NOURRIT E DONIZETTI

Giancarlo Landini

È indubbio che Adolphe Nourrit possa essere considerato una delle figure più affascinanti della storia dell'opera della prima metà dell'Ottocento. Concorrono a questo risultato sia la sua partecipazione ad alcune importanti prime rappresentazioni assolute (tra le altre: *Le Siège de Corinthe*, *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *Les Huguenots*) sia l'idolatria del pubblico dell'Académie Royale de Musique, vale a dire l'Opéra di Parigi, sia infine la sua morte.

Tutti sanno che Nourrit morì tragicamente a Napoli nel 1839; si buttò dalla finestra, dopo una recita al Teatro San Carlo. Il fatto fece scalpore – come non poteva farlo? – ed attirò l'attenzione dell'opinione pubblica.

Dietro a questo gesto disperato si nascondono motivazioni di varia natura: psicologiche e artistiche. [1] Esse hanno cause remote e recenti. Sono dovute al carattere, ma anche alle vicende estreme di Nourrit, che nell'ultimo anno di vita si intrecciarono con quella di Gaetano Donizetti.

La carriera di Nourrit era iniziata il 10 settembre 1821 all'Opéra di Parigi, dove aveva debuttato quale Pylade nell'*Iphigénie en Aulide* di C. W. Gluck. [2]

Nourrit era figlio d'arte. Suo padre era Louis Nourrit, secondo tenore dell'Opéra di Parigi, mentre vi imperava Étienne Lainez, vale a dire il tenore che sostenne il repertorio del primo palcoscenico francese dall'epoca di Gluck all'avvento di Spontini.

Dopo il suo ritiro, Louis Nourrit subentrò al Lainez nei ruoli principali di un repertorio, divenuto desueto per gli ascoltatori moderni. Sono infatti rimasti in vita solo alcuni titoli: quelli gluckiani, quelli spontiniani con l'aggiunta de *Les Danaïdes* di Salieri, oggi finalmente recuperate nel loro valore dalla critica e dal pubblico. [3]



Adolphe Nourrit
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

Rispetto al Lainez, campione della così detta "école du cris", vale a dire di uno stile di canto rigido e declamatorio, Nourrit (padre) incarnò un modello di maggiore equilibrio musicale-vocale, anche se le sue doti sceniche, assai limitate non lo mettevano in grado di rivaleggiare con il Lainez, in un repertorio dove l'opera in musica era essenzialmente teatro. Sia il Lainez che Nourrit (padre) si mossero sempre all'interno di una concezione francese della vocalità, agli antipodi di quella dell'opera italiana, ma assai diversa anche da quella dell'opera francese, riformata da Rossini. Si mossero all'interno del così detto Grand-Style, [4] cioè di un canto aulico e coturnato basato essenzialmente sulla frase e sulla parola, su una declamazione altisonante, derivata dallo stile di recitazione in auge alla Comédie-Française. È pur vero che il Fétis ravvisò nello stile di Louis Nourrit la volontà di aggiornare la scuola di canto francese e di conciliare nel suo canto le esigenze drammatiche con quelle musicali:

> Le timbre pur et argentin de sa voix, l'émission naturelle et franche des sons, la justesse des intonations et sa diction musicale, bien que peu chaleureuse, indignent assez l'école dont il sortait. C'était une nouveauté remarquable à l'Opéra que cette maniere large et correcte qui ressemblait point aux cris dramatiques de Lainez et de ses imitateurs. [5]

Non va infatti dimenticato di chi era stato allievo Louis Nourrit, cioè di quel Pierre-Jean Garat, che il Fétis non esitò a definire "le chanteur le plus étonnant qu'ait la France", [6] cioè di un cantante che, pur non salendo mai sulle assi del palcoscenico, portò l'arte del canto ad altissimi livelli ed ebbe una schiera di allievi, destinati a grandi risultati. Di lui Celletti scrive:

> Il suo stile, come poi notò P. Scudo, sintetizzava l'eloquente dizione francese e la fluida vocalizzazione italiana. Fu il primo cantante francese che arrivasse a fondere perfettamente questi due elementi fino allora spesso considerati antitetici. [7]

Questo accenno ai predecessori di Adolphe Nourrit non deve sembrare inutile. Esso ci permette di collocarlo in un mondo musicale e in un repertorio così vincolante, così particolare da ostacolare la sua

adattabilità a qualsiasi esperienza musicale diversa, se non di segno opposto. Ci serve insomma per capire la causa prima e più vera della sua catastrofe italiana. Adolphe Nourrit infatti fu educato alla scuola di suo padre, di Garat dunque, ma anche del Lainez, di cui certo ben conobbe lo stile, per l'inevitabile frequentazione di un ambiente musicale di cui il Lainez era uno degli elementi di spicco. Non va taciuto né dimenticato che Nourrit ebbe modo di studiare sotto la guida di Garcia padre, il cui insegnamento dovette avviarlo alla conoscenza del canto di grazia e del canto fiorito che gli sarà utile sia nelle sue frequentazioni rossiniane sia in quelle meyerbeeriane. Per qualche tempo insomma il giovane Nourrit ebbe modo di studiare a fianco di quel Manuelito Garcia, figlio del celebre tenore, destinato a diventare forse il più importante teorico dell'Ottocento, e di Maria, vale a dire la Malibran, uno dei simboli della stagione musicale romantica.
È pur vero che Garcia (padre), attivo in quegli anni, 1819-21, al Théâtre des Italiens [8] non ritenne opportuno caldeggiare il debutto del giovane tenore su quel palcoscenico tutto consacrato al melodramma italiano. Anche il più autorevole biografo del Nourrit, L. Quicherat, nel primo volume della sua monumentale opera, è assai esplicito. Scrive dunque:

Mais le Marquis de Lauriston, Ministre de la Maison du Roy, ayant éntendu parler des qualités et des progrès frappants d'Adolphe Nourrit, voulut l'éntendre, avec des juges choisis. L'audition, qui eut lieu au Théâtre-Italien, fut si favorable au jeune ténor, que M. de Lauriston lui proposa immédiatement un engagement à l'Opéra. [9]

Insomma lo si ascolta a Les Italiens, per farlo cantare all'Opéra. Il Quicherat aggiunge, se mai qualcuno avesse dubbi sulla reale natura di questo cantante:

Adolphe Nourrit n'avait pas encore entièrement achevé, aux yeux de son maître et à ses propres yeux, ses études vocales; il n'avait pas acquis la flexible vocalisation d'un habile chanteur italien; mais il possédait sous ce rapport bien au delà de ce qui était nécessaire à l'Académie Royale de Musique.

Non basta:

Garcia fut d'avis qu'Adolphe ne pouvait refuser d'entrer dans une carrière qui lui était si honorablement ouverte, et où d'ailleurs ses qualités dramatiques pourraient se déployer avec plus d'avantage. [10]

Garcia, che certamente possedeva una grande competenza in fatto di voci, aveva chiaramente intuito i limiti di Nourrit in merito al canto italiano. Con la professionalità degna di un autentico maestro lo indirizzava verso porti sicuri e lo sconsigliava dall'intraprendere strade pericolose, non destinate ad approdare a risultati di rilievo. Il racconto del Quicherat trova conferma in quanto scrive il Fétis:

La vocalisation légère et facile n'était pas naturellement dans la voix d'Adolphe Nourrit; cette voix s'était montrée rebelle à cet égard, et les efforts de Garcia n'avaient obtenu qu'un résultat incomplet; mais le maître s'en était consolé en considérant que le répertoire de l'Opéra n'exigeait pas la flexibilité d'organe indispensable à un chanteur italien. [11]

Così ha inizio una carriera che nei primi anni è simile a quella di Lainez e di suo padre: Lincée ne *Les Danaïdes*, Calpigi in *Tarare*, Delmay ne *Les Bayadères*, Renaud in *Armide*. Un indiscutibile risultato del giovane debuttante è costituito dalla ripresa del 1824 di *Orphée* di C. W. Gluck. Nourrit s'impone e partecipa ad una serie di nuovi lavori, peraltro musicalmente assai deboli, come *Florestan ou le conseil des Dix*, scritto da M. Garcia, *Sapho* di A. Reicha, *Virginia* di H. Berton, *Ipsiboé* di R. Kreutzer. Sono alcune delle nuove partiture che vengono allestite sulla prima scena parigina nel periodo che va dai capolavori di Spontini all'avvento di Rossini. La collaborazione tra il tenore francese ed il compositore italiano dà inizio alla seconda fase della carriera di Nourrit. Non solo Rossini offrì a Nourrit la possibilità di legare il suo nome a opere di grande valore artistico, ma lo spinse anche a lavorare sulla sua voce per renderla più duttile, più capace di rispondere alle esigenze di una nuova vocalità. Ancora una volta il Fétis:

Avec le *Siège de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor:



Giacomo Meyerbeer
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il peut du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante. D'ailleurs, si son talent resta imparfait sous ce rapport, par combien de qualités ne racheta pas-t-il ce défaut? Que de charme dans sa manière de phraser! Que d'adresse à se servir de la voix de tête! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques! Et qu'on ne s'y trompe pas: ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française. [12]

La svolta impressa da Rossini alla vocalità francese viene puntualmente registrata anche da Duprez nel suo trattato, dove scrive:

Il teatro dell'*Accademia Reale di Musica*, in ispecial modo dedicato al genere tragico e declamato, cangiò d'aspetto nel 1826 per l'arrivo di Rossini. L'arte del canto cominciò a prevalere a scapito della declamazione musicata, cioè la parola perdette tal poco della sua antica preponderanza per lasciare maggior campo alla melodia, e questa fu una felice innovazione vocale cominciata da *Ad. Nourrit*, *Levasseur* e dalla signora *Cinti-Damoureau*. [13]

Con la sua prima opera francese, *Le Siège de Corinthe*, Rossini offrì a Nourrit la possibilità di creare un grande ruolo.
Chi voglia farsi un'idea precisa della vocalità e dello stile del tenore francese nel 1828, anno dell'andata in scena del *Siège*, non ha che da leggere con attenzione la partitura dell'opera, dove Rossini fotografa le possibilità espressive del suo interprete. All'ultimo atto, nel Poco più lento che subentra all'Allegro Agitato, Néoclès intona la celebre frase: "C'est toi, c'est toi grand Dieu, qui des bords de l'abîme" di cui "la voix si pure et si mœlleuse d'Adolphe Nourrit en fait merveilleusement ressortir tout le charme". [14] Giocata in una tessitura centro-acuta, che oscilla tra il fa_2 e il si_3, toccato ripetutamente e con insistenza nella parte conclusiva, la frase esemplifica l'eroismo aristocratico ed elegante del personaggio rossiniano. Le ripetute quartine di sedicesimi addolciscono il tono declamatorio della pagina, quel declamato fiero che riprende i suoi diritti in corrispondenza di "près de l'urne de sa mère", ma che già si era fatto udire nel Trio dell'introduction, nella grande frase "Guerriers que la

patrie". Si tratta di un passo pieno d'impeto, ma tutto composto nel rigoroso Neoclassicismo di una melodia dove le esigenze francesi del declamato si arrotondano nel fluire del canto italiano. Nourrit insomma diventava strumento di quel processo di trasformazione della vocalità francese che l'avvento di Rossini a l'Opéra comportava. Il processo iniziato con *Le Siège de Corinthe* continuava nel nuovo lavoro che il Pesarese rappresentava all'Académie Royale de Musique e che costringeva Nourrit ad un ulteriore sforzo di adattamento.
Il confronto tra la partitura del *Mosè in Egitto* e di *Moïse et Pharaon* [15] rivela comunque, senza ombra di dubbio che Nourrit si calò alla perfezione nella vocalità di Andrea Nozzari. Infatti la linea vocale della parte di Osiride rimane sostanzialmente identica a quella di Aménophis. Né Rossini pensò comunque di gratificare il divo francese con un'aria. Il piano dell'opera, almeno per quanto riguarda il tenore, rimase identico. Nel primo Duetto, Anaï-Aménophis vi è una lieve differenza nella conclusione dell'Allegro moderato. In corrispondenza delle parole "ô peine extrême, si tu part", la voce si inerpica al si acuto, con una figurazione formata da ottavi e due sedicesimi. Poi si avvia alla conclusione, attraverso alcune duine di ottavi, una nuova puntatura al si acuto ed infine una quartina di sedicesimi. Nella versione italiana, ritroviamo la figurazione iniziale con la puntatura al si acuto, che questa volta va a cadere sulle parole "e ne squarcia". La puntatura però è seguita da una fastosa volata discendente di sedicesimi, cui si aggiunge una volata più breve di otto sedicesimi, senza dimenticare che prima della conclusione Rossini scrive un'altra grande volata di trentaduesimi, uno di quei vorticosi arabeschi in cui il Pesarese era maestro.
Nel celebre e bellissimo "Près de moi", l'Andantino, che corrisponde all'analogo pezzo, "Non è ver che stringe il cielo", Nourrit doveva possedere le stesse capacità nel canto patetico di Andrea Nozzari. Un altro confronto può essere effettuato tra il Quintetto "Celeste man placata" e il Quintetto "Ô toi dont la clémence". In corrispondenza di "mon cœur maudit en silence sa gloire et sa bonté" la linea vocale ripropone integralmente, trillo finale compreso, quella che accompagna le parole "ad opre sì stupende chi mai resistere potrà". Rimane interessante notare che Rossini riteneva normale calare Nourrit nella vocalità di baritenore come quella del grande Nozzari.

La capacità di Nourrit di adattarsi allo stile rossiniano si può osservare anche nel *Le Comte Ory*. [16] Lo si coglie fin dalla sortita del Conte. In "Que le destin prospère" oltre alle puntature che portano la voce al do acuto vanno notate anche le brevi volate. Esse denotano che comunque Nourrit possedeva l'arte di trarre partito dalla coloratura. È il caso specifico della figurazione di sedicesimi su "venez", ma anche della morbida figurazione discendente che segue a "frères", prima della conclusione. Né va dimenticato che solo un maestro nel canto di coloratura può ottenere importanti risultati dalla grande frase che inizia il Duetto Comte Ory-Comtesse. "Ah quel respect Madame" vive tutta dell'eleganza delle figurazioni di sedicesimi e di trentaduesimi. Complice l'acutezza della tessitura, quindi l'obbligo del registro di testa, esse concorrono a conferire fragranza alla linea vocale. Bisognerà però sottolineare la differenza tra il mondo italiano dell'opera buffa e quello francese dell'opéra-comique dove la melodia si carica di uno *charme* affatto nuovo, senza il quale diventa impossibile eseguire una frase tutta grazia come "Noble page du Comte Ory, serez un jour digne de lui!".
Charme e grazia non dovettero certo fare difetto al grande tenore francese, come dimostra anche la lettura de *Le philtre* di D. F. E. Auber, che Nourrit ebbe modo di interpretare nel 1831, prima dell'andata in scena di *Robert le Diable*.

C'est un canevas fort léger et qui n'offre guére de situations dignes de notre grand scène lyrique. Le déploiement des chœurs de l'Opéra, la solemnité de l'orchestre n'ont pas raison d'être pour un si mince intérêt. Les mélodies ont de la grâce, de la franchise. [17]

Nel redigere questo giudizio riduttivo sul lavoro di Auber, Félix Clément trovava il modo di mettere in risalto le caratteristiche vincenti dell'interpretazione di A. Nourrit. Infatti aggiunge: "Nourrit a joué, avec un naturel parfait, le rôle de villageois naïf".

Sintetizza così il più ampio giudizio del Quicherat:

Un opéra, ou plutôt un opéra-comique, fut prêt avant la partition de Meyerbeer.

Le Philtre, dont Scribe avait fait les paroles, et M. Auber la musique, fut répresenté le 13 ottobre [1831, N.d.A.]. Nourrit montra dans cette occasion combien il était dévoué à son art. Pouvant, aux termes de son engagement, ne pas sortir des rôles *nobles*, il ne crut pas déroger en prenant la casaque et les sabots d'un villageois. Qu'on propose donc aujourd'hui un pareil rôle aux premier sujets du chant! Nous ferons remarquer qu'il y avait quelque courage à s'aventurer dans une pastorale, après ce qui avait eu lieu en 1826 à l'égard du *Devin du village*. [18] Cette excursion de Nourrit dans le domaine comique ne fut pas sans gloire. Il fit admirer dans le *Philtre* la suavité de sa voix et la fléxibilité de son talent. [19]

L'Air de Guillaume del I atto, l'Andantino, "Philtre divin, liqueur enchanteresse" è introdotta dalle morbide sonorità dei legni, che anticipano il canto dolce e carezzevole del tenore, compreso in una tessitura che oscilla tra il sol_2 e il sol_3. In corrispondenza di "le bonheur" troviamo un *point d'orgue*. Lascerebbe pensare ad un invito offerto al cantante per interpolare qualche figurazione di coloratura. Nella partitura consultata, [20] mentre in corrispondenza dei *points d'orgue* di Térézine, cantata dalla Cinti-Damoreau, vengono riportate le variazioni della cantante, non troviamo nessuna variante che ci conservi gli eventuali interventi di Nourrit. Ciò non significa che Nourrit non interpolasse. Si può plausibilmente ipotizzare che le sue interpolazioni non siano state tramandate dall'editore. Nell'Allegro che segue è di particolare interesse il passo in corrispondenza delle parole "Elle va donc se rendre / mon bonheur est certain". Le duine di ottavi mostrano che Nourrit riusciva a trarre un effetto *charmant* da questo gioco, dove le parole si stemperano nel puro suono. È lo stesso effetto che più oltre a pag. 185 si può osservare in corrispondenza di "Quelle douce chaleur". La voce va dal fa di "quel" al $la_\flat$, poi dal re di "le" al sol, poi dal la di "dou(ce)" al la acuto. L'alternanza di una nota corrispondente ad una vocale ed una nota non corrispondente ad alcuna vocale permette a Nourrit di sfruttare le risonanze del suo carezzevole registro di testa e, nel caso del la acuto, di soffermarvicisi, marcandone la durata. Lo stesso gioco, fatto di puntature acute non corrispondenti ad una vocale, cioè di pure proiezioni sonore, si incontra anche in concomitanza di "elle m'aime déjà elle m'aime". Nell'Andantino, che corrisponde a "De triompher

d'une inhumaine à quoi bon m'éfforcer en vain puisque sans efforts e sans peine elle doit m'adorer demain", va notato il gruppetto che incorona "demain" e la volata che si sviluppa sulla ripetizione di "m'adorer". Nel Duetto Guillaume-Térèzine va infine ricordato il passo in corrispondenza di "elle m'aime" con le figurazioni discendenti di ottavi di sedicesimi e i salti ascendenti che si appoggiano su di una nota di più lunga durata: un passo ad effetto insomma, dove la rotonda mollezza della coloratura non va disgiunta dal bianco candore delle note acute da emettersi di testa.

Le osservazioni su *Le Comte* Ory e su *Le Philtre* non ci devono fare dimenticare che l'apice dell'esperienza rossiniana di Nourrit è costituito dall'Arnold del *Guillaume Tell*. [21] È stato chiarito che il tenore francese contribuì personalmente alla stesura del libretto. Il fatto che Rossini ne accettasse i suggerimenti è un riconoscimento dell'intelligenza di Nourrit. Trattando della parte di Arnold in genere l'attenzione degli ascoltatori si concentra sulla grande scena del quarto atto. In realtà prima di arrivare al IV atto l'arte di Nourrit ha già avuto occasione di farsi ascoltare in almeno due pezzi di capitale importanza. Il primo è il Duetto Arnold-Guillaume nel I atto. Il secondo è il Terzetto Arnold-Guillaume-Walter nel II atto.

Il Duetto del I atto è preceduto da un grande recitativo accompagnato, "Il me parle d'hymen!". La sua dimensione, l'intensità degli accenti ribadiscono che Nourrit era un *tragédien*. Un passo siffatto è importante per la definizione del personaggio, quanto e come i pezzi chiusi e i loro momenti più scopertamente melodici. Questo recitativo ripropone perentoriamente il problema del Grand-Style, necessario per recitare queste parti del grand-opéra come quelle della tragédie-lyrique. La celebre frase, "Ah! Mathilde, idole de mon âme", lungi dall'essere un trampolino per le micidiali bordate dei tenori-espada, ci permette di notare che nella vocalità di Arnold si coniugano slancio e soavità. La propensione verso l'alto, il ritmo incalzante, le puntature sottolineano la lotta tra amore e dovere, tra la patria e Mathilde. Non siamo insomma ai sospiri di un tenorino per la sua bella, ma ai fieri tormenti di un eroe, alle prese con irrinunciabili decisioni. La tessitura si aggira tra il la_2 e il si_3, con una netta preferenza per la fascia tra il do centrale e il sol. Non è

casuale che il dubbio di Arnold si sciolga nella stretta, "O Ciel! Tu sais si Mathilde m'est chère". Essa è un compendio della vocalità di Nourrit. La dolcezza dell'amore brilla nel primo verso, ma l'eroismo nobile in giustacuore e cimiero emerge da "Mais à la vertu", dove si fanno sentire gli ottoni a preannunciare il guerriero dipinto nella stretta e nell'Aria del IV atto e ad incorniciare la propensione verso l'acuto. La scrittura di Rossini mette in risalto la felicità del registro acuto di Nourrit, la sua capacità di trarre effetti sicuri da un canto di sbalzo, segnato da continui salti ascendenti. In genere poi la nota più acuta, sia essa un sol, un la o un si, corrisponde sempre ad un valore lungo, che permette alla voce di appoggiarvisi e di fare sentire, qualora venga emessa di testa, la soavità di un timbro bianco e dolcissimo, ma comunque vibrante.

Tra questa pagina e il celebre Terzetto, troppo spesso noto – ohimé – come luogo di nuove, micidiali bordati tenorili, c'è posto per il duetto Arnold-Mathilde, "Ma présence pour vous". È una pagina introdotta da un poderoso recitativo accompagnato, dove spiccano gli interventi di Arnold, in particolare, "Il faut parler, il faut, dans ce moment": passo fondamentale, non superfluo, per cogliervi il *tragédien*, il dicitore drammatico. Specie i quattro ultimi versi, con la loro tinta preromantica, sembrano scritti apposta per mettere in risalto la forza commovente del fraseggio di Nourrit: "D'abbandoner ma patrie et mon père, / D'aller mourir sur la terre étrangère, / De choisir pour tombeau des bords inhabités, / Prononcez sur mon sort, dites un mot." Il Duetto mette in risalto una vocalità dove occorrono gli accenti incalzanti. Sono necessari in "Il est donc sorti de son âme", dove nella prima parte la tessitura tende a gravitare nella regione bassa della voce di tenore. Nella seconda parte ritornano i salti ascendenti con un disegno che ricorda quello già notato nel Duetto con Guillaume. Ritroviamo le tinte pastello, il canto dolce, sfumato, malinconico come "les hauteurs du Ruttli d'où l'on planer sur le lac des Waldstettes": il luogo dove si svolge l'incontro tra Mathilde e Arnold. "Doux aveu! Ce tendre langage" mostra che sia Nourrit sia Madame Cinti-Damoureau avevano imparato a piegare la loro voce, a renderla morbida grazie alla musica di Rossini. La linea è tutta increspata di brevi melismi, che portano la voce di Nourrit a toccare il do_4. Nulla del genere si trova nella vocalità della tragédie-lyrique. Si



Saverio Mercadante all'epoca di *Elena da Feltre* (1839)
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

tratta di uno di quei momenti di una dolcezza strumentale, che tanto riuscivano a Nourrit. Il canto patetico, ma tutto agitato da impeti, caratterizza la stretta, "Dans celle qui t'aime". Nel Terzetto tornano i fieri accenti di una vocalità scolpita, necessaria già da quel "Eh bien?" con cui Arnold risponde alla molesta inchiesta di Guillaume. Il fraseggio intenso, i tragici detti, il Grand-Style hanno modo di emergere in "Les camps rappellent mon courage". La scrittura di questa pagina è assai ardua. Troviamo segmenti costituiti da note ripetute, come "la liberté elle remplace". Ritroviamo i salti ascendenti. Di particolare interesse il passo corrispondente alle parole "remplace aussi la liberté", dove dal sol acuto si scende al si con una sestina di sedicesimi e poi la voce svetta di nuovo fino al si_3. Allo stile largo, nobile, coturnato, appartengono anche le severe espressioni di cordoglio di "Ses jours qu'ils ont osé proscrire". I passi acuti sottolineano la disperazione di Arnold. La tessitura, che nelle prime misure gravita nella regione bassa della voce, si porta nella regione acuta. Al di là delle puntature, va sottolineata la presenza di segmenti di note ripetute. Questa volta si tratta di sol diesis, vale a dire di note poste in una zona assai scomoda della voce. Ci torna alla mente l'annotazione del Quicherat che afferma sulla scorta delle testimonianze che nei passi più intensi Nourrit non usava la *voix sombrée*, illuminata dai lampi dell'acuto, alla maniera di Donzelli e poi di Duprez. Riusciva a produrre un'elettrica intensità proprio dalla vibrazione del suo accento e dei suoi suoni di testa. A detta dei contemporanei un effetto simile veniva prodotto anche da Rubini. È singolare che in uno dei momenti più appassionati dei *Puritani*, "Non parlar di lei che adoro", compaiano segmenti costruiti sulla reiterazione della stessa nota, il mi_3 e poi il $Fa\#_3$. Vi è da credere che Rubini, il primo interprete della parte di Arturo, sapesse conferire penetrazione a queste note. Giova a questo proposito rileggere un passo di Scudo a proposito della voce di Rubini:

> La voce di Rubini era quella d'un tenore elevato, avente un'estensione di più di due ottave, dal *mi* basso fino al *fa* acuto, ch'egli raggiungeva, in certi passaggi, con uno sbalzo eroico che eccitava sempre l'ammirazione. Questa voce d'una flessibilità prodigiosa non era d'una sonorità omogenea. Non è che nella parte superiore della sua scala, a partire dal mi tra la quarta e la quinta riga, che la voce di Rubini si riscaldava, vibrava e lanciava delle scintille melodiche che

> stupivano l'orecchio. Egli poteva andare fino al si acuto, imprimendo ad ogni suono, quella vibrazione potente e maschia che si indica nelle scuole sotto il nome di note di petto, perché queste note sembrano, di fatti, uscire dal focolare stesso della vita. [22]

C'è da credere che con l'espressione "di petto" il critico francese non indichi certo la *voix sombrée*. Significa che Rubini sapeva conferire ai suoi suoni misti forza e vibrazione. Essi risultavano penetranti e preparavano l'ascoltatore al falsettone delle note sopracute. Questa breve digressione su Rubini ci è utile. Nourrit infatti doveva sapere conferire la stessa vibrazione alla sua voce, senza ricorrere alla *voix sombrée* di Duprez e prima ancora di Donzelli.
Di grande interesse l'analisi del Quicherat che mette a confronto, sostenendo le sue affermazioni con citazioni tratte dalla stampa dell'epoca, la differenza tra Duprez e Nourrit, interpreti del personaggio di Arnold. In particolare si legga:

> Ce duo était peut-être le morceau que Duprez disait le mieux. A son premier début, la phrase: *O Mathilde, idole de mon âme*, excita un mouvement général d'admiration: la note mise sur la seconde syllabe du mot *idole* avait, dans la bouche du nouveau ténor, un éclat, une sonorité metallique, qui frappait le public par une qualité toute nouvelle. Cependant Nourrit ne la cédait pas à son rivale dans ce passage: chez lui le son était plein, mais avec une ineffable douceur. La note de Duprez était magnifique, mais il la jetait avec quelque effort; celle de Nourrit était coulante, naturelle. Le premier pouvait produire plus d'effet, mais il n'y avait pas dans ces accents la tendresse concentrée, la passion discrète, qu'on trouvait dans ceux du second. [23]

È noto che la grande scene di Arnold del IV atto fu tra le più tormentate e che subì rimaneggiamenti anche quando fu inserita nella versione in tre atti del *Guillaume Tell*. Quest'ultima poi soppiantò la prima. Non sempre Nourrit eseguì questa scena, che trovò invece rinnovato favore nelle esecuzioni di Duprez. [24] Va osservato che comunque la vocalità di questa scena non fa che riproporre quella caratteristiche di nobiltà vocale, di accenti tragici, di fraseggio aristocratico che abbiamo già notato nei brani precedenti e che brillavano ancora una volta nella stretta del Terzetto quell' "Embrassons-nous": pagina di concentrazione spontiniana. Nel-

l'Andantino, "Asile héréditaire", ritroviamo i salti ascendenti. Ritroviamo qualche breve melisma. Esso ci prova la tendenza di Rossini ad evitare i bruschi trapassi, per conferire alla linea una maggiore morbidezza. Ritornano i segmenti formati dalla stessa nota, da scandire con forza e decisione. Ritornano i salti ascedenti su fino al do acuto, toccato ripetutamente. Nella stretta finale esso è raggiunto per due volte attraverso una scala ascendente, dove i valori delle note si allargano sempre più. È qui che Duprez faceva brillare il suo famoso do di petto, che tanta elettricità comunicava agli spettatori, con buona pace di Rossini, nemico dichiarato di questo nuovo ritrovato del canto moderno, come sappiamo dall'aneddotica.

Il problema del do di petto e della sua invenzione, causa scatenante (almeno secondo la vulgata) della crisi di Nourrit merita qualche osservazione, tanto più che è stato di recente oggetto di un acuto saggio. [25]

Dopo una dotta ricognizione sulla confusione lessicale della trattatistica in merito ad espressioni come *di petto, di testa, falsetto* e *falsettone*, il saggio di Marco Beghelli si addentra nella annosa questione del *do di Duprez*, con alcune affermazioni di indubbio interesse. La prima, che ci tornerà utile quando tratteremo del periodo napoletano di Nourrit consiste nel notare con chiarezza che la vera novità del metodo di Duprez era l'adozione sistematica della *voix sombrée*. Dal contrasto tra la *voix sombrée* e gli acuti di petto, Duprez traeva effetti prodigiosi, che il Beghelli, con immagine felice, descrive come "lampi in piena notte". [26] È certamente possibile che anche prima di Duprez altri tenori avessero già impiegato uno stile di canto teso a sfruttare la *voix sombrée* e gli acuti di petto. È plausibile che Andrea Nozzari fosse uno di loro. Rimane tuttavia da ribadire il contesto stilistico assolutamente differente in cui si trovò ad operare Nozzari. Invece il Beghelli scrive: "Dunque Andrea Nozzari... avrebbe cantato sostanzialmente già come i tenori di fine Ottocento (salita agli acuti compresa), e quindi non diversamente dagli odierni". [27] Il parallelo tra lo stile drammatico di Nozzari, cresciuto nel mondo della coloratura rossiniana, e quello dei tenori della fine dell'Ottocento, calati nel Romanticismo, nella dialettica vocale dell'opéra-lyrique e del dramma wagneriano [28] è azzardato. A quali tenori di fine Ottocento allude il Beghelli? Essi non costituiscono una categoria omogenea, ma un gruppo

piuttosto vario ed eterogeneo.

Ancora più azzardato estendere il parallelo ai nostri giorni. Ai nostri giorni si canta comunque in modo assai diverso che alla fine dell'Ottocento. Una simile affermazione infatti è facilmente sostenibile, proprio utilizzando con intelligenza la fonte primaria per la ricostruzione della prassi esecutiva della fine Ottocento, cioè i dischi a 78 giri, e, prima ancora, i cilindri. I cantanti della fine dell'Ottocento, quelli della prima generazione che giunse al disco, non cantavano affatto come i tenori odierni. Già tra la prima e la seconda generazione di tenori che approdarono alla sala di incisione si può notare una chiarissima evoluzione (o involuzione; dipende dalle valutazioni di ciascuno) stilistica. Per rimanere nella categoria dei tenori stentorei, quelli che, per intenderci, vengono indicati come eredi di Duprez e di Tamberlick, noteremo che lo stile di un tenore come Francesco Tamagno non ha nulla a che spartire con Enrico Caruso. Nell'esecuzione di "O muto asil del pianto" vi sono evidenti tracce di quei "lampi" che Beghelli attribuisce a Duprez, ma vi è ancora l'evidente capacità di dare al canto una dolcezza che sarà poi sconosciuta ai tenori che in seguito affronteranno questa parte. Essi apparterranno alla categoria dei tenori-espada. Il loro stile sarà fortemente condizionato dal gusto verista. L'ultimo, e per certi versi strepitoso esempio di Arnold espada, è stato Mario Filippeschi. [29] Sulla scorta della fondamentale discografia tracciata da Aspinall si potranno riascoltare con profitto le esecuzioni di Tamagno, per scoprirvi un uso della voce che i tenori drammatici del nostro secolo hanno completamente perduto. Fanno testo a questo proposito le incisioni della "Pastorale" dal *Profeta* (Victor 3015FT) o di "Adieu donc, vains objets" (Victor 3016FT) dall'*Hérodiade*. [30] Il modo di emettere gli acuti di petto dei tenori attivi negli anni '20, ormai scopertamente veristi, è ben diverso da quello di Escalaïs le cui incisioni sono forse la testimonianza discografica più vicina allo stile degli epigoni di Duprez. Come Tamagno, Léonce-Antoine Escalaïs, fa parte della prima generazione di cantanti che si avvicinarono al fonografo. Il suo maestro fu Louis-Henry Obin. Primo basso all'Opéra di Parigi dopo Prosper Levasseur, era in grado di trasmettere la scuola dei tenori contraltini alla maniera di Duprez. Nelle puntature di Escalaïs [31] non c'è la violenza, la dimensione materica degli acuti di Hipolito Lazaro. [32] Il



Adolphe Nourrit nel ruolo di Robert in *Robert le diable* dell'Opéra
(Civica Raccolta Bertarelli, Milano)

loro squillo è potentissimo, ma argenteo, perfettamente in linea con la nobiltà dei personaggi del teatro romantico. Né la *voix sombrée* di Tamagno ed Escalaïs, quando non si vogliano scomodare altri ascolti, come quello di Cornoubert, [33] ha qualcosa a che vedere con la dilatazione dei centri tipica dei tenori di estrazione verista, a cominciare da Caruso. La differenza tra l'emissione degli acuti di un tenore moderno come Caruso e di un tenore antico come Jean de Reszké è stata finemente commentata da uno studioso di acuta sensibilità e di grande intelligenza quale Michael Aspinall. I rari documenti dell'arte di de Reszké permettono di cogliere alcune caratteristiche del Grand-Style. De Reszké possiede infatti il fraseggio ampio e la dizione aristocratica dei tenori antichi. [34] La preziosa analisi di Aspinall e il confronto tra l'esecuzione di "O paradis!" di de Reszké e di Caruso, ci ha permesso di avanzare l'ipotesi [35] che gli acuti di petto di Duprez ben poco dovevano avere a che spartire con quelli dei tenori drammatici del periodo compreso tra le due guerre o di quelli di tenori celebri del nostro dopoguerra, come Filippeschi o Corelli. De Reszké infatti è più vicino per tradizione e stile a Duprez. Né si dimentichi mai che Duprez comunque è un tenore antico. Nel desiderio di trasportare le sue conclusioni teoriche nella prassi dei nostri giorni il Beghelli non può evitare di citare quell'edizione Decca de *Les Huguenots*, diretta da Richard Bonynge, che tanto fece scalpore tra gli appassionati. Permetteva infatti di ascoltare il capolavoro di Meyerbeer nella versione integrale. Il direttore americano vi tentò il recupero della vocalità di Nourrit; affidò la parte di Raoul ad Anastasio Vrenios. Californiano, di origine greca, Anastasios Vrenios, classe 1936, debuttò nel 1968 nella ripresa de *Les Huguenots*, allestita al Covent Garden di Londra. La sua interpretazione fu contrapposta a quella di Franco Corelli, che nel 1962 partecipò al "mitico" allestimento scaligero dell'opera di Meyerbeer, sotto la guida di Gianandrea Gavazzeni. Nella conclusione del suo saggio il Beghelli afferma che il Raoul di Corelli rispecchiava per certi versi lo stile di Duprez e quello di Anastasios Vrenios si rifaceva a quello di Nourrit. Scrive infatti:

Quanto alle differenze vocali, paragonando oggi il Raoul tutto fuoco e tutta smania di Franco Corelli nella registrazione di una celebre recita milanese del 1962, col canto elegiaco di Anastasios Vrenios in una fortunata produzione

discografica del 1970 degli *Huguenots* (Decca), possiamo farci un'idea dell'opposta concezione estetica che, intorno al 1830, differenziava Duprez da Nourrit. Ai nostri giorni, comunque, si continua a cantare nell'uno e nell'altro modo. [36]

Con questa affermazione il Beghelli ci ha richiamato alla memoria una serie di osservazioni errate e polemiche di Paolo Isotta, quando all'epoca della pubblicazione dell'edizione Decca del capolavoro di Meyerbeer, avanzò una ipotesi simile. Si incaricò Rodolfo Celletti di dimostrargli l'infondatezza della sua tesi. Varrà la pena di ripercorrere la polemica Isotta-Celletti, che contiene interessanti spunti per chiarire, ancora una volta, la vocalità di Nourrit. Scriveva Isotta:

Il più criticato è stato il tenore Vrenios, che interpreta Raoul; che nella mia modesta critica è sembrato invece una rivelazione notevolissima di questi dischi. Tutto parte dall'erratissima prospettiva cui si è accennato, che inquadra Raoul nella categorie dei tenori eroici: Radamès, Samson... Ciò significa fraintendere completamente il personaggio. Vrenios è un tenore che canta come, plausibilmente, quella parte cantò Nourrit, uno dei più grandi tenori di tutti i tempi: con la più raffinata impostazione di "testa", e con risultati di impareggiabile dolcezza vocalistica... La tessitura chiara di Raoul non è concepita per essere raggiunta con aggressiva vocalità di petto (volendo dire un'eresia, preferirei che la parte fosse eseguita da un contralto piuttosto che dal tipo di tenore desiderato da alcuni!)...

Risponde Celletti, dopo avere rintuzzato la supponenza e gli errori di Isotta (tralasceremo però questa parte):

Certamente non bruciai incensi per Vrenios. Anzi decisamente lo disapprovai. Ma non per le ragioni indicate dal signor Isotta. Al signor Isotta piacerebbe un Raoul alla Nourrit, a quanto leggo. Piacerebbe anche a me. Soltanto che Vrenios non usa "il falsettone" degli antichi tenori, che era voce di testa "pura" alla quale, dopo particolari studi, il sostegno del fiato assicurava luminosità e risonanza; usa invece un falsetto stridulo e risicato, perché non sa cantare – né in falsetto, né a piena voce – e non può far altro che sforzarsi di sostenere i suoni con contrazioni della gola, anziché "appoggiarli" sul fiato... Per me, o il signor Isotta ha le orecchie foderate di jambon o non ha mai udito, posto che basta un Vrenios per eccitarlo tanto, la voce di testa "pura" quale risulta, proprio negli "Ugonotti", da incisioni di Wittrisch, di Lauri-Volpi e di alcuni altri tenori di un tempo. [37]

Beghelli poi attribuisce a Gregory Kunde un "restauro" simile a quello di Vrenios. L'operazione di Kunde si applicherebbe all'Arnold del *Guillaume Tell*, eseguito, invero in maniera discutibile, al R.O.F. di Pesaro del 1995. Non solo Corelli non ha nulla a che vedere con lo stile di Duprez, ma Vrenios, come peraltro Gregory Kunde, non hanno nulla a che vedere con lo stile dei tenori angelicati alla Rubini, e, se vogliamo alla Nourrit.
Ancora una volta la mia affermazione trova conforto nell'ascolto ragionato delle fonti discografiche. Il Raoul di Corelli è la versione moderna della concezione che di questo personaggio ebbero i tenori - espada, attivi dopo Tamagno. Per certi versi la lettura di Corelli si ricollega a quella di John O'-Sullivan, come attestano le incisioni di "Bianca al par" e di "Stringe il periglio", realizzate dal tenore irlandese: è già significativo il fatto che O'-Sullivan cantasse l'opera di Meyerbeer in Italia. È in questa lingua che *Les Huguenots* circolarono con tutto quello che la scelta comporta in fatto di vocalità. D'altronde Corelli non avrebbe potuto fare altrimenti, dal momento che la sua formazione affonda nel gusto verista che è la caratteristica dominante del canto del nostro secolo. Né la lezione di Giacomo Lauri-Volpi è stata assimilata da Corelli al punto da giungere a quella aristocratica definizione che del personaggio meyerbeeriano diede il tenore di Lanuvio: grande inattuale all'interno del panorama dei cantanti del nostro secolo. [38] Non mi risulta che Corelli abbia mai sperimentato quelle emissioni miste e morbide, quel canto in falsettone (uso il termine nella sua accezione gergale) che invece trova riscontro in più di un disco di Lauri-Volpi. [39] Proprio le emissioni miste di Lauri-Volpi ci permettono di dubitare che Vrenios e Kunde possano essere presi come modelli di stile del canto antico. Il canto di grazia dell'Ottocento non doveva avere nulla a che vedere con il canto debole e incolore di certi tenori moderni. Anche in questo caso ci aiuta la ricognizione dei documenti discografici.
Le strade da percorrere sono essenzialmente due. La prima consiste nell'ascolto di alcune voci italiane. È utilissimo iniziare dall'incisione di "A te, o cara", realizzata il 16 gennaio 1928 da Giacomo Lauri-Volpi, per la Victor, matrice Victor CVE-41450-2. Più ancora della precedente incisione, realizzata per la Fonotipia, matrice Pho-5313, questa lettura della celebre pagina di Bellini è una testimonianza probante dello stile di

grazia, di ascendenza ottocentesca. Di questa esecuzione segnaliamo l'attacco morbido e rotondo, in una parola, angelicato. In tutta la prima strofa andrà prestata attenzione alla libertà ritmica di Lauri-Volpi, che gli permette di mantenere sempre rotonda l'emissione e di graduare il suono. Nella seconda strofa si notino il portamento ascendente prima della puntatura, proprio per toglierle alla nota acuta quell'impeto e quella violenza che sarebbero del tutto inopportuni ed estranei allo stile della pagina. Anche l'incisione di "Bianca al par di neve alpina" dagli *Ugonotti* di Meyerbeer è di grande interesse. Si tratta ancora di un disco Victor che risale al gennaio del 1929. Il numero di matrice è Victor CVE-41449-2A. Di questa interpretazione di Lauri-Volpi andrà sottolineata la rotondità dell'attacco. "A qual soave vision" è emesso con una morbidezza che è la migliore dimostrazione di che cosa dovesse essere il canto antico, di come si deve dare forza e vibrazione ai suoni di testa. In questo caso bisognerà poi fare attenzione al rapporto che si crea tra la voce del tenore ed il suono dello strumento ad arco obbligato; allo stesso modo va sottolineato il nitore strumentale che Lauri-Volpi sa conferire alla breve figurazione (tipica peraltro della vocalità di Nourrit) che accompagna le parole, "che un dì d'april". Si noti poi che la differenza essenziale tra un tenore di ascendenza antica, come Lauri-Volpi, e i tenori di grazia dei nostri giorni (quelli che eseguono il repertorio del primo Ottocento) è la costante attenzione del primo a timbrare il suono, a renderlo vibrante.
Al sostegno della nostra tesi giova l'ascolto di "Angelo casto e bel" dal *Duca d'Alba* di Gaetano Donizetti, un disco Fonotipia Matrice XPh 2838 realizzato tra il 1907 ed il 1910, nell'interpretazione di Giuseppe Anselmi. In particolare si presti attenzione alla vibrante soavità con cui il tenore siciliano attacca la ripresa della melodia. Un capitolo a sé stante richiederebbe poi l'analisi delle incisioni di Francesco Marconi. [40]
Di assoluto interesse risultano, inoltre, alcune incisioni di Fernando De Lucia. Prima di segnalare qualche esempio, è opportuno sottolineare le caratteristiche dell'ambiente in cui è venuto a formarsi il famoso tenore napoletano. In questa operazione ci aiuta il prezioso libro di Michael Henstock, che può essere considerato il massimo studioso del tenore napoletano. A proposito del Conservatorio di San Pietro a Majella, dove De Lucia entrò in contatto con la musica, l'Henstock scrive:

This institution inheritor of the traditions that had made eighteenth century Naples the centre of musical world, was one of the most distinguished colleges of music in Italy, enjoying a reputation such that eminent composers vied for the post of Director. Donizetti, who taught composition there, had been passed over for the position in favour of Mercadante; the latter had grown up in Naples, where he had attended San Sebastiano, and he was for this reason preferred by King Ferdinando II. After presiding over the college for three decades, Mercadante was succeeded by another of the college's graduates, Lauro Rossi (1810-1885), a former pupil of Niccolò Zingarelli and the male mezzo-soprano Girolamo Crescentini, and the composer of almost thirty operas. The professoriate, appointed exclusiveley by competitive examination, included Beniamino Carello (father of Augusto, Bice and Emma, and author of several books on singing), Beniamino Cesi, Vincenzo Lombardi, and Paolo Serrao, established composers and performers in their own right. Longest-serving of all was Francesco Florimo (1800-1888), who had been a fellow student of Bellini a San Sebastiano. [41]

Siamo giunti così al centro del problema. De Lucia ebbe la possibilità di formarsi all'interno di un eletto circolo di intenditori che conobbero il canto di grazia dei tenori romantici, alla maniera di Nourrit, di Rubini, di Mario e del loro erede diretto, vale a dire Masini, che proprio a Napoli nel 1885 otteneva strepitosi successi al San Carlo. Offriva così a De Lucia una preziosa lezione di canto, che il giovane tenore napoletano non si lasciò certo sfuggire. Quegli insegnamenti, vale a dire il canto di grazia dei tenori dell'Ottocento, trovarono spazio nello stile di De Lucia, in alcune delle sue storiche incisioni. A proposito di queste registrazioni Michael Henstock ha brillantemente dimostrato quale fosse l'esatta velocità alla quale esse sono state realizzate. Fernando Battaglia ha provveduto a mettere in pratica le teorie di Henstock. Ha riprodotto la voce di De Lucia così come doveva essere nella realtà. [42] L'esperimento ha permesso di scoprire che Fernando De Lucia non possedeva affatto una voce esile, di quelle che in genere oggi siamo soliti attribuire ad un tenore di grazia. De Lucia possedeva una solida voce, forte di un medium capace di colori intensi e virili. Questo particolare potrebbe sembrare irrilevante ed estraneo all'argomento che stiamo trattando. In realtà ribadisce che il canto di grazia di ascendenza ottocentesca è uno stile che non va affatto disgiunto da voci maschili dai colori intensi, si potrebbe



Adolphe Nourrit, primo tenore dell'Opéra di Parigi.
(Civica Raccolta Bertarelli, Milano)

dire scuri. Questa constatazione è assai utile per comprendere come Nourrit potesse cantare parti che oggi ci sembrano inadatte ad un tenore dalla voce morbida e dal canto sfumato. L'equivoco poggia sul fatto che per gli ascoltatori moderni tenore di grazia (si ricordi che l'espressione qui è usata nel suo significato gergale) significa una voce filiforme, leggera. Non doveva essere così nell'Ottocento. Forse non doveva essere così per Nourrit. Dopo questa premessa ci si può accingere ad ascoltare alcune incisioni di De Lucia. Ne riteniamo fondamentali due. La prima è "Prendi l'anel ti dono". È un disco Grammophone, Matrice 11169b, risalente al 1908. Il tempo staccato è lentissimo. L'attacco è soavissimo, in pianissimo; solo da "l'alma beata e cara", il tenore aumenta il volume della sua voce. Su "arride", cioè al termine della frase, De Lucia abbozza un breve abbellimento in funzione di cadenza.

Il secondo disco è ancora più importante. Si tratta del Recitativo e Cabaletta di Ernani dall'omonima opera di Verdi, "Mercè, diletti amici... Come rugiada al cespite". È un disco Phonotype matrice M 1811. Risale al 2 settembre 1917. Nel nostro dopoguerra il personaggio di Ernani è stato interpretato da voci robuste, spiccatamente drammatiche come quella di Mario Del Monaco o di Franco Corelli. Lo stesso Carlo Bergonzi, apprezzato interprete di questo personaggio, è senz'altro un tenore lirico dalla voce assai robusta e comunque estraneo alla tipologia di Carlo Guasco, che per primo eseguì la parte. Carlo Guasco, [43] infatti, fu un rappresentante di quella generazione di mezzo dei tenori romantici, che conservava ancora schiette caratteristiche angelicate di ascendenza rubiniana. Del Recitativo, inciso da De Lucia, andrà notata l'intensità baritonale del timbro, il fraseggio aulico, il modo di porgere la frase. Della Cavatina andranno notate l'arrangiamento del suono sulla "e" di "cespite", il modo in cui viene pronunciato "fiore" e poi "aragonese vergine", il rallentando su "core" e l'alleggerimento del suono, l'addolcimento del suono su "beò". L' "Ah" che precede la ripresa della melodia in corrispondenza di "s'ella m'è tolta", offre a De Lucia l'occasione per interpolare l'esclamazione "ahimè", che viene modulata su di un suono dolcissimo dove l'amore si trasforma in un lamento. Il brano, come è stato giustamente notato, [44] assume un aspetto inedito, del tutto nuovo, che nessun tenore del Novecento, cioè figlio del Verismo e

della temperie toscaniniana, è mai più stato in grado di ripetere. Questo è il canto di grazia di antica ascendenza, queste dovevano essere le tinte pastello di Rubini e forse di Nourrit. Questo doveva essere lo stile di Guasco, che, non a caso, abbiamo voluto rievocare prima di commentare il disco di De Lucia. Gioverà però ricordare, specie in un'epoca di filologismo come la nostra, che un simile canto può essere recuperato solo ripristinando a sua volta quella libertà ritmica che è alla base di tutto il canto ottocentesco. Senza questa coscienza ritmica il dettato romantico appare privo di grazia e comunque lontano dall'originale.

C'è però un'altra pista ancora più interessante per tentare di avvicinarsi allo stile angelicato del primo Ottocento: è quella dei tenori russi delle generazioni 1850-70, che hanno consegnato al disco alcune loro interpretazioni.

Per quale motivo puntiamo la nostra attenzione sui tenori russi? È noto agli studiosi che nell'Ottocento molti grandi cantanti italiani ottenero vibranti consensi in Russia, vi svolsero molta parte della loro carriera e vi impiantarono fiorenti scuole di canto. Si potrebbe ricordare l'influsso di Rubini o, in un'epoca a noi più vicina, quello di Battistini. Né può essere taciuta la magnifica esperienza russa di Calzolari. [45] Il tenore milanese era particolarmente versato nel canto di grazia. Lo dimostra tra l'altro una pagina scritta *ad personam* come "Deh! non cercar di leggere" del *Don Carlo* di Pasquale Bona. Né si deve dimenticare che numerosi cantanti russi completarono i loro studi in Italia. [46]

Si può affermare che la scuola di canto italiana del primo Ottocento ha fecondato la nascente scuola russa, dove, all'interno della pattuglia dei tenori, ha trovato un terreno favorevole per la conservazione del canto di grazia, in misura maggiore che non nella scuola italiana stessa. Ancora una volta ci soccorrono i documenti sonori.

Quattro sono gli ascolti fondamentali. Di Ivan Ershov è indispensabile conoscere l'incisione di "Plus blanche que la blanche hermine", realizzata per la G&T a San Pietroburgo nel 1903, numero di matrice 022011 94y, e quella della "Pastorale" de *Le Prophète*, "Pour Berthe, moi je soupire", numero di matrice 022012 95y, che risale sempre alla stessa data. Di Nikolaj Figner, va ascoltata "Plus blanche que la blanche hermine", realizzata a San Pietroburgo nei primi anni del secolo per la G&T,

numero di matrice 022000. Infine si deve ascoltare per intero l'incisione del *Rigoletto* realizzata dalla Melodya nel 1949 o, probabilmente, riversata in 33 giri in quella data. La parte del Duca di Mantova è eseguita dal mitico Ivan Kozlovskij. Il suo canto a fior di labbro, la sua mezza-voce purissima, benché forse eccessivamente esibita, il suo stile di grazia sembrano piovere da un altro mondo, da quello ottocentesco di Masini o, persino di Mario de Candia. Non stupisca che ai tre ascolti relativi a tenori nati nell'Ottocento ne aggiungiamo un quarto di un cantante che nato nel 1900, ha debuttato negli anni venti del nostro secolo. Kozlosxkij è uno straordinario esempio di sopravvivenza dello stile antico. È probabile che l'isolamento dei cantanti russi nel periodo staliniano abbia favorito la perpetuazione di uno stile decisamente aulico. [47]

Da tutto questo si può ipotizzare che il canto di grazia dei tenori romantici e protoromantici si sostenesse su di un'emissione ben più piena, intensa vibrante che non quella dei tenori indicati dal Beghelli che, semmai, sono un esempio della distanza che separa il canto di grazia moderno da quello antico. È proprio la carenza di vibrazione e di omogeneità del suono che limita gli esperimenti di quella pattuglia di tenori che nei nostri giorni hanno tentato il recupero del canto antico. Tra gli altri andranno ricordati Rockwell Blake, il già citato Kunde, Bruce Brewer, Giuseppe Morino, William Matteuzzi, Laurence Dale, Bruce Ford. A parte va collocato Chris Merritt, che tra tutti era certo il più dotato e il più promettente, se il disordine della sua tecnica non ne avesse affrettato il declino. Il problema della prassi esecutiva della vocalità romantica rimane aperto e la ricostruzione moderna dello stile di Nourrit e delle opere scritte per lui è operazione complessa. Questa lunga parentesi sulle fonti di una probabile e fondata ricerca dello stile antico, non ci ha allontanato da Nourrit e dalle sue caratteristiche. Semmai ha tentato di mostrare quanto sia difficile la comparazione tra voci antiche e voci moderne. Si deve poi aggiungere che lo stile antico, di cui tracce si conservano nei dischi citati, molto può dirci sui tenori all'italiana, che si impadronirono del repertorio del grand-opéra e lo portarono per il mondo. Infatti la storia della diffusione dei principali titoli del grand-opéra vede protagonisti tenori italiani, spagnoli, russi e non francesi. Né va dimenticato che opere come *Guillaume Tell*, *Les Huguenots*, *La Juive*,



Adolphe Nourrit, disegno di Dantan jr.
(Civica Raccolta Bertarelli, Milano)

Robert le Diable, etc. girarono nella versione italiana. Purtroppo i dischi possono fornirci pochi elementi su un tenore francese, che, pur con tutti i cambiamenti provocati nella sua vocalità dall'avvento di Rossini, proveniva dalla cultura della tragédie-lyrique.
Inoltre nelle ricerche su Nourrit, e più in generale sui personaggi tenorili dei grand-opéra di Rossini, Auber e Meyerbeer, l'interesse è stato soprattutto attratto dal problema del registro acuto e dell'uso del registro di testa. In realtà è opportuno sottolineare la natura francese della vocalità di Nourrit, condizionata dallo stile dei titoli da lui interpretati, che si rifacevano comunque al mondo della tragédie-lyrique e lo aggiornavano al gusto moderno. Insomma rimane ancora da decidere come fosse il Grand-Style, come fosse la dizione dei recitativi. Non è possibile credere che i compositori ne scrivessero di così ampi ed incisivi solo per annoiare il pubblico. Non è possibile credere che gli esecutori li accettassero, se poi non ne traevano partito quanto da un'aria e da un duetto. Ammessa dunque la loro capitale importanza, che sposta comunque l'asse della vocalità di un cantante francese del primo Ottocento rispetto a quella di un cantante italiano, il fraseggio di un tenore da tragédie-lyrique, un tenore alla Nourrit, com'era? Era martellante come quello di un tenore post-verista alla maniera di Corelli quando esegue la *Vestale* o *Agnes von Hohenstaufen*[48]? Non dimentichiamo che Corelli comunque ha eseguito queste opere in italiano, con tutto quello che questo comporta. Era uno stile altisonante come quello degli attori francesi versati nei drammi di Corneille e di Racine? Ma questo stile di recitazione come si sposava alla musica? Le fonti sonore tacciono. Tacciono, perché il repertorio del grand-opéra è stato attratto da uno stile di canto stentoreo all'italiana, che ha tagliato i ponti con lo stile di Nourrit. Tacciono in virtù del fatto che non possediamo quella messe di documentazione fonografica che invece ci ha permesso di tratteggiare qualche caratteristica dello stile antico di ascendenza italiana. Con una tale serie di problemi, che per ora si possono solo porre, e non risolvere, è difficile credere che i tenori antichi cantassero come i moderni. Sullo stile francese di Nourrit è emblematico il giudizio di Halévy:

L'habilité de Nourrit comme chanteur était intimement liée à son intelligence du théâtre. Chez lui, les qualités qui font le comédien se confondaient naturellement, sans aucun effort de sa part, avec son talent de chanteur. La

prononciation était nette et élégante, le sentiment de la phrase musicale excellent. Aussi habile à saisir les nuances d'un rôle qu'heureux à l'exprimer, comprenant le charme et le pouvoir de la mélodie aussi bien que la finesse ou l'énergie d'une situation, il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu, et savait au besoin l'entraîner par une action chalereuse et théâtrale, dans la bonne acception du mot. [49]

A ribadire la permanenza di Nourrit all'interno dello stile francese, giova ricordare che l'avvento sulle scene dell'Académie Royale de Musique delle nuove opere rossiniane non allontanò Nourrit dal suo repertorio abituale e dalla sua particolare predilezione per Gluck. Alla fine del 1827 venne anche nominato professore di "déclamation pour la tragédie-lyrique", a ribadire così la sua vocazione di *tragédien*. Peraltro la vocalità del grand-opèra, pur accettando le suggestioni italiane, filtrate attraverso l'esperienza rossiniana, non aveva tagliato del tutto i rapporti con il retroterra stilistico della tragédie-lyrique. Lo dimostra assai bene *La Muette de Portici* di D. F. E. Auber e poi la produzione di Meyerbeer, come ebbe modo di notare lo stesso Fétis. [50]
Nella *Muette de Portici* [51] Masaniello si presenta al pubblico con una Barcarolle", "Amis, la matinée est belle". [52] In questo pezzo la tessitura del personaggio scritto per Nourrit sembra gravitare nella regione centro grave, fino a toccare il re_2. Non sale mai oltre il sol acuto. La scelta può essere stata dettata anche da motivi drammaturgici. Nell'opera Auber prevede un'altra voce di tenore, per la parte di Alphonse. Alla prima venne interpretata da Alexis Dupont. [53] La sua Cavatina di sortita, "Ah! ces cris d'allégresse" presenta una tessitura più acuta e puntature fino al do. La differenza della vocalità dei due pezzi di sortita dei due tenori impegnati nell'opera può essere dovuta alla volontà di creare una maggiore varietà. È curioso che nella *Muette de Portici*, come più tardi nella *Juive*, opere che prevedono due tenori, l'haute-contre, sembrerebbe non essere affatto Nourrit. Nel celebre Duetto Masaniello-Pietro, "Amour sacré de la patrie", la tessitura di Masaniello è significativamente più acuta di quella della Barcarole. Insiste nell'ottava compresa tra il la_2 e il la_3. La frase, però, sviluppa una melodia ampia, dal piglio eroico, contrassegnata dalle puntature all'acuto, seguite da sestine di ottavi, che conferiscono alla linea una maggiore rotondità. Nel Finale del III atto

merita attenzione una frase come "Invoquons du Très-Haut". La vocalità di Masaniello è improntata alla declamazione dai toni severi. La melodia si snoda su valori lunghi. La tessitura gravita dal sol_2 al la_3. La zona favorita dalla voce è però quella compresa tra il si_2 e il sol_3. Il momento più alto della parte di Masaniello è costituito dalla grande blocco del IV atto: il Recitativo "Spectacle affreux!...", l'Aria, "O dieu! toi qui m'as destiné", infine la Cavatina "Ferme tes yeux, la fatigue t'accable: ... Du pauvre seul ami fidèle".
L'Aria è un'ampia pagina che alterna due sezioni, la seconda inizia da "Adoucir la rigueur de tes arrêts terribles". La tessitura è sensibilmente ardua. Nella prima sezione vi sono infatti passi assai vicini al declamato, con frasi che insistono nella zona del passaggio. Il panneggio è aulico, con la presenza di note di lunga durata. Non manca anche un salto discendente di ottava, dal fa_3 al fa_2. Nella seconda sezione la tessitura alterna passi che insistono nella regione grave della voce, seguiti da altri che gravitano invece attorno al passaggio ed arrivano su fino al si♭ acuto. Nella conclusione, che ripropone la prima sezione, il canto si atteggia a forte drammaticità con passi di sbalzo (fa-si bemolle acuto, sol_2-fa_3). Il risultato è un canto agitato, una versione aggiornata dello stile severo della tragédie-lyrique di Spontini. Emergevano qui le capacità drammatiche di Nourrit. C'è da credere che, acuti a parte, il celebre tenore non li risolvesse con la *voix sombrée*, che pure sembrerebbe ideale per rendere la tensione di una simile scrittura. Se così fosse stato, non si capirebbe poi per quale motivo la moglie di Nourrit avrebbe affermato che la ricerca della *voix sombrée*, cercata da suo marito nel periodo italiano, sotto la guida di Donizetti, gli avrebbe rovinato l'impostazione. Con tutta probabilità Nourrit sapeva dare al suo canto una forte vibrazione senza ricorrere alla *voix sombrée*. Nella famosa invocazione al sonno, "Descends, à ma voix qui t'appelle" si dovrà notare una tessitura che tende a disporsi nel rigo, interrotta a tratti da puntature al sol, al la, da una figurazione di tre quartine di ottavi, che portano la voce al si acuto. L'effetto che si ottiene è quello di una declamazione dolce e raccolta che le puntature, non a caso su valori lunghi, illuminavano con lo splendore di suoni bianchi e dolcissimi. La sequenza delle tre quartine di ottavi, che per valori congiunti porta la voce al si acuto, mostra quale

effetto Nourrit dovesse trarre da questi passi chiaramente strumentali. Qui la voce suonava legatissima come la cavata di un violoncello e salendo acquistava di vibrazione e di intensità, alla maniera dei tenori antichi, di cui abbiamo ricordato i dischi. L'effetto che si produceva doveva essere paradisiaco. La parte di Masaniello mostra assai bene la dimensione francese dello stile di Nourrit, dove la declamazione comunque era l'elemento dominante della vocalità.

Le caratteristiche dello stile di Nourrit sono ribadite dalla vocalità di *Robert le Diable.* [54] Dei tanti esempi possibili ne possiamo isolare alcuni.

Il Duo, "Des chevaliers de ma patrie" metterà in rilievo l'acutezza della tessitura che gravita tra il mi_3 e il do acuto. Si può affermare che nessuna opera come *Robert le Diable* abbia sfruttato l'acutezza del registro acuto di Nourrit. In questa partitura la facilità e la bellezza del canto di testa del celebre tenore vengono utilizzati in passi pirotecnici. La vocalità di Meyerbeer esalta la componente spettacolare, virtuosistica, dei suoi primi interpreti. Non mancano nel duetto passi di slancio, che sottolineano l'eroismo romantico del personaggio di Robert. Rappresentativa della vocalità eroica di Nourrit è la frase "Ah! marchons, je ne crains rien, non, non", con i salti di quinta che mediante terzine di ottavi portano la voce sempre più in alto, dal mi al fa, al sol al la, al si, poi al re sopracuto, che corrisponde ad una nota di valore più lungo. Questo canto di sbalzo troverà la sua sublimazione nel famoso *Settimino* de *Les Huguenots*. È un passo comunque che mostra la propensione del celebre tenore per le frasi eroiche, nobili eleganti. È certo uno di quei passi che nel naufragio della vocalità romantica sono stati completamente fraintesi e comunque letti in una maniera del tutto diversa [55], che deve essere rimossa, se non si vuole snaturare non solo la vocalità di Nourrit, ma anche lo stile di Meyerbeer e del grand-opéra.

Assai emblematico, però, è il punto A del n. 18 della partitura di *Robert le Diable* vale a dire il "Final" del IV atto. Si tratta del Recitativo e Cavatina di Raoul. Il Recitativo occupa 29 battute. Presenta dei cambiamenti di tempo: Poco Andante, Allegro agitato, Andante. La Cavatina vera e propria coincide con il successivo Poco Andantino. Consta di 17 battute. È una frase elegiaca improntata ad un intatto stupore. Ricordiamo che la situazione drammatica prevede Robert,

intento a contemplare Isabelle addormentata. Sembra che nel disegnare la vocalità di questa pagina, Meyerbeer abbia voluto ricollegarsi senza dubbio all'esempio dell' "Air du sommeil" dalla *Muette de Portici*, ma più in generale a certe pagine di stupore estatico caratteristiche dell'opera barocca francese, pensiamo all'aria di Renaud, "Plus j'observe cex lieux", dall'*Armide* di Gluck. [56] Non dimentichiamo che Nourrit cantò il ruolo di Renaud, anche nel suo concerto di addio, di cui Halévy ci ha lasciato una bella testimonianza. [57] La linea vocale procede per gradi congiunti ed evita ogni brusco trapasso sia che scenda al sol_2 sia che salga al la acuto. La vocalità è semi-sillabica con terzine di ottavi, duine di sedicesimi, duine con sedicesimo puntato e trentaduesimi, due sestine di sedicesimi all'inizio ed alla fine della frase in corrispondenza della parola "belle". Sia nel primo che nel secondo caso la sestina è in corrispondenza della stessa figura, eseguita dal Flauto solo che fa sentire la sua voce sul pizzicato dei Violini Primi. In precedenza i corni in do avevano creato un breve pedale. Di grande interesse in questa pagina tipicamente francese, un arioso, è la dinamica della voce. Sulla prima battuta Meyerbeer prescrive "très doux", poi, in corrispondenza di "ce paisible sommeil", "toujours pp". In corrispondenza della e di "innocents", è di particolare importanza la forcella di crescendo-diminuendo che poi termina sul "ppp" di "qu'elle est belle". Niente è più lontano di questa pagina di una cavatina all'italiana. La rotondità melodica delle pagine italiane è sostituita da una declamazione che offre una versione moderna del Grand-Style della *tragédie-lyrique*. Un simile stile richiede un *tragédien*, che sappia comunque imprimere alla parola la forza espressiva dei dicitori francesi, qui fecondata dal soffio della morbidezza italiana portato in Francia da Rossini. La forza espressiva di Nourrit è confermata dal successivo Duo con Isabelle. Nella parte che precede l'Air de grâce, la voce di Nourrit doveva sapere esprimere l'incipiente furore nelle duine di ottavi prima e poi di ottavo puntato e sedicesimo, che portano la sua voce al sol e poi al la acuto in corrispondenza di "crains ma fureur ne me repousse pas tremble de me reduire au deséspair".

Robert le Diable fu l'opera che portò alle stelle la fama del celebre tenore, ma riaffermò uno stile di canto che si affrancava dagli influssi italiani di matrice rossiniana e si ricollegava a quello della tragédie-lyrique o,

almeno, a quello del grand-opéra, così come lo aveva declinato Auber ne *La Muette de Portici.* [58] *Robert le Diable* conferma che all'occasione Nourrit sapeva trarre partito da brevi passi fioriti, ma che non amava la fastosa coloratura rossiniana.
Se si nutrissero dei dubbi, per smentirli si può portare come prova che Nourrit fu un ottimo interprete del personaggio di Orphée, protagonista dell'omonima opera di Gluck, che eseguiva nella sua versione francese. È credibile che terminasse il I atto con l' Ariette, "L'espoir renaît dans son âme". Si tratta di un pezzo in stile galante con la presenza qualche passo di coloratura. Sono volate di sapore ancora barocco, non particolarmente complesse. Un buon Orphée deve comunque saperle eseguire. Nourrit, non dimentichiamolo, si pone al di qua della riforma gluckiana, che come ha ben notato Fedele D'Amico, ha portato una nuova concezione melodica nel melodramma francese, congelato nell'arida declamazione di Rameau. [59] La riforma gluckiana funge da spartiacque non solo per lo stile delle composizioni, ma anche per quello dell'esecuzione. Infatti il Fétis, trattando del primo Orphée, Joseph Legros, scrive:

acteur un peu froid, il ne dut d'abord ses succès qu'au timbre admirable de sa voix; sous ce rapport, il consola le pubblic de la perte de Jéliotte; mais dix ans plus tard la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique exerça son influence sur le talent de Legros. [60]

Lo studioso francese si riferisce al gioco scenico, nel quale però va intesa anche la capacità di animare il canto, di infondergli più vigore, di affrontare la frase con espressione, per rendere gli affetti del personaggio. Nourrit crebbe in questo clima di rinnovato fervore per la voce e per le sue possibilità espressive che anima l'opera francese del periodo napoleonico e della Restaurazione. A questo proposito non sarà privo di interesse ricordare che nel 1803 venne pubblicata la *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* di Parigi. Come ha dimostrato E. F. Volontieri [61] si tratta di un'opera di fondamentale importanza, modello dei trattati di canto di tutta Europa per almeno cinquant'anni. Essa rivela un'inequivocabile attenzione degli ambienti francesi per il canto italiano, peraltro già confermata dalla *Mélopée moderne ou l'Art du Chant reduit en Méthode* di J. P. A. Martini, pubblicata a Lione nel 1792.

Non a caso nella *Méthode* la maggior parte dei passi citati ad esempio proveniva dal repertorio italiano e non a caso il processo didattico culmina nell'esecuzione dell'aria "Eccomi sol alfine" di G. F. De Majo, autorevole rappresentante della così detta Scuola Napoletana. Che Nourrit, per giunta insegnante al Conservatorio di Parigi, conoscesse la *Méthode* non v'è alcun dubbio.
Se dalla definizione dello stile di Nourrit si passa a quella delle caratteristiche specifiche della sua voce, essa certo dovette godere di un registro di testa estesissimo e bianco, altrimenti non si giustificherebbero le tessiture acutissime di molti dei lavori scritti per lui, non si giustificherebbe la perigliosa puntatura che chiude la parte centrale del "duettone" del quarto atto de *Les Huguenots:* [62] puntatura scritta *ad personam* nella più schietta tradizione del primo Ottocento, puntatura chiesta e cercata da Nourrit. Per generale ammissione delle fonti e della anedottica dell'epoca, il "duettone" del IV atto de *Les Huguenots* fu pensato e voluto da Nourrit, che arrivò a fare modificare il piano generale del lavoro di Meyerbeer. Fu notizia di dominio pubblico, se un giornale dell'epoca scriveva:

Si nous sommes bien informés, Nourrit aurait une grand part, comme auteur, dans la scène du quatrième acte, une des plus pathétiques que nous sachions au théâtre. Il aurait-dit on-fait disparaître tout ce que, dans le principe, cette scène avait de mélodramatique et par coupe et par la phrase musicale. [63]

Quanto al resto della voce, cioè alla regione centro grave, le testimonianze sono contraddittorie. Il 10 marzo 1834 Nourrit cantò all'Opéra *Don Giovanni.* Pare che la parte del libertino spagnolo gli andasse a meraviglia. Non v'è dubbio che vi avrà portato le debite aggiustature. A Nourrit, però, non passò per la testa di cantare il personaggio di Don Ottavio, che in quel periodo faceva la gioia di Rubini. Il celebre tenore bergamasco cantò frequentemente il personaggio mozartiano nelle sue stagioni parigine come in quelle londinesi. [64] Secondo il moderno modo di intendere le voci, un tenore come Nourrit, un tenore che cantava le parti del Comte Ory e di Robert, avrebbe dovuto orientarsi verso la vocalità di Don Ottavio.
Nell'opera di Mozart tra Adolphe Nourrit, Don Giovanni, e Léopold

Lafont, [65] Don Ottavio, si configura, come vedremo, lo stesso rapporto che ne *La Juive* caratterizzerà Élèazar cantato da Nourrit, e Léopold, cantato da Lafont. Non v'è dubbio però che Nourrit sceglieva per sé personaggi di grande spessore drammatico, evitava parti meno importanti, come Don Ottavio, che la tradizione affida a tenori lirico-leggeri, quelli che nell'Ottocento erano tenori di mezzocarattere. Giova ricordare che Rubini amò cantare *La dame blanche*, di cui eseguiva anche il solo II atto, che offre al tenore singolari possibilità di brillare, a cominciare dalla celebre cavatina di Georges. Anche Nourrit amava cantare questo delizioso pezzo, il ruolo di Georges e qualche altro personaggio da opera buffa. Ma era un vezzo, un'eccezione, un *divertissement.* Quando si allestiva *Don Giovanni* voleva per sé il ruolo del titolo. Rubini inoltre era un brillante rappresentante del repertorio italiano del Théâtre des Italiens, dal quale invece Nourrit si tenne sempre lontano. [66] Né a Rossini, che pure lo ebbe come tenore nelle sue prime opere francesi, venne in mente di utilizzarlo ne *Il viaggio a Reims* o in parti come Rodrigo o Otello che facevano la gioia di Rubini, assieme a Giannetto, Argirio, Almaviva, ruoli che il tenore bergamasco cantò nella sua stagione parigina del 1825. È contraddittorio invece che di un cantante che eseguiva *Don Giovanni* nella parte del protagonista il Quicherat scriva:

> Nourrit amait le rôle de Licinius, dans lequel il pouvait déployer ses belles qualités, et surtout émouvir par les élans de la passion. Mais il reçonnaissait que ce rôle était trop bas pour lui. Ainsi que je l'ai dit, il ne chant jamais comme son père, qui avait des notes bien timbrées dans la région qui chez le fils confinait à la voix de tête. [67]

In effetti la vocalità di Licinius è decisamente bassa per la voce di un tenore. D'altronde se Nourrit finiva per trovarsi a suo agio nella tessitura di Masaniello e di Robert non poteva che trovarsi a disagio in quella del protagonista della *Vestale*. Nel Duetto del I atto Licinius-Cinna, "Quand l'amitié seconde mon courage", Licinius gravita tra il mi_2 ed il fa_3. Molto spesso insiste al di sotto del do_3. Nel grande Duetto del secondo Licinius-Julie, Licinius si muove in una tessitura grave, che insiste nella regione bassa della voce. In alto non va oltre il sol_3. Nell'Aria del terzo atto, "Julie va mourir", queste caratteristiche sono confermate. La voce fraseggia

insistentemente sotto il do_3. Raramente tocca il sol acuto e solo nelle ultime battute arriva al la acuto. C'è da credere dunque che i cambiamenti del *Don Giovanni* di Nourrit dovessero essere significativi, almeno in fatto di tessitura.

Di fondamentale importanza per la definizione della vocalità francese di Adolphe Nourrit rimane la lettura di *Gustave III* [68]. Nourrit vi sostenne la parte del protagonista, Gustave, il re di Svezia.

Nel I atto Gustave si presenta con un grande Recitativo e Aria, "Et vous tous, mes enfants. O vous par qui ma vie". Nell'introduzione di questo pezzo, un Allegro Moderato, va segnalata l'evidenza data dal compositore alla linea del Flauto. Essa determina quel clima di elegante malinconia, di aristocratica gentilezza che sarà una delle caratteristiche del personaggio di Gustave e della sua vocalità.

La tessitura impegna una gamma che va dal re_2 acuto al do_4. Di grande interesse l'utilizzo delle terzine di ottavi che increspano la prima parte dell'Aria. Nourrit doveva trarre grande partito da questo tipo di vocalità semi sillabica. A questo proposito va segnalato il passaggio in corrispondenza delle parole "Oui, que par vous encore", dove la voce viene portata attraverso il gioco delle terzine su fino al si bemolle acuto. Nella sezione dell'Aria, delimitata dall' "A part", tutta la frase, "Amélie hélas", è veramente perigliosa per il rapido alternarsi di duine di ottavi seguite da salti ascendenti, poi da duine di ottavi puntati e sedicesimi seguiti da salti ascendenti e discendenti. È ovvio che un passo di tale difficoltà si scrive solo in presenza di un interprete che ne sappia trarre risultati sicuri. Per risolvere alla perfezione un simile passo occorre un'intonazione salda, un solfeggio preciso e soprattutto un'elasticità vocale da fuoriclasse. Se poi, oltre a leggerlo, come fa il volonteroso Laurence Dale, [69] si vuole anche intepretarlo, sfumandolo, giocando sugli accenti, sull'intensità del suono, occorre un talento allo stato dell'arte.

La conclusione dell'Aria, "Et pour vous encore je rêve", è una stupefacente dimostrazione del registro acuto di Nourrit, che gli autori del grand-opéra sfuttarono sia a fini espressivi che meramente virtuositici. Inscritto in un canto di una levigatezza strumentale, brilla il re sovracuto, toccato per due volte, all'interno di una piccola serie di quartine di sedicesimi.

L'eleganza dello stile francese di Gustave emerge nella frase del Duetto del I atto Gustave-Ankastrom, "Une vague mélancolie, des tourments cruels et secrets". Ritroviamo il canto di sbalzo con i salti di ottava, mi_2-mi_3, in corrispondenza di "ne vague", poi sol_2-sol_3, la progressione di duine, formate da un ottavo puntato, seguito da un sedicesimo; infine la propensione all'acuto con la voce portata al si naturale di "fatigue". Nell'Andante con Moto, sono interessanti i segmenti melodici che insistono sul fa_3 e sul sol_3, in corrispondenza di "j'offense l'amitié". Sulle parole "L'honneur e l'amitié", la voce si allarga su fino al la acuto, una nota di lunga durata, per poi scendere attraverso alcune duine di ottavi. Nella stretta, che ripropone il movimento iniziale, meritano attenzione le figurazioni di sedicesimi ascendenti che portano la voce al la acuto.
Nel passo concertato del Trio del II atto, "Mon Dieu, mon Dieu, toi", la tessitura gravita tra il fa_3 e il do acuto. È la quinta prediletta da Gustave, che pure non manca di sconfinare nella regione grave. Ciò assicura la preminenza alla voce del tenore, che può così dominare quella degli altri personaggi.
Nel gran Duo d'amore, la prima frase, "Calmez votre frayeur! c'est moi, c'est votre roi qui vient veiller sur vous", con cui il re di Svezia si annuncia alla sua amata, insiste sul re e sul mi. Essa è emblematica di quell'arte del fraseggio nobile ed elegante che contraddistingueva lo stile di Nourrit. Nell'Andantino, in corrispondenza della prima ripetizione di "O tourment! Ô délire", la voce non manca di toccare il sol_3 acuto. A tratti insiste anche sotto il do_3. Nella seconda ripetizione la tessitura tende ad alzarsi. Va sottolineato l'attacco, dopo la pausa, sul la acuto, con la prescrizione dinamica di *fpp*, che presuppone, pena il mancare l'effetto, una filatura. La tessitura di questa seconda ripetizione si colloca tra il mi_3 e il si bemolle acuto. La tessitura è acuta anche nell'Allegro Assai, "Sais tu qu'en horreur", dove si incontrano brevi segmenti di sol ripetuti ed una dinamica esigente, con frequenti chiaroscuri, dovuti all'alternanza di forte e piano. Di grande importanza è il passo "O bonheur! ô délire!". La voce di Gustave Nourrit procede su valori lunghi, tranne una sestina di ottavi. In corrispondenza di "Je réspire" la voce sale per intervalli brevi fino al si bemolle acuto. Questa scrittura si trova anche nel passo "Sans toi je ne puis vivre"; permette alla voce del tenore di sovrastare quella del soprano.

Nell'Aria del III atto, "Dieu l'a donc protégée... Je ne sais quel sombre présage" l'ultimo grande pezzo di Gustave, l'Andante con Moto, presenta una tessitura che va dalla regione grave, dal fa_2 su fino al do acuto. Non mancano passi di sbalzo, per esempio in corrispondenza di "je ne sais quel sombre présage". Questo gusto per alternare passi nella regione grave e poi rapide puntature è caratteristico anche dell'Allegro. In questa pagina si può cogliere il gusto francese per la declamazione e misurare la distanza che separa questo tipo di canto da quello italiano. Perciò nel momento di maggiore concentrazione emotiva, il verso "Et viennes glacer tous mes sens" è un recitativo, o, meglio rimanda a quel recitar-cantando in cui Nourrit era maestro.
Nel Duettino dell'ultimo atto Gustave-Amélie, "Ah! calme tes alarmes!" osserviamo una melodia fatta di quarti puntati seguiti da duine di sedicesimi in una tessitura che si organizza nella quinta do#-sol# e insiste nella terza mi-sol.
Qualche altro tratto delle vocalità di Nourrit ci viene offerto da *Le Serment ou les faux-monnayeurs* di D. F. E. Auber. Il lavoro andò in scena all'Opéra di Parigi nel 1832. Nel Duetto del I atto Edmond-Marie si potrà notare ancora una volta il gusto per una tessitura che alterna ampie frasi nell'ottava grave della voce ad altre che invece insistono in quell'acuta. Ritornano passi di sapore strumentale, come il frammento ascendente per gradi congiunti, in corrispondenza di "ensemble". Nel Terzetto del I atto Marie, Edmond, Andiol, va notato il canto semisillabico, in corrispondenza di "je vivrai sous ses lois". L'Aria di Edmond, "En avant, en avant conscrits", è un Allegro assai contrassegnato da una vocalità scandita ed impetuosa, declamata ed espressiva. Lo stile di questa pagina rimanda alla *tragédie-lyrique*. La tessitura è più bassa di quella di Gustave, di Robert. Lascerebbe supporre che Auber avesse scelto di sfruttare altre corde della voce di Nourrit o che al momento di interpretare questo personaggio il registro acuto di Nourrit non attraversasse uno dei momenti più felici. Nella seconda Aria, l'Allegro moderato, "O patrie tant chérie", è improntato ad un canto dolce e carezzevole, malinconico e lieve. La scrittura ripropone una tessitura che spazia nelle due ottave della voce. Ritroviamo le terzine di ottavi che facilitano le escursioni da una zona all'altra del pentagramma. Si tratta di un tipo di vocalità

particolarmente ardua, nella quale però Nourrit doveva essere maestro. Anche in questa pagina, però, non si incontrano passi acutissimi. Non si può chiudere la partitura di questa dimenticata opera di Auber senza sottolineare il virtuosistico finale. Mentre la voce di Marie passeggia con disinvoltura su una frase tutta segnata da una pirotecnica coloratura, la voce del tenore interviene con passi formati da piccoli segmenti di note ribattute e da salti ascendenti di settima, di sesta, di quinta. Intanto il basso infila lunghi trilli sul do grave. Il rapporto tra la voce del tenore e quella del soprano sembra anticipare l'effetto che Meyerbeer con ben altri risultati sperimenterà nella stretta del Duetto Raoul-Marguerite nel II atto de *Les Huguenots*.

Ancora allo scopo di fissare le caratteristiche vocali di Nourrit può essere assai utile osservare anche la vocalità de *La Juive*, che vide il celebre tenore trionfare nel ruolo di Eléazar. In questo spartito Halévy ripropone alcuni comportamenti vocali, che ci sembrano peculiari dello stile di Nourrit. Il primo che segnaliamo, è costituito dal rapidissmo passaggio di sedicesimi puntati e di trentaduesimi del Terzetto del II atto. Esso ricorda da vicino l'analogo passo nel Duetto Raoul-Marguerite nel II atto de *Les Huguenots*. Il problema non è stabilire parentele fra passi di opere diverse, ma di notare con tutta probabilità che Nourrit gradiva passi siffatti, da cui doveva trarre grande partito. Nella ripresa scaligera del 1962, dove Raoul fu interpretato da Franco Corelli, questo passo fu penalizzato. Una voce così imponente come quella di Corelli, mal gradisce una scrittura che evidentemente esige un tipo di voce diversa, certo più flessibile. Il secondo è costituito da frasi molto acute in passi concertati con la voce che insiste nella regione posta tra il passaggio ed il do_4. Questo procedimento – come già si è notato – troverà la sua consacrazione nel celebre "Settimino della sfida" nel III atto de *Les Huguenots*. Esso viene già utilizzato nel finale del I atto de *La Juive*. In corrispondenza delle parole "Viens Rachel, accompagne ton père", la voce ripete con insistenza la sequenza do-fa-sol e poi sale fino al si naturale, non prima di avere toccato il sol e il la bemolle e il la naturale.

Questo tipo di vocalità potrebbe fare supporre che in presenza di altre voci la zona centrale di Nourrit non fosse tale da risaltare adeguatamente. Da qui potrebbe derivare la scelta del tenore e dei compositori, Meyerbeer

e Halévy, di metterla in evidenza, facendola gravitare in una zona che necessitava dell'emissione di testa. Sulle altre voci doveva spiccare il bianco candore della voce di Nourrit. Né va omesso che in un passo come questo, l'altro tenore, Léopold, insiste su di una tessitura significativamente più bassa (all'incirca una quinta sotto), impegnata per giunta su di una vocalità fatta di note ripetute. Non va altresì dimenticato che nel passo, quando Nourrit sale al si naturale, Léopold tace e che in corrispondenza della puntatura le voci del coro tacciono e rispettano una pausa. Sarebbe errato però credere che ne *La Juive* la peculiarità di Nourrit consistesse nel sostenere tessiture acutissime. Se procedessimo in questa direzione *La Juive* ci riserverebbe delle sorprese. È vero che nella stretta finale del III atto, quella che segue la tremenda maledizione del Cardinal Brogni, dopo un passo in cui le voci di Eléazar e Léopold procedono all'unisono, Eléazar è spesso una terza o una sesta sopra Léopold. Nel Sestetto, "Je frissonne et succombe" accade il contrario, cioè che Léopold si trovi anche un'ottava sopra Eléazar. L'esempio più probante è costituito però dal grande Terzetto del II atto, "Je vois son fronte coupable". La prima frase di Eléazar è tutta schiacciata tra il $fa\#_2$ e il $fa\#_3$, mentre la voce sale al la acuto. Ma anche in questo caso non è possibile stabilire nessuna regola. Le due voci di tenore salgono ambedue al la acuto. Halévy sembra volere ridurre al minimo gli unisoni, preferisce i giochi ad incastro, muove le due voci con grande perizia. Rimane da osservare la celebre aria del IV atto, "Rachel! Quand du Seigneur", i cui versi, secondo la tradizione o la leggenda, si sogliono scritti dallo stesso Nourrit con il permesso di Scribe, allo scopo di scegliere le sillabe che più di altre risultassero sonore. Si suppone che Nourrit conoscesse già la melodia che Halévy si proponeva di utilizzare, per questa situazione drammatica. Esaminando lo svolgimento della linea vocale di questo celebre pezzo è assai arduo dare un fondamento a questo aneddoto. Pur tuttavia si possono avanzare alcune osservazioni. La tessitura è compresa tra il fa_2 e il fa_3, quindi nella regione centrale della voce di Nourrit, quella in cui non usava il suo famoso falsetto o falsettone.

Le note acute sono limitate a sole sei puntature, tre la, uno nella prima, due nella seconda e due nella terza strofa, un $si\flat$ nella seconda.

Quest'ultimo è preceduto dall'arpeggio $do\text{-}mi\flat\text{-}sol\text{-}la\flat$, seguito da due

terzine di trentaduesimi che permettono alla voce di scendere in modo soffice fino al mi. Va ricordato che nell'arco dell'aria si presentano anche due corone, una in corrispondenza dell'ultima battuta della seconda strofa e l'altra al termine del pezzo. È interessante notare che la corona della seconda strofa è posta su di un sol, seguito da una duina discendente di sedicesimi. È un procedimento analogo a quello che segue il si♭ acuto. Siccome siamo a una sola battuta di distanza da questa nota acuta, Halévy sembrerebbe avere suggerito a Nourrit di reiterare l'effetto oppure Nourrit sembrerebbe avere suggerito il procedimento ad Halévy. C'è anche un sol♭ nella penultima invocazione a Rachel.
Anche "Dieu m'éclair" presenta una situazione analoga. La tessitura è sostanzialmente quella già indicata. Ci sono però alcuni passi che sconfinano decisamente nella regione acuta. Per due volte la voce esegue il seguente passo, la♭3, si♭3, la♭3; prima di chiudere, la voce tocca il sib, il procedimento si ripresenta nella ripetizione della cabaletta. L'inevitabile coda porta la voce al la e poi al do acuto, note che Nourrit eseguiva senza dubbio di testa.
Non è casuale che una tessitura di questo genere, se esaminata fuori dal contesto stilistico che la vide nascere, ben si adatta alla voce di un tenore lirico-spinto, dotato di buoni acuti e che il personaggio di Eléazar ha finito per interessare un tenore come Enrico Caruso. [70] La vocalità del tenore napoletano sta agli antipodi di quella di Nourrit, come il diavolo all'acqua santa. La scrittura dell'Aria conferma che Nourrit non temeva la puntatura, ma l'intera parte di Eleazar ribadisce che la carta vincente del celebre tenore era il fraseggio, per ottenere effetti drammatici di rilievo, sui quali il tenore faceva assegnamento. [71] Questa osservazione trova ampio riscontro nell'aria del V atto di Gustave III da *Gustave III où Le bal masqué*, quando si nota che la ripresa della prima strofa è preceduta da un verso, "Et viennent glacer tout mes sens...", che altro non è se non un frammento di recitativo. Senza dubbio Auber non lo avrebbe scritto, se non avesse saputo che il suo tenore, Nourrit, traeva effetti non solo dalla puntatura posta sulla parola, "reprends", puntatura bianca non v'è dubbio, emessa in falsettone, ma anche da questi passi drammatici, passi in cui il grand-opéra aggiornava lo stile della tragédie-lyrique. Egli li cantava in uno stile aulico, ben lontano dalla martellante

dizione italianeggiante di Duprez, ma comunque in uno stile drammatico, almeno secondo la concezione che di questo vocabolo si poteva avere all'Opéra prima che l'inventore del do di petto, Duprez appunto, vi mettesse piede.
Un altro significativo ritratto delle possibilità vocali di Adolphe Nourrit ci è offerto da *Les Huguenots.* [72]
Meyerbeer, scaltrito conoscitore della voce del suo interprete, non gli prescrive mai un'aria di gusto italiano. Sceglie per lui frasi di sapore aristocratico, ariosi assai contenuti, pagine di gusto antico, che come ebbe a scrivere il Fétis, sembrano volere ritornare allo stile francese prima che Rossini gli conferisse una rotondità tutta italiana. [73] Anche per *Les Huguenots* [74] basteranno alcuni esempi. "Sous le beau ciel de la Turenne" è un arioso di trenta battute, se si contano solo quelle del canto e si esclude l'introduzione orchestrale e la coda con il coro. Il tempo, un Andantino quasi Allegretto, favorisce lo sfoggio di un'aristocratica eleganza, discreta e contegnosa. Già in corrispondenza delle prime parole, "Sous le beau ciel", la voce tocca il la acuto. Poi scende nella zona più grave con un breve, ma nobilissimo vocalizzo. In corrispondenza di "pour moi simple soldat" Meyerbeer prescrive "doux". In corrispondenza di "d'être admis" la voce sale al la bemolle attraverso un portamento espressamente voluto dal compositore che scrive "trainez la note". Si tocca il si bemolle acuto. La discesa è resa lieve ed elegante dalle due quartine di sedicesimi. Brevi frammenti melismatici segnano anche la conclusione. Esse danno al passo un tono di aristocratica cavalleria.
Della linea vocale della celebre "Plus blanche que la blanche hermine" metteremo in risalto solo alcuni particolari, emblematici del canto nobile ed estatico, ma intenso e vibrante, di Raoul de Nangis.
Noteremo il salto di ottava, sol-sol, in corrispondenza di "que la blanche", la quartina di trentaduesimi, l'acciaccatura doppia prima di "pure", la progressione ascendente in crescendo fa#, la, re fa#, la, sol# e poi il la acuto in *pp*.
Interessantissime le varianti della seconda strofa dove in corrispondenza di "sourire" troviamo due quartine di ottavi, la progressione ascedente in corrispondenza di "trouble" è realizzata da due quartine di sedicesimi con la voce cha va fino al si naturale acuto. Né si possono dimenticare i

do acuti della cadenza. Essi suonano come altrettanti segnali di un canto nobile, angelicato: un mosaico di tessere che compongono il quadro di una vocalità raffinatissima e di un interprete in grado di usare la voce come uno strumento ad arco.
Di innegabile interesse è il grande Duetto del II atto Raoul-Marguerite. In "Beauté divine, enchantaresse", l'estasi dell'amore è espressa con le terzine di ottavi e poi il salto che raggiunge una nota del valore di un quarto.
Nell'Allegro con spirito, "A vous et ma vie", troviamo il nobile guerriero, dagli accenti fieri, ma sempre aristocratici. Nella conclusione su "trop heureux", la voce tocca il re♭ sopracuto. Nell'Allegro vivace "Oui cette conquête", Raoul si muove in gioco rapido di ottavi staccati che portano la voce dalla regione grave alla regione acuta. È un passo di rara difficoltà fatta per mettere in risalto la flessibilità di gola di Nourrit, capace di procedere per rapidi strappi. Meyerbeer prescrive, infatti, di eseguire il passo "saccadé".
Del celebre "Duettone" non si sa che cosa citare, tanto sono numerosi gli spunti utili per riflettere sulla vocalità di Nourrit. Nella prima frase, "Le danger presse" vanno sottolineati i trapassi dinamici della prima frase che vogliono la voce ora "lugubre" ora "doux".
Nell'Allegro brillante, "Ah! quel éclair et quel transport", la tessitura si organizza tra il la_2 ed il fa_3 con un'insistita sequela di fa_3 in corrispondenza di "puis l'attendre", fino alla puntatura, la-si naturale, seguita dalle due quartine di ottavi *avec force* e *ff* sul la di "la mort". Varrà la pena di osservare che nella partitura la parte centrale del Duetto è indicata con il termine "Cavatine". Ciò ribadisce la predominanza di Raoul, cioè di Nourrit, nell'economia del pezzo. Andrà, infine, ricordata la nobile purezza della puntatura al re bemolle acuto che scende poi al si bemolle, al sol bemolle, al fa bemolle, al re bemolle, al do bemolle. Questo svolgersi lento della voce dona al passo un'infinita eleganza. Prima della fine dell'atto c'è posto per la fierezza della stretta, dove l'estasi dell'amore lascia spazio alla più disperata angoscia. Nel V atto c'è l'eroismo di "Aux armes, mes amis!", dove Meyerbeer guarda ai passi eroici della *Muette de Portici* e al mondo della tragédie-lyrique. Infine la vocalità di Raoul sfoggia la "voix humble" della prima parte del Trio,

prima della "Visione", gli accenti severi del severo mistico. La partitura di Meyerbeer ci ha offerto un personaggio, la cui vocalità comprende una gamma espressiva complessa. Una simile tavolozza di accenti e colori, di particolari preziosi è del tutto sconosciuta a qualsiasi parte di tenore concepita nell'opera italiana prima del 1836. La vaporosa eleganza di questa vocalità è ben lontana dalle pose garibaldine dei tenori stentorei che da Duprez in poi, con sempre crescente violenza, fino alla belluinità degli epigoni primo-novecenteschi, si impossessarono del ruolo di Raoul. Né va dimenticato che tanta contegnosa dignità non è solo un omaggio alla vocalità ritrosa di Raoul-Nourrit, ma anche un omaggio al suo talento drammatico. Non è esagerato affermare che la vocalità di Nourrit è un trattato di drammaturgia. Ben lo colse il Fètis che scrisse:

Nourrit, dont le monde connait la verve et l'intelligence, se surpasse dans le rôle de Raoul de Nangis. D'abord grave, réservé, comme il convient à un protestant, il s'anime... à mesure que la passion se développe et que les évenements acquièrent de l'importance. [75]

Quanto alla dolcezza di una voce dalle screziature paradisiache è ancora il Fétis nello stesso articolo a scrivere: Après qu'il a obtenu l'aveu de la tendresse de Valentine, da voix énnu acquiert une doceur, une volupté d'accent qu'il serait impossible de trouver chez aucun autre chanteur.

Pure nel coro delle lodi a Nourrit, a la sua "douceur", al suo canto vaporoso e antico, non manca qualche voce discorde. Una in particolare merita l'onore della citazione, perché anticipa con cruda chiarezza i motivi della prossima sconfitta, della fuga in Italia e dell'impossibilità di Nourrit di adattarsi ad un nuovo stile. Gustave Planche de *La cronique de Paris* del 6 marzo 1836 gli rimproverava di essere "plutôt en professeur scrupuleux qu'en amant passioné... qu'il doit modérer les sons de tête qu'il prodige trop souvent et qu'impriment à sa voix le caractère du troixième sexe...". [76]

Né va dimenticato che Nourrit otteneva un effetto grandissimo anche in passi più scopertamente declamati: questa è la differenza essenziale tra un tenore francese ed un tenore italiano contraltino, dal canto morbido e vaporoso.

"Ah! Souvenir fatal! Du massacre de nos frères. C'est l'horrible signal!"
Quand Nourrit disait ces vers, le terreur s'emparait de tous les âmes. Et que l'on ne respirait plus pendant la strette si chaleureuse: *Plus d'Amour, pluis d'ivresse...*
Il y avait surtout un moment où l'on éprouvait un saissement irrésistible: c'est lorsque l'acteur, regardante par la fenêtre, s'écriait:
Tiens... vois sur ce rivage. Vois ces cadavres sanglantes!
L'interpretation de ce morceau est la plus admirable création de Nourrit: il s'y révélait tout entier. [77]

A complicare ancora di più l'imbrogliato problema della definizione della voce di Nourrit ci si mette anche il suo rivale, la causa della sua partenza dall'Opéra. Nei suoi ricordi Gilbert-Louis Duprez dedica un passo alla rievocazione della voce e dell'arte di Nourrit. Duprez scrive:

Adolphe Nourrit était élève de Grácia: c'est donc à bonne école qu'il avait appris l'art dans lequel il a brillé. Avant lui, son père avait, pendant bien des années, rempli l'emploi de premier ténor à l'Opéra. Je me rappelle l'avoir souvent entendu rue de Richelieu, blotti derrière la contre-basse de père Chénier, vieux musicien qui me fasait entrer avec lui à l'orchestre, et suivant sur la partition, avec une attention édifiante, la musique que l'on exécutait: *Orphée, Oedipe, où Iphigénie*. - Il ne fut pas difficile à Adolphe de prendre la succession de son père, auquel il ressemblait fort au physique, et qu'il dépassait de beaucoup par le talent. Je l'entendis maintes fois, aux débuts de sa carrière, dans les ouvrages traduits de Rossini, tel que *Moïse, le Comte Ory*; dans sa belle création de la *Muette*, et de tant d'autre rôles. Quant à lui, premier sujet brillant et favorisé de l'Académie de Musique, il est probable qu'il ne fit guère attention à un deuxième ou troisième ténor de l'Odéon. En somme, personellement, je le connus très peu. Mais je connus et appréciai son talent.
Nourrit était un artiste consciencieux et sympathique; il disait bien; dans son chant, il me fit toujours l'effet d'apporter moins de tendresse sentie que de fougue et de chaleur. Sa voix tenait de ce qu'on appellait jadis la haute-contre, s'entendant très haut dans un registre mixte. Lorque le hasard me plaça en antagonisme avec lui, je savais bien que l'émission de cette voix blanche et quelque peu gutturale n'avait aucun rapport avec celle que je m'étais formée; je savais encore que je me servais du récitatif tout autrement que lui et les chanteurs qui m'avaient précédé car il était d'usage alors de le débiter plutôt que de le chanter: on le considérait, si je puis riquer cette comparaison, comme une passerelle pour aller d'un morceau à un autre; moi, au contraire, je voyais dans

le récit la partie solide, indispensable à l'action, essentielle à bien exprimer, servant de base au morceau vocal, dans lequel la mélodie, l'harmonie et le rythme l'emportent nécessairement sur les paroles.
Mais, en mettant en pratiques ces idées, cette manière, qui étaient miennes, je n'avais nullement pour but d'infliger un blâme à mes prédécesseur, particulièrment à l'artiste de talent auprès duquel je m'étais cru appellé à paraître; encore moins voulais-je le supplanter ou le forcer à quitter la place. Ce fur donc avec courage, mais avec regret, que j'appris la décision prise par Nourrit d'abandonner l'Opéra. [78]

Un giudizio solo in apparenza rispettoso e positivo. Esso è pieno, invece, di trappole, trabocchetti, di apparenti elogi e di censure sostanziali. È evidente la critica alla facile entrata di Nourrit all'Opéra in virtù del padre. Si sente l'amarezza di chi, tenore di secondo o di terzo ordine, non veniva degnato di uno sguardo dal re delle scene parigine. Vi è quasi una sorta di desiderio di vendetta, che starebbe ben in un personaggio di Balzac, come quel de Rastignac che va alla conquista della Parigi altolocata, così brava nell'umiliare i *parvenu*. C'è poi un passo veramente arduo, se non inspiegabile, là dove Duprez fa cenno al recitativo. Nessuno può mettere in dubbio che Duprez sia portatore di uno stile più incisivo e drammatico. Nessuno, però, può credere che il merito sia esclusivamente di Duprez e non piuttosto della vocalità donizettiana, che lo aveva aiutato a cercare un più efficace gioco di accenti, proprio dell'idioma italiano. Nessuno altresì può mettere in dubbio che il grand-opéra, così come si configura da Auber a Meyerbeer, basasse molto della sua fortuna proprio su di uno stile dove il recitativo e la declamazione avevano un forte peso. Non va dimenticato che Nourrit veniva considerato una sorta di Talma. Il pregio di Talma era quello di avere portato verità e realismo nella recitazione drammatica francese. Lo studio dei drammi shakespeariani, aveva spinto Talma ad ampliare la sua tavolozza espressiva e soprattutto ad improntare la sua declamazione al realismo.
È noto infatti che Talma aveva abbandonato la declamazione aulica della Comédie-Française e aveva scelto di introdurre particolari realistici, almeno per quel tempo, come gridare in scena.
La novità più eclatante però consiste nel fatto che Talma aveva abbandonato la postura immobile dell'attore settecentesco. All'occasione corrreva

sulla scena e soprattutto curava il vestiario, il trucco, gli atteggiamenti. Insomma Talma era l'esatto contrario di un attore imbalsamato. L'importanza storica di Talma, la caratteristica tutta francese della sua arte consiste nell'attenzione prestata alla realizzazione globale del personaggio. Anche Nourrit fu assai attento alla realizzazione plastica delle figure interpretate, come ben dimostrano i risultati da lui raggiunti nella definizione di Raoul o di Éléazar. [79] Ci si chiede come un'azione tanto viva potesse conciliarsi con un canto tanto manierato o comunque debole.
Se, dunque, l'appellativo di Talma, concordemente riferito a Nourrit ha un qualche fondamento e non è un semplice artificio retorico, allora le osservazioni di Duprez sono da considerarsi con molta circospezione, scritte per esaltare la sua riforma e limitare la forte personalità del rivale, ben diversa da come vi viene descritta. Duprez non fa cenno ad un elemento determinante. Non si tratta, infatti, di negare a Nourrit e ai cantanti della sua generazione la capacità di eseguire un recitativo, ma di notare che il gusto era fatalmente cambiato e che quello che appariva realistico un mese prima, non lo era più un mese dopo.
Duprez, inoltre, non mette a fuoco il nocciolo della questione. Che cosa doveva elettrizzare nella sua dizione? La forza delle vocali, imparata in Italia e in particolare dalla musica di Donizetti. Non v'è dubbio che al pubblico dell'Opéra non bastava più la declamazione aulica e contegnosa di Nourrit; desiderava sentire martellare i versi con una forza, derivata dalla vocalità italiana. Oppure – questo può sembrare un paradosso, ma non si può tacere – si desiderava tornare alla forza della tragédie-lyrique, all' "école du cri", addolcita dallo stile italiano. Così almeno sembra affermare Berlioz. [80] È vero però che a più di cento anni di distanza ci riesce difficile capire come questo nuovo stile potesse adattarsi al canto di Gustavo III, per non citare che un caso, ma assai evidente, dove lo stile di Auber è improntato ad una malinconica, sognante dolcezza.
Eccoci dunque all'ultimo atto del dramma di Adolphe Nourrit. Come è noto il nostro decide di abbandonare le scene parigine e di venire in Italia. Già questo dovrebbe farci riflettere. Perché venire in Italia? Per imparare che cosa? Dal momento che all'Opéra non si dava certo il repertorio italiano e non ci risulta che Nourrit desiderasse debuttare sul palcoscenico de Les Italiens. Veniva in Italia per imparare la dizione

italiana, per imparare il nuovo modo di declamare. La nuova svolta impressa alla vocalità proprio da Donizetti con *Parisina* [81] che, guarda caso, ebbe come primo interprete Duprez, lo lasciò perplesso. A farne le spese fu il povero Salvi. [82] Ciò nonostante voleva imparare il canto da Donizetti. Che dovesse venire a Napoli e andare a lezione da Donizetti non c'è alcun dubbio. Le lettere sono esplicite. La meta di Nourrit è Donizetti, il maestro di Duprez. La meta è Donizetti e non il canto italiano in generale, che avrebbe potuto imparare anche a Parigi, dove, come si sa, c'era in funzione un teatro italiano, meta ambita dei più celebri cantanti italiani. Non mancavano a Parigi artisti italiani di prima grandezza. Non c'era Rossini? Dopo avere toccato Torino, Genova, Milano, Venezia, Firenze e Roma, eccolo a Napoli.
Da questo momento le lettere di Nourrit sono piene del nome di Donizetti. Al contrario, nell'epistolario di Donizetti, Nourrit è un grande assente. Un rapporto a senso unico? Forse, a giudicare da questa lettera di Madame Nourrit:

> Donizetti a-t-il donc déjà oublié les mois qui viennent de s'écouler, où, dans ces heures qu'Adolphe passait chaque jour chez lui, il était plus question du succès de Paris que de celui de Naples? Que n'a pas fait Adolphe pour lui, outre ce *Polyeucte*, dont l'idée, le plan, l'exécution, même dans les effets nouveaux de la musique, lui appartenaient? Il l'initiait aux exigences de la scène française; il le fasait s'exercer dans des morceaux français dont il écrivait les paroles; il lui traçait le plan de *Cominges*, pour Rubini, il indiquait des sujets, des caractères, qui pouvaient convenir à Duprez; il lui disait tout ce qu'il fallait faire pour obtenir ce succès à Paris, l'empechant d'accepter de Candia, et le fasant tenir à Duprez. Et jamais il n'a été pas pris par la pensée que tout ce qu'il préparait pour le succès de Donizetti à Paris était contraire à ses intérêts dans la carrière nouvelle qu'il entreprenait". [83]

Fieri rimproveri. Veri o dettati dal dispiacere della condizione in cui versava il marito nell'autunno del 1838, visto che la lettera risale al 29 novembre? È documentabile che nella primavera del 1838 Donizetti sembrava puntare su Mario de Candia, per sfondare all'Opéra. [84] Questa circostanza avvalora le parole di Madame Nourrit.
Per seguire più da vicino lo svolgersi del naufragio psicologico di Nourrit

a Napoli utilizzeremo due serie di lettere. Le prime vengono dalla corrispondenza di Nourrit con l'amico Hiller. Le altre invece sono indirizzate alla moglie. Il 7 aprile 1838 da Napoli Nourrit scriveva:

Nous avons pu arriver à nous entendre avec le directeur de la Scala... mais il ne peut me donner pour mon début les assurances que je lui demande, et puis la présence de Donzelli, qui est engagé pour les deux saisons d'automne et du carnaval, rendrait ma position difficile. C'est un *tenore sfogato* qu'il faut à Merelli, et je ne puis faire son affaire... Je n'en suis pas moins affermi dans ma résolution de suivre la carrière italienne... Donizetti me prête l'appui de son talent et l'influence de sa position... Il ne me suffit pas qu'on dise: "Il chante bien l'italien pour un Français;" je veux faire dire: "On le prendrait pour un Italien. [85]

Dalla lettera del 5 maggio 1838 si ricavano alcuni elementi interessanti sul rapporto Nourrit-Donizetti. Il cantante ribadisce la sua volontà ed il suo sforzo di farsi cantante italiano. Donizetti mostra apprezzamento per il contributo di Nourrit nel progetto della nuova opera, che si configura come una novità, mai prima tentata dal compostore bergamasco:

je suis chanteur italien... si je me confie sans réserve à Donizetti pour apprendre de lui l'accentuation du chant italien, de son côté il a confiance dans l'expérience que j'ai du théâtre et est tout disposé à s'en rapporter à moi sur le choix du libretto qu'il devra mettre en musique... Quant à Donizetti, je le vois déjà préoccupé de la nouveauté de ce sujet pour lui, et il me dit quelquefois: "Pourvu que je réussisse à bien rendre ce caractère de musique que vous désirez!" [86]

Nella lettera del 6 luglio 1830 Nourrit ci dà conto delle sue difficoltà ad impadronirsi della lingua italiana in vista del debutto nel *Poliuto*. Emerge, però, che il suo mondo poetico non è quello italiano. La sua "conversione" non appare convinta, ma dettata forse da un confuso senso di rivincita verso Duprez, dal desiderio di farsi italiano nella convinzione che questo basterà a risolvere i suoi problemi:

...l'opéra de Donizetti marche à grands pas, et je ne me suis pas encore assez imprégné du vernis italien... bien que nous nous mettions tous deux à faire de l'italien et que nous nous montions la tête à ce point de la faire franchement, nous n'en restons pas moins fidèles à nos croyances, à nos amours; rien ne peut

nous faire oublier nos vieilles divinités, nos Gluck, nos Mozart, nos Beethoven, notre Schubert, et, sans être ingrats envers l'Italie, à qui nous venons demander ce que les autres pays ne peuvent nous donner, nous devons porter nos regard au delà des Alpes, et croire qu'il y a quelque chose de mieux à faire que ce qui se fait aujourd'hui sous le beaux ciel d'Ausonie. [87]

Questa sottile idiosincrasia per l'Italia riemergerà in due lettere del febbraio 1839. La prima è del giorno 7. Nourrit scrive:

Comme maintenant la grâce dans le chant est sans effet en Italie, je me sens entraîne malgré moi vers les rôles de force; et avec ce régime-là, on ne dure pas longtemps. Ainsi, voilà deux rôles que je joue, qui sont dans les cordes mâles de la voix, et je sens déjà que ma demi-voix en souffre; et si cela continue, il me faudra avant peu dire adieu à ma voix de tête. [88]

La seconda è del 28. Vi si legge:

Décidément il faut venir jeune en Italie, si tant est qu'il faille venir en Italie. Le genre de déclamation adopté aujourd'hui est fait pour casser toutes les voix en peu d'années. [89]

Nella precedente lettera a Hiller Nourrit torna anche sul *Poliuto* con un'interessante osservazione relativa allo stile di quest'opera di Donizetti. Scrive dunque:

Le maestro se pique, je crois d'honneur, et donne tout ce qu'il peut donner de soins à cette dernière partition. Il l'écrit presque autant pour la France que pour l'Italie. Il est vrai de dire qu'on s'en occupe plus à Paris qu'à Naples, et qu'il a déjà reçu de plusieurs éditeurs de musique de Paris des offres pour la vente de cet ouvrage qu'il écrit pour moi, sans que le titre même en soit connu. [90]

Nourrit riflette infine sulla difficoltà di fare accettare dalla censura italiana il soggetto sacro del *Poliuto*. Aggiunge poi un'indiscrezione curiosa: Donizetti pensava ad un lavoro sul soggetto de *I Promessi Sposi* di Manzoni. "Ceci me fait penser qu'il faudra réserver pour la France le beau sujet dont nous avons parlé ensemble, le sujet tiré des *Promessi Sposi*." [91]

La successiva lettera del 16 novembre 1838 è piena di speranze e di illusioni. Le speranze sono dovute al felice debutto al San Carlo. Le illusioni sono frutto delle continue ed abili promesse dell'impresario del San Carlo, quel Domenico Barbaja che stava al gioco di Nourrit. Continuava a promettergli debutti in opere a lui care ed in realtà lo utilizzava a suo piacimento. Vi sono passi assai interessanti sulla paternità del *Poliuto*. Quanto veritiere e quanto frutto di una mente turbata? Drammatiche poi risultano le osservazioni sulle sue condizioni e sulla sua smania, se non ossessione (non si saprebbe trovare altro termine) di cantare un'opera di Donizetti. Il compositore bergamasco era diventato un mito per Nourrit, una sorta di elisir magico o, forse, una droga. Scrive Nourrit:

...avant-hier j'ai fait enfin ma prèmiere apparition sur le théâtre de Saint Charles, dans le *Giuramento* de Mercadante, et mon succès a été au delà de tout ce que je pouvais espérer... hereusement, j'ai eu affaire à un brave homme: Barbaja a compris ma position, a senti ma peine et a eu pitié de ma folie... vous savez que le *Polyeucte* a été arrêté par la censure, nous avons refait le libretto et changé nos chrétiens en *guébres*; mais la révision n'a pas plus voulu des un que les autres; c'est le sentiment religieux qu'on voulait proscrire, sous quelque forme qu'il se présentât. Vous pouvez deviner toute l'importance que j'avais attachée à dèbuter dans un'opéra écrit pour moi, et dont le *libretto* avait été dicté par moi; ...Cepandant il fallait débuter. J'aurais bien voulu le *Guillaume Tell*; mais comment obtenir l'autorisation de la police?... je finis par accepter *Pia* malgré mes répugnances... Ajoutez à cela que, depuis six mois, je m'étais livré sans modération au travail que j'avais cru nécessaire pour donner à ma voix l'accentuation italienne; j'avais si bien fait même, que j'avais tout à fait changé la nature de mon organe. Fatigue, dégoûts, découragement, tout se réunit pour m'ôter toute volonté d'aller plus avant. J'étais mécontent de ma voix, j'étais mécontent de mon rôle, j'étais mécontent de la partition; mais, comme je ne sais pas faire les choses de sangfroid, il fallut m'en aller au point de perdre la tête pour arriver à refuser un rôle déjà appris, déjà répété, un rôle de Donizetti, et cela cinq ou six jours avant la représentation [92]

Nella lettera iniziata il 7 gennaio 1839 e chiusa l'11 la delusione di Nourrit aumenta. I suoi nervi sono a fior di pelle, il clima non gli giova, la gloria gli manca, il sogno dell'Italia è tramontato:

...C'est que vous ne savez pas ce que c'est que le *scirocco*, et Dieu vous en garde! Quand souffle ce vent d'Afrique, on n'est plus maître ni de ses actions ni de ses pensées... Je ne sais même plus si resterai en Italie, malgré toutes les propositions que j'ai reçus et pour Florence, et pour Turin, et pour Lucques, et enfin pour Milan; car partout on veut que je chante quattre fois par semaine, et, moi, je ne veux m'engager qu'à trois répresentations, quitte à en donner une quatrième si je suis bien disposé, mais sans y être forcé... je voulais pour carnaval un opéra nouveau de Donizetti, le *Poliuto*, ou un de Mercadante, écrit pour moi, et je ne puis avoir aucune assurance à cet égard... Comme je perds de l'argent en Italie, si je n'ai pas la chance d'y gagner de la gloire, je ne vois pas pourquoi j'y resterais... J'ai reçu de Paris plusieurs belles propositions, mais j'ai tout réfusé provisoirement... Dieu veuille m'éclairer et me délivrer de la terre d'exil où je suis... [93]

L'ultima lettera a Hiller porta la data del 24 gennaio. È una lettera triste, il bollettino di una disfatta; essa registra il fallimento di portare in Italia un rinnovamento della musica e la estraneità di Nourrit a un mondo musicale, ma più in generale, culturale che non gli appartiene. Scrive Nourrit:

J'ai voulu vous en écrire une qui fût plus conforme aux sentiments de tristesse qui me dominaient... je croyais le moment venu de faire adopter à l'Italie l'harmonie allemande et la déclamation française, tout en laissant sa belle part à la mélodie italienne, et voilà qu'il me faut encore attendre... Ni vous ni moi, nous ne pourrons jamais être parfaitement hereux, parfaitement à notre aise dan ce pays; nous reverrons tous deux la terre promise, et la question est pour nous de savoir combien de temps il nous faut endurer l'exil... Malgré tout le désir que j'ai de vous revoir, ne soyez pas surpris que je ne vous engage pas à venir à Naples. Un Napolitain fais la grimace toutes les fois qu'il dit le nom de *musica francese* ou *musica tedesca*. [94]

Povero Nourrit! Non fu profeta, non era destinato a rivedere "la terre promise".
La prima lettera di Nourrit da Napoli alla moglie porta la data del 6 marzo 1838.

J'ai déjà commencé à travailler hier avec Donizetti et tu pourras juger des pas que j'ai fait dans la voie de la confiance et des progrès, quand tu sauras que j'ai

fait avec lui ce que jamais je n'ai fait et que n'aurais fait avec nos auteurs français à qui je suis le plus connu et en qui j'ai plus confiance... il ne m'a pas dissimulé les difficultés que j'avais à vaincre pour me faire chanteur italien, mais il m'a donné aussi les moyens pour le vaincre... Il me reprend surtout sur mes son du nez, et je crois que sous tous les rapports je me trouverai bien de ses conseil... Donizetti m'a offert de me faire répasser aussi quelques partitions de Bellini, quans il sera content de moi dans deux de ses rôles. [95]

Il 14 marzo le scriveva:

Je suis de plus en plus enchanté de Donizetti, qui se met toujours à ma disposition de la meilleure grâce du monde; ses conseils, donnés avec franchise, me seront profitables. Je sais à peu près le rôle de *Lucia* par cœur, et j'ai déjà commencé à regarder celui de *Roberto Devereux* (C'est la tragédie du Conte d'Essex). [96]

Cinque giorni più tardi, il 17 marzo le scriveva:

C'est vraiment une leçon... Malgré les progrès qu'il voit et que je fais déjà, et ceux qui vont rapidament les suivres, il m'a repris hier presque à chaque mot, et je t'assure que chacune de ses observations portait juste. Grâce à lui, je serait bientôt debarassé d'un defaut qu'on m'a souvent reproché, et qu'entretenait chez moi la langue française: c'est parfois de chanter du nez. Notre langue est remplie de syllabes nasales; et plutôt que sacrifier le mot, il m'est toujours arrivé de sacrifier la qualité de la voix. En italien c'est toute autre chose; c'est même tout à fait contraire: la voix est d'autant meilleure qu'on prononce l'italien; et quand il m'arrive de donner un mauvais son, c'est que je le donne avec l'accent français; car de que j'arrive à bien reproduire l'accent italien, ma voix est toute autre. [97]

Ci stiamo avvicinando al centro del problema, che ci si presenta in tutta la sua completezza nelle successive lettere. Il 25 marzo le scrive:

J'ai dû mettre de côté certains qualités aux quelles nous tenons en France et qui sont mesquines pour l'Italie. Nous chantons comme nous parlons, avec les levres serrées et une certaine retenue qui constitue en France le bon ton. Ici tout est en dehors, tout est sonore, tout est musique, même le language. [98]

Nourrit – non mi sembra che ci siano dubbi – è partito per l'Italia per

farsi cantante italiano. Questa, infatti, era la grande impresa di G. L. Duprez, che, francese, era riuscito ad essere un cantante italiano. Si intenda: era riuscito a fare sua la dizione elettrica, martellante, incisiva della lingua e del canto italiano, così come aveva contribuito a modellarlo Donizetti, dopo il 1830. E, caso raro negli annali del canto che ci presentano molti esempi di cantanti francesi incapaci di conquistare le platee italiane, [99] aveva portato questi requisiti nel canto francese e aveva spopolato all'Opéra, attardata su di uno stile senza dubbio più molle, meno moderno, più antico, uno stile dove "on parle comme on chante", che è poi lo stile di Gustave III, un personaggio che, come si è visto, ben fotografa le possibilità di Nourrit. Per avere un quadro più realistico della situazione e per intendere come Nourrit non fosse più buon giudice di se stesso, è opportuno leggere qualche passo dalle lettere che Madame Nourrit scrisse a suo fratello, dopo avere raggiunto il marito a Napoli. Nella sua del 26 giugno 1838 si legge:

Je voudrais te dire un seul mot sur Adolphe. Tu m'as demandé l'impression que j'ai emportée de l'audition chez Donizetti: *bonne*. Mais je ne puis dire la même chose des études que j'entends faire à Adolphe: tout ce que je puis me dire pour me rassurer, c'est que je ne le comprends pas. Cette voix si pure, si variée dans ses inflexions, n'est plus la même: dans la force, elle est belle et bien timbrée; mais hors de la force, elle sembre cassée, brisée. L'impression que j'éprouve est telle que je ferme toutes les portes pour ne pas entendre... Il faut qu'Adolphe ait du succès ici, ou *qu'il ne chante plus.* [100]

Nella lettera scritta al fratello il 20 ottobre 1838 apprendiamo che: Adolphe est dans de bonnes dispositions depuis quattre jours, et que la voix aussi s'améliore. Il a renoncé à la voix sombrée, qu'il avait; cherchée, et tâche à se remettre au point ou il était en arrivant a Naples. [101]

Il 6 febbraio 1839, scrivendo ancora al fratello, Madame Nourrit annotava:

Adolphe a senti les inconvénients du système que Donizetti lui avait fait adopter: il a volu revenir au sien, mais *il ne le peut pas*: la voix lui manque; plus de voix de tête, plus de demi-voix. Il est obligé d'ôter les quelques notes de voix de tête qu'il avait placées dans le rôle du *Giuramento*, et il ne peut faire celles qui se trouvent naturellement et qui sont écrites dans le rôle de Pollione. Ici cela est peu

important: la masse du public ne demande point de délicatesses. Ce rôle est beaucoup trop bas. Adolphe force la voix; il la sombre, ainsi que le domandait Donizetti, et il faut plus d'effet que dans le *Giuramento*. Je crois ce succès de meilleur aloi que le premier, et surtout je le crois plus un succès de chanteur. Maintenaint, le changement de voix vient-il du climat? - vient-il de la méthode? - C'est qu'il ne saura qu'auprès avoir quitté Naples. Je crois qu'il y a des deux, et un peu plus de méthode que du climat. Duprez et les chanteurs italiens actuels le prouvent suffisamment. Et d'ailleurs, ce n'est pas une découverte, que l'emploi de développement de la voix de poitrine éteint la voix de tête et la demi-voix. Rubini ne chante presque pas de voix de poitrine. Adolphe devait savoir toute cela sans doute... Je lui reproche sa modestie, qui l'a fait se remettre entièrement au jugement de Donizetti, dont le sentiment artistique est beaucoup moins élevé que le sien; je lui reproche cette idée funeste de trasformation et de progrès qui s'est emparée de lui, quand tout autour de lui devait lui dire qu'il n'y avait que décadence dans ce qui se fait maintenat en Italie. Oui, je crois fermement que l'art musicale se meurt en Italie, comme les autres arts y sont morts. Il faudrait pour le sauver la venue d'un génie, et de quelques talents qui puissent s'en rendre les inteprètes. [102]

Al di là delle idee sciovinistiche di Madame Nourrit, certo non prive di fondamento per quel che concerne le arti figurative e la letteratura, ma del tutto opinabili per la musica, da questa lettera appaiono evidenti alcuni problemi che la mente turbata di Nourrit non coglieva, ma quella lucida di sua moglie registrava perfettamente.
Prima di tutto si evince l'incompatibilità dello stile di Nourrit con quello italiano e l'impossibilità di mutarsi in tenore italiano.
Lo studio napoletano non lo aveva portato assolutamente a trasformarsi in un tenore italiano, lo aveva semplicemente rovinato, dal momento che tra i metodi aveva scelto il meno adatto alla sua voce costruita sul registro di testa e accostata dalla moglie a quella di Rubini. L'accostamento non deve stupire e non è frutto delle riflessioni personali di Madame Nourrit sull'arte canora in Europa. Si tratta di un luogo comune ben attestato, almeno fin dall'epoca di *Robert le Diable*. Infatti l'indomani della prima della celebre opera di Meyerbeer, l'anonimo recensore de "Le Constitutionnel", scriveva "qu'il chante comme Rubini et joue comme Talma". [103]
Al di là della legittimità del paragone, è pertinente, invece, notare che

Rubini aveva capito la trappola della vocalità donizettiana per le voci angelicate di stampo antico, che Donizetti non gradiva più, semmai aveva veramente gradito, perché contrarie alla sua poetica.
Nourrit imitava pedissequamente Duprez. Non dimentichiamoci che prima di trasformarsi in tenore di forza Duprez aveva cantato opere come *Olivo e Pasquale*, il *Comte Ory*. Progressivamente, imitando probabilmente la tecnica di Donzelli e di Nozzari, aveva cominciato ad abbassare la laringe e a cercare la *voix sombrée*. La ricerca dovette essere progressiva. Non è credibile infatti che il destinatario di Ugo e di Edgardo avesse già quella declamazione tesa, quel colore scuro che poi fece impazzire l'Opéra di Parigi. Quel colore che poi andò accentuandosi con il passare degli anni, come ben dimostrano le sue esecuzioni di *Otello*. [104] È pur vero che Donizetti non puntava più sulla vocalità angelicata. [105]
Va infine sottolineato il giudizio negativo di Madame Nourrit su Donizetti: verdetto pesante, dettato probabilmente dall'amore che ella nutriva per il marito, di cui non le sfuggono le ossessioni e le manie. A suggerire parole tanto forti contro Donizetti contribuisce anche l'orgoglio di chi a Parigi aveva visto il marito collaborare con il gotha della musica europea ed ora lo vede in balia di un musicista appena affrancato dalla massa di artigiani della musica, un musicista che ancora nel 1830 il Fétis metteva tra gli ultimi d'Europa. [106] Non si può chiedere a Madame Nourrit in questo stato d'animo di intuire la genialità di Donizetti e di cogliere i limiti di Meyerbeer, quando il suo mondo e i suoi parametri culturali e sociali consideravano quello un *parvenu* e questo un sovrano della musica.
Vero è che Madame Nourrit colse l'estraneità del metodo donizettiano alla voce del marito, il pericolo insito nella caparbia volontà del musicista bergamasco di fare cercare al tenore francese una *voix sombrée* che non aveva e che non avrebbe potuto avere senza compromettere il suo stile.
Stupisce piuttosto che un musicista raffinato come Donizetti abbia spinto Nourrit a lavorare contro se stesso, contro la sua natura vocale. Bisogna però aggiungere che le lettere di Nourrit sono per certi versi un documento probante dello stato di esaltazione nervosa in cui il cantante si trovava, uno stato di fronte al quale lo stesso Donizetti si sarà sentito in imbarazzo. Né va dimenticato che noi non possediamo un riscontro di

altra provenienza sul grado di preparazione raggiunto da Nourrit con le lezioni di Donizetti e che quindi molte affermazioni potrebbero contenere delle illusioni più che delle verità.
Allo stesso modo le lettere della moglie, per motivi che abbiamo esposto, non potevano essere obiettive. D'altronde l'indirizzo della vocalità tenorile donizettiana dal 1830 al 1838 era assai chiaro; esso andava in una direzione opposta a quella di un tenore angelicato e tanto più in una direzione opposta a quella di un fine dicitore alla francese, un po' *blasé*, un po' *fané*, che intestava le note acute e che si aiutava con una serie di accorgimenti eleganti, ma troppo ricercati, per un melodramma appassionato e travolgente come quello donizettiano all'epoca di *Lucia di Lammermoor*. [107]
È noto a tutti che tra Giovan Battista Rubini e la vocalità di Gaetano Donizetti non correva buon sangue, che il celebre tenore lombardo non amò mai soverchiamente il personaggio di Edgardo. Quell'Edgardo che con la sua vocalità prelude al tenore verdiano. Non è un caso che nella parte dello sfortunato cavaliere scozzese ottenne un successo strepitoso proprio un tenore come Gaetano Fraschini. Egli fu certo tra i primi tenori a dare credibiltià al verbo verdiano. Non solo fu chiamato a partecipare alle prime assolute degli Anni di Galera. Questo sarebbe ben poca cosa e magari si dovrebbere ascrivere al caso. Seppe anche esprimere la scintillante fierezza dei primi eroi verdiani che ancora conservano la nobiltà dei tenori donizettiani. La preziosa testimonianza del Panofka [108] ci permette di capire con chiarezza questa generazione di tenori che sapeva conciliare da un lato la dolcezza melanconica che le parti donizettiane contenevano, dall'altro lo slancio dirompente. Ad ogni buon conto la loro nobiltà ha tagliato il cordone ombelicale con il Romanticismo bianco e angelicato di Rubini e, a maggiore ragione, con quello di Nourrit del tutto estraneo non solo alle esigenze fonetiche della lingua italiana, alle necessità tecniche del canto italiano, ma anche alle ragioni culturali stesse dell'iter donizettiano, che invece Duprez ebbe modo di seguire fino all'epoca della *Parisina*. [109]
Eppure dal rapporto tra Nourrit e Donizetti nacque il progetto di una nuova opera, *Poliuto*, ispirata ad uno dei testi più nobili della tradizione tragica francese, *Polyeucte* di Corneille. Il grande tenore collaborò

all'ideazione e alla stesura del dramma in prima persona. Da progetto, *Poliuto* divenne una realtà. Ma quale realtà? Il Larghetto, "D'un'alma troppo fervida" è costruito su di una melodia ampia e nobile, giocata in una tessitura sostanzialmente compresa tra il la_2 ed il fa_3. Nell'ultime battute la voce sale al la acuto da emettere fortissimo. L'Aria "Fu macchiato l'onor mio" è un Allegro giusto che presenta un disegno declamatorio, scolpito in un canto ampio, dai valori lunghi, un canto agito, di sbalzo, che richiama abbastanza da vicino certi momenti della parte di Masaniello. C'è però nella scrittura di Donizetti un impeto melodico che manca al personaggio francese. Nelle ultime battute la voce tocca il la bemolle acuto su di una nota di valore lungo. Né può essere dimenticata la Cabaletta, "Sfolgorò divino raggio". L'incipit è costituito da un breve inciso ascendente che porta ai quattro fa_3 ribattuti, secondo uno scansione metrica cara a Donizetti. Lo voce scende poi nell'ottava bassa. Infine risale con impeto e gravità nella zona del passaggio, insiste tra il re_3 e il fa_4, prima di lanciarsi sul la acuto. Tutta la pagina è improntata ad uno stile scultoreo, fatto di forza, potenza, intensità. La melodia è da declamare con vigore. Nel Finale del II atto troviamo una frase come "Sciolgo, esecro il nodo infame, onde un giorno a te m'ha stretto...". La sua vocalità è scultorea: un declamato che insiste sul si_2. Si può pensare ad analoghe frasi della produzione francese, ma anche agli scultorei recitativi di Pollione. Il Larghetto "Bella di sol vestita", alterna momenti di tenera dolcezza, a momenti di fiero declamato. La declamazione contraddistingue anche la grande frase di Poliuto, "Lasciando la terra,". Andrà notato anche che la linea vocale di Poliuto non presenta i tratti melismatici di quella di Paolina, al cui confronto risulta essenziale. Prima che Paolina attacchi l'Allegro vivace, "Al suon dell'arpe angeliche", Poliuto erompe in una frase dove è di nuovo la declamazione ad imporsi, "Dio! Insieme si muoia. Un premio ne attende là, dove possanza di tempo non è". Il Finale del III atto non fa che riconfermare questa impostazione. Anche da una ricognizione così rapida della vocalità di Poliuto ci sembra risulti che Donizetti non abbia tenuto conto del registro acuto di Nourrit. Forse esso si era ormai del tutto compromesso. Anche rispetto alla parte di Masaniello quella di Poliuto risulta priva di puntature. Ancor di più lo è rispetto a Robert, a Raoul e,

persino, ad Éleazar. Può darsi che Donizetti, consigliato dallo stesso Nourrit, abbia scelto questa nobile vocalità. Non è credibile però che Nourrit si accingesse ad affrontarla a Napoli con lo stesso stile, raffinato e forbito, con cui si era costruito un successo all'Opéra. Si deve concludere che l'avrebbe cantata con la *voix sombrée*, abbassando la laringe e producendo suoni scuri, bronzei, baritonali? Si deve concludere che Nourrit fosse riuscito in questo sforzo? Che Donizetti credeva possibile che egli raggiungesse un simile risultato? Che quindi le sue ansie, le sue perplessità fossero dovute al suo stato di esaltazione, quello stato che portava il Garcia a ritenerlo folle? Madame Nourrit non aveva scritto che nel disastro della voce di suo marito si salvava solo la voce di forza, che suonava bella e intensa?

È impossibile deciderlo. Se, però, è vero che Donizetti scrisse l'opera in stretta collaborazione con Nourrit, se è vero che Donizetti era un ottimo intenditore di canto e di cantanti, se è vero che Donizetti lavorava (giustamente) per avere successo, se Nourrit non era autolesionista, cioè così pazzo da avallare una vocalità che lo penalizzasse, allora è vero anche che Nourrit era riuscito a trasformarsi in un tenore italiano di forza. L'avergli impedito di provarlo è un delitto, assai grave, della censura napoletana. È ancora più grave che avere impedito di mettere in scena *Poliuto*. Un'opera può aspettare anni, decenni ed anche secoli. Un uomo no, non può. Intanto Nourrit cantava al San Carlo con successo, anche se scontento dei risultati. Ma Nourrit sarebbe stato scontento di ogni risultato. La partenza di Donizetti, l'impossibilità di rappresentare *Poliuto* nei teatri di Milano, le trattative con altri teatri del Nord per andarsene da Napoli non approdarono a nulla, come non approdarono a nulla i tentativi di fare allestire *Guillaume Tell* o *Zampa*. Nourrit sperava di ottenere brillanti risultati da una ripresa dell'opera di Hérold al Teatro del Fondo. C'è nella vocalità del corsaro protagonista di *Zampa*, quello *charme* che Nourrit aveva fatto brillare ne *Le Philtre* o ne *Le Comte* Ory, quello *charme* che sapeva evocare nei suoi, peraltro scarsi, accostamenti alla Cavatina di Georges nella *Dame blanche*. In realtà Nourrit non arrivò alla primavera, ma anche se ci fosse arrivato, probabilmente non se ne sarebbe fatto nulla. *Zampa* era un'illusione con cui Barbaja lo teneva a bada. C'è poi da ricordare l'episodio di *Elena da Feltre*, [110]

l'ultima opera interpretata da Nourrit in prima assoluta.

L'Aria di Ubaldo nel III atto è un brano di notevoli dimensioni. L'Andante sostenuto, "Ohimé! Che prezzo della sua mano" presenta una tessitura compresa tra il sol_2 e il sol_3. L'Allegro giusto, "Lo sdegno Guelfo", presenta passaggi di canto di sbalzo. Mentre l'Andante un poco sostenuto, "Se deggio perdere", vede la voce oscillare tra il fa_2 e il sol_3 con fascia privilegiata tra il la_2 e il re_3, cioè la tessitura di un baritono. Troviamo un la acuto in corrispondenza delle parole la "vita un peso", seguito da una breve volatina discendente. Il pezzo è increspato da qualche piccola quartina e duina di sedicesimi.

In "Ma trema infame" torna il canto agitato con l'alternanza di valori lunghi, la tessitura è tra il mi_2 e sol_3, con passi in cui la voce gravita tra re sol, per esempio in corrispondenza di "Giuro commettere qualunque eccesso". Nella parte conclusiva si tocca il la e il si bemolle acuti. Un passo fatto apposta per mettere in risalto la *voix sombrée* illuminata da qualche lampo della regione acuta. Tutto questo però non significa nulla. Infatti in una lettera del 3 gennaio 1839 Madame Nourrit scrive a proposito dell'opera di Mercadante: "Son air a été le seul morceau qui a été applaudi, et il l'a été au point qu'Adolphe a dû reparaître..."

Il Quicherat continua: "... Nourrit, toujours modeste, ne dit point dans sa lettre à quoi il doit ce brillant accueil. Le voici. A sa prière, Barbaja avait demandé à Mercadante de retoucher l'air de ténor. Le compositeur s'y refusa, et répondit: "Que Nourrit arrange cela". C'est en effet ce qui eut lieu; mais Nourrit le fit avec sa délicatesse habituelle: il conserva fidèlement l'harmonie. Voyant que ce morceau était fêté de la sorte, il ne sentait pas sa coscience bien tranquille, parce qu'il avait osé se substituer au compositeur. [111]

Da una nota a piè di pagina del testo che riporta la lettera qui citata veniamo avvisati che "il avait aussi substitué la mesure *à trois* à la mesure *à deux*." L'epistolario di Mercadante ci chiarisce che il musicista pugliese aveva composto *Elena da Feltre* prima che Nourrit arrivasse a Napoli. Quindi la vocalità di Ubaldo non è stata affatto costruita sulle possibilità di Nourrit, piuttosto su quelle di un bari-tenore come Reina. Mercadante ci avverte anche che da Novara, dove si trovava, all'epoca della prima di *Elena da Feltre* non poteva mettersi aggiustare arie per Nourrit, che,

peraltro gratifica con qualche espressione di reverente ammirazione. [112]
Infine va ricordato che, nel secondo volume della sua opera, il Quicherat torna ad esprimersi in termini negativi su Donizetti e su *Elena da Feltre*: "Donizetti exerça sur Nourrit un funeste pression... Aux répétitions d'*Elena* (fin 1838), il chanta dan sa manière française l'air qu'il avait été obligé de composer... [113]
D'altronde è singolare che ascoltandolo cantare l'opera di Mercadante madame Nourrit ritrovasse la vocalità del marito solo nell'aria in stile francese da lui composta. Tale osservazione la convinse ancor di più che la voce di Nourrit era stata rovinata dalla declamazione italiana.
Diventa dunque arduo capire che cosa in realtà cantò Nourrit nell'opera di Mercadante. Diventa chiaro che l'impostazione vocale della produzione donizettiana, ma più in generale italiana era disastrosa per Nourrit. Sia Donizetti nel *Poliuto* che Mercadante nell'*Elena da Feltre* scrissero secondo i loro intendimenti, non per aiutare Nourrit, almeno così pare. Scrissero parti concepite per una vocalità di forza. Il loro atteggiamento non va ascritto necessariamente a mala fede. Molto probabilmente era arduo per loro capire che cosa volesse quel geniale, ma ingombrante tenore piovuto dalla Francia. Rimane infine da decidere che cosa significhi cantare alla francese la parte di Ubaldo. Il mistero è destinato a permanere.
Basti aggiungere che nel corso di un'Accademia Nourrit cantò in francese "Ah! Quel plaisir d'être soldat" e il Duo della *Dame blanche* con M.lle Méquillet. Ottene successo, ma fu scontento. Nella vocalità di Boïeldieu il celebre tenore avrà avuto la possibilità di porgere un'ultima volta il suo canto, bianco, dolcissimo, eppure virile e vibrante: ciò nonostante non fu contento.
Poi il buio. Cantò ancora al San Carlo; non successero, però, incidenti degni di nota, tali da giustificare il suicidio. [114] In realtà Nourrit, la cui raffinata sensibilità è testimoniata dalle sue lettere, si trovò in un vicolo cieco. Realizzò all'improvviso, come accade per tutte le rivelazioni importanti riguardanti il nostro esistere, che la sua conversione italiana non sarebbe mai avvenuta e che, probabilmente avrebbe dovuto ritornare in Francia e olimpicamente ritirarsi, come aveva già fatto Rossini. Il suo tempo era finito, questo era certo, e glielo diceva senza mezzi termini

proprio la musica dell'uomo in cui cercava rifugio: Gaetano Donizetti.
Si potrebbe obiettare che la storia del canto angelicato non finisce certo con il 1839. Urge alla mente almeno un nome: quello di Mario de Candia, che a Parigi fu interprete applaudito, sebbene criticato di *Robert le Diable* e de *Les Huguenots*, dove fece valere l'innata eleganza di un modo di porgere aristocratico. [115] È pur vero però che le frequentazioni meyerberiane di Mario si inseriscono in una carriera da tenore italiano, angelicato, epigono di Rubini, così come lo saranno poi Angelo Masini ed Alessandro Bonci, che nulla hanno a che spartire con lo stile di Adolphe Nourrit, un tenore francese, un tenore di grazia, ma in un modo affatto particolare. La traccia del suo stile sopravvisse in parte nell'arte di Gustave Roger, erede di Duprez nelle simpatie del pubblico dell'Opéra. Anche Roger però, uomo di grande cultura, non credette nella possibilità di una restaurazione, ma puntò su di una conciliazione, tra lo stile di Duprez e di Nourrit. Né va dimenticato, che sebbene Roger accostò nel 1854 il personaggio di Licinius, non poté vantare nella sua genesi vocale il Grand-Style della tragédie-lyrique neoclassica, che invece ebbe un peso determinante nel plasmare lo stile di Nourrit. La traccia sopravvisse forse nello stile di Emilio Naudin, che per espressa volontà testamentaria di Meyerbeer, fu Vasco De Gama alla prima assoluta del 1865 de *L'Africaine*. Anche Naudin però non fu uno specialista dei ruoli della tragédie-lyrique, e, sebbene sfoggiasse uno stile dolce e carezzevole, non solo si distinse nella produzione donizettiana, negata a Nourrit, ma arrivò a sostenere con successo anche il personaggio di Manrico. Apparteneva dunque a un altro mondo. La traccia sopravvisse in qualche atteggiamento del mitico Jean de Reszke, [116] una traccia debole, travolta dagli inevitabili cambiamenti di gusto, di cui Gaetano Donizetti era stato uno degli artefici.
Abbiamo ritenuto utile concludere la nostra riflessione sulla strana vicenda di Adolphe Nourrit con due appendici. La prima contiene gli appunti per una cronologia della carriera del celebre tenore. Si tratta di una prima stesura, un punto di partenza, suscettibile di essere ampiamente integrata con dati relativi ad altri debutti (sappiamo infatti che a Parigi Nourrit si produsse anche come Lyncée de *Les Danaides* e di Calpigi del *Tarare* di Salieri, del Colin de *Le Devin du Village* di

Rousseau, del Tamorin de *La caravane du Caire* di Grétry, del Lubin de *Le Rossignol* di Lebrun, di Achille dell'*Iphigénie en Aulide*, del Démaly de *Les Bayadères* di Catel, che suo padre aveva tenuto a battesimo il 7 agosto 1810 e poi nella seconda versione in due atti andata in scena all'Opéra il 21 agosto 1821), ad altre riprese, di essere arricchita da una ben diversa quantità di recensioni. Nonostante l'incompletezza, ho ritenuto opportuno farla conoscere. Essa ci offre un'idea sufficiente dell'attività del tenore francese e ci aiuta a capire meglio la sua arte. Dalla sua lettura, infatti, possiamo ricavare alcune osservazioni:

1) la carriera di Nourrit fu breve, durò soli sedici anni. Nulla, specie in confronto alle lunghe carriere dei cantanti di oggi.
2) La grande carriera di Nourrit durò poco più di dieci anni circa, dal 1826 al 1837.
3) Si trattò di una carriera intensa e logorante.
4) È la collaborazione con Rossini a fare compiere il salto di qualità al tenore francese.
5) In realtà, i risultati migliori di Nourrit sono da ricercarsi nella collaborazione con D. F. E. Auber, con G. Meyerbeer e con L. F. Halévy. Nelle vocalità delle opere da loro composte si fondono in modo nuovo sia gli elementi italiani che quelli francesi, in una versione aggiornata e romantica del linguaggio della tragédie-lyrique. Tutto questo ben si addiceva a Nourrit, come gli si addicevano i personaggi complessi e drammaticamente ricchi che essi gli offrirono.
6) Nourrit fu il tenore di un solo teatro e di una sola città: l'Opéra e Parigi. Al di fuori di quella città piacque solo in teatri francesi o francofoni (quelli del Belgio). Le *tournées* occupano poco spazio nella sua carriera. L'ultima, quella del 1837, attraverso la provincia francese, fu una tragica marcia funebre verso la disfatta. Altrove in Inghilterra e in Italia Nourrit non si affermò. Le fortunate esibizioni napoletane non lo soddisfecero, né lo imposero all'attenzione dei pubblici italiani. Non poteva ritrovare al San Carlo il clima, le scelte artistiche, l'ambiente culturale dell'Opéra di Parigi, dove egli aveva ottenuto un posto di primo piano, fatto parte dell'*establishment*, con entrature nella direzione e nelle decisioni della prima scena francese.
7) Il suo stile (musicalità, dizione, arte scenica, etc..) trovarono a Parigi il terreno adatto.

Il suo caso sembra ricordarci quello analogo di Georges Thill. Il celebre tenore, trionfatore delle scene parigine del XIX secolo, non riuscì mai ad ottenere analoghi successi sui palcoscenici italiani. La sua arte traeva fondamento dalla lingua stessa, dalla prosodia del suo idioma, declinate con accento parigino, ancor prima che francese, come si può notare dalle sue numerose registrazioni. La sua interpretazione di Raoul da *Les Huguenots*, pur con i limiti di un registro acuto che non è quello di un'haute-contre, cioè quello di un tenore contraltino, come per certi versi fu Nourrit, può essere considerata di riferimento per quanto attiene lo stile dell'opera di Meyerbeer. È singolare inoltre che alle esecuzioni di Thill, così giuste, così adeguate allo spirito francese della partitura meyerbeeriana, così vicine alla verità di un tenore come Nourrit, cresciuto all'Opéra, la critica e i melomani abbiano preferito letture stilisticamente scorrette, seppure vocalmente più rilevanti, come quelle di Giacomo Lauri-Volpi e di Franco Corelli. Oppure esibizioni di forza, spettacolari – non vi è dubbio – ma artisticamente meno raffinate, come quella di John O' Sullivan.

8) Anche una veloce consultazione della cronologia permette di osservare la vivace attività concertistica di Nourrit svolta sia nel corso delle numerose beneficiate che si tenevano a Parigi un po' dovunque sia nella sede privilegiata del Conservatorio (vi assunse e tenne fino a pochi mesi dalla morte la cattedra di declamazione), allora centro di diffusione della produzione di Beethoven e del Classicismo viennese. È un altro tratto estremamente importante che classifica l'alto livello culturale di Adolphe Nourrit, inserito a pieno titolo in una simile temperie culturale.

La seconda appendice consiste, invece, in una rapida cronologia dei principali avvenimenti accaduti a Nourrit in Italia. La sua lettura ci permette alcune considerazioni:

1) l'importanza del personaggio, dovunque accolto come inclito musicista e fatto segno a manifestazioni di stima e di omaggio
2) l'interesse di Nourrit per l'arte italiana, il suo livello culturale paragonabile a quello dei più raffinati intellettuali stranieri impegnati nel grand-tour secondo una collaudata abitudine.

3) il suo stupore nei confronti dell'arte vocale italiana; la sua perplessità di fronte a quella nuova scuola del grido che spingeva i cantanti ad un'accentuazione bruciante al quale non era abituato e che non condivideva. Si trovò in sintonia con Giovan Battista Velluti, esponente di uno stile di canto superato dai compositori romantici. Stupisce che cercasse lezioni proprio dalle opere di quel Gaetano Donizetti, la cui vocalità trovava riprovevole all'ascolto.
4) Il soggiorno napoletano mostra il precipitare della tragedia verso il baratro, l'annaspare di un uomo e di un artista finito, non collocabile sulla scena lirica italiana.

Per chi ama gli aneddoti, non si può passare sotto silenzio che proprio a Gilbert-Louis Duprez toccasse di cantare alla cerimonia funebre di Adolphe Nourrit che si svolse a Parigi nel maggio del 1839. È una coincidenza fatale che sembra anticipare altri due omaggi di due celebri tenori ad altrettanti colleghi: quello di Fernando De Lucia ad Enrico Caruso, quello di Giacomo Lauri-Volpi a Beniamino Gigli. Pur con tutte le differenze che intercorrono, nel primo caso la situazione che si verifica è inversamente proporzionale a quella di Duprez e di Nourrit. È la voce angelicata di De Lucia a rendere omaggio al robusto Caruso. Nel secondo, ben marcando ancora le differenze, è la voce angelicata, antica di Lauri-Volpi, a rendere omaggio a Gigli che, specie nell'ultima parte della carriera, aveva abbracciato uno stile di canto meno stilizzato ed improntato a sanguigna fierezza.
La terza appendice contiene il necrologio apparso sull'autorevole "Allgemeine musikalische Zeitung". Si tratta di un profilo di grande interesse che merita di essere portato all'attenzione dei lettori.

APPENDICE N. 1
Appunti per una cronologia della carriera di Adolphe Nourrit

Le fonti primarie per la compilazione di questi appunti sono:
1) L. QUICHERAT, *Adolphe Nourrit, sa vie, son talente, son caractère, sa corrispondance, Paris, 1867, 3 voll.*
2) JEAN-LOUIS TAMVACO in *Les Cancans de l'Opéra Croniques de l'Académie Royale de Musique e du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations - Première édition critique intégrale du manuscrit: Les Cancans de l'Opéra ou Le journal d'une Habilleuse, de 1836 à 1848*, 2 volumi, CNRS Edition, Parigi, 2000. Quest'ultimo testo è di capitale importanza per chi voglia entrare nel mondo musicale parigino degli Anni Trenta e seguire giorno per giorno le recite di Nourrit del 1836 e del 1837 all'Opéra.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
10 settembre 1821	Parigi	(Académie Royale de Musique), Opéra	C. W. Gluck, *Iphigénie en Tauride* (Pylade)
26 giugno 1822	Parigi	Opéra	M. Garçia, *Florestan ou le Conseil des Dix* (Noradin)
16 dicembre 1822	Parigi	Opéra	A. Reicha, *Sapho* (Phaon)
11 giugno 1823	Parigi	Opéra	H. M. Berton, *Virginie* La notizia è data per certa dal Quicherat; Jean-Louis Tamvaco in *op. cit.* p. 44, riferisce invece la partecipazione di Nourrit père nella parte di Virginius.
8 settembre 1823	Parigi	Opéra	F. Herold, *Lasthénie* (Cléomène)
1 marzo 1824	Parigi	Opéra	R. Kreutzer, *Ipsiboé* (Alamède)
??	Parigi	Opéra	C. W. Gluck, *Orphée et Eurydice* (Orphée)
12 luglio 1824	Parigi	Opéra	J. Daussoigne-Méhul, *Le Deux Salem* (Thalamir)

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
??	Parigi	Opéra	C. W. Gluck, *Armide* (Renaud)
2 marzo 1825	Parigi	Opéra	M. Carafa, *La belle au bois dormant* (Lindor)
10 giugno 1825	Parigi	Opéra	H. M. Berton, F. A. Boieldieu, R. Kreutzer, *Pharamond* (Clodion)
17 ottobre 1825	Parigi	Opéra	F. Liszt, *Don Sanche* (Don Sanche)
Dicembre 1825	Parigi	Théâtre Italien	Concerto: Gossec "O salutaris" (Nourrit, Dabadie, Prévost), G. Rossini, *Il Viaggio a Reims*, Duetto con G. Pasta. "Adolphe Nourrit, qui chantait pour la prèmiere fois en italien, c'est tiré de cet essai avec une rare bonheur. Il n'a pas encore la légèreté et la souplesse des tènors italiens, mais il a des plus qu'eux une voix habituée aux longues tenues, et capable de soutenir les sons avec expression, sans recourir à toutes ces petite broderies qui ne servent souvent qu'à déguiser la faiblesse des moyens. Il était secondé par Mme Pasta qui a chanté avec une grâce l'allegro du duo" "Le Globe", 27 dicembre 1825.
21 aprile 1826	Parigi	Wauxhall	Concerto a favore dei Greci, alla presenza di Rossini Con la partecipazione di F. Galli, C. Zucchelli, D. Donzelli, G. M. Bordoni
9 ottobre 1826	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Siège de Corinthe* (Néocles)

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
26 marzo 1827	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Moïse et Pharaon* (Aménophis)
Marzo 1827	Parigi	Ecole Royale de Musique, Société des Concerts	Concerto: L. van Beethoven, *Messa in do maggiore*, "Benedictus"; *Fidelio*, Atto I, Quartetto; *Christus am Olberge* con Mme Cinti-Damoureau, Mlle Nélia-Maillard, MM. Alexis Dupont e P. Levasseur . "La réunion de Mme Damoureau, de Nourrit, de Levasseur et d'Alexis Dupont... a montré quelques-uns des chanteurs que l'Ecole royale a produits, et que ses décracteurs feignent de chercher. Leurs voix pures et sonores, leur méthode large et sage, leur sentiment classique, ont prêté de nouveaux charmes à ces compositions originales." "Revue Musicale", publiée par M. Fétis, Paris, Au bureau de la Revue Musicale, t.III, 1828, p.204.
29 giugno 1827	Parigi	Opéra	J. B. Chélard, *Macbeth* (Douglas)
29 febbraio 1828	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *La Muette de* Portici (Masaniello)
Marzo 1828	Parigi	Rue Chanteraine	Concerto: serata a beneficio di uno stimato professore. Artisti intervenuti: MM. Kalkbrenner, Vidal, Galay, Nourrit, Mme Malibran, Marinoni, Demery; Nourrit canta il duo dalla *Vestale* con la Demery.
Primavera 1828	Parigi	Opéra	G. Rossimi, *Moïse* con la *rentrée* di M. Dabadie

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
20 agosto 1828	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Comte Ory* (Comte Ory)
Autunno 1828	Belgique	Bruxelles, Gand, Anvers	*Tournée:* in particolare a Bruxelles esecuzione di F. A. Boïeldieu, *La dame blanche*
Ottobre 1828	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *La Muette de Portici, rentrée* di Nourrit "Tout chargé de lauriers et d'écus, ce chanteur, dont la voix retenit encore au cœur des habitants de la Belgique, a reparu dans la *Muette de Portici* sans avoir rien perdu de sa voix mœlleuse, de son goût parfait ni de sa chaleur entraînante. Les spectateurs avaient pressenti le leurs espérances n'ont point été décues. Jamais Nourrit n'à chanté avec plus de charme; jamais il ne s'est montré plus dramatique, quoiqu'on pût apercevoire que cette rentrée lui causait quelque émotion. Quoique bien jeune encore, Nourrit est le premier qui ait compris qu'on pourrait faire autre chose à l'Opéra que de la déclamation, et qui, prenant un juste milieu entre l'expression dramatique exagerée de l'ancienne école française et l'excés de fioritures des chanteurs italiens de nos jours, a tracé la ligne qui paraît la meilleure pour le genre de spectacle auquel il est attaché. Chaque rôle qu'il établit ajoute à sa réputation, et cela doit être; car dès que le compositeurs ont aperçu les qualités qui le

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
			distinguent, ils ont travaillé pour lui, et lui ont donné les moyens de les dévelloper. Dans l'interêt de l'administration de l'Opéra, il lui faudrait un second; mais il ne sera pas facile à trouver. Lafont n'est pas dépourvu de qualités; mais ce n'est pas comme double de Nourrit qu'il faut le considérer. Sa voix mixte est médiocre; il n'a que de sons de poitrine, et ne peut conséguentement chanter le passage élevés qu'on a écrit pour Nourrit, et que celui-ci exécute avec une grâce remarquable. Lafont ne sera réelment bon lorsqu'on aura écrit une rôle expressément por lui, et dans ses moyens." R.M., t.IV, 1828, p. 333.
13 dicembre 1828	Parigi	Théâtre-Français	Rappresentazione straordinaria a beneficio di Mlle Leverd: *Le Calice de Bagdad*, MM. Nourrit, Morose, David, Mme Leverd, Cinti, Jawureck, Taglioni
Marzo 1829	Parigi	Ecole Royale de musique, Societé des Concerts	F. A. Boïeldieu, *Pharamond*, Duo con Mme Dabadie
2 aprile 1829	Parigi	Théâtre Français	Rappresentazione a beneficio di Mme Malibran: G. Rossini, *Otello*, III Atto con Mme Malibran. "Quant au troisième acte, le début de Nourrit, sous les traits d'Otello, lui donnait un attrait tout particulier. Chacun encourageait de ses vœux cet

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
			essai d'un chanteur aussi habile que modeste, et qui, disait-on, s'était décidé qu'avec une timidité et par un effort de complaisance, à renoncer pour quelques istants à la langue de l'Académie Royale de Musique... Grâce a Nourrit, cette dernière scène a produit encore plus d'effet que de coutume: il n'y avait pas un moment de repos pour les spectateurs. Cet essai doit ajouter un nouvel éclat à la réputation d'Adolphe Nourrit, comme acteur et comme chanteur. De l'avis de tous les Italiens, sa pronunciation est excellente, et sa voix, aidée par les syllabes sonores de cette langue musicale, acquiert plus de mœllesse et de puissance. Nous ne craignons pas de dire que, depuis le départ de Garcia, personne à Paris n'avait chanté cette partie du rôle d'Otello avec autant d'expression et de purité; personne ne lui avait donné une coleur si vraie, une phisionomie si énergique". " Le Globe", 4 aprile 1829.
7 aprile 1829	Parigi	?	Concert au bénéfice des incendiés du passage Boufflers "M. Nourrit et Madamoiselle Jouvureck ont chanté ensuite le duo du *Comte Ory*. Il est impossible d'entender rien de plus ravissant que la voix de Nourrit: force, grâce, légèrete, expressions, ce chanteur reunit tous." R. M., t.V, 1829, p. 255.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
Agosto 1829	Versailles	Théâtre de Cour	F. A. Boïeldieu, *La dame blanche*
3 Agosto 1829	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*
Settembre 1829	Rouen	?	*Tournée:* A. Sacchini, *Oedipe*, G. Rossini, *Le Siège de Corinthe*, F. A. Boieldieu, *La dame blanche* (10 rappresentazioni circa)
Ottobre 1829	Parigi	Théâtre Français	G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, II Atto con Mmè Cinti-Damoureau, M. Casimire Delavigne, "Adieux à Rome".
25 dicembre 1829	Parigi	Opéra	Concerto: F. A. Boïeldieu, *La dame blanche*, "Ah ! quel plaisir d'être soldat !" e duo con Mme Cinti-Damoureau
? gennaio 1830	Parigi	Opéra-Comique	Beneficiata di Mlle Cinti-Damoureau, *Il Matrimonio segreto*
? gennaio 1830	Parigi	Salon Petzold	*Soirée musicale* Duo del *Guillaume Tell* con Mlle Cinti-Damoureau
24 gennaio 1830	Parigi	Opéra	Serata di beneficienza, I atto del *Don Giovanni*, II del *Tancredi* con M. Malibran, Nourrit vi comparve come corista
31 gennaio 1830	Parigi	Salon de Pleyel	Serata di beneficienza, Duo del *Guillaume Tell* con M.Dabadie "La délicieuse voix d'Adolphe Nourrit et son sentiment... unis aux accès mâles et vigoreux de Dabadie ont produit l'effet le plus satisfaisant dans le beau duo du *Guillaume Tell*," R. M., deuxième série, t. I, p. 26.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
15 marzo 1830	Parigi	Opéra	P. de Ginestet, *François Ier à Chambord* (Léonard de Vinci) "Quant à Nourrit, il produit peu d'effet, parce que son rôle est écrit généralment trop bas pour lui: ce rôle conviendrait peut-être mieux à Lafont." R.N., deuxième série, t.I, 1830, p. 213.
Fine marzo 1830	Parigi	?	Concerto di M. Panseron, G. Rossini, Duo de *Guillaume Tell* "...le duo de *Guillaume Tell*, supérieurment chanté par Ad. Nourrit et Levaseur, quoique la parte de *Guillaume Tell* fût un peu trop haute pour ce dernier..." R.M., deuxième série, t. I, 1830, p. 267
1 maggio 1830	Parigi	Salon de M. Dietz Concerto	"On a trouvé dans Ad. Nourrit tout ce qui constitue un artiste véritablement digne de ce nom. Ce jeune homme joint, au don naturel, une voix délicieuse, de la conscience, de la passion et un sentiment profond; qualités trop rare parmi les chanteurs. Il a dit d'une manière ravissante le duo du premier acte du *Guillaume Tell*, et quelques jolies romances de Mme Duchambege. Le duo de *Guillaume Tell* n'est pas dans la voix de Levasseur; mais il a fort bien chanté avec Nourrit celui des deux veillards de la *Fausse Magie* [opéra-comique di Grétry, n.d.a.]." R. M., deuxième série, t. II, 1830, p. 17.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
Maggio 1830	Parigi	École Royale de Musique	Sesto e ultimo concerto della stagione. C-S. Catel, *Wallace ou Le Ménestrel écossais*, Duo con Alexis Dupont, [probabilmente quello del II Atto, tra Robert Bruce et Wallace, " La voix de la patrie", molto famoso, cfr. FÉLIX CLÉMENT & PIERRE LAROUSSE (revu et mis à jour par ARTHOUR POUGIN), *Dictionnaire des Opéras*, Parigi, Libraire Larousse, s.d., p. 1159.] L. Cherubini, *Les Abencérages*. "Il y a de belles phrases et de l'expression dans le duo de *Wallace*, que Nourrit et Alexis Dupont ont chanté; mais sa coupe est plutôt scénique que convenable au concert. Il a été fort bien chantè. Adolphe Nourrit s'est montré un chanteur du premier ordre dans la scène des *Abencérages*, " *Suspendes à ces murs*". Ce morceau, admirable par la manière dont la mélanconie de la situation est exprimée dans le chant, et par des modulations aussi neuves que suaves, a besoin d'une exécution parfaite; Nourrit a surpassé tout ce qu'on attendait de lui, quoiqu'on attendit beaucoup. Ce jeune homme est un artiste véritable; il se pénètre de qu'il chante, et s'identifie avec la pensée du compositeur. Il laissera un nom dans les fastes de l'Ecole du chant français." R. M., deuxième série, t. II, 1830, p. 95.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
30 maggio	Parigi	Ecole Royale de Musique	Concerto straordinario: M. Carafa, *Le Nozze di Lammermoor*, Duo con Mme Cinti-Damoureau. "La voix pure et mœlleuse de ces deux artistes n'a pu procurer à ces morceaux les succès qu'ils en avaient espéré. *Non erat hic locus.* [il programma di musica antica e sacra non era adatto ad ospitare una pagina di questo genere senza che essa passasse in secondo piano, n.d.a.]". R. M., deuxième sèrie, t. II, 1830, p. 149.
Fine luglio-primi di agosto 1830	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *La Muette de Portici* (I, II, III, IV atto)
Fine luglio-primi di agosto 1830	Parigi	Palcoscenici di numerosi teatri cittadini	M. Ca. Delavigne, *Marche parisienne* "Les événements merveilleux qui viennent de se passer ont inspiré à M. Casimir Delavigne et à quelques autres poètes des strophes patriotiques qui ont été chantées sur plusieurs théâtres. Peut-être en tout dignes de leur objet, il aurait été nécessaire que nos habiles compositeurs ornassent ces strophes d'une musique vigoreuse, où toutes les resources de l'instrumentation et des masses nombreuses de voix eussent été déployées; mais le temps manqué, et l'on a été réduit à se servir d'airs connus exécutés dans des proportions mesquines. Adolphe Nourrit a chanté la *Marche parisienne* de M. Casimire Delavigne avec toute la chaleur qu'on lui connaît." R. M., deuxième série, t. II, 1830, p. 368.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
13 ottobre 1830	Parigi	Opéra	D. F. E.Auber, *Le Dieu et la bayadère* (Le Dieu)
20 giugno 1831	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Le philtre* (Guillaume)
21 novembre 1831	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable* (Robert)
Giugno 1832	Londra	King's Theatre	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
20 luglio 1832	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, ripresa e debutto di Cornelie Falcon
1 ottobre 1832	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Le Serment ou les Faux-Monnayeurs* (Edmond)
15? ottobre 1832	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Moïse et Pharaon*
27 febbraio 1833	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Gustave III où le bal masqué* (Gustave III)
22 luglio 1833	Parigi	Opéra	L. Cherubini, *Alì-Baba ou les Quarante vouleurs* (Nadir)
10 marzo 1834	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*, nel ruolo del titolo
3 maggio 1834	Parigi	Opéra	G. Spontini, *La Vestale*
10 settembre 1834	Parigi	Opéra	*La Têmpete ou L'Île des Génies*, balletto di Coralli su libretto di A. Nourrit
23 febbraio 1835	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive* (Eleazar)
12 agosto 1835	Parigi	Opéra	C. Gide e L. Carlini, *L'Île des pirates*, balletto su argomento proposto da A. Nourrit.

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
5 ottobre 1835	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*
2 gennaio 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
4 gennaio 1836	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*
7 gennaio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*
11 gennaio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Siège de Corinthe*
22 gennaio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Siège de Corinthe*
27 gennaio 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
1 febbraio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
3 febbraio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Siège de Corinthe*
7 febbraio 1836	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Le philtre*
10 febbraio 1836	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*
14 febbraio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
29 febbraio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots* (Raoul)
2 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
4 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
7 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
9 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
11 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
14 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguentos*
18 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
21 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
23 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
25 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
28 marzo 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
4 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
11 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
13 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
17 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguentos*
20 aprile 1836	Parigi	Opéra	F. Halevy, *La Juive*
22 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
25 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguentos*
29 aprile 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
1 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
4 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
6 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
13 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Le Comte Ory*
20 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
23 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
27 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
30 maggio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
1 giugno 1836	Parigi	Opéra	*Le Diable boiteux*, balleto di Coralli su libretto di E. Burat de Gurgy con la collaborazione di A. Nourrit.
3 giugno 1836	Bruxelles	La Monnaie	Inizio della *tournée* che comprende le seguenti opere: G. Rossini, *Guillaume Tell*, G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, D. F. E. Auber, *Gustave III*, *La Muette de Portici*, F. A. Boïeldieu, *La dame blanche*, F. Halevy, *La Juive*, *Le Bouffe et tailleur*. In quest'ultimo titolo ebbe come partner Rosine Stoltz.
11 luglio 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
13 luglio 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*, II atto
15 luglio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
18 luglio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
29 luglio 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
3 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
8 agosto 1836	Parigi	Opéra	F. Halevy, *La Juive*
12 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
16 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
19 agosto 1836	Parigi	Opéra	F. Halevy, *La Juive*
22 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
26 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
29 agosto 1836	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Le philtre*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
31 agosto 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
7 settembre 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
9 settembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
14 settembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
16 settembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
25 settembre 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
30 settembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
5 ottobre 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*
10 ottobre 1836	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *La Muette de Portici*, al quarto atto si fa sostituire da Wartel.
21 ottobre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
26 ottobre 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*
28 ottobre 1836	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *Le philtre*
31 ottobre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
4 novembre 1836	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*
7 novembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
11 novembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
14 novembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda* (Phoebus)

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
16 novembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda*
18 novembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda*
21 novembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda*
23 novembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
28 novembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
2 dicembre 1836	Parigi	Opéra	G. Rossini, *Guillaume Tell*, ultima esecuzione di quest'opera a Parigi
5 dicembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda*
7 dicembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
11 dicembre 1836	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
14 dicembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
16 dicembre 1836	Parigi	Opéra	L. Bertin, *Esmeralda*
23 dicembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
28 dicembre 1836	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
2 gennaio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
6 gennaio 1837	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
9 gennaio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
13 gennaio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
18 gennaio 1837	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*
22 gennaio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
1 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
3 febbraio 1837	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
5 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
8 febbraio 1837	Parigi	Opéra	D. F. E. Auber, *La Muette de Portici*
10 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
13 febbraio 1837	Parigi	Opéra	W. A. Mozart, *Don Giovanni*
15 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
20 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
24 febbraio 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
3 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Niedermeyer, *Stradella* "On compte davantage sur l'opéra en cinq actes de *Stradella ou Venise et Rome*, qui offre un sujet intéressant et assez bien traité, dit-on, par les aucteurs et les musiciens. M. Nourrit à travaillé à cette ouvrage après M.Antoine Pacini et M. Émile Deschanps" in J. L. TAMVACO, *op. cit.*, v. I, p. 197.
6 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Niedermeyer, *Stradella* (recita interrotta per un'indisposizione di Cornelie Falcon)

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
10 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
13 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Niedermeyer, *Stradella*
15 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Nidermeyer, *Stradella*
17 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Niedemeyer, *Stradella*
20 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Les Huguenots*
22 marzo 1837	Parigi	Opéra	F. Halévy, *La Juive*
25 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Niedermeyer, *Stradella*
27 marzo 1837	Parigi	Opéra	G. Meyerbeer, *Robert le Diable*
1 aprile 1837	Parigi	Opéra	*Adieux au publique parisien:* C. W. Gluck, *Armide* (I e II atto), G. Meyerbeer, *Les Huguenots* (III, IV e V atto)
Aprile 1837	Bruxelles	Grand-Théâtre	Tournée: *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *Le Philtre*, *Le bouffe et le Tailleur*
Aprile 1837	Anvers	Salle de la Societé Philharmonique	Concerto: due melodie di F. Schubert, aria dalla *Juive*, Trio dal *Guillaume Tell*
Aprile 1837	Lille	?	*Tournée:* G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, *La Juive*, *Les Huguenots*
Maggio 1837	Marseille	?	*Tournée:* G. Rossini, *Guillaume Tell*, G. Meyerbeer, *Robert le Diable* (31 maggio, II recita 2 giugno); 3 giugno: banchetto offerto a Nourrit dalla municipalità di Marseille; F. Halévy, *La Juive* (13 giugno, con esito disastroso);

AUTORE E TITOLO
"Saisi d'un enrouement désastreux, Nourrit avait lutté vaillamment pendant trois actes, lorsque au moment de son grand air: *Rachel, quand du Seigneur*, etc., la fatigue, la crainte et l'émotion paralysèrent complétement sa voix. Cette voix naguère étendue, et dont les notes pures et vibrantes dans l'octave supériere avaient tant de puissance et de charme, alors inègale et voilée, donnait à peine le fa naturel; réduit à ces faibles ressources, Nourrit sut trouver encore dans son admirable intelligence des moyens suffisants pour achever l'*allegro;* mais arrivé là, ses forces l'abandonnèrent à la dernière mesure, et malgré ses efforts pour atteindre au *la* bémol aigue qui termine l'air sur la tonique, Nourrit fut obligé pour la première fois de finir à l'octave. Pâle et tremblant de douleur, il se frappa le front, fit une geste de désespoir et sortit dans une agitation inexprimable. Craignant les suites facheuses d'un tel accident sur le caractère de Nourrit, dont j'étais devenu le compagnon presque inséparable depuis son arrivée à Marseille, je quittai brusquement ma place, et me dirigeait vers le corridor qui mène aux coulisses, j'arrivai dans la loge de Nourrit en même temps que M. X. Boisselot... Hélas! plus de doute, notre

AUTORE E TITOLO

malheureux artiste était fou... je n'oublierai de ma vie cette effroyable scène! L'œil en feu, le visage égaré, Nourrit marchait à grands pas, frappait les murs avec violence et poussait des sanglots qui déchiraient le cœur... Dans cet affreux désordre il ne put nous reconnaître. – Qui êtes vous?... Que me voulez-vous?... Laissez-moi...– Ce sont vos amis qui viennent vous voir.– Mes amis?... C'est impossible... Si vous êtes mes amis, tuez-moi... ne voyez-vous pas que je ne puis plus vivre; que je suis perdu, déshonoré?... En disant ces mots, il courut vers la fenêtre avec une impétuosité foudroyante... Nous nous précipitâmes vers un fauteuil, où brisé par les efforts d'une lutte inégale, il se laissa tomber sans résistance dans un accablement profond. La crise fut longue; ranimé par les soins du docteur Forcade, qui était venu se joindre à nous dans cette douloureuse circostance, Nourrit ouvrit les yeux, et voyant la consternation muette qui régnait autour de lui, il nous demanda pardon à tous avec le candeur et la timidité d'un enfant qui vient de commettre une faute. Nous profitâmes de cette réaction momentanée pour l'engager à reparaître; il y consentit avec résignation. Le public, instruit des événements de l'entracte, l'applaudit avec enthousiasme;

AUTORE E TITOLO

puis à la fin du spectacle, nous reconduîsimes notre ami à l'hôtel de la Darce, où nous le quittâmes après l'avoir tranquillisé et en lui promettant de revenir le lendemain. Le lendemain, en effet, de très-bonne heure, je fus le premier au rendez-vous; Nourrit vint à moi avec empressement, comme pour me remercier de mon exactitude. Eh bien, lui demande-je en affectant de sourire, comment vous avez-vous passé la nuit? - Bien mal... je n'ai pas dormi e j'ai beaucoup pleuré; dans ce moment, dans ce moment encore je faisais un appel à tout mes forces morales pour combattre de sinistres pensées. La vie m'est insupportable; mais je connais mes devoirs; j'ai de bons amis, une femme, des enfants que j'aime e à qui je me dois; et puis, je crois à une autre vie... Avec ces idées-là on peut triompher de soi-même... Mais je crains tout de ma raison; si un moment elle m'abbandonne, je sais que c'est fait de moi. Cette nuit, assis à cette place, j'ai demandé à Dieu le courage dont j'ai besoin, en me fortifiant par de sainctes lectures...Tenez, voyez vous-même. - Je pris le livre qu'il me désignait sur la table... c'était l'*Imitation de Jésus-Christ*". M. Bénedit, in " Gazzette musicale de Paris, 1839, p. 135, cit, in François-Joseph Fetis, *Biographie*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
Luglio 1837	Lyon	Grand-Théâtre	*Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de La musique*, deuxième édition, v. VI, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1863, p. 336. Si tratta di un resoconto fondamentale per comprendere lo stato di prostrazione mentale in cui Nourrit stava sprofondando e che in Italia l'avrebbe portato al suicidio alla giovane età di 37 anni. Concerto presso il Salon de M. Boisselot (17 giugno, al pianoforte Mlle Maglione, brani di G. Meyerbeer, Boisselot, F. Schubert)
			Tournée: G. Rossini, *Guillaume Tell*, G. Meyerbeer, *Les Huguenots* (solo III, IV e V atto), F. Halévy, *La Juive*, D. F. E. Auber, *La Muette de Portici*, G. Spontini, *Fernando Cortez*
Agosto-settembre 1837		Tolosa	*Tournée:* F. Halévy, *La Juive*, D. F. E. Auber, *La Muette de Portici*, G. Rossini, *Guillaume Tell*, G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, *Les Huguenots*
14 novembre 1838	Napoli	Teatro San Carlo	S. Mercadante, *Il Giuramento*
1 gennaio 1839	Napoli	Teatro San Carlo	S. Mercadante, *Elena da Feltre*
1 febbraio 1839	Napoli	Teatro San Carlo	V. Bellini, *Norma*

DATA	LUOGO	TEATRO	AUTORE E TITOLO
22 febbraio 1839	Napoli	Presso un palazzo nobiliare	Concerto dove canta pagine della *Dame blanche*, in particolare "Ah! Quel plaisir d'être soldat?" e il duetto con Mlle Méquillet.
7 marzo 1839	Napoli	San Carlo	Beneficiata per l'attore Salvetti dove canta la Cavatina di Pollione, il duetto Pollione-Adalgisa e la cavatina di Viscardo

APPENDICE N. 2
appunti per la cronologia del viaggio in Italia d'Adolphe Nourrit

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
Torino arrivo 28 dicembre 1837	Assiste alle prediche dell'abate Cambalot presso la chiesa di San Filippo. Visita le tombe dei Savoia a Superga. Ammira i ritratti di Van Dick presso la Quadreria reale.	Silvio Pellico Domenico Donzelli Mlle Castellan sua allieva presso il Conservatorio di Parigi.
Genova arrivo 1 gennaio 1838	Ascolta Salvi al Carlo Felice e rimane colpito dal modo di cantare a piena voce, caratteristico dei cantanti italiani di questo periodo. Riprende a studiare canto e lingua italiana. È affascinato dalla parte di Edgardo che comincia a studiare.	

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
Milano, arrivo entro il 10 gennaio 1838. Lungo il viaggio visita la Certosa di Pavia.	Presso il salotto di Rossini canta in francese il duo del *Guillaume Tell* con il basso Inchindi. Il conte Pacta, segretario del Governatore, sonda Rossini per un eventuale ingaggio italiano di Nourrit.	Incontra Rossini, Liszt, Hiller, Pixis. L'incontro tra Rossini e Duprez è stato oggetto di interesse per la critica e la pubblicistica francese. Sulla storia editoriale di questa conversazione e per la sua lettura è utile rifarsi a J. L. TAMVACO, *op. cit.*, v. I, p. 332.
Venezia, tra la fine di gennaio e i primi giorni di febbraio.	Ascolta una replica della *Maria di Rudenz* di Gaetano Donizetti, presentata in prima assoluta alla Fenice di Venezia il 30 gennaio 1838. Apprende dell'incendio della Salle Favart. Canta nel Salotto di M. Perrucchini, un programma che comprende pagine del Perrucchini (una barcarola per il *Marin Faliero* di Casimire Delavigne, di Schubert. Canta nel Salotto di M. Ungher, un programma che comprende Schubert, Châteaubriand. Annuncia alla moglie che è sua ferma decisione debuttare in Italia.	Incontra Donizetti e la *troupe* impegnata alla Fenice, tra cui il baritono Ronconi, il soprano Carolina Ungher, il tenore Napoleone Moriani. Rimane colpito dallo stile di quest'ultimo, ma anche dalla tendenza a forzare dello stile di canto italiano di quel periodo. Incontra Saverio Mercadante. Incontra Giovan Battista Velluti.
Firenze, arrivo entro il 10 di febbraio. Viaggia in compagnia di Donizetti. Si fermano un giorno a Bologna. Purtroppo il maltempo im-	Passeggia alle Cascine, visita Palazzo Pitti. Si reca un giorno a Pisa, dove è colpito dall'architettura del Camposanto.	Frequenta la famiglia del conte Survilliers, dove canta numerose volte pagine di diversa natura tra cui la *Marseillaise*.

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
pedisce a Nourrit di visitare la città.	A Pisa canta in casa di M. Rosselini, in un programma che comprende l'aria di Éléazar dalla *Juive* e "La Brigantine" di Mme Duchambge.	
Roma, entro la metà di febbraio, attraverso Livorno dove si imbarca per sbarcare a Civitavecchia.	Visita San Pietro. Partecipa al Carnevale in compagnia di Donizetti. Visita gli *ateliers* dello scultore svedese Thorwaldsen, del pittore tedesco Overbeck.	Incontra Ingres, allora direttore dell'Accademia di Francia.
Napoli, arrivo il 3 marzo. Il giorno dell'arrivo corrisponde a quello della sua nascita. Come rivela Nourrit in una lettera spedita alla sorella il 1° marzo, si può ritenere che la scelta della data d'arrivo non sia casuale. È un particolare importante, per comprendere la psicologia di Nourrit e il suo forte grado di suggestionabilità.	Rifiuta le proposte di Merelli di entrare alla Scala come tenore leggero. Chiarisce che è interessato ad un altro genere di ruoli più drammatici. Questo alla Scala non sarebbe stato possibile. In quella stagione le parti cui aspirava Nourrit erano affidate a Domenico Donzelli.	
Napoli, 5 marzo 1838	Inizia le lezioni presso Donizetti	
Napoli, aprile 1838	È ingaggiato dal Barbaja fino al marzo del 1839 per cantare al San Carlo. Barbaja gli propone di debuttare nel *Guillaume Tell*. La proposta lascia deluso Nourrit che vorrebbe debut-	

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
	tare in un ruolo italiano. Il 30 aprile invia al Ministro degli Interni di Francia le sue dimissioni dalla cattedra di declamazione del Conservatorio di Parigi.	
Napoli, 10 giugno 1838	Mme Nourrit arriva a Napoli. La sorte vuole che alla fine di maggio nell'Hotel di Lione dove si era fermata prima di proseguire per l'Italia, scendesse anche Gilbert-Louis Duprez e che venisse fatto oggetto di una serenata di omaggio. Duprez seppe comportarsi con discrezione, scusandosi dell'accaduto di cui era involontariamente colpevole. J. L. TAMVACO, *op. cit.*, v. I, p. 438.	
Napoli, estate 1838	Collabora con Donizetti alla stesura del *Poliuto*, poi proibito dalla censura, alla quale Nourrit era inviso per avere partecipato attivamente all'insurrezione parigina del luglio 1830.	
Napoli, settembre 1838	Viene convinto dalla moglie e da Donizetti stesso a rinunciare alla sua idea di acquistare la partitura del *Poliuto*, per assicurarsi il diritto ad eseguire per primo il lavoro.	

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
	Nourrit cade in uno stato di grave prostrazione. Questa notizia riferita dal Quicherat sembra poco fondata. Perché Donizetti avrebbe dovuto privarsi di una partitura che avrebbe di lì a poco rimaneggiato a Parigi per Gilbert-Louis Duprez?	
Napoli, 6 ottobre 1838	Donizetti lascia Napoli. La partenza del compositore aggrava lo stato di crisi in cui versa Nourrit.	
Napoli, 14 novembre 1838	Debutto nel *Giuramento* di Saverio Mercadante	Osservazioni che si possono ricavare dalla lettura di alcuni giornali napoletani; in particolare: L. Tarantini, "Salvator Rosa, album artistico, scientifico e letterario" del 18 novembre 1838, D. Anselmi, "Il Lucifero, giornale scientifico, artistico, industriale" del 21 novembre 1838 L. Mira, "Il Sibilo" del 29 dicembre 1838 a) voce chiara e melodiosa b) buon registro acuto, ma non particolarmente esteso (*sic!*) c) qualche inflessione nasale d) una declamazione appassionata al punto da

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
		sembrare esaltata e) evidente tendenza di Nourrit a fare della sua esecuzione un'esibizione drammatica con il rischio di esagerare in pose enfatiche. Non a caso il Mira usa l'espressione attore-cantante. f) una pronuncia non sempre irreprensibile
Napoli, novembre 1838		Incontra Girolamo Crescentini, allora a Napoli quale insegnante.
Napoli, dicembre 1838	Nonostante il successo ottenuto al San Carlo nella parte di Viscardo, Nourrit pensa di lasciare Napoli e di interrompere la sua esperienza italiana. Barbaja gli prospetta le conseguenza legali che deriverebbero dall'interruzione del contratto.	
Napoli, 1 gennaio 1839	Debutto in *Elena da Feltre* di Saverio Mercadante. Nourrit cade in un profondo stato di prostrazione, mal sopportato dal Barbaja che mostra segni di insofferenza per le continue richieste di debutto nei ruoli più disparati, tra cui anche parti per baritono.	

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
Napoli, 2 febbraio 1839	Debutto nella *Norma* di Vincenzo Bellini	Osservazioni che si possono ricavare dalla lettura di alcuni giornali napoletani; in particolare: "L'omnibus" del 2 febbraio 1839 G. Gioia, "L'interprete, giornale di lettere, arti e teatri" del 2 febbraio 1839 a) evidente miglioramento della pronuncia b) eccellente esecuzione c) interpretazione viva e partecipata
Napoli, metà febbraio	Nonostante il felice esito del concerto tenuto alla presenza del re, Nourrit è sempre più scontento della sua voce. Barbaja gli impone di cantare *Gabriella di Vergy*. Si aggrava il suo disordine psicologico, con una progressiva perdita della memoria.	
Napoli, marzo 1839	Definitiva conferma che non è possibile concludere ingaggi con Milano e Firenze.	Il 5 marzo prova con M. Garcia al pianoforte passi del concerto che avrebbe dovuto eseguire il 7. È evidente lo stato di prostrazione. Il 6 marzo incontra Manuel Garcia e gli confida la sua ansia. Il 7 marzo sulla passeggiata della Villa Reale incontra Guillaume Cottrau, al quale confida il suo stato di prostrazione.

LUOGO	AVVENIMENTI	INCONTRI E SINTESI DEI COMMENTI DELLA STAMPA NAPOLETANA
Napoli, 7 marzo 1839	Durante la beneficiata dell'attore Salvetti canta in maniera discutibile la Cavatina di Pollione. Dopo il duetto con Adalgisa si ode un fischio, forse dovuto al ritardo con cui il tenore si reca sul palco a ricevere gli applausi. Canta l'aria di Viscardo in uno stato di evidente esaltazione nervosa, ottenendo però un vibrante successo.	

a) Napoli, 8 marzo: al mattino tra le cinque e le sei, Nourrit si butta dall'ultimo piano della casa di Barbaja presso la quale abitava.

L'evidente stato di prostrazione mentale, fece sì che l'autorità ecclesiastica giudicasse il suicidio un atto irresponsabile e gli concedesse il conforto dei riti religiosi. D'altronde il Fétis che ben lo conobbe ebbe a scrivere: "La fin de Nourrit a été jugée avec sévérité par quelques critiques; mais cette sévérité fut une injustice, car on peut considérer cette fin déplorable que comme le dernier acte d'un délire dont les premiers symptômes s'étaient manifestés à Marseille, près de deux ans aupavant. Nourrit avait une bonté de cœur parfaite, aimait tendrement sa famille et ses amis, et avait des sentiments religieiux qui l'eussent toujours éloigné de l'idée d'un suicide s'il eût conservé sa raison". FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la musique*, deuxième édition, v. VI, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1863, p. 338.

c) La salma è trasportata nella chiesa di San Francesco.

d) Il 9 marzo si celebra il servizio funebre. Poi la salma è tumulata nel cimitero della Madonna del Pianto.

e) Il 14 aprile è celebrata una solenne cerimonia funebre nella chiesa parrocchiale di Santa Brigitta. Nel corso della cerimonia gli artisti del San Carlo eseguono una messa da Requiem. Al termine della cerimonia dodici canonici del clero napoletano intonano il "Libera me" e recitano l'ufficio.

f) Nell'aprile del 1839 la salma è traslata a Parigi. Al termine di un viaggio che tocca Marsiglia e Lione, dove le manifestazioni di cordoglio sono imponenti, Nourrit, riceve l'omaggio di tutta Parigi, prima di essere seppellita nel cimitero di Montmartre.

g) L'11 maggio 1839 nella chiesa di San Rocco a Parigi si svolge una solenne cerimonia funebre. All'Elevazione fu eseguito un trio a cappella, cantato da Alexis Dupont, Prosper Levasseur e Gilbert-Louis Duprez.

APPENDICE N. 3
necrologio comparso sul n.16 del 17 aprile 1839 dell' "Allgemeine musikalische Zeitung"

Wurde 1802 zu Paris geboren. Sein Vater, erster Tenor an der grossen Oper daselbst, suchte die sich früh entwickelnde Neigung des Sohnes zur Musik zu unterdrücken, und brachte den Widerstrebenden als Commis in ein Handlungsbüreau; allein der junge Mensch konnte dem Drange seines Herzens nicht wiederstehen und nahm heimlich bei einem alten Professor Musikunterricht. Als ihn dieser nichts mehr lehren konnte, kam er, immer noch ohne Wissen des Vaters, zu dem berühmten Sänger Garcia, und hier entewickelt sich seine Stimme so glänzend, dass man es wagen durfte, dem Vater die Sache zu entdecken. Dieser zürnte anfangs heftig, gab jedoch bald nach, und ertheilte nun selbst dem Sohne in demjenigen, was dramatischen Gesang betrifft, die sorgfältigste Unterweisung. Neunzehn Jahre alt, trat Adolphe Nourrit zum ersten Male auf, und zwar als Pylades in Glucks Iphigenia auf Tauris (1821), mit grossem Beifall, welcher sich noch höher steigerte in seiner zweiten Rolle, dem Demaly in den Bayaderen (von Catel oder Gyrowetz?). Nach und nach übernahm der junge Sänger die ersten Partieen in allen damals beliebten Opern, und als 1826 der Vater Nourrit vom Theater abging, erhielt der Sohn alle seine Rollen. Er vervollkommnete sich immer mehr, namentlich in der Deklamation und Wahrheit des Ausdrucks; eben so edel und wahr, wie sein Gesang, war sein Spiel, und so zahlreich auch, namentlich in der nachheringen Zeit, seine Rollen waren, so erschien er doch in jeder als ein Anderer, indem er jede in ihren Wesen auffasste und als ein in sich abgeschlossenes Karakterlbild darstellte.

Das Jahr 1826 brachte auch in anderer Hinsicht eine neue Epoche für Nourrit. – Es erschien in diesem Jahre Rossini's Belagerung von Korinth, für Paris geschrieben, auf der dasigen grossen Oper. Diese Musik war eine ganz andere, als man bis dahin von den französichen Sängern gehört hatte; das Glänzende, Verzierte war den Letztern noch fremd, und Rossini hatte manche Mühe damit. Nourrit war unter der Franzosen der Erste, welcher die neue Bahn einschlug, und obgleich ihm die Beweglichkeit der italienischen Tenore fehlte, obgleich ihm die Natur die Leichtigkeit einer italienischen Kehle versagt hatte, so brachte er es doch durch angestrengten Fleiss auch in dieser Gattung zur Meisterschaft. Er hat an dieser bedeutenden Revolution im französischen Gesangwesen der grössten Antheil. Gleich grosses Verdienst hatte er um den ungeheuren Erfolg der Stummen von Portici von Auber: die Rolle des Masaniello war eine seine vorzüglichsten. - Uebrigens

wirkte Nourrit auch als Lehrer, denn nach Lay's Abgange wurde er zum Professor der lyrischen Deklamation am Pariser Konservatorium ernannt, und in dieser Stellung erwarb er sich neue glänzende Verdienste und die Bildung der jungen Künstler, welche aus diesem Institute hervorgegangen sind.

Vor zwei Jahren wurde *neben ihm* Duprez als erster Tenorist an der grossen Oper zu Paris angestellt; man verlangte von Nourrit, dass er seine Rollen mit diesem neuen Sänger theilen sollte, allein hierdurch verletzt, nahm er seinen Abschied. Er reiste nach Belgien und trat in Brüssel mit stürmischem Beifall auf; schon dort aber zeigten sich bei ihm Spuren von Melancholie. Hierauf ging er nach Italien, wo er nun freilich eine ganz neune Schule beginnen musste, da die Italiener nichts verlangen, als Gesang, und daher sein edler Vortrag, sein geistreiches Spiel, die Harmonie in seiner ganzen Darstellung hier nicht am rechten Orte waren. Obwohl schon 36 Jahre alt, scheute Nourrit doch die Hindernisse nicht; er trat in Neapel auf, und wurde mit einem Beifall empfangen, der jedem Andern genügt haben würde; ihm aber, der mit der Absicht nacht Italien kam, auch dort im Gesange eine Revolution hervorzurufen, wie er es Frankreich gehtan – ihm genügte dies nicht; bald überzeugte er sich von der Unmöglichkeit, seinen edlen Plan durchzuführen, und seine Schwermuth nahm immer mehr überhand. Bei seinem lezten Auftreten drang mitten durch die lebhaftesten Beifallsbezeugungen ein Zeichen des Missfallens in sein Ohr; zwar wurde er sogleich unterdrückt, allein schon hatte es den reizbaren Sinn Nourrits im tiefsten Innern verwundet, verzweiflungsvoll eilte er nach Hause, schrieb einige Briefe, machte sein Testament und nahm sich auf die von uns bereits gemeldete Weise das Leben (den 8 März d.l.J.). – Unter allgemeiner Theilnahme, begleitet von einer ungeheuren Menge, wurden seine sterblichen Reste auf dem Kirchhofe der Madonna del pianto beerdigt, und ihm einige Tage darauf, eine Todtenfeier veranstaltet, wobei ein Requiem aufgeführt worden ist.

Man kann von Nourrit sagen, dass sein Glück sein Unglück wurde. Sogleich bei seinem Auftreten mit Beifall überschüttet, 14 Jahre lang als der Erste und Höchtste anerkannt, als derjenige, von dessen Mitwirkung das Bestehen der grossen Oper in Paris abhange, glücklich in seinen Familien verhältnissen – kannte Nourrit das Leben nur von der schönsten Seite, und der erste, wahre oder eingebildete, Schlag, der ihn traf, musste ihn vernichten. Rechnet man dazu seinen angeboren Ehrgeiz, so wird seine krankhafte Empfänglichkeit für Windwärtitgkeiten und die daraus hervorgehende Handlung erklärt und – entschuldigt.

Nourrit war übrigens nicht blos grosser Sänger, er hat sich auch als Schriftsteller, Dichter und Tonsetzer hervorgethan.

1. Cfr. L. QUICHERAT, *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa corrispondance*, Paris, 1867, 3 voll., in *Pièces justificatives*, vol.III, p.418 e sg..; W.B. Ober, M.D., *Nourrit's Phisical condition*, pp.135-138, sta in H. Pleasants,*The great tenor tragedy*, Portland, Oregon 1995. Circa la cronologia delle tappe fondamentali della vita e della carriera di Nourrit rimandiamo a numerosi contributi apparsi sui principali lessici e dizionari musicali. Tra gli altri cfr. R. CELLETTI, voce *Nourrit, Adolphe* sta in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol.VII, p. 1230 e sgg. e a K.J.KUTSCH/L.RIEMENS, *Großes Sängerlexikon*, Band. 4, p. 2559 e sg..
2. Per il debutto nel ruolo di Pylade cfr. F. HALÉVY, *Derniers Souvenirs et portraits*, Paris, 1863, p. 140 e sgg..
3. Cfr.V. DELLA CROCE e F. BLANCHETTI, *Il caso Salieri*, Torino 1994, p. 472 e sg..
4. A questo proposito cfr. D. DE' PAOLI, voce *Il Teatro musicale* in *Francia* sta in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. V, p. 631.
5. Cfr. F. J. FÉTIS, voce *Nourrit (Louis)*, sta in F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Deuxième édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié par F. J. Fétis, Paris, 1864, pgg. 333-334.
6. Cfr. F. J. FÉTIS, voce *Garat* sta in F. J. Fétis, *op.cit.*, tome troisième pg. 399.
7. Cfr. R. CELLETTI, voce *Garat (Pierre-Jean)* sta in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol.V, pp. 899-900.
8. Al Théâtre des Italiens M. Garcia si produsse quale *Almaviva*, *Osiride*, *Otello*, *Norfolk* e *Giocondo*, per rimanere a Rossini.
9. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol.I, p. 13.
10. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol.I, p. 13.
11. Cfr. F. J. FÉTIS, voce *Nourrit*, sta in F. J. Fétis, op. cit., pg. 335.
12. Cfr. F. J. FÉTIS, Voce *Nourrit*, sta in F. J. Fétis, *op. cit.*, pg. 335.
13. Cfr. G. L. DUPREZ, *L'Arte del canto*, ed. italiana, Ricordi, n. di lastra 110991, vol. III, pg. 108.
14. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol I, pg. 39
15. *Mosè in Egitto*, A facsimile edition of Rossini's original autograph manuscripts, edited with an introduction by Philip Gossett, in two volumes, *Early Romantic Opera*, 197; *Moïse*, A facsimile of the first edition of the orchestral score, published by Eugène Troupenas (1827) with an introduction by Philip Gossett, *Early Romantic Opera*, 1980. A proposito dell'importanza del *Moïse et Pharaon* nella carriera di Nourrit: "*Moïse* marked a turning-point in singing at the Opéra, as the singers turned to the more open-voiced, italianate production favoured by Rossini. Here, as in all the scores written for Nourrit, the dynamics and the thickness of the orchestration below his voice part indicate that he could not have been singing in falsetto in his upper register (as has often been stated). He had a mellow, powerful voice that extended to eB"; d" was the highest he ever sang in public.", Cfr. E. WALKER, voce *Nourrit, (Adolphe)* sta in *The New Grove Dictionary of Opera*, v. III, pgg.625-626. E.P.WALKER è autore di *Adolphe Nourrit*, dissertation, Peabody Institute, John Hopkins U., 1989.
16. *Le Comte Ory*, A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Philip Gossett, *Early Romantic Opera*, 1978.
17. Cfr. F. CLÉMENT & P. LAROUSSE, *Dictionnaire des Opéras*, Revue et mis à jour par A. Pougin, s.d., Paris, 1874, pg. 874.
18. In un altro passo del suo libro, esattamente a pg. 43 del vol. I, il Quicherat racconta che Rossini, ascoltando l'esecuzione de *Le Devin du village* di J. J.Rousseau, avrebbe gettato con disprezzo un' "ignominieuse perruque poudrée aux pieds de la cantatrice". In quell'esecuzione Nourrit era affiancato dalla L.Cinti-Damoureau e da P. Dérivis.

19. Cfr. L. QUICHERAT, *op.cit.*, vol. I, pg. 104.
20. D. F. E. AUBER, *Le philtre*, opéra en deux actes/paroles de M.Eugène Scribe/ Représenté pour la 1er fois sul le Théâtre/ de l'Académie Royale de Musique/le 20 juin 1831/Partitura in 4 di pag.463, legata in 1/2 pelle/Paris E. Troupenas, n. di lastra 529.
21. Sulla profonda impressione destata dall' Arnold di Nourrit cfr. L. Quicherat, vol.I, pp. 65-68.
22. Cfr. P. Scudo, *Critique et Littérature Musicales*, riportata in C.Traini, *Il cigno di Romano Giovan Battisti Rubini Re dei tenori*, Bergamo, 1954, p.127.
23. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. II pp. 307 e sgg., *passim;* di grande interesse anche i capitoli II, III, IV e V dello stesso volume che descrivono le stagioni dell'Académie Royale de Musique, cioè l'Opéra, dal 1837 al 1840. Le esecuzioni di Duprez sono sempre confrontate con quelle di Nourrit.
24. *Guillaume Tell*, Ed. Critica, Commento critico a cura di M. Elizabeth C. Bartlet, Fondazione Rossini, Pesaro 1992, *Appendice V*, pg. 318, Parigi 1831. *La versione in tre atti.* "Per il suo debutto, il 17 aprile 1837, egli cantò il Récitatif, Air d'Arnold et Chœur (n. 18) all'inizio del terzo atto, come era stata la norma da quando nel 1831 fu introdotta la versione in tre atti. Come già indicato nella Prefazione, l'opera fu così ben accolta (con l'*ut de poitrine* di Duprez) che, per la sua seconda esibizione in *Tell*, senza consultare Rossini, Duprez decise di spostare il N. 18 alla fine dell'opera, vedi Prefazione vol. I, *Notizie storiche*, *passim*, in particolare XXVIII e XXIX, sul ruolo di Nourrit nella stesura del libretto, XXXIX sulla ripresa del 1831, ma anche sull'esecuzione dell'aria da parte di Nourrit nelle diverse riprese, XLIII, sulla ripresa di Duprez nel 1837. Interessante il riferimento all'ornamentazione che Duprez introduceva nei passi lenti.
25. M. BEGHELLI, *Il "Do di petto" Dissacrazione di un mito*, sta in *Il Saggiatore Musicale*, Anno III, 1996, n.1, pp. 105-149.
26. M. BEGHELLI, *op. cit.*, p. 113.
27. M. BEGHELLI, *op. cit*, p. 137.
28. Dall'avvento di Juliano Gayarre a Enrico Caruso, in virtù dell'evoluzione del repertorio, è in atto una profonda trasformazione dello stile di canto dei tenori, cui concorre, non ultimo, la diffusione del dramma musicale wagneriano, che trova convinti interpreti sia in area italo-spagnola che in area francese.
29. Tra gli anni '40 e gli anni '60 Mario Filippeschi ha eseguito ripetutamente *Guillaume Tell*; cfr. *Cronologia della carriera e antologia della critica*, a cura di C. Marinelli Roscioni e G. Vitali in G. Vitali, *Mario Filippeschi Il tenore dalla voce d'oro*, s.d., tra l'altro pg.196. Vi si riporta un articolo, pubblicato in Spagna nel 1959, dove J. Arnau stabilisce un esatto parallelo tra Filippeschi, Lazaro e Lauri-Volpi. Quest'ultimo infatti, nonostante la maggiore appropriatezza stilistica di numerose sue incisioni, assimilò anche molti comportamenti vocali propri del tenore-espada, spinto dalla necessità di contrastare il successo dei temibili rivali sui palcoscenici spagnoli e sud-americani.
30. Cfr. quanto scrive M. ASPINALL a proposito di Tamagno: "Il timbro è ben diverso dai suoni scuri e bruniti di altri famosi interpreti di Otello, da Del Monaco a Domingo e Atlantov"; cfr. M. ASPINALL, *La tromba e la puntina. Francesco Tamagno e il grammofono*, pg. 77 sta in Teatro Regio di Torino, *Il titanico oricalco, Francesco Tamagno*, catalogo della mostra dedicata a Francesco Tamagno, allestita al Teatro Regio di Torino, 1997. La voce di Tamagno, come quella di Escalaïs, testimonia uno stile che doveva essere assai simile a quello di Duprez, cioè di tenori eroici in grado comunque di sfoggiare anche uno stile di canto poi sconosciuto ai tenori drammatici del nostro secolo. A questo proposito, come annota sempre Aspinall a p. 77 del saggio citato: "Nessun altro tenore ha inciso "O muto asil" con il suono trasognato di Tamagno, che prende i *sol* in una deliziosa mezza voce".

31. Per cogliere l'impostazione tipica degli stentorei della seconda meta dell'Ottcento si ascoltino di Leon Escalaïs *Les Huguentos*, "Settimino", Fonotipia, 39370, *La Juive*, le due versioni di "Rachel, quand du Seigneur", Fonotipia 39573, 38428, *Jérusalem*, "Je veux encore entendre", Fonotipia, 39562, *Robert le Diable*, "Siciliana", Fonotipia, 39414. È interessante a questo proposito anche l'ascolto di "Dieu tu pouvais m'affliger" dall'*Otello*, Fonotipia, 39578.
32. Per cogliere l'impostazione di forza di un tenore-espada come Hipolito Lazaro, giova ascoltare *I Puritani*, "Vieni fra queste braccia", Columbia, 3911 M oppure *Gli Ugonotti*, "Bianca al par", Columbia-Regal 8936M. Per verificare la metamorfosi dello stile del grand-opéra si possono ascoltare anche le incisioni di un altro celebre tenore, che in virtù dei suoi acuti, simili alle bordate di una cannoniera, interpretò con frequenza *Les Huguenots*. Si tratta di John O' Sullivan. In particolare si ascoltino le due incisioni del "duettone" e "Bianca al par di neve alpina". Può essere utile anche l'ascolto di "O muto asil del pianto". Tutti questi dischi si trovano ben riprodotti in *John O' Sullivan*, Symposium 1152.
33. Pierre Cournubert, tenore parigino, nato nel 1861, si affermò come interprete del grand-opéra, prima di accostare, sull'onda del loro crescente successo personaggi della produzione verista. Ci ha lasciato pregevoli testimonianze discografiche dapprima sugli Edison Wachs-Zylinder e poi nella serie dei Fonotipia detti di Parigi, tra cui un'interessante incisione dell'arioso di Raoul, "Plus blanche que la blanche hermine".
34. "Cosa si sente veramente del grande Jean de Reszké? In *Tristan* poco e nel *Cid* niente, ma nel *Lohengrin* andiamo meglio: due recitativi del terzo atto sopravvivono precariamente, registrati quel 29 marzo 1901 che fu l'ultima opera di Jean al Metropolitan (il 29 aprile cantò il secondo atto del *Tristan* in una serata di gala). Il canto è solenne e misurato, e conferisce quella stessa importanza ad ogni singola frase e parola che si sente nei dischi di Tamagno. La lunga preparazione dell'artista nelle opere di Mozart, Donizetti, Meyerbeer, Verdi e Massenet gli consente di fraseggiare con un'arcata possibile solo a chi possiede la tecnica del vero canto legato. La qualità e il colore della voce si sentono meglio nei rulli del quarto atto dell'*Africaine* del 15 marzo 1901. Dopo un niagara di fruscio iniziale, si comincia a riconoscere, e poi quasi a sentire bene, l'aria "O paradis!" che è divisa tra due rulli, Un tempo ampio e *largo* conferisce alla musica un'insolita dignità e un'atmosfera sognante. Le figure ornamentali sono eseguite con cesellata perfezione, e gli acuti sono emessi – non senza un certo sforzo – sia piano che forte, con una maestria perfetta nella *voce mista*. La voce sembra bella e voluminosa. La registrazione precaria e la condizione mutila dei rulli rendono effettivamente questi documenti di Jean de Reszké inaccessibili alla grande maggioranza degli ascoltatori, quelli che mettono un disco sul piatto per potersi rilassare e bearsi al suono della voce di un grande tenore; ma coloro che abbiano zelo e pazienza sentiranno, dopo il secondo e il terzo tentativo quanto basta per rendersi conto che, per varietà di espressione e per correttezza di tecnica e di stile, quest'interpretazione è di una bellezza uguale alla sua importanza storica. Dal favoloso disco di Caruso in poi, i nostri tenori hanno scoperto un'altra maniera di cantare "O paradiso!": una maniera che poggia più sul volume e su effetti ovvi piuttosto che sul contrasto di colori e sull'espressione estatica, ma sempre virile, di de Reszké" cfr. M.Aspinall, *Il favoloso Mapleson* sta in *Musica*, anno 11, giugno 1987, n. 45, p. 50. Quanto ai rulli citati, essi sono ascoltabili in *The Mapleson Cylinders 1900-1904 Complete Edition*, Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Souns-Performing Arts Research Center-The New York Public Library at Lincoln Center, R&H 100, rispettivamente per *Lohengrin*, side 10, band 1-2, per *L'Africaine*, side 3, band 1.

35. Cfr. G. LANDINI, *Rosina & C* sta in programma di sala per *Decimo Festival Donizetti e il suo tempo*, 1991, nota 3, pp. 52, 53.
36. M. BEGHELLI, *op. cit.*, p. 139.
37. Per la polemica Isotta-Celletti cfr. di R. CELLETTI, *Lettera da Milano*, sta in *Discoteca Alta-Fedeltà*, Anno XIII, n. 120, pp. 2-3.
38. G. LAURI-VOLPI fu Raoul nella storica ripresa de *Gli Ugonotti* (l'opera fu rappresentata in italiano), allestita all'Arena di Verona nel 1933; interpretò il capolavoro di Meyerbeer anche alla Rai nel 1955. Questa esecuzione è stata diffusa da numerose etichette discografiche.
39. Tra gli altri consigliamo l'ascolto di *Una lezione di canto con Giacomo Lauri Volpi*, con Gavino Gabriel, intervistatore, matrici Fonorama-La Discoteca di Stato KR 171/172 (dic 1933), ascoltabile in *Giacomo Lauri Volpi*, Edizioni del TimaClub, CLAMA CD 15-3, traccia 11 (non 12 come indicato). Nel corso di questa breve lezione il celebre tenore offre alcuni splendidi esempi di emissione morbida, che richiamano l'antico stile. Tra l'altro Lauri Volpi accenna un frammento di "Bianca al par di neve alpina" dagli *Ugonotti*.
40. Cfr. GIANCARLO LANDINI, *Alla ricerca dello stile antico attraverso l'analisi dei dischi di Francesco Marconi, tenore romano* sta in *Musicus Discologus, Musiche e scritti per il 70 anno di Carlo Marinelli*, a cura di C. Macchi, M.Gallucci, C. Scimone, Vibo Valentia, 1997, p. 261 e sgg.
41. Cfr. M.HENSTOCK, *Fernando De Lucia*, London, 1990, p. 7.
42. *Fernando De Lucia*, Bongiovanni, Il Mito del tenore, Collana diretta da F. Battaglia, GB 1064/65.
43. Cfr. G. GUALERZI, *Carlo Guasco tenore romantico tra mito e realtà*, a cura dell'Amministrazione comunale di Solero (Al), 1976.
44. Cfr.R. CELLETTI, voce *De Lucia, Fernando* sta in *Le Grandi voci dizionario critico-biografico dei cantanti con Discografia Operistica*, a cura di R. CELLETTI, Roma, 1964, p. 224.
45. Circa l'importanza storica di Enrico Calzolari cfr. R. CELLETTI voce *Calzolari, Enrico* sta in *Enciclopedia dello Spett*acolo, vol. II, p. 1540.
46. Ricordiamo che nel 1893 Ivan Vasil'evich Ershov studia in Italia e l'anno successivo debutta a Reggio Emilia; attorno al 1880 Nikolaj Nikolaevich Figner è a Napoli per approfondire gli studi, iniziati al Conservatorio di San Pietroburgo; nei primi del nostro secolo Aleksandr Vladimirovich Bogdanovich studia a Milano con Augusto Broggi e il tenore spagnolo Fernando Valero; al Conservatorio di Mosca Antonina Vasil'nevna Nezhdanova studia con Umberto Masetti; Lev Mikhajlovich Sibiriakov studia a Milano con Rossi e nella stagione 1899/1900 compare alla Scala come Leopoldo Spivacchini.
47. Chiari esempi di canto che sembra ispirarsi agli antichi tenori di grazia sono riscontrabili anche nei dischi di tenori russi attivi tra le due guerre. In particolare meritano di essere ascoltate alcune incisioni di Sergeii Lemeshev, tra cui "Bianca al par di neve alpina" da *Les Huguenots*, comprese nel recital *Sergeii Lemeshev*, Rubini gv 56.
48. F. Corelli ha eseguito *La Vestale* nella storica ripresa scaligera del 1954 con Maria Callas nel ruolo del titolo. Ha partecipato alla ripresa di *Agnes von Hohenstaufen* del 1954 al Maggio Musicale Fioretino. Vi cantò la parte di Enrico di Braunschweig. La registrazione delle due serate è stata più volte riprodotta in disco da diverse etichette.
49. Cfr. L. HALÉVY, *op.cit.*, pp. 149-150.
50. Cfr. F.J. Fétis, voce *Nourrit*, sta in F. J. FÉTIS, *op. cit.*, p. 335.
51. D. F. E. AUBER, *La Muette de Portici*. A facsimile edition of the printed orchestrale score with an introduction by C. Rosen, 2 vol., New York, London, 1980.
52. A proposito de *La Muette de Portici* la critica, ben sintetizzata dal Quicherat, mise

in risalto la capacità di Nourrit di rendere situazioni drammatiche differenti: cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. I, p. 56. Va ricordato che nell'opera di Auber è presente una forma d'aria assai cara a Nourrit, si tratta della barcarola, una forma di ballata di gusto popolare, imitata poi da Meyerbeer nella famosa "Sicilienne" de *Robert le Diable*, ma anche da Louis Niedermeyer nella "Barcarolle" di *Stradella*. L'amore dei musicisti europei per i ritmi popolari in generale e italiani in particolare è ben testimoniata dalla raccolta di motivi siciliani fatta da Meyerber; a questo proposito cfr. F. Bose e *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerber*, Berlin 1970, Palermo 1993. Ciò mette in evidenza che tra le corde di Nourrit c'era senza dubbio quella del canto patetico e sfumato, di gusto salottiero, non privo però di elementi virtuosistici.

53. "Dupont Alexis Pierre-Auguste, surnommé Alexis, naquit em 1796 et après des études à l'Ecole Royale de Musique, entra à l'Opéra comme ténor *en double*. Puis il se produisit à l'Opéra-Comique, partit ensuite pour l'Italie, et, de retour en France, reparut à l'Opéra en 1826 dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck). Il se retira en 1840 pou se consacrer exclusivement aux concerts et aux salons. Sa voix, jolie et flexible, charmant, et elle n'en manquait pas moins de puissance pour la vaste scène de l'Opéra." Cfr. J. GOURREY voce *Dupont* in *Dictionnaire des Chanteurs de l'Opéra de Paris*, avec la collaboration de Jean Giraudeau. pg.61; cfr. anche di Laurie C. Shulman la voce *Dupont* in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, p. 1280.
54. *Robert le Diable*, A facsimile edition of the printed orchestral score with an introduction by Charles Rosen, *Early Romantic Opera*, New York-London, 1980.
55. Antonio Paoli, nel cui stile di canto atteggiamenti da tenore di forza ottocentesco convivono con altri caratteristici della vocalità dei tenori-espada del nostro secolo, interpretò anche in teatro *Robert le Diable*, sfoggiandovi lo stile di forza. Cfr. J.M. Lopez, *Antonio Paoli, "El Leon De Ponce"*, Waterbury, USA, 1997, p. 64; si ascolti da *Robert le Diable*, l'incisione "Di mia patria", realizzata a Milano, per la G&T, 2-52712, nel 1907.
56. Per valutare l'effetto soave di questo pagina, la sua vocalità sognante, ma tipicamente francese, si ascolti *Rockwell Blake-Airs d'Opéras Français*, traccia 4,C. W. Gluck. *Armide*, "Plus j'observe ces lieux"
57. Il concerto di addio avvenne il 3 marzo 1837, cfr. L. Halévy, *op.cit.*, pp. 177-78.
58. Cfr. Ch. Maurice."Cette itanialisme désolant qui procéde par le calcul et qui conclut par la monotonie... Les acteurs l'ont parfaitement compris, car ils étaient désaccotumés du dramatique depuis l'irruption du rossinisme" sta in *Le courrier des théâtres* del 23 novembre 1831.
59. Cfr. F. D'Amico, voce *Canto*, sta in *Enciclopedia. dello Spett*acolo vol. II, pp. 1678-1679.
60. Cfr. F. J. Fétis, op. cit., tome cinquième, pp. 256.
61. Cfr. E. F. Volontieri, *Le regole della "canora repubblica"*, Firenze, 1995.
62. Si tratta di un re♭4. A proposito della vocalità di Raoul si confrontino le illuminanti pagine di R. CELLETTI in *La vocalità* in *Storia dell'Opera*, vol. III, tomo I. p. 1515 e sgg.
63. Cfr. *Le Censeur, journal de Lyon* del 30 luglio 1837.
64. Cfr. B. Brewer, *Giovan Battista Rubini: a performance study* sta in *The Donizetti Society Journal*, 1980, n.4, p.125 e sgg..
65. Cfr. la voce *Lafont* in J. Gourret, *op.cit.*, p. 63. Non va comunque dimenticato che Lafont morì a soli 38 nel 1838 e che la sua voce, assai simile a quella di Nourrit, non ebbe adeguato spazio all'Opéra proprio per l'egemonia dello stesso Nourrit, la cui presenza lo confinò nel ruolo di secondo tenore.
66. Tra le sortite di Nourrit dal repertorio dell'Opéra bisogna ricordare alcuni spettacoli:

*1825 concerto al Théâtre des Italiens; vi eseguì, tra l'altro, il Trio di Gossec "O salutaris" con A.Prévost e H. B. Dabadie; si esibì inoltre nel Duo da *Il Viaggio a Reims* con Giuditta Pasta. Con ogni probabilità dovette trattarsi del Duo Corinna, Cavaliere, "Nel suo divin sembiante". Infatti alla prima assoluta dell'opera, avvenuta a Les Italiens nel 1825 Giuditta Pasta cantò la parte di Corinna. In questa occasione Nourrit cantò per la prima volta in italiano
*2 aprile 1829 a Les Italiens cantò l'ultimo atto di *Otello* con Maria Malibran nei panni di Desdemona
*1829 cantò a Versailles la parte di Georges Brown nella *Dame blanche*
*ottobre 1829 Théâtre/Français II atto del *Barbiere di Siviglia* con H. B. Dabadie, P.Levasseur, L.Cinti-Damoureau.
*25 dicembre 1829 concerto all'Opéra canta la cavatina di George, "Ah! quel plaisir d'être soldat"
*gennaio 1830 Opéra I atto del *Matrimonio segreto* con L. Cinti Damoureau, M. Malibran e H. Sontag.
*1835 aprile Opéra I atto della *Dame Blanche* con L. Féreol.
*1835 *Zémire et Azor* con P. Levasseur, L.Cinti-Damoureau.
Nel 1836 cantò la parte di Georges anche a Rouen. Come si può notare si tratta di eccezioni, quasi dei *divertissements* di un grande interprete.

67. Cfr. L. Quicherat, *op. cit.*, vol. I, pp. 161-62.
68. F. D. E. Auber, *Gustave ou le Bal masqué*, A facsimile edition of the printed orchestral score with an introduction by Charles Rosen, 2 vol, Garland, New York, London 1980
69. Laurence Dale è stato il protagonista della volonterosa ripresa in tempi moderni di *Gustave III ou le bal masqué* di D. F. E. Auber, andata in scena il 28 settembre 1991 al Théâtre Impérial de Compiègne. Questa edizione del lavoro di Auber è stata registrata dall'Arion, ARN 368220.
70. E. Caruso cantò *La Juive* al Met di New York nel novembre del 1919, poi all'Auditorium di Atlanta nell'aprile del 1920, di nuovo al Met nel novembre del 1920; il giorno 30 la eseguì (fu la penultima opera cantata dal celebre tenore) a Philadelphia. Il 14 settembre dello stesso anno per la Victor (n. matrice C-24461) incise "Rachel, quand du Seigneur". La voce del celebre tenore aveva assunto i colori del bronzo. Il timbro si era fatto scuro, baritonale, pur conservando lo slancio degli acuti, che ghermiti di petto avevano una tellurica potenza. Cfr. di T. G. KAUFMAN, *Cronology of Enrico Caruso's Appearances and the Giachetti Sisters* e di W. R. Moran, *Discography of Original Recordings* ambedue in E. Caruso, Jr., & A. Farkas, *Enrico Caruso My Father and My Family*, Portland, Oregon 1990.
71. Può sembrare strano, ma la conferma della natura drammatica e declamatoria del canto francese dalla sua nascita al *Pelléas et Melisande* ci viene per via indiretta anche da una lettera di P. Mascagni: a questo proposito cfr. di R. IOVINO, *Mascagni*, Milano, 1987, pp. 141-42.
72. Non tutti gli studiosi moderni sono concordi nel ritenere che la vocalità de *Les Huguenots* sia stata espressa compiutamente da Nourrit. Per alcuni la vocalità di Raoul sarebbe stata pienamente valorizzata dallo stile di G. L. Duprez; cfr. S. SEGALINI, *Diable ou prophète? Meyerbeer*, Paris, 1985, p. 63. dove scrive: "Meyerbeer pensait peut-être déjà à ce type d'émission pour son Raoul, héritier d'Arnold et d'Éleazar. Car son Raoul acquerra avec Duprez cette autre composante, celle de la passion aveugle, sorde et entêtée, de la volonté farouche du Héros".
73. Cfr. FÉTIS, voce *Nourrit*, op. cit, p. 335 e sg.
74. G. MEYERBEER, *Les Huguentos* A facsimile edition of the printed orchestral score with an introduction by Charles Rosen, 2 vol, Garland, New York, London 1980.
75. Cfr. Fétis, recensione de *Les Huguenots* apparsa su *Le Temps*, 8 marzo 1836.
76. Cfr. G. PLANCHE, recensione de *Les Huguentos* apparsa su *La chronique de Paris*, 6 marzo 1836.
77. Cfr. L. QUICHERAT, *op.cit.*, pgg. 205-206.
78. Cfr. G. L. DUPREZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris, s.d., p.135 e sg..
79. Cfr. la voce *Talma* in *Enciclopedia dello Spettacolo* vol IX, p. 659 e sg. Si legga la fondamentale lettera del 18 agosto 1799 di Wilhelm Von Humboldt (riportata nell'utilissima biografia di M. FAZIO, FRANÇOIS-JOSEPH TALMA primo divo. Teatro e storia fra rivoluzione, impero e restaurazione, Milano 1999, pp. 143 e sg.) a Goethe relativa all'arte rappresentativa di Talma. Questa lettera, unitamente allo studio dello stile di Talma è fondamentale per cogliere un mondo teatrale che ebbe indubbia influenza sulla recitazione dei cantanti dell'Opéra e, in particolare, di Nourrit che, con il grand-Opéra, portò avanti una riforma del teatro d'opera paragonabile a quella di Talma nel teatro di prosa.
80. "A l'époque où Spontini vint en France, l'art du chant orné, chez les femmes, n'était sans doute aussi lancé qu'il l'est maintenant, mais a coup sur le chant large, passionné, existait pur de tout alliage; il existait du moins à l'Opéra. Il y avait alors une Julie, une Armide, une Iphigénie, une Alceste, une Hypermestre. Il y avait alor Madame Branchu, type de ces voix de soprano, pleines et retentissantes, douces et fortes, capables de dominer le chœurs et l'orchestre, et pouvant s'entendre jusqu'au murmure le plus affaibli de la passion timide, de la crainte ou de la revêrie. Cette femme n'a jamas eté remplacée. On avait oublié depuis longtemps l'admirable manière dont elle disait les récitatifs et chantait les mélodies lentes ou douloureses, quand Duprez, lors de ses débuts dans *Guillaume Tell*, vint rappeler la puissance de cet apport à ce degre de perfection." Cfr. H. Berlioz, *Les soirées de l'orchestre*, texte établi, avec introduction, notes et choix de variantes par L. GUICHARD, Paris, 1968, pgg. 213-214.
81. Circa la manifestazione di uno stile sempre più teso e drammatico, verificatosi nella produzione di G. Donizetti dagli anni della *Parisina*, cfr. R. Celletti, *La vocalità romantica* in *Storia dell'Opera*, III, tomo primo, Torino, 1977, pg. 158 e pg. 178.
82. A proposito del tenore Lorenzo Salvi in una lettera da Genova del 2 gennaio 1838, citata da L. QUICHERAT, vol. II, *op.cit.*, p.215, Nourrit scrive: "Il m'a semblé que sa voix était peu travaillée, il n'a pas hasardé un seul agrément. Du reste, il paraît que c'est tout à fait passé la mode ici: on ne chante plus que la note; on ne se donne pas même la peine de changer, d'orner un peu le thème à la seconde reprise".
Sulla decadenza del canto italiano giova leggere il passo della lettera di Nourrit, relativa al Velluti, che, ascoltandolo a Venezia, ebbe modo di apprezzare il metodo del tenore francese. Cfr. L. QUICHERAT, vol. I, pg. 364. A di là della valutazione, sembra evidente che Nourrit avesse maturato la profonda distanza che separava il suo stile da quello allora in voga in Italia.
83. Cfr. L. QUICHERAT, *op.cit.*, vol. II, pgg. 376-377.
84. Cfr. lettera di G. Donizetti a Monsieur Duponchel, datata 25 maggio 1838, "je vous demande un *libretto* en 5. Actes, et de mettre à ma disposition *tout vos premiers* sujets, *en me rèservant* le choix de M.re de Candia, comme vous paraissez le dèsirer dans ce premier ouvrage..." sta in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti Vita-Musiche-Epistolario*, Milano, 1948, pg. 472.
85. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, pg. 183.
86. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, pgg.185 e sgg., passim.
87. Cfr. L.HALÉVY, *op. cit.*, pgg. 188 e sgg., passim.
88. Cfr. L. QUICHERAT. *op. cit.*, vol. II pg. 248.
89. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. II, pg. 248.
90. Cfr. L.HALÉVY, *op. cit.*, pg. 188 e sgg., passim.
91. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, pg.188 e sgg., passim.

92. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, p. 191 e sgg., passim.
93. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, p. 193 e sgg., passim.
94. Cfr. L. HALÉVY, *op. cit.*, p. 195 e sgg., passim.
95. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. III, p. 156 e sgg.
96. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. III, p. 166 e sgg..
97. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol.III, p. 168 e sgg.
98. Cfr. L. QUICHERAT, *op.cit.*, vol. III, p. 180 e sgg.
99. Può essere citato il caso di Georges Thill (1887-1984), uno dei cantanti storici francesi del nostro secolo, che non seppe ottenere nel repertorio italiano risultati pari a quelli conseguiti nella produzione francese, o quello più recente di Alain Vanzo (1928). A riprova del contrario, cioè della capacità di adattarsi allo stile italiano, da parte di cantanti francesi, si può ricordare nell'Ottocento il caso di Ernest Nicolas (1834-1898), più conosciuto come Ernesto Nicolini, il marito di Adelina Patti, erede in Francia dello stile di G. Roger. Fu tenore soave ed angelicato, in grado però di spingersi con successo fino a cantare Radamès.
100. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. III, p. 406.
101. Cfr: L. QUICHERAT, *op.cit.*, vol. III.p. 408.
102. Cfr. L. QUICHERAT, *op.cit.*, vol. III, pp. 408-09.
103. Cfr. *Le Constitutionnel*, recensione non firmata, 22 novembre 1831.
104. "Aujourd'hui dans le duo avec Jago, Duprez nous a tous électrisés... ne sont plus des notes qu'on entend; c'est comme l'explosion d'une poitrine broyée sous le pied d'un éléphant..." cfr G. H. ROGER, *Le Carnet d'un ténor, Paris, 1880*, p. 183.
105. Sull'evoluzione dello vocalità tenorile dei personaggi della produzione di G. Donizetti cfr. R. CELLETTI, *op. cit.*, p. 145 e sg. ma anche di R. CELLETTI, "*Roberto Devereux*" *e la vocalità romantica* sta in programma di sala per *Roberto Devereux*, Teatro La Fenice, stagione 1971/72, p. 257 e sgg.
106. F. J. FÉTIS, *Examen de l'etat actuel de la Musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France*, "Revue Musicale", I, 1827, p. 88.
107. Sulla vocalità donizettiana di Edgardo si veda di R. CELLETTI, *op. cit.*, p. 148.
108. Cfr. E. PANOFKA, *Voci e cantanti*, Parigi 1886, rist. anastatica, Bologna, 1984, pp. 100-01
109. Cfr. G. L. DUPREZ, *op. cit.*, pgg. 92-93 e più in generale di C. LANDINI, *Gilbert Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini*, sta in *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, anno 1982, numero 1-3, p. 29 e sgg..
110. A proposito del personaggio tenorile di *Elena da Feltre* P. GOSSETT, scrive: "Ubaldo was the last new role created by the geart French tenor, who was to end his own life in Naples so tragically just a few months after its premiere. Certainly his disappointment about this opera, following so closely on the heels of the Neapolitan censor's total ban on *performances* of Donizetti's *Poliuto*, contributed to his depression."
Cfr. *Elena da Feltre*, A facsimile edition of the printed piano-vocal score with an introduction by P. Gossett, *Italian Opera 1810-1840*, New York-London, 1985.
111. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. I, p. 432.
112. Cfr. SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante. Biografia/epistolario*, Fasano di Puglia, 1985, in particolare:
Lettera a Salvatore Cammarano, Milano, 1 gennaio 1838, p. 178:
"L'*Elena da Feltre* per la mia parte è stata compiuta e consegnata".
Lettera a Francesco Florimo, Milano, 1 gennaio 1838, pg. 178-179:
"La mia nuova Opera *Elena da Feltre*, arriva a Napoli con la presente."
Lettera a Francesco Florimo, Novara, 7 settembre 1838, p. 186:
"La mia *Elena* si potea benissimo dare con la Palazzesi, Reina, Bariolet".
Lettera a Francesco Florimo, Novara, 29 novembre 1838, p. 188:
"Gratissime mi sono le dettagliate notizie che mi dai intorno alla eseguzione (*sic!*) e mi compiaccio del zelo, amore e anima che hanno posta in ben intendere, eseguire e soddisfare.- Perciò, mille cose riconoscente al gran Nourit, alla Speck, al Contralto, a Bariolet, a Festa."
Lettera a Francesco Florimo, Novara 7 gennaio 1839, p. 191:
"Ti dissi che mi fu impossibile contentare l'immenso Nourrit, atteso che dell'Elena nulla conservai ed anco i primi schizzi furono lacerati nei cambiamenti di casa che feci lo scorso 7bre. - Come aggiustare e rifare un'Aria senza ricordarsi ci ciò che lo precede, di ciò che lo segue?..."
113. Cfr. L. QUICHERAT, *op. cit.*, vol. II, p. 227-228.
114. Sulla recita al San Carlo di Nourrit, nella quale eseguì la parte di Pollione, introducendovi anche l'aria del *Giuramento* è fiorita un'ampia letteratura. Tra le molte testimonianze preferiamo attenerci a quella sobria del Garcia riportata dal QUICHERAT, *op. cit.*, vol. III, p. 410 e sg.
115. A questo proposito cfr. C. PEARSE DE CANDIA, *Mario De Candia*, revisione del testo, note critiche e nuovi capitoli di A.Vargiu, Edizioni Nuova Sardegna, luogo di pubblicazione non indicato, 1995.
116. Anche M. SCOTT, *The record of Singing*, s.d., volume allegato alla I parte della collana discografica *The record of Singing*, pubblicato dalla EMI, pg. 60, sembra suggerire che in Jean De Reszké, celebre Raoul riviva parte dell'arte di Nourrit, o almeno qualche cosa della sua impostazione.