

Edgardo, o l'invenzione del tenore romantico

L'inventore del do di petto fu, soprattutto, quello del tenore romantico. In particolare con Donizetti e con *Lucia di Lammermoor*. Quel 26 settembre 1835, al San Carlo, in una Napoli sconvolta da un'epidemia di colera che però non chiudeva i teatri (in epoche di altre pandemie, meglio ricordarsene), Gilbert-Louis Duprez passò dalla cronaca alla storia del canto, e forse anche di più: alla storia dell'opera.

Duprez era nato a Parigi nel 1806. Benché tenore, era un musicista completo, *enfant prodige* e poi allievo, al Conservatorio allora diretto dal severissimo Cherubini, di Alexandre Choron. Debuttò a Parigi, all'Odéon, nel 1825 con *Il barbiere di Siviglia*; non fu una rivelazione e non ottenne particolare successo. Un passaggio all'Opéra-Comique, nel 1829, come protagonista dell'opera-simbolo della Maison, *La dame blanche*, ebbe esito analogo. Duprez decise allora di tentare la carriera italiana. E qui arriviamo a quel fatidico 1831 quando, al Giglio di Lucca, l'imprendario Alessandro Lanari allestì la prima italiana del *Guillaume Tell* di Rossini, ovviamente tradotto. Spaventato dalla tessitura acutissima, da *haute-contre*, di Arnoldo, scritta per Adolphe Nourrit che sopra il sol₃, come tutti i tenori dell'epoca, passava al falsettone, Lanari aveva inizialmente pensato di affidare la parte a un contralto *en travesti*. Poi ci ripensò e scritturò Duprez. Lo stesso artista, nei suoi romanzatissimi *Souvenirs d'un chanteur*, racconta l'approccio al difficile personaggio rossiniano. È arrivato a Lucca da appena un quarto d'ora che gli viene consegnato lo spartito, lo legge e arriva alla cabaletta di Arnoldo: "A questo "Sui-vez-moi" guerriero, concluso da una nota alla quale non avevo mai provato ad

arrivare, a me, tenorino (in italiano nel testo, ndr) di ieri, appena messo al corrente delle abitudini drammatiche da una sola opera seria, i capelli si drizzarono sulla testa! Di colpo capii: questi maschi accenti, queste grida sublimi, resi con dei mezzi mediocri, non erano più che un effetto mancato, quindi ridicolo. Serviva, per mettersi all'altezza di questa energica creazione, la concentrazione di tutta la volontà, di tutte le forze morali e fisiche di chi se ne sarebbe fatto l'interprete. Eh, parbleu!, gridai terminando, magari scoppierò; ma ci arriverò! Ecco come trovai questo do di petto..."¹.

In realtà, Duprez aveva inventato nulla. Primo, perché altri cantanti prima di lui, pare, avevano emesso la stessa nota con le stesse tonitruanti modalità; secondo, perché l'espressione "di petto" significa niente, dato che qualsiasi cantante che non voglia sfasciarsi la voce canterà nel registro acuto con un misto di suoni "di petto" e "di testa": la differenza fra Nourrit e Duprez era tutta nella "miscela", mettiamola così, delle due emissioni. Ma sull'argomento ha già fatto chiarezza, a suo tempo, Marco Beghelli². Sta di fatto però che quando Duprez portò il "suo" Arnold all'Opéra di Parigi, a partire dalla ripresa del 1837, il successo fu grande quasi quanto le polemiche da parte di chi, ancorato al vecchio modello di Nourrit, trovava "fuori stile", diremmo oggi, gli acuti di petto. Compreso sicuramente il più diretto interessato, cioè l'autore, che però non protestò, almeno pubblicamente: "Rossini intanto taceva. Ignoriamo se n'era contento: egli certo taceva. Ed ecco la sua colpa, poiché avrebbe dovuto protestare con tutta la sua autorità contro una tale profanazione, di cui egli più che qualunque

Alberto Mattioli (1969), giornalista professionista, scrive per *La Stampa*, *Il Foglio*, *Il secolo XIX* e tiene una rubrica su *Amadeus*. Esperto di interpretazione operistica, ha contribuito a programmi di sala o tenuto conferenze per tutti i principali teatri e festival italiani. Ha scritto quattro libretti d'opera e otto libri, ed è Dramaturg del festival Donizetti Opera di Bergamo.

altro doveva istintivamente presentire le conseguenze funeste...³. Già allora, imperversava il feticcio della tecnica unica, come se il canto, come qualsiasi altro fenomeno artistico, fosse sottratto alle rivoluzioni del gusto e alle contingenze della storia, e l'irrompere del Romanticismo non richiedesse una nuova, "maschia verità", come la chiama (ironicamente, però) Donizetti nelle sue *Convenienze e inconvenienze teatrali*.

Ecco, Donizetti. Prima di diventare la star dell'Opéra, dove regnerà fino al ritiro nel 1849, con la voce completamente sfasciata (ma nel '47 aveva fatto in tempo a tenere a battesimo la prima opera scritta da Verdi per la "grande boutique", *Jérusalem*), Duprez era diventato il tenore di Donizetti, che per lui scrisse *Parisina* (1833), *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), appunto *Lucia di Lammermoor* e, a Parigi, *Les Martyrs* (1840), *La favorite* (1840) e *Dom Sébastien* (1845). "Tenore di Donizetti" almeno quanto Giovanni Battista Rubini era "il tenore di Bellini", giusto per riprodurre anche in chiave di sol il derby fra i due massimi operisti italiani dell'epoca. Con *Il pirata*, alla Scala nel '27, Bellini e Rubini avevano trovato un'altra via al tenorismo romantico. Benché disponesse di un si naturale "di petto" assai potente, Rubini era il mago del falsettone, che emetteva senza che si avvertisse lo stacco con la voce di petto e che gli permetteva non solo di raggiungere vette siderali, come il famigerato fa sopracuto del terzo atto dei *Puritani*, croce e delizia di ogni Arturo a venire (soprattutto croce, in verità), ma di cantare piano e con dolcezza su tessiture molto acute. Quello di Rubini era certo un canto romantico, ma favolistico, araldico, in qualche modo "astratto", basato non sulla ricerca

di una verità drammatica ma sul fascino ipnotico di quelle "cantilene" belliniane, per usare un termine della critica dell'epoca, che paiono avvitarci su loro stesse. E allora che Rubini fosse un attore men che modesto contava poco.

Anche Duprez sapeva maneggiare il falsettone, altrimenti non si spiega perché Donizetti gli scrivesse, nella cadenza che precede la coda di "Verranno a te sull'aure", un mi bemolle sopracuto che ovviamente oggi non si sente (quasi) mai perché "la maggior parte dei tenori canta questa scala discendete un'ottava sotto rispetto a quella scritta"⁴. Ma il suo Edgardo puntava soprattutto su una grande enfasi, un'espressività al calor bianco, di cui erano parte integrante gli acuti "di petto", una recitazione "realista", una forza allora inaudita nelle esplosioni di furore unita a dei "gazouillements de colibri"⁵ in quelli lirici e amorosi. Un altro illustre tenore francese, Gustave Roger, fa di Duprez già in carriera da tempo una descrizione che sembra quasi quella di un cantante "verista": "Che vecchio leone ruggente! Come getta le sue viscere in faccia al pubblico! Perché non sono più delle note che si ascoltano: è come l'esplosione di un petto schiacciato sotto il piede di un elefante; è il suo sangue, la sua vita che butta fuori dal suo corpo, per strappare al pubblico uno di quei bravo che i Romani accordavano al belluario morente..."⁶.

Per questo gladiatore, l'Edgardo della *Lucia di Lammermoor* fu la consacrazione. Facciamo pure la tara alla vanteria di Duprez di aver suggerito a Donizetti delle idee musicali: "... gli facevo cambiare o aggiungere a volte una frase, a volte una misura o qualche nota. Per esempio, la grande scena dell'ultimo atto, che conclude l'opera,

finiva come tutte le arie: gli consigliai la ripresa del tema principale da parte dei violoncelli, sotto i singhiozzi e i pianti spezzati di Edgardo”⁷. La testimonianza va certo presa con le molle, come tutte quelle dei cantanti quando parlano dei loro successi o si attribuiscono quelli degli altri. Ma sicuramente, secondo una caratteristica tipica dell’opera italiana dell’Ottocento, la scrittura *ad personam* delle parti stimolava invece che insterilire la fantasia dei compositori. Così, l’effetto sul pubblico dell’Edgardo di Duprez fu sconvolgente, una svolta epocale. L’ha raccontata meravigliosamente Rodolfo Celletti mettendosi nei panni di un gentiluomo napoletano che frequentava il San Carlo dai tempi di Rossini e si trova sbigottito davanti a una di queste opere nuove dove “tutto è esclamativo e assoluto [...]”. Donizetti è diviso fra violenza e pietà. Adesso esprime la violenza in modo diverso dalle prime opere. Certe esplosioni di sdegno di Edgardo sono dell’uomo che non sa controllarsi e la melodia è al limite di rottura fra canto e grido. È lo spirito realistico dei borghesi che trionfa”⁸ e, aggiungiamo, con lui il Romanticismo. Basta guardare il costume che Duprez indossò alla prima, il cui figurino è conservato alla Fondazione Pagliara di Napoli: tanto *tartan*, certo (però niente *kilt*), ma soprattutto la perfetta raffigurazione dell’eroe romantico, barbuto e baffuto (considerati all’epoca indici piliferi di liberalismo) sotto un gran cappellaccio nero da bandito, o da ribelle.

Per Duprez, *Lucia* fu la seconda consacrazione. Forse ancora più significativa di quella dell’Arnoldo “di petto”, perché questa volta il suo canto incarnava davvero un’estetica e un momento

storico, e viceversa. Infatti il Nostro a Edgardo fu sempre legatissimo, tanto da cantare il primo atto di *Lucia*, insieme a degli estratti della *Juive* di Halévy, alla sua serata d’addio all’Opéra nel 1849. Come si è detto, la voce era già ampiamente distrutta, se già otto anni prima Berlioz scriveva malevolo sul “Journal des débats”: “Duprez canta sempre come può, decapitando senza pietà le melodie la cui testa sorpassa il sol!”⁹. Eppure ancora nel 1846 il suo Edgardo fu memorabile, come racconta spiritosamente Théophile Gautier: “Lo si deplora pubblicamente, i mangianote parlano del suo la o del suo do defunti, i Bossuet delle gazzette musicali declamano la sua orazione funebre e la folla dei tenori di provincia prenota il posto in diligenza per correre a Parigi a sostituirlo [...]. *Lucia* è stata per Duprez una resurrezione [...]. Egli si è rivelato tenero, appassionato, pieno di forza, di energia e, soprattutto, di comunicativa [...]. La scena della maledizione e quella della disperazione che da sola costituisce tutto il quarto atto sono state rese da Duprez con un fuoco, un’anima e una passione al di sopra di ogni elogio. È impossibile trovare accenti più strazianti e, al contempo, armoniosi”¹⁰.

Non si può dimostrarlo, ma credo che la celebre figura del tenore Edgar Lagardy che tanto turba Emma Bovary nella *Lucie de Lammermoor* al Théâtre des Arts di Rouen sia ispirata da Duprez. Si sa che Flaubert era molto preciso e documentato, e infatti parla di una cavatina di Lucia in sol maggiore: è quella della *Rosmonda d’Inghilterra* che, nel suo ampio adattamento di *Lucia* per le scene francesi del 1839, Donizetti aveva sostituito a “Regnava nel silenzio”. Ecco la descrizione di Lagardy e del suo modo di interpretare

il duetto con Lucia: “Aveva uno di quei pallori splendidi che donano qualcosa della maestà dei marmi alle razze ardenti del Mezzogiorno [...]. Stringeva Lucia fra le braccia, la lasciava, tornava, sembrava disperato: aveva degli scatti di collera, poi dei rantoli elegiaci d’una infinita dolcezza, e le note scappavano dal suo collo nudo, piene di singhiozzi e di baci. Emma si sporse per vederlo, graffiando con le unghie il velluto del suo palco”¹¹. Ma, ahimè, siamo nel 1856, l’ondata romantica è diventata risacca o, peggio, bovarismo. E allora il tenore romantico può anche diventare “questa ammirevole natura di ciarlantino, dove c’era del parrucchiere e del toreador”. *Sic transit...*

1. Gilbert-Louis Duprez, *Souvenirs d’un chanteur*, Parigi 1880, citato in Voix d’opéra, Parigi 1988. La traduzione è mia.
2. Marco Beghelli, *Il “do di petto” – Dissacrazione di un mito*, in *Il saggiaiore musicale*, Anno III, 1996, n. 1.
3. Heinrich Panofka, *Voci e cantanti*, Firenze 1871.
4. William Ashbrook, *Lucia rivisitata*, in *Lucia di Lammermoor*, programma di sala del Teatro alla Scala, Stagione 2005-2006.
5. Hector Berlioz, *Les Soirées de l’orchestre*, Parigi 1852. Berlioz non cita espressamente Duprez ma fa di certo riferimento a lui, poiché qui parla del suo *Benvenuto Cellini* di cui Duprez, nel 1838, fu il primo protagonista.
6. Gustave Hippolyte Roger, *Le Carnet d’un ténor*, Parigi 1880. La traduzione è mia.
7. Duprez, cit. Il riferimento è ovviamente alla cabaletta “Tu che a Dio spiegasti l’ali”.
8. Rodolfo Celletti, *Memorie d’un ascoltatore*, Milano 1985.
9. Citato in Roger Blanchard e Roland de Candé, *Dieux et divas de l’opéra*, Parigi 2004. La traduzione è mia.
10. Théophile Gautier, *La presse*, 23 febbraio 1846. All’epoca *Lucia* si dava all’Opéra in quattro atti e, ovviamente, in francese.
11. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Parigi 1856. La traduzione è mia.