?*, in, *Musical Letters* 54, 1973
- Killingley, Frances, *The "haute-contre"*, in, *Musical Times*, 115, 1974
- LaRue Steven C., *Handel and his singers: the creation of the Royal Academy operas 1720-1728*, New York, Clarendon Press Oxford, 1995
- Ligeti, György, *Le Grand Macabre*, libretto di sala stagione lirica 1997, Teatro Comunale di Ferrara, Ferrara Musica
- Michotte, Edmond, *Richard Wagner's Visit to Rossini (Paris 1860) & An Evening at Rossini's in Beau Sejour (Passy 1858)*, [translated from the French and annotated with an introduction and appendix by Herbert Weinstock], Chicago/London, The University of Chicago Press, 1968
- Mioli, Piero, *L'inutile precauzione. Il belcanto e Rossini, i cantanti creatori e i nuovi cantanti, la "scuola" ideale*, in, *Teatro Regio Città di Parma Stagione lirica 1989-1990 e 1990-1991*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto
- Mioli, Piero, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. IV Il Novecento*, Palermo, L'Epos, 2007
- North, Roger, *Roger North on Music*, a cura di John Wilson, Londra, Novello, 1959
- Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin, Henschel, 1993
- Potter, John, *The tenor-castrato connection, 1760-1860*, in, *Early music*, 35 (1) febb. 2007, Oxford Journals
- Prod'homme, Jacques Gabriel, *Christoph-Willibald Gluck*, Paris, Fayard, 1985

Ravens, Simon, 'A sweet shrill voice'. *The countertenor and vocal scoring in Tudor England*, in, *Early music*, 26 (1), febb. 1998, Oxford Journals

Rickards, Steven L., *Twentieth-century countertenor repertoire. A guide*, Scarecrow Press, 2008

Schindler, Oskar e Mari, Nanda, *Il canto come tecnica, la foniatria come arte*, Padova, Zanibon, 1986

Seminara, Graziella, *Jean-Philippe Rameau*, Palermo, L'Epos, 2001

Spink, Ian, *Restoration cathedral music 1660-1714*, Oxford University Press, 1995

Tintori, Giampiero, *Palco di prosenio. Il melodramma: autori, cantanti, teatri, impresari*, Milano, Feltrinelli, 1980

Tortora, Daniela, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da "Tancredi" a "Semiramide"*, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1996

Zaslaw, Neal, *The enigma of the haute-contre*, in, *Musical Times*, 115, 1974

Sitografia

pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/cadre-baroque.htm

www.contre-tenor.net/

www.forumopera.com

www.haendel.it

www.italianopera.org

www.musebaroque.fr

www.operamanager.com

www.rodioni.ch/OPERNHAUS/clemenzenza/ballola.html

www.tp4.rub.de/~ak/disc/

www.voiceart.net

Fonti musicali

Britten, Benjamin, *A midsummer night's dream*, opera in three acts op. 64 [libretto adapted from William Shakespeare by Benjamin Britten and Peter

Pears, vocal score by Imogen Holst and Martin Penny], Boosey & Hawkes,
1960