

WALTER MARZILLI

## La voce davvero perduta?

Attraverso la parafrasi del titolo di un noto testo sui castrati<sup>1</sup> ci vogliamo domandare: dobbiamo allargare il panorama delle voci perdute fino a comprendere, oltre alla vocalità degli evirati cantori, anche quella più generale del coro rinascimentale? In altre parole: sarà mai possibile ottenere una ricostruzione del suono di un coro del Rinascimento che sia sufficientemente attendibile? L'asportazione degli intonaci sovrapposti ad un affresco del Rinascimento ci ridona i colori originali e le pennellate autentiche; ma la polvere di un antico manoscritto musicale nasconde solo alcune tracce di inchiostro immerse in un silenzio abissale. Come ricostruire quelle voci perdute? Sono davvero rimaste sepolte con i loro possessori e irrimediabilmente decomposte? O hanno lasciato una qualche traccia attraverso la quale poterle ricostruire?

Costituisce ovviamente una necessità ineluttabile continuare a perseguire la strada della ricerca, della frequentazione del repertorio e dello studio dei trattati dell'epoca. È soprattutto in questo ultimo ambito che vogliamo cercare alcune opportunità per tentare di ricostruire il suono antico, anche se esiste una difficoltà che non dobbiamo sottovalutare. Dobbiamo infatti ammettere, riflettendo serenamente, che cercare di ricostruire un suono *perduto*<sup>2</sup> leggendo una sua descrizione sulla carta può suscitare le stesse nebulose perplessità di chi volesse studiare canto per corrispondenza.

Inoltre gli estensori dei trattati rinascimentali non potevano avere il minimo sospetto che tra la loro estetica musicale e la nostra si sarebbe interposto quel ciclone che è stato il passaggio della musica romantica, con i conseguenti enormi cambiamenti dell'estetica musicale, della tecnica vocale e di quella strumentale.<sup>3</sup> Forse per questo si accontentavano di dire «Haveranno etiandio

---

<sup>1</sup> SANDRO CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore*, Torino, EDT, 1995.

<sup>2</sup> Dobbiamo ancora attendere per definirlo tale, per questo l'aggettivo figura in corsivo. Appare comunque più ragionevole parlare di «tentativo di avvicinarsi il più possibile ad esso», piuttosto che di ricostruzione vera e propria.

<sup>3</sup> Le due tecniche non sono separabili. Le orchestre si ingigantirono, e gli archi passarono definitivamente dal suono vellutato delle morbide corde di budello a quello potente delle corde di metallo. Il ponticello fu costretto a sopportare pressioni molto maggiori, e questo obbligava i liutai a rinforzare l'intera struttura dello strumento, a discapito della leggerezza del suono e del suo colore. Nel frattempo anche il suono degli ottoni conosceva notevoli incrementi, ma soprat-

li Cantori questo avvertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese, e nelle Capelle pubbliche, e ad altro modo nelle private Camere: Imperoche ivi si canta a *piena voce* [...]»,<sup>4</sup> senza sapere che nel frattempo la loro idea di *voce piena* sarebbe stata completamente alterata dalla tecnica del passaggio di registro e dalla copertura dei suoni, intervenuti appunto in epoca romantica.<sup>5</sup>

Parlando di voci e di timbri vocali aggiungiamo inoltre che – al di là degli stili *da Chiesa* o *da Camera*, apparentemente distinti fra loro più dalla diversità dello spessore sonoro che da specifiche caratterizzazioni di tipo timbrico – l'epoca rinascimentale poteva contare su una coesa univocità, che rendeva improbabile qualsiasi possibilità di fraintendimento. Possiamo quindi immaginare i trattatisti dell'epoca intenti a descrivere i caratteri delle voci del loro tempo senza avere una specifica intenzione esplicativo-applicativa, ma soprattutto senza avvertire la necessità di puntualizzare in modo univoco e inequivocabile le caratteristiche del suono di allora. Questo ci complica enormemente il compito.

Nonostante questa doverosa premessa, che ci conferma di confrontarci con i testi antichi mantenendo un atteggiamento prudente e riflessivo, vogliamo osservare quali aiuti possiamo trarre dalla loro consultazione. Con l'atteggiamento or ora suggerito possiamo commentare un passaggio molto importante di Biagio Rossetti (detto *Rossetto*), nel quale il teorico veronese definisce con quattro aggettivi quali siano i parametri timbrici che costituiscono l'ideale di una bella voce del suo tempo:<sup>6</sup>

---

tutto un maggiore utilizzo nelle partiture a causa delle migliori ottenute attraverso l'adozione dei cilindri e soprattutto dei pistoncini. Lo stesso avvenne ai legni con l'introduzione di un numero maggiore di chiavi. Tutto questo non ha cambiato solo il suono degli strumenti, come si può ben immaginare: la necessità imprescindibile dell'equilibrio tra le voci e gli strumenti ha fatto il resto.

<sup>4</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, s.n., 1558, terza parte, cap. 45, p. 204 (ristampa anastatica New York, Broude Brothers, 1965 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature; 1)).

<sup>5</sup> I primi bagliori del passaggio di registro e della copertura dei suoni risalgono al XVIII secolo, ma l'episodio più evidente sembra essere il cosiddetto Do di petto adottato dal tenore Gilbert Duprez nella parte di Arnold del Guglielmo Tell di Rossini. Non è tanto l'episodio in sé, quanto lo scalpore che sappiamo aver suscitato quel suono quando esplose e divampò in un mondo ancora acconco alle volate degli evirati cantori e ai suoni in falsetto degli uomini. Il famigerato DO4 è un suono che può tranquillamente essere emesso in falsetto da qualunque cantore maschio di qualsiasi coro amatoriale. In questo caso non suscita certo la stessa ammirazione di popolo come quando è emesso in *voce piena*, e assume i contorni di uno straripante e poderoso Do di petto.

<sup>6</sup> BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, Verona, Stefano Nicolini di Sabio e fratelli, 1529, p. [4]: «La voce perfetta è alta, soave, forte e chiara; alta perché sia sufficiente all'acuto, chiara per riempire le orecchie, forte perché non tremi né manchi, soave perché non spaventi l'udito, ma piuttosto perché accarezzi le orecchie, e con il blandire gli animi degli ascoltatori li attraggia a sé e li con-

Perfecta vox est alta, suavis, fortis et clara. Alta ut in sublime sufficiat, clara ut aures impleat, fortis ne trepidet, aut deficiat. Suavis, ut auditum non deterreat, sed potius, ut aures demulceat et ad audiendum [=audientium] animos blandiendo ad se alliciat et confortet. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta (ut dicit Ysidorus) nequiquam erit.

La voce perfetta è alta, soave, forte e chiara; alta perché basti all'acuto, chiara per riempire le orecchie, forte per non essere né tremolante né mancante, soave per non disturbare ma piuttosto per accarezzare l'udito e lusingando gli animi all'ascolto, legarli a sé e confortarli. Se manca qualcuna di queste qualità in nessun modo la voce potrà essere perfetta.

*Alta.* Come ben sappiamo la particolare conformazione del coro rinascimentale, legata all'impossibilità per le donne di entrare in cantoria, imponeva l'utilizzo delle voci maschili e/o di fanciullo anche nelle parti superiori. Per questo motivo l'impianto intonativo non poteva superare all'acuto certi limiti della tessitura. Il risultato è che quando adesso un coro moderno – che affida alle donne le due parti superiori – esegue un brano del periodo rinascimentale, lo intona una terza o una quarta sopra rispetto alla prassi di cinquecento anni fa. Per meglio figurare la situazione, nel nostro caso dovremmo dire che un coro rinascimentale intonava i brani una quarta sotto rispetto a quanto facciamo adesso. Il concetto di voce *alta* assume quindi una connotazione notevolmente diversa rispetto a quella alla quale facciamo comunemente riferimento.

Non solo. L'assenza della tecnica del passaggio di registro impediva di fatto che avvenisse una trasformazione timbrica all'interno delle sezioni, limitando l'emissione entro la propria tessitura caratterizzante: le voci gravi al grave e quelle acute all'acuto, con risonanza sempre di petto le une, sempre di testa-falsetto le altre.<sup>7</sup> Nel coro moderno, invece, quando le voci sono

---

forti. Se manca qualcuno di questi elementi la voce non potrà essere in alcun modo perfetta, come afferma Isidoro.» Si fa notare che in PIETRO AARON, *Thoscanello in musica* [...] *nuovamente stampato con l'aggiunta da lui fatta et con diligentia corretto*, Venezia, Bernardino e Matteo de Vitali, 1529, Libro I, cap. V, p. Bii, è presente un passo dal contenuto pressoché identico: «Voce perfetta, alta, suave e chiara: alta accio che in soblime sia sofficiente; suave accio che gli animi degli audienti accarezzi; chiara accio che empia gli orecchi. Se di queste alcun mancherà, non sarà detta perfetta voce». In verità la paternità del passo, come accenna Rossetti, deve essere attribuita a Isidoro di Siviglia (560-636): «Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, Libro III, cap. 20). Si noterà come la versione di Aaron sia perfettamente speculare all'originale di Isidoro, mentre quella di Rossetti appare più elaborata, e con l'aggiunta dell'aggettivo *forte*.

<sup>7</sup> Si voglia comprendere l'adozione di questa limitativa e per certi versi inesatta catalogazione

chiamate ad emettere i suoni collocati nella regione acuta della loro tessitura, essi sembrano comparire da una nuova sezione aggiunta alla compagine corale, essendo così diversi il timbro e il colore rispetto all'emissione delle note centrali, che appaiono di tutt'altra generica natura sonora.

Altra questione, questa volta di ordine strettamente fisico-acustico. Come possiamo mettere in relazione l'aggettivo *alta* con la settima regola suggerita da Camillo Maffei di tenere «la bocca aperta e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici»?<sup>8</sup> Apparentemente scollegata dalle nostre riflessioni, questa affermazione si rivela invece quanto mai pregnante se collocata in seno alla *legge di Helmholtz*,<sup>9</sup> che mette in relazione la frequenza dei suoni con le casse di risonanza e la sezione della loro apertura. Non ci interessa di calcolare i reali valori numerici; ci basterà osservare le relazioni tra i fattori. Per questo motivo possiamo semplificare notevolmente l'equazione matematica, privandola della radice quadrata e delle costanti,<sup>10</sup> e definire la frequenza  $f$  dei suoni con l'equazione  $f = s/v$ , avente al numeratore la sezione del risonatore e al denominatore il suo volume interno. Considerando il caso della voce umana e attribuendole di conseguenza i parametri confacenti, dovremo considerare schematicamente il volume  $v$  dei risonatori come costituito – in ordine decrescente – dalla cassa toracica, la cavità buccale e i seni presenti nella zona della cosiddetta *maschera*.<sup>11</sup> Considereremo

---

semplificativa delle voci antiche. Sarebbe opportuna una loro collocazione più pertinente rispetto alle risonanze, ma ciò occuperebbe uno spazio notevole all'interno di questo scritto, e questo non rende possibile una congrua trattazione dell'argomento in questa occasione.

<sup>8</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due* [...], Napoli, Raymundo Amato, 1562, p. 34. Il suggerimento che Maffei dà ai cantori perché mantengano la bocca socchiusa – che egli definisce categoricamente come una *regola* – sembra isolato, ma la quasi totalità dei trattatisti si dimostra notoriamente unita e compatta nel criticare la posizione troppo aperta della bocca. In questo senso possiamo affermare che tutti concordano, Maffei direttamente e tutti gli altri indirettamente, sull'opportunità di cantare senza aprire troppo la bocca.

<sup>9</sup> Fisiologo e fisico tedesco vissuto tra il 1821 e il 1894, che ha scritto un interessante trattato sulla fisiologia della musica: HERMANN VON HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonem-pfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Vieweg, 1863.

<sup>10</sup> Per completezza riportiamo integralmente la legge:  $f_{Hz} = v \times s / 2\pi \sqrt{U \times v}$ , dove  $v$  = velocità del suono;  $s$  = sezione del risonatore;  $2\pi = 6,28$ ;  $U$  = volume del risonatore;  $u$  = volume del beccuccio del risonatore. Come si vedrà sono state omesse le costanti  $v$ ,  $2\pi$ , le radici quadrate (che ai fini dei calcoli effettivi andranno invece ovviamente considerate) ed unificati i due fattori 'U' e 'u' in un unico valore  $v$ .

<sup>11</sup> Si tratta di otto piccole cavità sopra-palatali: i due seni frontali, due mascellari, due sfenoidali e due etmoidali. Svolgono due sole funzioni legate alla fonazione: quella di riscaldare-umidificare l'aria e quella di permettere l'emissione dei suoni acuti. L'attribuzione di altri ruoli quali la coibentazione della scatola cranica e l'ammortizzazione del cervello non appaiono sufficientemente giustificabili.

invece la sezione *s* come l'apertura che mette in comunicazione il risonatore con l'ambiente esterno, cioè la bocca. Ne deriva che, per ottenere le frequenze alte dei suoni acuti, il fattore posto al numeratore (sezione = bocca) deve essere grande, mentre quello al denominatore (volume delle cavità di risonanza) deve essere piccolo.<sup>12</sup> A questo punto, fatte salve le doverose caratterizzazioni timbriche ed espressive della vocalità rinascimentale, possiamo affermare che la citata postura del cantore dell'epoca, descritto a «bocca aperta e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici» avrà impedito l'emissione di suoni più acuti di quelli che sono possibili nella tessitura media o al massimo medio-alta. Concludiamo ammettendo che la nostra concezione di *voce alta* ci può portare in un'altra direzione rispetto alla realtà del Rinascimento.

*Soave.* Dobbiamo subito domandarci quanto lo saranno state le voci dei bassi (*bassus*) e dei baritoni (*tenor*), che immaginiamo dotate di una struttura intensa e risolutiva, qualora intonate una quarta al grave rispetto alle omologhe sezioni di un coro moderno. Uno sguardo alle frequentissime critiche dei teorici e alle loro aspre condanne nei confronti del suono dei cantori ci aiuterà a capire meglio la situazione, e a immaginare che l'ideale della voce soave era in molti casi ben lungi dall'essere raggiunto. Le voci mostravano numerosi difetti il cui elenco, lungo e vario, è facilmente riscontrabile quasi in ogni trattato antico. Si va dai suoni nasali a quelli emessi «con impeto et furore a guisa di bestia»,<sup>13</sup> dai «suoni rauchi, simili a quelli di un calabrone chiuso in una borsa di cuoio»<sup>14</sup> alle «grida barbariche»,<sup>15</sup> fino a quelli emessi con intonazione imprecisa. Secondo quanto afferma Luigi Dentice per bocca di uno dei due personaggi dei suoi *Duo dialoghi della musica*, certi Paolo Soardo e Giovanni Antonio Serone, «tutti errano in qualche cosa, o nella intonazione, o nella pronuntiatione, o nel sonare, o nel fare passaggi, ovvero nel rimettere e rinforzar la voce quando bisogna...».<sup>16</sup> Particolarmente interessante è la risposta dell'altro protagonista del dialogo, che afferma «A' questo modo non ve ne piacerebbe alcuno»,<sup>17</sup> sentenziando che nessun cantore è esente da alme-

<sup>12</sup> Questa seconda condizione è assicurata dall'abbassamento del velo del palato, conseguente all'avanzamento-innalzamento della lingua dovuto alla postura di quest'ultima, che i cantori antichi tenevano a contatto con gli alveoli dell'arcata dentaria inferiore (cfr. il paragrafo contenente la nota 23).

<sup>13</sup> ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>14</sup> HERMANN FINCK, *Practica musica*, Wittemberg, G. Rhau Erben 1556, p. Ss iij (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> LUIGI DENTICE, *Duo dialoghi della musica* [...], Roma, Vincenzo Lucrino, 1553, dialogo secondo, p. [2] (ristampa anastatica a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988 (Musurgiana; 3)).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

no una delle colpe; oppure che il suo interlocutore è troppo perfezionista, e che bisogna accontentarsi... Possiamo immaginare che qualunque soavità dovesse ragionevolmente essere disturbata dalle inesattezze, le mancanze e gli errori-orreri dei cantori.

*Forté.* Per quanto riguarda la musica profana sappiamo come fosse eseguita da pochissimi cantori e che, come diceva il già citato Zarlino, «nelle Camere si canta con voce più sommessa, e soave, senza fare alcun strepito».<sup>18</sup> Di contro le cappelle musicali erano formate da poco più di una decina di persone il cui suono, evidentemente, era destinato a diluirsi e a perdersi all'interno delle grandi basiliche. Per quanto riguarda ancora la musica sacra occorre sottolineare che lo spessore sonoro delle voci era anche attenuato dal fatto che le cappelle cantavano rivolte verso l'altare, conformi ad un impianto teologico della liturgia fortemente teocentrico. Il fulcro dell'azione sacra era l'altare e lì, oltretutto, troneggiava chi sosteneva e pagava la cappella musicale. Come si nota nella numerosa iconografia musicale che ci è pervenuta, i cantori voltavano le spalle all'assemblea-pubblico, ed il loro suono si concentrava nel presbiterio (si vedano le figure). Bisognerà attendere la nascita della policoralità per vedere riconosciuta la *valenza percettiva* dell'assemblea come elemento fruente e attrattivo per gli esecutori. Anche in questo caso, però, si può ben immaginare quale potesse essere stato l'impatto sonoro di un esiguo gruppo di cantori innalzato su un piccolo palco all'interno di una grande basilica,<sup>19</sup> o magari fatto salire fino all'altissima balaustra della lanterna della cupola di San Pietro a Roma.<sup>20</sup>

Inoltre la voce emessa in falsetto dai cantori rinascimentali, per sua caratteristica fisiologica, si alimenta solo attraverso una vibrazione parziale delle corde vocali, le quali entrano in movimento o solo sul bordo esterno, senza compartecipazione dell'intero *conus elasticus*, oppure soltanto con la porzione longitudinale anteriore. In entrambi i casi lo spessore sonoro, soprattutto per quanto riguarda i suoni centrali della tessitura, sarà molto minore rispetto a quello ottenuto attraverso la vibrazione completa delle corde, ciò che rego-

<sup>18</sup> ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204.

<sup>19</sup> Si può inoltre immaginare come in questi grandi luoghi non riscaldati la presenza di un pubblico numeroso potesse creare una corrente aerea ascensionale, e che questa contribuisse a disperdere il suono verso l'alto.

<sup>20</sup> WOLFGANG WITZENMANN, *Otto tesi per la policoralità*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della giornata internazionale di studi, Messina 27 dicembre 1980*, a cura di Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Miscellanea musicologica; 3), p. 8; cfr. anche ARNALDO MORELLI, "La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente a più cori". *Spazio chiesastico e dimensione sonora*, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 294-301.

larmente avveniva nell'emissione dei suoni da parte del *bassus* e del *tenor*. Ne consegue inoltre che all'interno dell'impianto fonico generale il suono della voce in falsetto non soltanto sarà stato poco presente, ma ad esso si saranno dovuti conformare gli altri cantori per far sentire le diverse linee polifoniche, regolando e bilanciando i livelli sonori. Tale ricerca di equilibrio appariva tra le necessità e i doveri più importanti che spettavano ai cantori, attribuiti loro dai teorici del tempo. Per lo stesso motivo, infine, le raffinatissime capacità improvvisative dei cantori e i loro ricercati abbellimenti non avranno certo dovuto subire l'opposizione del corpo sonoro delle altre voci, che si saranno assottigliate e alleggerite per lasciare spazio alle loro preziose ed apprezzate evoluzioni.

*Chiara*. Su questo non sembrano esistere troppi dubbi. L'ipotesi che il suono rinascimentale fosse tendenzialmente chiaro è confortata da alcune situazioni di natura acustica e fisiologica, che vogliamo analizzare.

La prassi di cantare davanti al *librone* obbliga i cantori a mantenere la fronte alzata, con il collo alquanto piegato e tirato verso l'alto, come ci mostrano le numerose stampe che raffigurano le antiche cappelle durante una esecuzione. In questa posizione l'osso ioide,<sup>21</sup> e in particolare il muscolo tiro-ioideo che lo collega alla laringe impongono a quest'ultima una posizione alta, con il risultato di ridurre la distanza della sorgente del suono dal risonatore buccale. La conseguenza immediata è l'emissione di un suono piuttosto chiaro, che non ha nessuna possibilità di arrotondarsi e di scurirsi.<sup>22</sup> Inoltre l'impossibilità di utilizzare verso il basso l'elasticità motoria del muscolo crico-tiroideo (poiché tirato in direzione opposta per l'allungamento del collo), che diversamente avrebbe potuto far ottenere un allungamento delle corde vocali, impedisce di fatto qualunque eventuale ipotetico meccanismo di copertura dei suoni, lasciandoli definitivamente di colore chiaro.

Può essere molto interessante in questo senso occuparsi del suggerimento fornito da Giovanni Camillo Maffei a proposito della posizione della lingua. Nella sua sesta regola egli afferma che essa deve essere mantenuta distesa e in avanti «in modo che la punta arrivi e tocchi le radici dei denti di sotto».<sup>23</sup> Tale posizione risulta perfettamente in linea con la prassi vocale del Rinasci-

<sup>21</sup> Si tratta di un piccolo ma importantissimo legamento osseo a forma di 'U', che sovrasta la laringe attraverso la connessione con la membrana tiro-ioidea e si innesta all'interno della base della lingua.

<sup>22</sup> Si potrebbe ottenere un certo scurimento utilizzando l'arretramento della parete oro-faringea, ma il suono si colorerebbe inesorabilmente di una inopportuna componente gutturale.

<sup>23</sup> GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra*, cit., p. 34.

mento che, come abbiamo visto, non prevedeva nessun meccanismo di copertura dei suoni, e persegue coerentemente lo stesso obiettivo del paragrafo precedente. Quello di mantenere la lingua distesa fino a toccare gli alveoli dell'arcata dentale inferiore è infatti un consiglio che si dà ai cantori moderni nel caso in cui li si voglia aiutare ad ottenere velocemente un timbro più chiaro, senza correre il rischio di schiacciare i suoni. Per maggiorare l'effetto correttivo si può anche far precedere i suoni dalla consonante 'L' se si tratta di un vocalizzo, oppure sostituire la 'L' a tutte le consonanti del brano. In questo caso si costringe la lingua a toccare gli alveoli dell'arcata superiore, causando un ulteriore allungamento: l'effetto schiarente è straordinariamente apprezzabile.<sup>24</sup>

Un'altra interessante considerazione da fare è legata ancora una volta ad alcune importanti raccomandazioni che i teorici rivolgevano ai cantori. Si trattava di veri e aspri rimproveri, ma noi possiamo trarne interessanti motivi di riflessione. Ripetutamente si legge la ferma condanna dell'abitudine di cambiare le vocali, sostituendo quelle chiare a quelle scure. Citiamo a titolo esemplificativo un passo di Zarlino che riguarda espressamente questo argomento, ma gli esempi simili nella trattatistica coeva sono molto numerosi, e tutti esprimono coerentemente lo stesso concetto:<sup>25</sup>

[...] Ma sopra il tutto (acciocche le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore che si ritrova appresso molti, cioè di non mutar le Lettere vocali delle parole come sarebbe dire, proferire A in luogo di E, ne I in luogo di O, ovvero U in luogo di una delle nominate: Ma debbono proferirle secondo la loro vera pronuntia. [...] udimo alle volte alcuni sgridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate, e co atti e modi tanto contraffatti che veramente parino Simie, alcuna canzone, e dire come sarebbe *Aspra cara, e selvaggia e croda vaglia*, quando dovrebbero dire: *Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia*: chi non riderebbe? anzi (per dir meglio) chi non andrebbe in colera udendo una cosa così contraffatta, tanto brutta, e tanto horrida?

<sup>24</sup> Alcuni procedimenti di natura logopedica, volti a migliorare l'emissione gutturale e spostare in avanti le risonanze eventualmente retroflesse, prevedono l'adozione di particolari esercizi nei quali il paziente deve seguire con la punta della lingua gli spostamenti di una matita mossa dall'operatore. Questi, compiendo dei movimenti su un piano perpendicolare posto fuori dalle labbra del paziente, lo aiuta ad estroflettere la lingua, abituandolo ad accendere le risonanze lontane dalla cavità retro-faringea, che altrimenti sono la causa dei suoni gutturali, e anche di quelli che non risultano sufficientemente proiettati verso l'esterno.

<sup>25</sup> ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, cit., terza parte, cap. 45, p. 204. Maiuscole ed arcaismi conformi all'originale; la punteggiatura è stata attualizzata. Corsivo aggiunto dall'estensore.

Nonostante la gravità della cattiva prassi, che Zarlino definisce «contrafatta, brutta e horrida», i cantori preferivano continuare ostinatamente a prendersi queste critiche feroci piuttosto che abbandonare il vizio di cambiare le vocali scure e rotonde con quelle chiare, in particolare con la *A*, che di tutte è la più chiara.<sup>26</sup> Evidentemente possiamo concludere che, più che di un vezzo o di una moda diffusa, doveva trattarsi di una necessità di tipo fisiologico-fonatorio legata ai fattori di cui abbiamo appena parlato. Il bisogno di cantare con timbro chiaro doveva essere così irrinunciabile per i cantori da rendere loro inevitabile il subire simili umilianti condanne; ma soprattutto da portarli al punto di tradire le parole e il significato dei testi che proferivano (e sappiamo bene quanto la Retorica, la Dialettica e *l'ars oratoria* in genere fossero preziosamente legate all'arte musicale polifonica).<sup>27</sup>

Vista la particolare citazione madrigalistica usata da Zarlino per il suo esempio, si potrebbe pensare che tutto questo potesse avvenire solo nell'ambiente musicale profano, dove sarebbe ragionevole immaginare una maggiore libertà espressiva e di comportamento. Invece ciò che già dal 1474 esplicitamente si poteva leggere in un interessante trattato di Conrad von Zabern vanifica questo consolante pensiero.<sup>28</sup> Egli afferma di aver sentito alcuni cantare «*Dominos vabiscum, aremus*», poi commenta schernendosi dell'immagine di *arare i campi*.<sup>29</sup> Aggiunge nello stesso passo che da Francoforte a Coblenza e da lì fino a Treviri ha udito spessissimo la stessa cosa, soprattutto

<sup>26</sup> Ricordiamo come anche Vincenzo Galilei, dovendo argomentare intorno ai *madrigalismi* usati dai compositori per sottolineare alcune durezze espresse nel testo, come Zarlino ricorra proprio allo stesso titolo del madrigale: «[...] i nostri pratici Contrapuntisti [...] Aspro core e selvaggio, e cruda voglia [...] haveranno fatto tra le parti nel cantarlo di molte settime, quarte, seconde e seste maggiori; e cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltatori un suono rozzo, aspro e poco grato». Cfr. VINCENZO GALILEI, *Dialogo [...] della musica antica e della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, p. 88. Nel caso specifico di Zarlino, tuttavia, non sembra sufficiente immaginare che la sostituzione delle vocali con la *A* possa essere stata usata dai cantori solo con lo scopo di sottolineare il significato stridente del testo. Seppure in questo caso perfettamente plausibile, tale pratica infatti, come vedremo più avanti, era spesso applicata anche ai testi sacri senza nessun intento trasfigurativo sulle parole, ma puramente per esigenze fonico-timbriche.

<sup>27</sup> Un interrogativo provocatorio: la prassi vocale del Rinascimento non avrà per caso prediletto i suoni chiari semplicemente perché gli antichi erano particolarmente assuefatti a questo colore, obbligati dall'uso vincolante e consolidato del librone? E questa predilezione può essersi spinta fino a voler perseguire la tendenza estetica verso il chiaro a tal punto da creare il desiderio della figura dell'evirato cantore, che può essere considerato come l'estremizzazione assoluta di questa tendenza all'acuto?

<sup>28</sup> CONRAD VON ZABERN, *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, Mainz, Peter Schöffler, 1474, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibidem*: «[...] ita ut audiverim aliquos cantantes: *Daminus vabiscum, aremus...*, ut ego dicere ad mihi proximos: *absit a nobis arare*. Et revera a Francofortia usque ad Confluentiam, et ab inde usque ad Treverim cognovi hoc praecipue in scolaribus saepissime».

dagli scolari. Questo significa che l'abitudine di falsificare i suoni schiarendoli è ben radicata dal secolo prima, e non sembra nemmeno confinata entro il territorio italiano.

Forse può essere interessante notare come le cose non siano affatto cambiate nel corso dei secoli. Dopo il passaggio storico del Romanticismo alcuni cantanti d'opera non esitano tutt'ora a trasformare le vocali, scurendole notevolmente attraverso l'attivazione di un processo accentuato di copertura dei suoni. Ciò si è reso necessario per ottenere un particolare incremento energetico della risonanza di alcuni suoni armonici, che si attesta intorno ai 2500 Hertz, ed è detto *formante*. Con ciò al cantante diventa immediatamente possibile superare il muro dell'orchestra e arrivare al pubblico, da solo contro 80-120 professori d'orchestra.<sup>30</sup> La situazione, come si sa, è spinta così avanti fino a rendere incomprensibile il testo. Adesso come allora, e di nuovo in nome della tecnica vocale e per causa sua.

La configurazione sonora del coro rinascimentale anch'essa contribuisce a confermare la tendenza di perseguire l'ideale di chiarezza del suono da parte dei nostri predecessori. Se infatti da una parte abbiamo detto che il coro antico intonava i brani molto più al grave rispetto all'attuale coro moderno, dall'altra dobbiamo rilevare che lo sviluppo timbrico delle voci del coro rinascimentale si muoveva senza interruzione dal grave all'acuto attraverso un incremento timbrico costante, caratterizzato proprio da una sempre maggiore chiarezza. Dal colore scuro del *bassus* fino a quello chiaro del *cantus*, il coro antico mostrava chiaramente quale fosse la sua tendenza verso il timbro chiaro. Il *tenor* era una voce maschile di timbro baritonale,<sup>31</sup> e sopra di essa, particolarmente caratterizzante in questo senso, la voce dell'*altus* proseguiva la tendenza verso il chiaro. Essa era affidata non alle voci scure del contralto moderno, ma a quelle chiare e squillanti dei falsettisti e delle voci acute.<sup>32</sup> La linea del *cantus*, ovviamente, completava l'ascesa timbrica, affidata ai bambini, ai falsettisti acuti oppure ai castrati.

Questo particolare avanzamento timbrico verso il chiaro è invece completamente distrutto dalla disposizione fonica del coro moderno. Come accennato, la presenza delle voci scure dei contralti successive al timbro chiaro dei

---

<sup>30</sup> Ciò è divenuto necessario con l'aumento del fronte sonoro legato all'avvento dell'orchestra romantica, come già detto.

<sup>31</sup> Anticamente il *tenor* manteneva la melodia gregoriana al *cantus firmus*; di qui l'opportunità di affidarlo ad una voce dalla tessitura centrale, in modo tale che la sua riproduzione non si allontanasse dai canoni estetici e timbrico-vocali caratteristici delle melodie gregoriane.

<sup>32</sup> L'etimologia della parola parla chiaro. Si trattava di una voce alta, acuta, derivata dall'uso arcaico di contrappuntare la melodia del *cantus firmus* affidata al *tenor* con una seconda melodia originale: il *contratenor altus* (se posto sopra al *tenor*) e il *contratenor bassus* (se posto sotto al *tenor*). Da qui probabilmente derivano i nomi odierni.

moderni tenori rappresenta una inevitabile inversione di colore. Esso assume un andamento instabile, passando dal suono scuro dei bassi a quello chiaro dei tenori, per tornare scuro con l'arrivo dei contralti prima di schiarirsi di nuovo con i soprani. È il timbro rotondo e avvolgente dei contralti ad essere il maggior responsabile (nel bene e nel male) del suono di un coro moderno. Ottimo e imprescindibile eseguendo musica moderna e contemporanea, meno opportuno per il periodo rinascimentale. È ben noto come l'esecuzione di un motetto in formazione antica sia in grado di suscitare sensazioni di brillantezza e di lucidità timbrica notevolmente maggiori rispetto ad una sua realizzazione in formazione moderna. E questo nonostante quest'ultima abbia potuto intonare il brano anche una quarta sopra rispetto alla formazione in coro antico.

A proposito della conformazione del coro antico sembra utile riflettere su un aspetto che potrebbe rivelarsi significativo. Probabilmente può esserci qualcosa di più rispetto alle problematiche legate alla questione parallela se sia opportuno eseguire la musica antica con i moderni strumenti oppure no. Il compositore rinascimentale ha infatti adottato certe soluzioni compositive, o ha preferito certe figurazioni contrappuntistiche rispetto ad altre, perché aveva bene in mente quale fosse il suono delle voci del suo tempo, e soprattutto quale sarebbe stato l'effetto fonico che esse avrebbero sortito in quella particolare situazione. Sappiamo che la resa sonora di una dissonanza di tipo armonico è tanto più efficace quanto più è affine il timbro delle parti alle quali essa è affidata. Partendo da questo presupposto, ad esempio, sarebbe interessante affrontare un lavoro di tipo statistico e verificare quante volte il compositore rinascimentale abbia voluto affidare le dissonanze, i ritardi e gli urti armonici al *tenor* insieme all'*altus*, e quante altre invece li avrà voluti distribuire tra *tenor* e *cantus*. In altre parole ci si può interrogare su quali siano le due sezioni del coro antico sulle quali sia caduta la maggiore quantità di dissonanze di tipo armonico, per tentare di dedurre che il loro timbro doveva presumibilmente risultare piuttosto simile. In particolare sarà interessante verificare il risultato nelle due situazioni ipotizzate: a rigore di logica dovrebbe essere la combinazione *tenor-altus* ad assicurarsi il maggior numero di occasioni dissonanti, piuttosto che quella *tenor-cantus*, che appare più funzionale nel caso di un coro moderno. Come abbiamo accennato in precedenza, la particolare configurazione timbrica del coro antico determinava una interessante assonanza di colore tra il *tenor* e l'*altus*. Le ricordiamo entrambe affidate a voci maschili, l'una contigua all'altra rispetto al timbro, la seconda costituita come uno sviluppo all'acuto dell'altra. Sotto questo aspetto esse appaiono completamente diverse dalla coppia *tenore-contralto* dell'attuale coro moderno, nel quale rappresentano due universi timbrici estremamente lontani l'uno dall'altro: una dissonanza tra di loro non avrebbe nessun effetto

apprezzabile.<sup>33</sup> Possiamo anche supporre che la coppia *altus-cantus* possa aver dato risultati discutibili sul piano della resa delle dissonanze e anche su quello dell'amalgama, nel caso in cui volessimo ipotizzare una aggregazione tra un castrato contralto e di un bambino soprano, a causa della potenza di suono del primo rispetto a quella del secondo.

È chiaro che possiamo andare avanti quanto si vuole ad analizzare le molteplici possibilità di intreccio polifonico-timbrico che si offrivano alla penna dell'antico compositore, ma non è questo il nostro intendimento. Piuttosto, in conseguenza di queste premesse, vogliamo ipotizzare una conclusione: l'utilizzazione di voci moderne con un timbro diverso da quello del Rinascimento può falsare l'intera costruzione dell'opera musicale, perché mina alla base la costruzione contrappuntistica, il movimento delle parti, la distribuzione delle dissonanze, l'entrata delle sezioni, insomma, l'intero costruito compositivo. In altre parole possiamo ragionevolmente chiederci: se Giovanni Pierluigi da Palestrina avesse avuto a disposizione il quadro fonico che sprigiona da un moderno coro a voci miste, le sue scelte contrappuntistiche all'atto della creazione dei suoi tanti capolavori sarebbero state diverse? Avremmo adesso un'altra *Missa Papae Marcelli* molto diversa da quella che è giunta fino a noi? Dobbiamo ammettere di sì, e possiamo (scherzosamente) dire che abbiamo corso il rischio di perdere tanti capolavori...<sup>34</sup>

Ma c'è il rovescio della medaglia. Per sentire l'effetto reale che il compositore aveva cercato utilizzando i suoni delle voci del Rinascimento, dovremmo usare le stesse voci del Cinquecento?

Al di là delle menzionate distorsioni e delle (umane) esagerazioni dei cantori rinascimentali, e sopravanzando il quesito se si possa sostituire la voce perduta dell'evirato cantore con quella dei falsettisti e degli attuali controtenori, dal punto di vista strettamente vocale dobbiamo forse ritenere che la distanza tra le esecuzioni moderne e quelle *autentiche* rinascimentali dovrebbe essere notevole a causa di alcune trasformazioni fisiologiche, intervenute ad alterare i parametri vocali durante i cinque secoli che ci separano dal Rinascimento.

È ragionevole supporre che l'altezza media dell'uomo moderno, aumentata di così tanto rispetto a quella di un uomo del Rinascimento,<sup>35</sup> possa avere avuto

<sup>33</sup> Ipotizziamo una dissonanza distribuita tra i tenori e i contralti: i primi impegnati nell'emissione acuta del SOL<sub>3</sub> (suono reale), e i secondi comodamente distesi sul FA<sub>3</sub>, prima di risolvere l'urto scendendo al MI<sub>4</sub>. In questo caso la diversità timbrica affievolisce notevolmente la portata della dissonanza. La stessa situazione affidata alla coppia *tenor-altus* del coro antico avrebbe sortito un effetto molto più efficace.

<sup>34</sup> D'altra parte siamo ben certi che tali geni della composizione avrebbero saputo partorire altrettanti capolavori se avessero avuto a disposizione il nostro coro moderno.

<sup>35</sup> Ne sono testimonianza le dimensioni delle tombe, l'altezza delle porte dei palazzi del Cinquecento, la grandezza delle armature, le descrizioni e le testimonianze dei contemporanei...

conseguenze non trascurabili sul timbro della voce. Le corde vocali si sono evidentemente anch'esse allungate a causa della maggiore incidenza dell'ipofisi – e soprattutto degli ormoni da essa comandati – sulle ossa e sulle cartilagini laringee che ne determinano le dimensioni. Di conseguenza si può immaginare che il timbro possa avere subito un certo scurimento, collegato ad un abbassamento della frequenza media dei suoni.<sup>36</sup>

Per non parlare delle voci dei *pueri*. Al contrario di quelli rinascimentali, i nostri bambini sono involontariamente sottoposti ad un bombardamento ormonale causato dall'ingestione di cibi particolarmente ricchi di tali sostanze. Questo fatto incide profondamente sullo sviluppo scheletrico oltre che su quello linfatico-metabolico. Siamo infatti a conoscenza di un processo di trasformazione delle voci umane, le quali sembrano subire una sorta di crescente mascolinizzazione delle frequenze e dei timbri, per cui possiamo affermare che il suono cristallino delle voci bianche del Rinascimento possa essersi trasformato attualmente in qualcosa di diverso. Le voci dei bambini adesso sono infatti alquanto corpose e di una pasta piuttosto *lanosa*, avendo perso la consistenza brillante, leggera e *setosa* che caratterizzava le loro voci anche solo pochi decenni fa. Oltretutto la muta sesso-vocale interviene molto in anticipo rispetto alla norma, e il periodo efficiente di attività della voce bianca si è molto contratto, rendendo poco fruttuosa tutta la gran massa di sforzi che occorre fare per portare a efficace maturazione l'emissione di un bambino.

Abbiamo velocemente accennato alla possibilità di sostituire i castrati con le voci dei falsettisti. Non vogliamo liquidare la complicata questione con pochi pensieri, ma dobbiamo ammettere che la laringe di un castrato doveva essere completamente diversa da quella di un falsettista, che nella maggioranza dei casi appartiene ad un baritono. A causa delle rivoluzionarie trasformazioni ormonali coincidenti con la pubertà, che invece venivano quasi totalmente impediti<sup>37</sup> all'atto della castrazione, la laringe di un cantore evirato si conservava di dimensioni ridotte, simile a quella di un bambino in età prepuberale. Inoltre essa si manteneva ad una distanza minore dal risonatore buc-

---

<sup>36</sup> Si può ritenere che l'aumento dell'altezza possa avere avuto una qualche ripercussione anche sulla pressione sanguigna e quindi sulla frequenza cardiaca. Tant'è che il valore di 60 battiti al minuto del polso umano, identificato nei trattati antichi come la tipica velocità del *tactus*, adesso sembra essersi attestato sopra ai 70 battiti. Sarebbe interessante interrogarsi sulla possibilità che questo fatto possa avere avuto una sua influenza anche sul timbro vocale: per esempio collegandolo al probabile maggiore afflusso di sangue alle corde vocali, che potrà verosimilmente aver causato una loro maggiore tonicità e uno spessore maggiore.

<sup>37</sup> Era di fatto impedita la produzione del testosterone da parte dei testicoli, ma una minima parte della sostanza ormonale era comunque secreta dalle ghiandole surrenali, che ovviamente non venivano asportate.

cale rispetto a quella di un cantore non castrato (anche solo a causa del minore peso), cosa che attribuiva al suo proprietario un timbro molto particolare, in grado di mandare letteralmente in visibilio il pubblico degli ascoltatori.<sup>38</sup> Le corde vocali più corte e sottili di quelle di un uomo permettevano delle agilità non solo di fraseggio ma anche di suono vero e proprio che ponevano i castrati nell'Olimpo del teatro musicale e non solo. Il fatto sostanziale era che le loro corde vocali si muovevano in tutta la loro lunghezza e soprattutto in tutta la loro larghezza, coinvolgendo nella vibrazione anche l'intera mucosa del *conus elasticus*. Sotto una spinta aerea notevolissima, sostenuta da una capacità polmonare particolarmente rilevante a causa dell'intenso allenamento vocale-muscolare, ma soprattutto – proprio per questo – spinta da una elasticità diaframmatica notevole, la voce doveva uscire piena, lunga, penetrante, fasciosa, inquietante.<sup>39</sup>

Torniamo a leggere i trattati antichi, e ci stancheremo di contare la gran quantità di volte in cui il verbo *offendere* appare in riferimento alla percezione (*offendere l'udito; recare offesa all'ascoltatore*). Cerchiamo di superare la facile occasione di pensare ad un semplice arcaismo, e proviamo a chiederci se l'uso tanto ripetuto di questo verbo dal significato così forte e specifico non possa avere una giustificazione di natura puramente percettiva. Pensiamo al nostro orecchio ed entriamo al suo interno, osserviamo il *timpano*, i tre ossicini della *staffa*, l'*incudine* e il *martello* (i più piccoli e delicati del nostro corpo) che trasmettono le vibrazioni alla *finestra ovale*, vediamo la preziosa

---

<sup>38</sup> Alcune delle leggende che aleggiano intorno ai castrati, però, possono essere in qualche modo ridimensionate. I fiati di lunghezza stupefacente di cui si sente a volte parlare erano solo in parte causati dal disequilibrio tra le corde vocali piccole come quelle di un bambino e la gabbia toracica grande come quella di un uomo (ma più elastica, a causa della mancata ossificazione delle cartilagini che collegano le costole allo sterno). Il resto era determinato dall'enorme quantità di esercizi e di allenamenti vocali ai quali un castrato si sottoponeva per mantenersi ai livelli artistici altissimi che gli erano richiesti. Anche l'abilità nelle acrobazie vocali può essere collegata con questo fatto. Infine possono essere messi in discussione pure l'intensa e licenziosa vita amorosa, e il fascino che erano loro attribuiti: lo squilibrio ormonale, l'assenza di testosterone (ormone preposto allo sviluppo generale dell'organismo e al metabolismo delle proteine) e la conseguente quasi totale eliminazione della inibina dal loro corpo (altro ormone preposto ad equilibrare la crescita attraverso l'opposizione alle gonadotropine dell'ipofisi) dotavano i castrati di un corpo alquanto sproporzionato, dall'aspetto a pera (disfunzioni ipofisarie), praticamente glabro e sofferente di numerosi disturbi linfatico-ormonali.

<sup>39</sup> La loro voce asessuata doveva proprio per questo essere inconfondibile. L'ascolto della famosa registrazione della voce di Alessandro Moreschi, evirato cantore della Cappella Sistina, avvenuta tra il 1902 e il 1904, al di là delle inaccettabili aberrazioni estetiche, mostra in alcuni brevi episodi acuti (e solo in quella tessitura) una pasta ed un colore particolarmente fascinosi, non riconducibili a nessuno dei canoni estetici esistenti.

*cochlea*, l'organo del Corti e riflettiamo su un fatto molto significativo: il nostro organo dell'udito, così importante da svilupparsi per primo durante la vita prenatale, tra tutti gli organi dei sensi è l'unico privo della possibilità di chiudersi per proteggersi dal mondo esterno.<sup>40</sup> Insomma non ha le palpebre come l'occhio, e in caso di forte rumore non può difendersi. Facciamo un altro passo in avanti, e riconosciamo che il mondo in cui viviamo è estremamente rumoroso, o almeno lo è assai di più di quello di cinquecento anni fa.<sup>41</sup> Possiamo dunque immaginare il nostro delicatissimo timpano mentre cerca di preservarsi e proteggersi dai tanti rumori esterni. Può farlo solo indurendo le sue fibre e irrigidendo i suoi muscoli tensori per diminuire l'ampiezza delle sue vibrazioni. Risultato: siamo dotati di una capacità uditiva molto meno raffinata di quella dei nostri antichi predecessori. E questo spiega il numero esorbitante di scale e di accordature che esistevano nell'antichità, mentre noi siamo in grado di apprezzarne e riconoscerne solo due: la scala maggiore e quella minore.<sup>42</sup> Se poi siamo potuti diventare così tanto connaturati e assenzienti con quell'insieme di suoni stonati rappresentato dalla scala temperata vuol proprio dire che la nostra sensibilità uditiva si è molto indebolita. Ma allora come possiamo godere delle raffinatezze di cui si nutriva la musica

<sup>40</sup> In caso di pericolo proveniente dall'esterno gli occhi possono difendersi chiudendo le palpebre, la lingua può proteggersi chiudendo le labbra, le mani possono chiudersi a pugno e il naso può smettere di respirare, almeno per un po'. L'orecchio no: è condannato a sentire incessantemente. Sarà per questo che abbiamo un campo di udibilità estremamente ristretto rispetto alla maggioranza degli animali? Tanto non dobbiamo difenderci dai predatori, noi...

<sup>41</sup> Per dovere riportiamo un divertente passo dal *Contrasto musico* di Grazioso Uberti, che descrive i rumori della città e sembra contraddire quanto scritto sopra: «Discordanti sono le Campane, offendono l'orecchie li martelli dei Bottegari, fanno tremare le viscere gli stridi delle Seghe, noiosi sono i tumulti che si fanno per le strade e per le piazze; Introna il capo il corso delle Carrozze e dei Carri». Ma quando parla della vita in campagna si lamenta ugualmente dei minimi rumori, al punto che si capisce trattarsi di una specie di scherzo poco attendibile: «[...] si sentono li cani che abbaiano; altri animali che strepitano; gli Operarij che gridano; le Contadine che cantano; le Cicale che assordano; li Guffi che inquietano; li Grilli che annoiano; le Rane che molestano». Ma oltre alla risibile presenza dei gufi, delle rane e dei grilli, è poco dopo che si rivela la riuscitissima burla, quando afferma che «anche gli Amici della solitudine ne gli eremi e nelle caverne soffrono l'importunità dell'Echo.» D'altra parte chi parla è uno dei due personaggi protagonisti del dialogo, e si chiama Giocondo. L'altro è Severo. Cfr. GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico, opera dilettevole*, Roma, Lodouico Grignani, 1630, parte prima, pp. 5-6, (ristampa anastatica a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1991 (Musurgiana; 5).

<sup>42</sup> Impressiona la sbalorditiva quantità di accordature diverse che venivano utilizzate nel passato. A scopo dimostrativo si veda PATRIZIO BARBIERI, *Acustica accordatura e temperamento nell'Illuminismo veneto. Con scritti inediti di Alessandro Barca, Giordano Riccati e altri autori*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Istituto di Paleografia musicale. Serie I: Studi e testi; 5).

antica, anche solo dal punto di vista dell'intonazione?<sup>43</sup> E come possiamo cogliere tutta la suadenza espressiva di un *deuterus*, senza limitarci a dire che «serve a musicare i testi malinconici»?

Si tratta di un condizionamento molto grave se si pone a confronto questa situazione musicale con quella pittorica, come all'inizio di questo scritto.<sup>44</sup> La limitazione di usare solo i sette suoni della scala, senza poter adottare nessuna sfumatura intonativa, è una cosa alla quale adesso siamo perfettamente abituati dall'uso della nominata scala temperata; anzi, ci sembrerebbe strano il contrario. Ma la drammaticità della costrizione balzerebbe subito agli occhi se pensassimo ad un pittore che fosse obbligato a dipingere i suoi quadri usando solo i sette colori puri dell'arcobaleno senza poterli miscelare, impedendogli quindi quelle miracolose sfumature di cui si nutrono i capolavori della pittura.<sup>45</sup> Nessun pittore, di nessuna epoca storica, accetterebbe di sottostare a questo malvagio e penalizzante condizionamento. Quindi, mentre da una parte abbiamo Rossini, che è riuscito a scrivere i suoi capolavori usando proprio e soltanto le sette note-colori (ci troviamo in piena epoca temperata), dall'altra ci sono i compositori rinascimentali, che invece hanno scritto tutte le loro opere avendo davanti agli occhi-orecchi una tavolozza ricca di una grandissima varietà di note-colori, ma che noi abbiamo purtroppo completamente perduto.<sup>46</sup>

La questione, quindi, non sembra dover rimanere circoscritta intorno ad argomenti isolati, come il dibattito sulla presenza delle donne contrapposta all'uso dei falsettisti, o la ricerca dell'intonazione antica contrapposta a quella moderna temperata. Nel dibattito tra coro antico e coro moderno, tra voci perdute e suoni da riconquistare, vogliamo concludere con un'ultima provo-

<sup>43</sup> I musicisti orientali e anche mediorientali non lontani da noi, sono in grado di eseguire ed apprezzare raffinatissime variazioni dell'intonazione dell'ordine di pochi *cents*. Queste delicate modificazioni sono applicate anche alla 'tonica', che si mostra con diverse angolature intonative a seconda del punto in cui si trova nella composizione.

<sup>44</sup> Ho già avuto modo in passato di esprimere questa riflessione, ma in questa occasione ritengo opportuno riprendere brevemente un concetto. Cfr. WALTER MARZILLI, *Musica, pittura e cinema: interazioni*, «Lo spettacolo», XLVII, n. 3, luglio-settembre 1997, pp. 285-299.

<sup>45</sup> E già questo sarebbe un vantaggio del pittore sul musicista: tra i sette colori dell'arcobaleno, infatti, alcuni sono il frutto della fusione di altri due, quindi già ben amalgamati.

<sup>46</sup> In questo senso vogliamo aggiungere un'ulteriore considerazione. Dopo l'affermazione del temperamento sulle scale antiche abbiamo testimonianza di numerose critiche rivolte ai compositori, che li accusavano di spregiudicato modernismo, di atteggiamenti audaci riguardo all'uso delle dissonanze, di asprezza delle armonie... Non potremmo addebitare ciò anche allo scontro di due fattori incompatibili? Da una parte i compositori, che potevano adottare alcune nuove soluzioni armonico-melodiche permesse loro dall'adozione dei gradi equiparati ed equivalenti della scala temperata (modulazioni, transizioni, accordi dissonanti ecc.); dall'altra gli strumentisti e gli strumentisti, che continuavano ad intonare gli intervalli ancora secondo le scale precedenti...

catoria riflessione. Immaginiamo che una qualche radiazione cosmica, o un fenomeno termico estremo, o ancora una trasformazione dell'atmosfera abbiano potuto alterare le cellule del legno e indurito le sue fibre, rendendolo inutilizzabile per la costruzione degli strumenti musicali. Cosa faremmo allora di tutta la musica strumentale? Abbandoneremo tutte le orchestre, rimaste senza tutta la famiglia degli archi, dei legni, senza le arpe; faremo tacere tutti i trii, i quartetti; getteremo nel silenzio tutti i pianoforti del mondo... Saremo disposti a distruggere per sempre un così grande tesoro della cultura? Oppure decideremo di ricostruire gli strumenti con un ottimo legno sintetico, ottenuto facilmente magari con i polimeri di alcune leghe particolari, cercando di abituarci al nuovo suono che questi emetteranno?

È proprio quello che abbiamo fatto quando abbiamo perduto per sempre i cantori del Rinascimento. Ed è quello che dobbiamo continuare a fare.