

"IL SEGRETO PER ESSER FELICI"

Alcune osservazioni sulla voce di contralto nell'opera di Donizetti e dei contemporanei

Piero Mioli

1. *Contralto, tradizione contraltile, Rossini*

Intorno alla metà del Quattrocento la polifonia fiamminga distingueva, accanto al *tenor* (che era una voce preesistente, tratta da un composizione altrui), un *contratenor altus* e un *contratenor bassus*: presto il termine *contratenor* scomparve, l'organico si assestò sulle quattro voci chiamando la più acuta *superius* (o *cantus*), e l'*altus* fu la seconda delle voci previste nella serie *superius-altus-tenor-bassus*. Una serie che resistette fino all'inizio dell'Ottocento, nella polifonia come nella monodia, nel sacro come nel profano: soltanto allora le quattro voci canoniche divennero sei, con l'aggiunta del mezzosoprano e del baritono. E se il baritono risulta molto diverso dal basso, il mezzosoprano è diversissimo dal contralto, perché un soprano dimidiato di alcune note acute (e spesso nel senso della tessitura, non dell'estensione) con la ricompensa di una maggiore sonorità nel registro centro-grave non può confondersi con l'autentico contralto, voce grave e centrale, poco o pochissimo acuta, signora del cosiddetto registro di petto che l'assimila addirittura alle voci maschili. Nel suo *Traité complet de l'art du chant* (1847) Manuel García assegnava al contralto un'estensione vocale compresa fra il mi^2 e il sol^4 (nell'*Art lyrique* di Enrico Delle Sedie, edito nel 1874, il limite grave restava e quello acuto s'elevava al si bem.^{4}, omaggio evidente al generale fenomeno dell'alzamento delle voci e alla particolare scrittura verdiana), mentre al mezzosoprano era serbata un'estensione compresa fra il sol^2 e il la^4: la differenza teorica è manifesta, ma in epoca preromantica, o anche preverdiana la differenza aveva scarsa ragion d'essere, appunto non esistendo o quasi la voce di mezzosoprano.

Durante il Seicento e il Settecento le voci di soprano e di contralto predominavano nettamente sulle altre: in genere il soprano femminile era l'amorosa, il contralto maschile (cioè castrato) era l'amoroso, contro i quali si ponevano le resistenze dei tenori e dei bassi. Che contralto maschile fosse l'Orfeo di Gluck, proprio nell'ambito di un lavoro volto a riformare

il melodramma, è una prova incontrovertibile. Quanto al contralto femminile, esso prosperava nei ranghi delle nutrici,delle vecchie goffamente innamorate (fino alla nota Berta di Rossini) che popolavano l'opera seria, almeno fino all'intervento di Apostolo Zeno che radiò il comico dal serio; ma nel comico puro, dalla commedia alla farsa, il contralto femminile aveva spazi larghissimi, non abusando del registro grave anzi insistendo sulla pastosità di quello centrale (a questo punto, però, ogni discorso specifico si fa pericoloso, perché la scrittura del compositore era una traccia che l'esecutore impugnava a sua modo, meglio caratterizzandola: a seconda del tipo di voce disponibile, una parte scritta per voce femminile media poteva diventare decisamente sopranile o contraltile).

Con l'opera di Rossini il contralto celebra i suoi fasti più altri, in quanto finalmente viene a godere di una scrittura molto precisa, suscettibile di interventi ulteriori dei cantanti ma già compiuta in sé, assimila perfettamente il personaggio comico a quello serio, e rinuncia al contributo maschile (con l'eccezione dell'Arsace di *Aureliano in Palmira*, destinato a Giambattista Velluti) che si otteneva soltanto con metodi artificiali. Al contralto - femminile, d'ora in poi - Rossini dona molti amorosi maschili, fin dal gentile Siveno di *Demetrio e Polibio*: il protagonista di *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Sigismondo*; Ottone di *Adelaide di Borgogna*; Malcom della *Donna del lago*; il primo protagonista di *Eduardo e Cristina* e *Bianca e Falliero*; Calbo di *Maometto II*; Arsace di *Semiramide*. Nel periodo napoletano la dovizia dei tenori a la scarsità dei contralti causarono un temporaneo abbandono, ma bastò la presenza di Benedetta Pisaroni a creare la particolarità della *Donna del lago*: dei tre amorosi, quello affidato al contralto risulta il più ricco sotto il profilo psicologico (e di conseguenza anche vocale), adunando l'audacia guerresca di Rodrigo e l'intimismo amoroso di Ubaldo-Giacomo,ma sopratutto essendo l'amante fortunato presso la contesa fanciulla lacustre. Più rari i contralti che impersonano donne, nel serio: la statuaria Andromaca di *Ermione* è il perno dell'azione, ma Emma di *Zelmira* sembra un riempitivo drammatico, una pura necessità musicale che fra l'altro ha il vanto di scendere al fa² nel duetto con la protagonista. Altrettanto nell'opera comica: al contralto Rossini dedica Isabella dell'*Italiana in Algeri*, Rosina del *Barbiere di Siviglia*, Angelina della *Cenerentola*, con numerosi casi memori della prassi sei-settecentesca per cui una parte mediana di scrittura si caratterizza perfettamente soltanto nel momento esecutivo, da Fanny della *Cambiale di matrimonio* a Ninetta della *Gazza ladra*,passibili di personificazioni sia sopranili che contraltili; casi ancora più particolari sono il personaggio giovane, anche adolescente, nell'opera buffa, che dal mozartiano Cherubino passa a Pippo della *Gazza ladra* e Isolier del *Comte Ory*, e la vecchietta che funge da protrettrice, come Carlotta di *Torvaldo e Dorliska* e Ragonde del *Comte Ory* (nello stesso *Guillaume Tell*, capolavoro ultimo, la moglie di Guglielmo,Edwige, è contralto, e il figlio, Jemmy, mezzosoprano). Al contralto, che veniva chiamato "prima donna contralto" di fianco alla "prima donna soprano" senza nessun sentore di inferiorità - "seconda donna mezzosoprano" era invece una voce modesta, molto ridotto nell'estensione, che impersonava i personaggi secondari - Rossini

assegnava spesso virtuosistici rondò finali, suggelli musicali perfetti; ma anche a livello estetico la sua predilezione era dichiarata: *"il contralto è la norma a cui bisogna subordinare voci e strumenti in piena composizione musicale"*, scrisse infatti a Luigi Crisostomo Ferrucci, precisando che *"Convien lavorare sulla corda di mezzo, perché si riesca sempre intonati"*.

2.*Personaggi contraltili e contralti nell'opera di Donizetti*

Nonostante la continuità della tradizione melodrammatica italiana, dopo il Classicismo rossiniano non poco ebbe a innovare il teatro romantico, che nella sua grande stagione passò da una prima versione belliniano-donizettiana a una seconda versione verdiana, largheggiando comunque di compositori che prosperavano all'ombra, e talvolta a fianco dei maggiori. Uno dei motivi più rilevanti del Romanticismo italiano, musicalmente quasi ridotto al teatro, fu l'adeguamento delle tipologie vocali a une sorta di verità psicologica, cioè la volontà di verosimiglianza (altro motivo, derivato dal fondamentale carattere di serietà dell'estetica, fu poi il minorato interesse verso i soggetti comici o anche semiseri). Per questo avanzarono tipi di voce credibili come il tenore e il basso cantante o baritono, volti spesso a significare l'amorosità accoppiata all'impegno civile - per esempio il protagonista del belliniano *Pirata* - e l'antagonismo più o meno feroce - da Ernesto del *Pirata* a Riccardo dei *Puritani*, pur con notevoli eccezioni (sempre su terreno belliniano ecco Pollione di *Norma*, tenore poco amoroso, e Valdeburgo della *Straniera*); e per questo le fortune del contralto cominciarono a scemare, sotto i colpi appunto del tenore nell'opera seria e del soprano nell'opera comica. Rossini aveva equiparato il contralto comico a quello serio, e Donizetti equiparò il soprano comico a quello serio, con la punta della Norina di *Don Pasquale* che era destinata a una virtuosa come Giulia Grisi.

Al contralto furono interdette le parti maschili eroiche e quelle femminili in genere, mediante un gioco non sempre accessibile fra propositi dei compositori e disponibiltà della natura, fra offerte del mercato ed esigenze musicali, fra continuità di tradizione e tendenza al rinnovamento: ma prima dell'affermazione verdiana, che quasi radiò il contralto (per recuperarlo poi tardivamente con Ulrica e con Mrs.Quickly), per vari anni ignorò la possibilità di due voci femminili da differenziare nella stessa partitura, nella sua grande maturità forgiò la scrittura definitiva del mezzosoprano come prima donna non seconda a nessuna, l'emarginazione del contralto fu lenta, discontinua, fortunatamente non avara di straordinari esiti artistici. In tale cammino l'operosità di Gaetano Donizetti risulta paradigmatica.

Di tre motivi bisogna anzitutto sgomberare il campo, per evitare equivoci. Anzitutto il canto che Donizetti offrì alle eroine del suo *grand-opéra* non ha nulla di contraltile, e forse anche poco di medio-sopranile nel senso comune: Leonore della

Favorite, Zaide di *Dom Sébastien de Portugal* e Hélène di *Le Duc d'Albe* sono state concepite nella trafila della prima donna francese, pur con numerosi portati della tradizione italiana, e quindi si limitano a una tessitura piuttosto ampia e poderosa, senza particolare interesse per l'estensione, sia in acuto che in basso. Quindi la "seconda" donna di Donizetti, quella che generalmente funge da rivale in amore della prima, non appartiene ai ranghi del contralto né del mezzosoprano bensì del soprano: Giovanna di Seymour in *Anna Bolena*, Adelia in *Ugo, conte di Parigi*, Elisabetta in *Maria Stuarda* sono soprani (come del resto Adalgisa in *Norma*), variamente differenziati dai soprani protagonisti e comunque meglio risolvibili nel momento esecutivo, così annettendosi alcuni personaggi drammaticamente diversi quali Irene, figlia di *Belisario*, e Ines, sorella di *Maria Padilla*. Infine la primadonna semiseria di Donizetti tende a fuoriuscire da ogni regola, riunendo memorie contraltili e virtuosistiche di Rossini a nuovi sfoghi in acuto, come dimostrano la stranissima protagonista di *Alina regina di Golconda*, che si estende dal si^{2} al do diesis^{5} pur chiamondosi mezzosoprano, e la Matilde di *Gianni di Parigi*, personaggi creati dall'ibrida voce di Adelaide Comelli Rubini.

Quanto al contralto vero e proprio, nella definizione e nella scrittura, in Donizetti si verifica un allungamento di svariati caratteri rossiniani - anche se nell'ambito generale del diradato sbalzo virtuosistico. Resta la figura dell'amoroso a oltranza, tenero nell'effusione di un sentimento giovanilissimo, come Bonifacio di *Imelda de'Lambertazzi* (1830), Romeo in versione donizettiana. Resta la figura del guerriero, comunque vibrante anche di amor paterno, nel caso di Aurelio dell'*Assedio di Calais* (1836): ma nonostante il gusto per gli ampi intervalli che reca un trapasso dal do^{3} al si bem.^{4} nella cavatina *"Al mio core oggetti amati"*, la scrittura pare sopranile, ad esempio negli unisoni con la prima donna soprano. Amore filiale e impeto civile convergono in Garzia di *Sancia di Castiglia* (1832), figlio che funge da *deus-ex-machina*, ma il fiducioso calco rossiniano (nel duetto col tenore anche Tancredi è "figlio" di Argirio, come Calbo sembra figlio di Erisso in *Maometto II*) non si realizza nella pienezza della scrittura contraltile, bensì in un assetto intermedio difficilmente qualificabile, Fratello di *Pia de' Tolomei* (1837), anche Rodrigo è contralto di sospirosa ascendenza rossiniana, ma - spia involontaria - la sua presenza a fianco della protagonista è un falso allarme, un equivoco, ben diversamente dai tante contralti di Rossini che davvero amevano riamati i soprani. E contralto è anche Luigi V in *Ugo, conte di Parigi* (1832): posposto nell'amore di Bianca al suo cortigiano Ugo, il giovane re canta un'aria che estende la voce dal la^{2} al fa diesis^{2}, *"Prova mi dai lo sento"* in "cantabile" e *"Quanto mi costi a svellere"* in "moderato", dunque contraltile sebbene meno grave dei casi rossiniani. Resta infine il paggio brillante, Oliviero di *Gianni di Parigi* (1831), simpatico lascito rossiniano nato all'ombra di altri paggi qualitativamente ben più rilevanti. Esemplari notevoli di una tradizione ancora viva, questi personaggi rappresentano l'attenuarsi della superba visione di Rossini: a parte il fatto che in genere non nascono dal Donizetti qualitativamente migliore, essi affievoliscono la tradizione mediante un interesse drammatico ridotto, comunque non protagonistico,

un disegno belcantistico meno audace nella tessitura e nell'estensione nonché meno copioso nella coloratura, una configurazione vocale non di rado ibrida, promiscua con quella sopranile (o mediosopranile nel coevo senso romantico). I grandi personaggi che Donizetti affidò alla voce di contralto sono Smeton di *Anna Bolena*, Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia*, Pierotto in *Linda di Chamounix*, Armando di Gondi in *Maria di Rohan*: i primi due titoli e il quarto sono seri, il terzo è semiserio, ma la natura drammatica e musicale dei quattro personaggi è similare, e sopratutto egregiamente risolta nelle ragioni della poesia.

La locandina femminile di *Anna Bolena* (1830) comprende una protagonista prima donna soprano, una deuteragonista - o antagonista - che si potrebbe definire "altre prima donna soprano" o anche mezzosoprano (ma in un senso non più rossiniano e non ancora verdiano), un personaggio di contorno che non è però estraneo alla vicenda, essendo prima l'accusatore di Anna nel momento in cui inavvertitamente ne lascia cadere il ritratto e poi l'accusatore definitivo a parole (sebbene coatto). È il paggio Smeton, trattato con una romanza e un'aria ma soltanto nel primo atto, voluto in un'estensione di due ottave dal sol^{2} al sol^{4}. La romanza *"Deh! non voler costringere"* presenta una linea melodica molto caratteristica e decisa, soavemente cantabile, ma non per questo disadorna, ché alla quartine e sestine di semicrome s'annettono arpeggi (sulla parola "coperto"), terzine ascendenti e anche un trillo scritto per esteso ("mira"). L'aria, definitiva cavatina nonostante sia posposta alla romanza (intesa dunque come comparsa quasi accidentale, e in effetti è un pretesto scenico alla cavatina di Anna), è preceduta da preludio, recitativo, arioso largo ed espressivo (*"Un bacio, un bacio ancora"*), due sezioni A e B immediatamente suturate l'una all'altra con estensione dal la^{2} al sol^{4} e diffuso tono brillante, colorature varie (ad esempio la scala discendente dal fa^{4} al la^{2} per tutti i gradi sulle parole "oso a lei scoprir"). Nelle altre brevi apparizioni Smeton insiste sulla scrittura totalmente contraltile: nella stretta del finale primo comincia sul re^{3}, mentre Giovanna esordisce con il fa diesis^{3} e Anna con il la^{3}, esemplare trafila delle diverse voci femminile (ma Giovanna poco dopo salirà in maniera quasi del tutto sopranile e nel secondo atto, alla lunga cadenza dell'aria vocalizzerà come un soprano, insistendo sull'acuto e tenendo un si^{4}).

Anche Maffio Orsini ha una sua importanza drammatica in *Lucrezia Borgia* (1833), in quanto soltanto sotto le cordiali pressioni dell'amico Gennaro va a cena dai Negroni e trova la morte, somministratagli dalla feroce protagonista; ma nel complesso il personaggio è decorativo. La romanza è un cupo racconto cameratesco, *"Nella fatal di Rimini"*: il contralto vi canta dal si bem.^{2} al sol^{4}, in genere sillabicamente, non di rado su note ribattute. Più melismatico il duetto con il tenore nel secondo atto, specie sulla parola "cor" (del resto condivisa con l'altra voce) e nella breve cadenza scritta in note piccole, anche se varie movenze, come la progressione con segni di sforzato e grande forcella alle parole "insieme, o viva, o mora", tendono a recuperare il canto quasi declamatorio della romanza. La grande ballata *"Il segreto per esser felici"*, infine conserva il sillabismo dominante, accorcia l'estensione (dal do^{3} al fa^{4}), abbonda di note puntate e di acciaccature, si fonda su un irresistibile

ritmo di 6/8. L'immagine vocale del personaggio è compiuta e completa: figura non dissimile da quella di Smeton, Maffio è musicalmente risolto quasi senza residui rossiniani, intatto esempio di una nuova, romantica concezione della classica voce di contralto. Primo Maffio fu il contralto Marietta Brambilla, che aveva debuttato come Arsace e quindi conosceva a fondo il vocalismo tradizionale, come del resto avrebbe dimostrato in futuro creando il personaggio di Pierotto in *Linda di Chamounix*: nel 1833 con *Lucrezia Borgia* iniziava la sua insediamento scaligero, ad appena 26 anni di età, e non pare improbabile che il maestro potesse sentirsi autonomo nella concezione, coiè non condizionato dalle esigenze di un'artista ancora giovane (una certa condiscendenza invece potrebbe significare la frequenza degli "oppure", davvero insolita).

Nella semiseria *Linda di Chamounix* (1842) il contralto Pierotto ha scarsissimo peso drammatico: il terzo atto lo vede riportare a casa l'impazzita protagonista, che comunque da Parigi alla Savoia avrebbe potuto viaggiare anche in altro modo. Ma il decorativismo del personaggio non è assoluto, astratto, bensì concorre a delineare l'umile ambiente montarono con quel tocco di color locale che all'opera comica, nel suo empito farsesco, importava poco e nulla importava alla stilizzata opera seria. Il "giovane orfano Savojardo", come dice la locandina, esordisce con uno struggente "larghetto" cantato "di dentro", *"Cari luoghi ov'io passai"*, in 6/8 e re minore, che subito, giunto il personaggio in scena, diventa la romanza-racconto *"Per sua madre andò una figlia"*, nello stresso tempo e nella stessa tonalità: cantabilità, andamento ora per gradi congiunti ora per sbalzi improvvisi (ottave in "ciglia" e "le", "[tom]ba u[na]"), accopiamenti di semicrome, estensione dal la^2 al la^4 caratterizano lo squarcio bellissimo. L'altro numero che prevede la presenza del contralto è il duetto con il soprano del secondo atto, la cui ambientazione parigina rende ancora più doloroso il ricordo del paese, balenato a Linda mediante il suono della ghironda di Pierotto: il canto è molto virtuosistico, sia per il soprano che per il contralto, con la particolarità del trillo ripetuto a brevissima distanza (sulle parole "che sì bel giorno" e "si, buon Pierotto", fra l'altro richieste in "pp"; quindi nelle battute seguenti per un totale di nove a voce), ma non per questo rinuncia al fraseggio largo, all'intervallistica ampia del contralto che scende di un'ottava diminuita (dal sol bem.^{3} al la^2) sulla parola "stenti..." (con tanto di portamento) e poco dopo, sempre in recitativo, dice "ah non ricordi più" ricorrendo a un arpeggio discendente sulle note fa^4-re^4-si bem.^{3}-fa^3-re^3-si bem.^{2}

Del tutto marginale rispetto all'azione è Armando di Gondi in *Maria di Rohan* (1843), tipico dramma romantico consumato fra soprano, tenore e baritono; ma vocalmente questo contralto riveste un'importanza somma, perché, se forse non lambisce i vertici poetici di Pierotto, tuttavia riproduce l'accostamento di sillabico e di melismatico già notato in *Linda di Chamounix* notevolmente inspessendo la quantità della coloratura, quindi allarga l'estensione cominciando con il sol^2 e finendo con il la^4, per di più possedendo il sol^4 in modo saldissimo.La ballata, secondo la norma in contenuto di racconto sulle parole "Per non istare in ozio", si presenta piuttosto lineare, centrale nella tessitura e abbastanza spoglia; ma la discesa al sol^2

è sicura nella chiusa alla fine della parola "ostello" e la salita al sol^4 è ancora più sicura sull'esclamazione "ah!" che dura sei quarti. Questo sol acuto è poi variamente riproposto nella partitura, ad esempio ben 15 volte consecutive nel "vivace" finale del primo atto, sulle parole "plauso al Conte di Chalais! sì, plauso al Conte di Chalais!" e altre sei volte poco dopo, alle parole "ogni labbro ed ogni [cor]". La cavatina del galante, frivolo Gondi,è un "larghetto" oltremodo passeggiato, dal capoverso "Son leggero, è ver, d'amore", che si colloca fra il la grave e il la acuto, ma attraverso un'infinita serie di virtuosismi all'antica, su circa 180 note per 25 battute di 6/8 in Re bem. Anche Gondi fu cantato da Marietta Brambilla, ma nell' autunno del 1843 al Théâtre-Italien di Parigi dopo che alla *première* di Vienna era stato creato dal tenore Michele Novaro (con altra scrittura di canto, s'intende , meno frequente e più semplice), ed effettivamente lo straordinario impegno belcantistico s'adeguava benissimo all'educazione rossiniana della grande cantatrice.

3.*Cenni sul contralto per Pacini, Mercadante, Meyerbeer, Vaccaj, Bellini, Verdi*

L'itinerario delle tipologie vocali da Rossini a Verdi è molto chiaro, indubitabile, nella progressiva acquisizione della tanto ambita verosimiglianza: la maggiore o minore acutezza delle voci deve rispecchiare l'età del personaggio, per cui bassi e mezzosoprani in genere guadagnano gli uomini e le donne mature, talora anche vecchie, soprani e tenori s'impongono come amorosi giovani, il baritono e spesso il mezzosoprano rappresentano le persone di età intermedia. Il contralto scompare o quasi, resuscitato da Verdi soltanto nel caso serio della maga Ulrica e in quello comico dell'anziana Quickly; ma nel frattempo, fino ai primi anni dell'affermazione verdiana, il leggendario esempio di Rossini e la resistenza di una scuola di canto classica dettarono casi contraltili notevoli, in qualche modo degni di confrontarsi con quelli di Donizetti. La protagonista femminile di *Adelaide e Comingio*, ad esempio, nell'aria *"Ah' se colpa è un primo affetto"* vede una scrittura abbastanza virtuosistica, in particolare con scale cromatiche ascendenti, attraverso un' estensione compresa fra il la bem.^{2} e il la bem.^{4} (in vocalizzo, quest'ultimo limite); l'opera di Giovanni Pacini è del 1817, ma registra già una sensibile riduzione dell'enorme impegno richiesto al contralto da Rossini.Non così per *"Pensieri funesti"* la cavatina di Deianira dall'*Apoteosi di Ercole* di Saverio Mercadeante, del 1819: l'estensione, dal sol diesis^2 al la^4, sale appena di un mezzo tono, ma l'apparato belcantistico oltremodo accurato, l'attacco dal si^2, il limite grave come nota tenuta e non puramente vocalizzata, il contesto concertante con flauto e clarinetto svelano la totale adesione alla prassi rossiniana. Allo stessa maniera il rondò *"Ah.' ch'io l'adoro ancor"* di Felicia, contralto del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (1824) creato dalla Lorenzani accanto all'Armando di Velluti,

l'ultimo castrato attivo in teatro e definito "mezzosoprano": dopo una cantilena in "andantino" dalle movenze liriche e dalla tessitura centrale, ecco una cabaletta arditissima, *"Come dolce a lusingarmi"*, che al fasto del belcanto più fiorito annette un finale molto acuto, decisamente sopranile, con due si bem.^{4} tenuti (mentre il limite grave è il solito sol^2). Per converso, un notevole sillabismo caratterizza il personaggio maschile di *Romeo e Giulietta* di Nicola Vaccaj (1825), nonostante l'antica tripartizione della cavatina *"Se Romeo t'uccise un figlio"* con la cabaletta *"La guerra bramata"*: l'estensione sta appena fra il si^2 e il mi^3, e soltanto nell'aria finale *"Ah! se tu dormi svegliati"* si toccano il la bem.^{4}, come acciaccatura doppia, e nel duetto che segue il la^2; creatrice della parte fu Adele Cesari, nome di non particolare risonanza.

Il Romeo dei belliniani *Capuleti e Montecchi* (1830) non è molto diverso: nella omonima cavatina la voce agisce dal sol^2 al si^4, con ragguardevole impeto d'estensione, e il tipo di scrittura non risulta molto adorno; ma nosostante lo spessore del registro grave e un limite superiore mutuato da Rossini, la tessitura insiste spesso sul registro centrale e centro-acuto, come nella cabaletta in "marziale" *"La tremenda ultrice spada"*, richiesta "con forza" e con segni di sforzato (se poi l'aria che precede il duetto finale, *"Deh! tu, bell'anima"* attinge all'intatto lirismo belliniano, quasi allo spirito della musica da camera, questo conferma la ricchezza esecutiva ed espressiva richiesta alle voci liriche italiane; ma l'andamento resta sillabico o molto parcamente melismatico).

Durante gli anni Trenta, accanto ai grandi ma non centrali personaggi di Donizetti, il contralto conquista alcuni numeri non indifferenti: il paggio Urbain di *Les Huguenots* (1836) di Meyerbeer, che nel rondò scende al sol^2 ma sale al si bem.^{4}, con parecchia agilità (quartine discendenti di semicrome e complessa cadenza finale); Bianca del *Giuramento* (1837), di Mercadante, gentile donzella che canta la nostalgica melodia *"Or là, sull' onda"*, agghindata di trilli e acciaccature doppie, con ampio arpeggio dal la^4 al la^2, e la cabaletta *"Di tua fede bello ognora"* ricca di gruppetti, piuttosto agile, gustosa di intervalli abnormi verso la fine (sol diesis^4-la^2-la^4-si^2 sulla parola "fara" ripetuta) e proiettata al si^4 tenuto; l'altrettanto nobile Cuniza da Romano di *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) di Verdi, fiorente di gruppetti, trilli, acciaccature semplici doppie e triple, notine, volatine, scale ascendenti, arpeggi ascendenti e discendenti, quartine di semicrome di perfetta derivazione rossiniana, con il limite acuto del la^4 (i due si^4 che chiudono la cabaletta *"Più che i vezzi lo splendore"* sono facoltativi in concorenza con due si^3); la candida Climene della paciniana *Saffo* (1840), che nella cavatina *"Ah! con lui mi fu rapita"* si estende dal sol diesis^2 al la^4 e nella cabaletta incontra tre lunghi trilli.

Bianca, Cuniza e Climene sono tipiche seconde donne nell'economia delle loro partiture (nel senso invece dell'assolutezza delle voci si tratta sempre di prime donne, "prime donne contralti"), di fronte alle protagoniste Elaisa, Leonora e Saffo, più vivide di passione ancorché tradite nell'amore; Urbain invece è un paggio. È evidente la vicinanza di Meyerbeer con i casi donizettiani, di Smeton, Maffio, Pierotto e Gondi, come è evidente

la lontananza di Mercadante, Verdi e Pacini (negli esempi citati) da quel Donizetti che per la second donna prima tratteggiata voleva invece altri soprani, da Giovanna a Elisabetta. Questa era una delle novità del teatro di Donizetti, non troppo gradita ai colleghi che in misura maggiore dipendevano da Rossini (però Mercadante nelle *Due illustri rivali* e nel *Bravo* accopiò due soprani anch'egli), accanto a una novità ancora più lampante, e cioè l'eliminazione della seconda donna, soprano o contralto che fosse, in tanti capolavori come *Parisina* e *Lucia di Lammermoor*, *Poliuto* e *Caterina Cornaro* e *Marin Faliero*. Inutile sottolineare la numerosità delle scelte verdiane similari a queste, lungo tutti i cosiddetti anni di galera; e ricordare che quando volle recuperare una "seconda donna" Verdi inventò, da par suo, il mezzosoprano, Azucena o Eboli o Amneris che fosse.

Nel trattamento delle voci femminili e in quello particolare del contralto Donizetti si comportò dunque con il solito equilibrio: diradò la presenza scenica della seconda donna, comunque coniandole una scrittura sopranile o quasi, ma nel senso più squisito della presenza musicale ideò straordinarie figure di contralto in vesti maschili di giovani, adolescenti, paggi, all'occorrenza affermando la modernità del Romanticismo e riaffermando la tradizione del Classicismo (più pugnace, la sua scrittura sopranile guardava davvero al futuro verdiano, con le opere del periodo italiano, mentre con quelle del periodo francese per il *grand-opéra* guardava addirittura all'ulteriore futuro verdiano, quello della *Forza del destino* e di *Aida*). Il presente e il futuro erano ormai irrimediabilmente consegnati all'infuocata civilità romantica, nella quale la voce umana cantante tendeva alla conquista dei registri acuti mediante l'emissione piena ("di testa" ma potente per le donne, "di petto" per gli uomini) e nessuno spazio restava alla classica corda di contralto, austera, aristocratica, caldissima ma anche vivace, briosa, popolaresca, sempre gaiamente ambigua. Tanto è vero che l'accorto suggerimento di Donizetti avanzato con *Lucrezia Borgia* rimase inutilizzato; e quando La Fenice di Venezia propose a Verdi un *Ernani* dove il soprano (Elvira) fosse conteso da un tenore (Carlo), un basso (Silva), e un contralto (Ernani), allo stesso librettista Piave l'accomodamento sembrò inopportuno: secondo Antonio De Val, Verdi era *"nemico giurato di far cantare una donna vestita da uomo"* (la stessa eccezione di Oscar, in *Un ballo in maschera*, se musicalmente nacque dalla lucidità della nostalgia, si risolse comunque nella corda del soprano acuto, di coloratura).

(Overleaf) The youthful Meyerbeer, shortly after his stay in Italy.