

Thomas Seedorf

LE VOCI  
*DEGLI EROI*  
NELL'OPERA  
IN MUSICA

*Da Monteverdi  
a Wagner*

Un contributo allo studio del rapporto tra la qualità musicale della voce e il suo valore simbolico, attraverso un'indagine sulle trasformazioni nella raffigurazione del 'personaggio eroico', dagli inizi del teatro musicale fino alla fine dell'Ottocento.

Casa Editrice Astrolabio

*Prefazione dell'autore  
all'edizione italiana*

L'opera è molte cose: tragedia che sconvolge, commedia che induce al riso, spettacolo che unisce tutte le arti. Ma è anche, forse soprattutto, un 'teatro di voci'. Nel XIX secolo si affermò nell'opera italiana una convenzione nella distribuzione dei ruoli ancora oggi determinante nel concetto di cosa sia in sostanza un'opera. Al centro vi sono tre personaggi: una donna, il suo amante e un antagonista: un soprano, un tenore e un baritono. Anche se possono esserci altri personaggi, la trama di un'opera ruota fondamentale, a livello contenutistico ed emotivo, intorno a questo triangolo.

Il tenore ha un ruolo particolare. In genere non è solo un amante, ma viene rappresentato dai librettisti e dai compositori anche come un eroe, che deve difendere se stesso, la sua amata e spesso anche i propri ideali contro un antagonista. Questa unione del ruolo di amante e di quello di eroe fa del tenore il centro della maggior parte delle opere.

Tuttavia, le figure eroiche esistono nell'opera sin dalla sua nascita, agli inizi del XVII secolo. Nelle prime opere, erano ruoli cantati dai tenori, ma dopo pochi decenni cambiò il concetto di quali voci fossero più adatte a rappresentare le figure eroiche. Il tenore dovette cedere il passo a cantanti con voci ancora più acute. Per circa un secolo e mezzo furono i castrati più celebri a determinare la vocalità

che ci si aspettava sul palcoscenico operistico da un 'eroe amante'.

Questo libro ripercorre la storia delle voci eroiche nell'opera, dalla sua nascita fino alla fine del XIX secolo. I testi, rielaborati sulla base di diverse pubblicazioni in tedesco, sono stati organizzati espressamente per i lettori italiani e assemblati in modo da creare un'opera nuova.

## Introduzione

### TENORE EROICO E SOPRANO EROICO

Le caratteristiche di un tenore eroico possono essere descritte con una certa precisione: un cantante dalla voce voluminosa e di grande potenza, capace di incarnare credibilmente parti eroiche come quelle di Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegfried o Parsifal di Richard Wagner, sia vocalmente sia da un punto di vista interpretativo.<sup>1</sup> L'espressione 'tenore eroico' (*Heldentenor*) trae origine dai ruoli attoriali tedeschi dell'eroe e dell'amante, mentre verso la metà del XIX secolo il tenore eroico diviene una categoria vocale specifica del teatro d'opera, soprattutto con Wagner.<sup>2</sup> L'espressione 'soprano eroico' (*Heldensopran*) si cerca invece invano nelle enciclopedie musicali o in altre opere di consultazione. Eppure esiste. La si incontra, ad esempio, negli articoli culturali o nei blog di appassionati dell'opera, in particolar modo nel mondo anglo-americano.<sup>3</sup> 'Soprano eroico' o 'soprano-eroe' denota l'equivalente femminile del 'tenore eroico'.

<sup>1</sup> Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, vol. 2, 8ª edizione tascabile riveduta, Bärenreiter, Kassel 1973, p. 759.

<sup>2</sup> Si veda la *Seconda parte*, p. 87 sgg.

<sup>3</sup> Un primo esempio: "Se anche finora non è mai esistito un tipo di voce classificato come soprano eroico, deve esistere ora per Birgit Nilsson" (Alan Rich, "Helden-soprano", in *New York Magazine*, 25 marzo 1974, p. 74).

L'equivalente femminile del tenore eroico nel sistema tedesco della classificazione delle voci nell'opera lirica non è tuttavia il soprano eroico, ma il soprano drammatico (*dramatischer Sopran*) o altamente drammatico (*hochdramatischer Sopran*).<sup>4</sup> Mentre 'tenore eroico' fa riferimento al profilo di un ruolo, quello dell'eroe, l'attributo 'drammatico' accentua il profilo vocale, la capacità di impiegare la voce con una certa intensità sonora, di cui le cosiddette voci liriche non dispongono. Un tenore eroico, in questo senso, è anche un cantante drammatico e quindi potrebbe essere definito anche 'tenore drammatico' o 'altamente drammatico', per analogia con le corrispondenti definizioni in italiano ('tenore di forza') e in francese (*fort ténor*), che per questo tipo di cantante evidenziano in particolare l'aspetto caratteristico della potenza vocale.

Le parti assegnate ai soprani drammatici o altamente drammatici, o meglio ai 'soprani-eroi', come Brünnhilde di Wagner o Elektra nell'omonimo dramma musicale di Richard Strauss, hanno un carattere chiaramente eroico, per cui sarebbe anche concepibile, anzi ragionevole, definire le rappresentanti di questa categoria 'soprani eroici'. Il fatto che ciò non avvenga può essere dovuto non tanto a una mancanza di sensibilità di genere, quanto piuttosto alla circostanza che 'tenore eroico', come termine di riferimento, non rappresenta in questo contesto un profilo di ruolo eroico, bensì soprattutto quel canto vigoroso che caratterizza anche i cosiddetti soprani eroici.

Anche al di fuori del linguaggio gergale, quando si parla e si scrive riguardo ai fenomeni del mondo dell'opera si trova di tanto in tanto il termine 'soprano eroico'. Il compositore Reiner Bredemeyer (1929-1995) ha scritto la sua opera *Dr.*

<sup>4</sup> Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, cit., p. 759.

*Martin Luther macht Gesänge (Ich kann nicht anders)* esplicitamente per l'organico "soprano eroico e chitarra".<sup>5</sup> Come in molte altre opere di Bredemeyer, anche qui abbiamo una battuta ironica: il titolo in cui si cita Lutero, così come l'indicazione dell'organico, che fu data *ad absurdum* nella prima rappresentazione nel 1983, quando il 'soprano eroico' si rivelò un'attrice cantante. Ironico è anche il titolo del romanzo *Ein Heldensopran* di Ulrich Zimmermann, in quanto si riferisce al personaggio principale, l'adolescente Andreas, alle prese con gli errori e le confusioni della pubertà, il quale, prima della muta della voce, ha cantato "a squarciagola", "come un soprano eroico", delle volgarità a una ragazza.<sup>6</sup>

In angoli nascosti simili a quelli degli esempi citati si può scoprire un terzo tipo di interpretazione dell'espressione 'soprano eroico'. Si tratta della constatazione che la convinzione diffusa sin dal trionfo dei tenori eroici nel XIX secolo, secondo cui un eroe sul palcoscenico dell'opera, per essere convincente figura eroica, debba essere un uomo che canta come un uomo, è molto meno evidente di quanto possa sembrare a prima vista. Per circa due secoli, nell'opera seria italiana,<sup>7</sup> era naturale che i ruoli degli eroi venissero interpretati da cantanti castrati dalla voce acuta o da cantanti donne in registro di soprano o di contralto. Analogamente all'espressione 'tenore eroico', che associa il profilo del ruolo (eroe) e il genere vocale (tenore), se si guarda alla storia

<sup>5</sup> <http://reiner-bredemeyer.de/werkverzeichnis/>.

<sup>6</sup> Ulrich Zimmermann, *Ein Heldensopran sondergleichen*, Lindemanns, Karlsruhe 2021, p. 87.

<sup>7</sup> L'espressione 'opera seria', affermatasi nella ricerca, viene utilizzata nel presente studio come termine generico per designare diverse espressioni dell'opera italiana in cui compaiono personaggi eroici, e comprende anche opere che portano altre denominazioni generiche, come 'dramma musicale', 'dramma per musica' o 'dramma eroico'.

dell'opera italiana fino al secondo terzo dell'Ottocento si può parlare anche del tipo 'soprano eroico', per il quale vale la stessa cosa. Qua e là il termine è già utilizzato in questo senso.<sup>8</sup> Il presente studio si basa su questi precedenti.

Quando le opere di Georg Friedrich Händel furono riscoperte per il palcoscenico all'inizio del xx secolo, le parti che Händel aveva scritto per alcuni grandi cantanti castrati del suo tempo divennero un problema estetico.<sup>9</sup> Per la rappresentazione di un grande signore della guerra come Giulio Cesare (nel *Giulio Cesare in Egitto* di Händel), intorno al 1920, epoca fortemente segnata dal teatro musicale di Richard Wagner, si poteva immaginare solo un cantante con una voce maschile profonda, in nessun modo un interprete che cantasse nel registro di contralto. La partitura di Händel fu quindi adattata alle mutate convenzioni riguardo alle assegnazioni degli interpreti nel cast, e il ruolo di Cesare fu trasformato da una parte di contralto a una di baritono. Circa mezzo secolo dopo, il direttore d'orchestra Claudio Abbado procedette in maniera analoga con l'opera di Vincenzo Bellini *I Capuleti e i Montecchi*, adattamento della storia di Romeo e Giulietta. Bellini aveva composto la parte di Romeo, secondo la tradizione dei soprani eroici, per una

<sup>8</sup> Cfr. Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust"* (Hermaea, N. F., 105), Niemeyer, Tübingen 2004, p. 491: "Gluck rompe qui con la caratteristica fino ad allora più importante dell'opera seria: la tradizione del soprano oppure contralto eroico"; Sibylle Unser, *Der Kastrat und seine Männlichkeit. Gesangskastraten im 17. und 18. Jahrhundert*, Diplomica, Amburgo 2009, p. 54: "Bisogna però considerare che solo pochissimi cantanti castrati riuscirono a passare dai ruoli femminili a quelli di soprano eroico maschile".

<sup>9</sup> Johanna Rudolph, *Händel-Renaissance*, Aufbau, Berlin 1960; Abbey E. Thompson, *Revival, revision, rebirth: Handel opera in Germany, 1920-1930*, Tesi di Dottorato, University of North Carolina, Chapel Hill 2006, <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/k930bx15f>.

voce femminile. Abbado affidò invece il ruolo a un tenore, avvicinando così l'opera di Bellini alla convenzione dell'opera italiana successiva, ad esempio a partire da Giuseppe Verdi, in cui il ruolo dell'amante e dell'eroe è sempre attribuito al tenore.<sup>10</sup>

Negli ultimi decenni la situazione è cambiata. Con l'affermarsi della pratica esecutiva storicamente informata come nuovo metodo interpretativo, le rappresentazioni di opere barocche sono tornate all'impiego dei registri vocali originari. In mancanza di cantanti castrati, nell'esecuzione delle opere di Händel e di altri compositori del suo tempo i ruoli scritti per i castrati vengono oggi interpretati o da cantanti donne o da cosiddetti controtenori, ovvero cantanti uomini che impiegano una voce di falsetto in registro di contralto o addirittura di soprano.<sup>11</sup> Dopo una lunga fase in cui i rappresentanti di questo tipo di voce hanno suscitato irritazioni talvolta violente a causa dell'apparente incongruenza tra l'identità maschile e la timbrica femminile, i controtenori sono oggi entrati a pieno titolo nella cerchia dei cantanti affermati. Quando Andreas Scholl ha interpretato il ruolo eponimo di *Giulio Cesare in Egitto* di Händel nel 2012 al Festival di Salisburgo, si trattava ormai già di una circostanza considerata naturale: un controtenore di fama mondiale interpreta un ruolo importante in uno dei festival musicali più prestigiosi della cosiddetta musica classica.

L'opera italiana dell'inizio dell'Ottocento, scomparsa dai palcoscenici dei teatri per oltre un secolo, riacquistò un po-

<sup>10</sup> Philip Gossett, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 143 sgg. ("Claudio Abbado e un tenor Romeo").

<sup>11</sup> Cfr. Thomas Seedorf, "Countertenor", in *Lexikon der Gesangsstimme*, a cura di Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter e Thomas Seedorf, Laaber, Laaber 2017, pp. 140 sgg.

sto di rilievo nel repertorio grazie all'impegno di alcune grandi cantanti. In particolare, il mezzosoprano americano Marilyn Horne si è impegnata per la riscoperta di opere come *Tancredi* o *Semiramide* di Gioachino Rossini, le cui parti eroiche sono state composte per cantanti donne. Il suo esempio è stato seguito successivamente da molte altre cantanti, cosicché l'assegnazione di questi ruoli a donne è ormai una consuetudine internazionale.

In questo studio, il termine 'soprano eroico' è rappresentativo di tutte le voci acute di figure eroiche maschili che ebbero un'importanza centrale per l'opera italiana, dalle sue origini fino alla prima metà del XIX secolo. Sono comprese e compresi nel termine anche cantanti la cui voce era classificata dai contemporanei come contralto o mezzosoprano, o sarebbe classificata come tale oggi.

Ciò avviene in armonia con le usanze storiche: il termine contralto, ad esempio, indicava spesso cantanti donne che, all'inizio dell'Ottocento, disponevano di un registro grave sonoro ma anche di uno acuto sicuro, capaci di cantare sia parti di contralto sia di soprano.<sup>12</sup> Negli elenchi di personaggi e interpreti delle opere italiane, accanto all'espressione 'prima donna' figura spesso, al secondo posto, 'primo soprano' come termine tecnico per il protagonista maschile: il 'primo uomo', per analogia con la 'prima donna', nella gerarchia della compagnia degli interpreti che caratterizza l'opera seria italiana fino agli anni '30.<sup>13</sup> Molte cantanti che, all'inizio dell'Ottocento, venivano classificate come 'primo

<sup>12</sup> Marco Beghelli e Raffaele Talmelli, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Zecchini, Varese 2011.

<sup>13</sup> Una rassegna rappresentativa è fornita dall'*Indice de' teatrali spettacoli*, che tra il 1764 e il 1823 offriva un panorama delle rappresentazioni teatrali dell'anno precedente. Cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di Roberto Verti, 2 voll., Pesaro 1996.

soprano' erano in realtà contralti per predisposizione vocale, come Rosa Mariani, prima interprete di Arsace nella *Semiramide* di Rossini. 'Soprano', in questi casi, non rappresenta quindi un genere di voce, ma una posizione all'interno dell'organico vocale: la voce dell'eroe.

#### EROI DELL'OPERA

Rappresentazioni eroiche si incontrano in tutte le arti.<sup>14</sup> Come la letteratura, la pittura o la scultura, anche l'opera italiana, sin dalla sua nascita all'inizio del XVII secolo, ha attinto i suoi materiali e quindi i suoi personaggi eroici da diverse fonti.<sup>15</sup> Dalla mitologia greca derivano storie di eroi come Ercole, Ulisse, Achille, Teseo o Giasone, dalla mitologia romana

<sup>14</sup> Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 9ª edizione rielaborata e ampliata, Alfred Kröner, Stoccarda 1998; Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. II, *Profane Darstellungen*, 2ª edizione ampliata, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.

<sup>15</sup> Robert C. Ketterer, *Ancient Rome in early opera*, University of Illinois Press, Urbana e Chicago 2009; Reinhard Strohm, "Romanità and Italianità: Ancient Rome in the *Dramma per musica*, c. 1660 – c. 1730", in *Italian opera in central Europe 1614-1780. Vol. 2: Italianità: Image and practice*, a cura di Corinna Herr et al., Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlino 2008, pp. 11-40; *Ancient drama in music for the modern stage*, a cura di Peter Brown e Suzana Ograjensek, Oxford University Press, Oxford 2010; Albert Gier, "Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb": Der *Decameron* in Oper und Operette", in *Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, a cura di Ingrid Bennewitz (*Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien*, 9), University of Bamberg Press, Bamberg 2015, pp. 285-317; *Mittelalterrezeption im Musiktheater. Ein stoffgeschichtliches Handbuch*, a cura di Christian Buhr, Michael Waltenberger e Bernd Zegowitz, De Gruyter, Berlino e Boston 2021.

Enea, Muzio Scevola o Coriolano. Un'altra importante fonte di materiale è offerta dalla storia antica, con figure come Giulio Cesare, l'imperatore Tito Flavio Vespasiano, il generale Ezio e soprattutto Alessandro Magno. Anche personaggi storici successivi hanno trovato posto sul palcoscenico dell'opera, come il capo dei Visigoti Alarico II, il re inglese Riccardo Cuor di Leone o il sovrano azteco Montezuma.

Un'importante fonte di materiale già per le prime opere furono i poemi epici della prima età moderna, come *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1516-1532) o *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1581), da cui discendono personaggi eroici come Rinaldo, Orlando o Ruggiero. Molte di queste figure hanno resistito sul palcoscenico dell'opera per un tempo incredibile. In *Armida* di Rossini, il crociato Rinaldo combatteva ancora nel 1817 contro la potente maga che aveva dato il titolo all'opera, e nel 1827, alle soglie del Romanticismo nell'opera italiana, Saverio Mercadante ricorreva per il suo dramma per musica *Ezio* a uno dei libretti più messi in musica di Pietro Metastasio, il poeta lirico più importante del XVIII secolo.

Con il progressivo imborghesimento dell'arte e della società, nella seconda metà del Settecento si sono aggiunti personaggi eroici provenienti da fonti letterarie più recenti, personaggi del mondo teatrale di William Shakespeare come Romeo, Amleto e Otello, o eroi delle tragedie di Voltaire come Tancredi, Arsace (da *Sémiramis*) e Nerestano (da *Zaïre*). Verso la fine dell'Ottocento molte opere italiane erano basate su versioni aggiornate di materiale antico, e all'inizio dell'Ottocento si adattarono con entusiasmo al teatro musicale opere di autori contemporanei, come i drammi di Friedrich Schiller o le poesie di Walter Scott, che gettarono un ponte verso il Romanticismo italiano. Giacomo Meyerbeer e altri esponenti della grande opera francese affrontarono temi sto-

rici (come il massacro della notte di san Bartolomeo del 1572 in *Les Huguenots*) e Richard Wagner attinse infine al mondo dei miti nordici medievali e dei loro eroi come Siegfried, Lohengrin o Parsifal. La maggior parte degli eroi che calcano il palcoscenico dell'opera sono guerrieri il cui status di eroe è già caratterizzato da attributi eroici (armatura, armi, eccetera) e/o sottolineato dai commenti di altre persone. Nel XVII e nel XVIII secolo, un periodo in cui i personaggi mitologici o (pseudo-)storici di un'opera erano familiari alla maggior parte degli spettatori dell'opera, era per lo più sufficiente qualche indizio per accennare al ruolo eroico di Perseo o di Alessandro in teatro. L'azione eroica in campo aperto, ad esempio sotto forma di battaglia, è occasionalmente parte della trama, ma mai il suo soggetto principale. In tutte le opere ha invece grande importanza il tema dell'amore, che nella maggior parte dei casi è decisamente centrale. Soprattutto nell'opera italiana l'eroe è generalmente un eroe amante, cioè una figura eroica in tensione dialettica tra Marte e Venere, una modalità in cui si muovono in maniera diversa anche gli eroi dell'opera francese e tedesca dell'Ottocento.

'DRAMMA DEGLI AFFETTI'  
E 'TEATRO DELLE VOCI'

Il fatto che i personaggi di un'opera cantino invece di parlare è una convenzione che deve essersi sviluppata e legittimata agli inizi della storia del genere. Tra i miti che circondano l'origine dell'opera c'è l'intenzione di voler far rivivere la tragedia greca che è stata immaginata cantata, non parlata.<sup>16</sup> Le

<sup>16</sup> Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11)*, Laaber, Laaber 2004, p. 49 sgg.

prime opere (l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini o *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi intorno al 1600) non hanno nulla a che vedere con le tragedie di Euripide o di altri drammaturghi antichi. Il loro modello è il genere contemporaneo del dramma pastorale, “un genere misto moderno, al quale non si applicavano le regole poetiche del teatro antico”.<sup>17</sup> Le prime opere si rifanno al mito di Orfeo e si svolgono in un mondo arcadico in cui si incontrano ninfe, pastori e dèi, un cosmo mitico in cui sembrava lecito che i personaggi, e soprattutto la figura centrale di Orfeo, si esprimessero parlando in una forma musicale, a metà strada tra il canto e il parlato, come diceva Peri.<sup>18</sup>

Già i primi compositori d'opera, tuttavia, non si accontentarono del ‘recitar cantando’ dei personaggi, ma inserirono nell'azione piccoli brani musicali in forma chiusa: cori, canti melodici, danze, composizioni strumentali. Diedero così vita a una nuova forma di teatro in musica, che nel giro di pochi decenni sviluppò una propria estetica, poiché la musica in generale e il canto in particolare hanno un valore intrinseco che distingue fundamentalmente l'opera come “dramma degli affetti”<sup>19</sup> dallo spettacolo come dramma parlato.<sup>20</sup>

Tuttavia, le condizioni speciali che potevano essere applicate a un personaggio mitologico in un mondo mitico non erano facilmente applicabili alle figure storiche. Fran

<sup>17</sup> Ivi, p. 58.

<sup>18</sup> “[...] un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana [...]”, Peri nella prefazione “A Lettori” nella partitura della sua opera *L'Euridice* (Firenze 1600).

<sup>19</sup> Carl Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Discanto, Fiesole 1983, p. 23.

<sup>20</sup> Mauro Calcagno, “Signifying nothing: On the aesthetics of pure voice in early Venetian opera”, in *The Journal of Musicology*, 20 (4), 2003, pp. 461-497.

## *Indice*

<i>Prefazione dell'autore all'edizione italiana</i> . . . . .	pag. 7
<i>Introduzione</i> . . . . .	» 9
Tenore eroico e soprano eroico . . . . .	» 9
Eroi dell'opera . . . . .	» 15
'Dramma degli affetti' e 'teatro delle voci' . . . . .	» 17

## *Prima parte*

### Soprani eroici. Le voci degli eroi nell'opera italiana da Monteverdi a Bellini

1. L'epoca dei castrati cantori . . . . .	» 25
I castrati nella storia musicale europea . . . . .	» 27
Voce e corpo dei castrati . . . . .	» 31
Castrati cantori come interpreti eroici . . . . .	» 35
2. Fenomenologia dell'eroe dell'opera . . . . .	» 43
Eroi in trasformazione . . . . .	» 43
Eroi – antagonisti – compagni . . . . .	» 47
Donne in ruoli eroici maschili . . . . .	» 49
3. Exempla heroica: Alessandro – Cesare – Achille . . . . .	» 58
Alessandro . . . . .	» 59
Giulio Cesare . . . . .	» 64
Achille . . . . .	» 69
4. L'epoca tarda dei soprani eroici . . . . .	» 76
Sintomi del cambiamento . . . . .	» 76

Eredità dei castrati: il contralto musico . . . . .	pag. 78
Crisi e transizione . . . . .	» 82
<i>Seconda parte</i>	
Tenore eroico – tenore di forza – <i>fort ténor</i> La nuova voce dell'eroe nel XIX secolo	
5. Dal contralto musico al tenore. . . . .	» 89
6. Tecnica e estetica del canto tenorile nel primo Ottocento . . . . .	» 93
Falsetto – fausset – <i>Falsett</i> . . . . .	» 93
Due autoritratti vocali: Domenico Donzelli e Franz Wild. . . . .	» 99
L'ut de poitrine' (il <i>do</i> di petto) . . . . .	» 104
7. Dal tenore di grazia al tenore di forza. Giuseppe Verdi . . . . .	» 109
Addio al tenore di grazia . . . . .	» 109
Gaetano Fraschini. . . . .	» 111
Fraschini come Zamoro . . . . .	» 113
Opere per tenore di forza . . . . .	» 117
8. Dall'eroe tenore al tenore eroico. Richard Wagner . .	» 120
Contro convenzione e tradizione. . . . .	» 120
Gli eroi di Wagner . . . . .	» 125
Dalla categoria di ruolo alla categoria vocale. . . . .	» 129
Un modello di tenore eroico: Josef Tichatschek. . . . .	» 130
Excursus: il caso particolare Erik . . . . .	» 133
Il cantante interprete: Ludwig Schnorr von Carolsfeld . . . . .	» 137
<i>Nota bibliografica</i> . . . . .	» 149
<i>Ringraziamenti</i> . . . . .	» 151
<i>Indice dei nomi</i> . . . . .	» 152

THOMAS SEEDORF

LE VOCI DEGLI EROI  
NELL'OPERA IN MUSICA

Da Monteverdi a Wagner

Il teatro è quello spazio in cui il corpo e la voce dell'attore, prima ancora di esprimere contenuti, sono già di per sé significanti. Questa caratteristica ineludibile di ogni rappresentazione scenica diventa emblematica al massimo grado nel teatro d'opera, che prima ancora di essere 'dramma degli affetti' è 'teatro delle voci'. Qui la vocalità dei personaggi che salgono sul palcoscenico (e che si esprimono cantando) è portatrice di significati, caratterizzazioni e simboli indissolubilmente legati al contesto storico e culturale del pubblico di riferimento.

Il rapporto tra la tipologia del ruolo interpretato (e dunque dei testi enunciativi) e le caratteristiche vocali di chi lo interpreta muta insieme ai canoni estetici e sociali delle diverse epoche storiche. Nel teatro d'opera, le categorie e gli ordini sociali hanno sempre trovato corrispondenza nella disposizione delle voci e, più precisamente, nella caratterizzazione semantica dei registri vocali.

Questo studio si concentra sulle 'voci degli eroi'. Nell'opera, la rappresentazione del carattere 'eroico' di un personaggio è sempre stata più legata alla caratterizzazione semantica di una tipologia vocale che al genere dell'interprete. La convenzione per cui l'eroe maschile debba essere interpretato da una voce maschile per risultare credibile come 'eroe' si consolidò infatti solo nel XIX secolo. Per più di due secoli, invece, nell'opera seria italiana i ruoli degli eroi furono affidati a

cantanti, uomini o donne, con voci di soprano o contralto. A partire dal secondo terzo del XVII secolo, furono i castrati, con l'affascinante flessibilità della loro voce, a costituire i cantanti d'elezione nell'interpretazione dei ruoli eroici, ma anche le donne interpretavano tali ruoli *en travesti*, cioè in abiti maschili.

Lo studio ripercorre con grande ricchezza di dettagli il contesto storico, i repertori e il ruolo che le grandi cantanti e i grandi cantanti ebbero nella trasformazione delle manifestazioni vocali dell'eroico dagli inizi dell'opera italiana fino alla fine dell'Ottocento.

\* \* \*

THOMAS SEEDORF (Bremerhaven, 1960) ha studiato Musica alla Hochschule für Musik und Theater di Hannover, Germanistica e Letteratura all'Università Leibniz di Hannover e ha conseguito il Dottorato in Musicologia e Pedagogia presso la stessa Hochschule con una tesi sulla ricezione di Mozart all'inizio del XX secolo. Dal 1988 al 2006 è stato assistente di ricerca presso il Seminario di Musicologia dell'Università di Friburgo. Dal 2006 è professore di Musicologia alla Hochschule für Musik di Karlsruhe. È co-curatore dell'edizione delle opere di Reger, presidente del consiglio di amministrazione del Max Reger Institut / Elsa Reger Stiftung, presidente della Internationale Schubert Gesellschaft, direttore della Neue Schubert-Ausgabe e presidente dell'Internationale Händel Akademie Karlsruhe. I suoi principali ambiti di ricerca sono la storia e l'analisi del Lied, la prassi esecutiva storicamente informata e, in particolare, la teoria e la storia del canto artistico.