



ROCCO D'AURELIO, *Tre voci per Domenico Donzelli, storia di un tenore dell'Ottocento. Biografia e voce del tenore Domenico Donzelli 1790-1873*, Lanciano, Carabba, 2024, pp. 182, ISBN 9788863447842.

Rocco D'Aurelio è un giovane tenore e musicologo, laureato in Musicologia e Beni Culturali nell'Università di Bologna, che alterna l'attività sulle scene alla ricerca, alla docenza di canto e allo studio sulla vocalità. Conclude il suo accurato saggio sul tenore ottocentesco Domenico Donzelli, intitolato *Tre voci per Domenico Donzelli, storia di un tenore dell'Ottocento. Biografia e voce del tenore Domenico Donzelli (1790-1873)*, scrivendo che sono ancora tanti i segreti nascosti nel cassetto della storia che aspettano di essere svelati.

Per quanto riguarda la storia della vocalità, grazie al taglio specifico offerto da questo libro, l'autore ne svela uno: quello che ancora oggi fa discutere molti studiosi e appassionati cultori del melodramma dell'Ottocento in merito a come realmente cantasse il tenore che, primo fra tutti, diede vita alla parte di Pollione nella *Norma* di Vincenzo Bellini.

I tre capitoli del testo ovviamente annoverano anche ampi cenni biografici introduttivi su Donzelli, corredati da una dettagliata cronologia delle prime rappresentazioni che aiuta a inquadrarne il percorso artistico rapportato ai compositori del suo tempo che scrissero parti pensate per lui: ben cinquantotto nuove opere, alle quali andrebbero aggiunte le riprese di titoli che attestano quanto il suo repertorio fosse riflesso delle molteplici capacità che la sua voce possedeva; un percorso costellato di trionfi, ma anche di controversie, come quella nata con l'impresario Domenico Barbaja quando Donzelli si trovò a calcare, dal 1824 al 1831, le scene parigine, assai ben pagato e sempre sostenuto da Gioachino Rossini, ma accusato da Barbaja di inadempienza contrattuale nei confronti di impegni presi in precedenza a Napoli, dalla quale scaturirono diverse incomprensioni, come ben raccontato nel volume.

L'autore, poi, prima di indagare sulle caratteristiche della voce di Donzelli, entra scrupolosamente in questioni tecniche sul tenore ottocentesco nelle sue diverse caratteristiche, utili a meglio inquadrare – e lo scrive egli stesso – come «tutti coloro che si sono occupati della vocalità di Donzelli sono concordi nell'affermare che egli era un baritono più che un tenore, sicuramente un bari-tenore, e che fu proprio lui a dettare le basi di una nuova tecnica di canto e della nuova

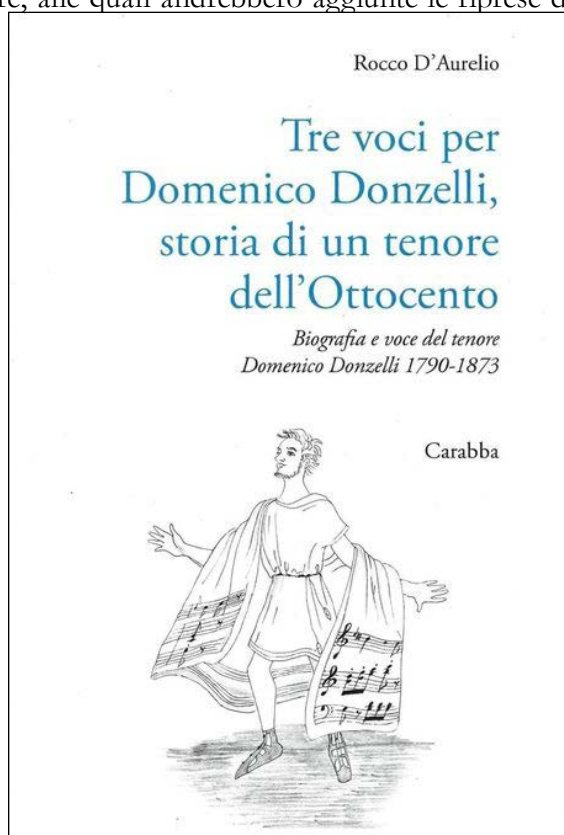


figura del tenore romantico»:¹ quello che, aggiungiamo noi, passò dalle emissioni di grazia in ‘falsettone’ di Giovanni Battista Rubini, con tutte le morbidezze e le elegiache smorzature che gli erano proprie nel settore acuto, a quelle di forza e di petto di Gilbert-Louis Duprez, che diedero al tenore romantico una connotazione meno estatica, più intensa, con un impatto sonoro in acuto più teso e squillante, dall’accento arroventato.

D’Aurelio, addentrandosi nel descrivere quale fosse realmente la voce di Donzelli e cercando di definirla in base alle concezioni del canto del 1800, cita Manuel García quando, in un articolo del 1841, indentificò nella voce due registri, *de poitrine* (petto) e *de fausset-tête* (falsetto-testa), ma ricorda anche Charles-Paul Diday e Joseph-Pierre Pétrequin, medici e fisiologi studiosi della voce, che avevano distinto due diversi tipi di emissione: *voix sombre*, che il tenore bergamasco già utilizzava pur continuando a cantare, secondo la tradizione belcantistica, servendosi anche della *voix blanche*, alla quale facevano ricorso e continuavano a servirsi non solo tenori contraltini rossiniani quali Giovanni David, ma anche tenori romantici come Giovanni Battista Rubini, o di scuola francese come Adolphe Nourrit (non è un caso che Donzelli annoverava nel suo repertorio anche la parte di Masaniello ne *La Muette de Portici* di Auber, della quale Nourrit era stato il creatore a Parigi).

A questo si aggiunga la capacità che il canto di Donzelli, scuro, vigoroso e possente, aveva nella declamazione, che sempre più si faceva strada, dopo i primi anni dell’Ottocento, nel repertorio degli anni Trenta di quel secolo e che, ovviamente, era eredità della tradizione del canto francese, che dagli *haute-contre* settecenteschi era passata al canto neoclassico delle opere del periodo napoleonico, per quel soffermarsi sulla parola prima ancora che sulla coloratura e il legato, richiedendo un canto più aspro e spezzato, più conforme al teatro recitato.

Dopo essersi soffermato sulle caratteristiche proprie ai più noti tenori dell’Ottocento, l’autore entra nel merito delle teorie di Manuel García, espresse nel suo celebre *Traité complet de l’art du chant*, sul problema della differenza fra falsetto e registro di testa, riprese dalla moderna foniatria nel sostenere l’esistenza di «una zona della estensione le cui note possono essere emesse sia in registro di petto sia in registro di falsetto-testa»² in una sorta di mix (*voix mixte*). Ovviamente, da tale diversa emissione, dipenderà la proiezione del suono e la necessità di lavorare perché il falsetto risulti più forte e più simile alla voce piena seguendo la raccomandazione più grande del García: quella di partire dal falsetto e ‘rinforzarlo’ verso il petto e mai operando per il contrario onde evitare l’usura delle corde.

Da queste riflessioni e da alcune notazioni sulla declamazione l’autore prende le mosse per poi arrivare a una formulazione delle principali e portentose qualità della voce di Donzelli, capace di coniugare la sua vocazione di tenore baritonale con una tecnica che gli permetteva comunque di essere morbido in acuto utilizzando il suono ‘misto’ fra la voce piena (M1) e quella di falsetto (M2).

Tutto questo coincide con l’evoluzione stessa del repertorio sostenuto da Donzelli, che nacque come tenore rossiniano, affrontando anche parti di mezzo carattere e di amoroso del repertorio comico, oltre che in quello serio, per il quale privilegiava la sua vocazione a tessiture centrali, appunto da baritenore.

¹ ROCCO D’AURELIO, *Tre voci per Domenico Donzelli, storia di un tenore dell’Ottocento. Biografia e voce del tenore Domenico Donzelli 1790-1873*, Lanciano, Carabba, 2024, p. 103.

² *Ivi*, p. 87.

A Napoli esordì con *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello e poi fu Cinna nella *Vestale* di Spontini, ma in seguito, dopo essere stato Argirio in *Tancredi* di Rossini alla Fenice di Venezia, godette della stima e dell'amicizia del genio pesarese, durata nel tempo. Si segnalò come Don Ramiro nella *Cenerentola* e Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*, per poi essere il primo Cavaliere Belfiore alla prima parigina del *Viaggio a Reims*, ma si distinse più specificatamente come baritenore, in parti come quella di Agorante in *Ricciardo e Zoraide*, di Rodrigo ne *La donna del lago*, di Tolvaldo in *Torvaldo e Dorliska* (del quale fu primo interprete assoluto) e del protagonista in *Otello*, nella quali eccelleva.

Nonostante l'evolversi della voce negli anni, Donzelli ebbe la capacità di mantenere in repertorio opere diverse per vocalità, tanto che all'Almaviva del *Barbiere di Siviglia* e al Corradino della *Matilde di Shabran* di Rossini affiancava, a fine carriera, Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi* e Gualtiero ne *Il pirata* di Bellini, o Edgardo in *Lucia di Lammermoor* e Percy in *Anna Bolena* di Donizetti, coniugando le diverse esigenze di queste parti, in termini anche di estensione e tessitura, con le possibilità di una voce indubbiamente singolare per la potenza nelle emissioni centrali di 'petto'.

Ovviamente gli esempi forniti nel libro attestano come il repertorio di Donzelli si estendesse, oltre che a Rossini, Donizetti e Bellini, anche alle opere di Carafa, Mayr, Mercadante, Mosca, Paër, Pacini, Vaccaj e di altri compositori del suo tempo, imponendosi in un periodo che lo rese un anello di congiunzione prezioso fra il baritenore neoclassico, quale fu, il cosiddetto tenore di grazia di modello rubiniano e quello di forza o stentoreo romantico come venne a configurarsi con più compiutezza con l'arrivo di Duprez e, in seguito ancora nel corso dell'Ottocento, di Gaetano Fraschini e Enrico Tamberlick.

Quando l'autore, nel titolo stesso, parla delle tre voci di Donzelli, si riferisce, e ben lo argomenta nel libro con esempi concreti, all'evoluzione di una voce che, sia per esigenze di repertorio, sia per maturazione tecnica sopraffina in funzione di un canto più intensamente drammatico, seppe impiegare «l'emissione in voce chiara e il timbro scuro utilizzato come ornamento»³ e quindi di far fruttare al meglio gli insegnamenti della scuola tenorile bergamasca (Donzelli nacque a Bergamo, dove inizialmente si formò) a favore di un canto che si serviva «di entrambe le tecniche per cantare le parti affidategli e abbia formato il suo strumento nel modo più completo possibile scegliendo poi il canto declamato, ma continuando ad affrontare gli acuti come la vecchia scuola gli aveva insegnato e ciò senza aver risolto le note acute e senza spingere verso il basso la laringe oltre una certa altezza».⁴ Seppe insomma utilizzare al massimo le potenzialità del suo strumento vocale, plasmandolo sulla tecnica belcantistica, ma aprendolo ai nuovi orizzonti che il repertorio stesso chiedeva alla voce di tenore. Così facendo, lo seppe preservare dall'usura sicura qualora avesse scelto di cantare con il solo timbro scuro (col rischio di appesantire l'emissione sfibrandone nel corso del tempo l'integrità), invece di combinarlo, come sempre fece, con quello chiaro in modo da mantenere la pienezza dei mezzi fino a carriera avanzata.

A questo proposito, D'Aurelio offre diverse testimonianze scritte del tempo che lo attestano, oltre a ricordare che a quarantotto anni Donzelli era ancora in grado di sostenere, con voce di testa, tessiture elevate, come quella appositamente pensata per lui da Nicola

³ *Ivi*, p. 120.

⁴ *Ivi*, pp. 120-121.

Vaccaj in *Marco Visconti*, opera andata in scena al Teatro Regio di Torino nel 1838, un anno prima che Donzelli creasse la parte di Carlo, il protagonista de *Il bravo* di Mercadante, al Teatro alla Scala, a conferma ulteriore di come, sul finire del suo percorso artistico, fosse ancora sulla cresta dell'onda.

Sul piano pratico, Donzelli si pose in bilico fra il tenorismo neoclassico e quello di forza romantico, ma lo stile, come spiega D'Aurelio, restò ovviamente legato ai canoni belcantistici, rossiniani stessi, sui quali si era formato, difficili da intravedere oggi ascoltando modelli vocali come quelli di Mario Del Monaco e Franco Corelli alle prese con la parte di Pollione in *Norma* di Bellini, della quale Donzelli fu il primo interprete assoluto nel 1831. L'autore fa riferimento anche a una esecuzione dell'aria di ingresso di Pollione cantata da Franco Bonisoli e poi da Chris Merritt, quest'ultimo suggerito come esempio di tenore che ha provato a caricare meno pesantemente l'emissione a favore di una maggiore morbidezza. Donzelli fu Pollione quando la sua voce aveva accentuato la vocazione declamatoria senza abbandonare tuttavia l'aulico involo togato di un canto ancora pago dell'utilizzo del 'falsettone', alieno invece a vocalità appesantite per ottenere l'effetto del colore scuro facendo ricorso, come nel caso appunto del Pollione di Mario De Monaco, alla bronzea sostanza squillante di una emissione stentorea priva di ogni stilizzazione, stilisticamente screziata di richiami veristi come quelle di molti altri tenori che, nel Novecento, si sono impossessati di questa parte trascurando come essa vada sempre e comunque affrontata senza dimenticare le origini dalle quali nacque, ancorate allo stile belcantistico e al suo intimo sentire.

Il libro di Rocco D'Aurelio offre anche utili QR Code per scaricare ascolti che aiutano a comprendere tutto questo, dando spazio, vuoi attraverso una dotta ricerca sui documenti e sulle diverse testimonianze dell'epoca, attestate dalle numerose recensioni raccolte nel paragrafo *Dicono di Donzelli*, vuoi fornendo esempi musicali esemplificativi, alla configurazione di una voce che, anche prima e dopo aver sostenuto una parte come quella di Pollione, manteneva quel respiro romantico che lo vide interprete di prime assolute di Donizetti, da *Zoraida di Granada*, fino a *Ugo, conte di Parigi* e *Maria Padilla*, opera quest'ultima nella quale, anacronisticamente rispetto a come solitamente accadeva in Donizetti, il tenore, nei panni di Don Ruiz di Padilla, vestì i panni di padre nobile; ma anche di molte creazioni di Saverio Mercadante, a partire da *Elisa e Claudio* (1821) fino a *Erode* (1825), *Caritea, regina di Spagna* (1826), *Emma d'Antiochia* (1834) e, soprattutto, *Il bravo* (1839), opera nella quale Donzelli, ormai a carriera in procinto di concludersi, possedeva ancora potenza nelle note centrali, un cantabile sostenuto da ampiezza di fiati e un fraseggio declamatorio ampio e largo.

Sta di fatto che la sua poliedrica anima di tenore, dissimile da quella di un campione del tenorismo angelicato di grazia quale fu Giovanni Battista Rubini, ma assai simile a essa per scuola e tecnica, gli permise di giocare con i tre colori che la sua voce più *sombre* poteva assumere, antepoendo alla grazia il vigore della declamazione pur mantenendosi, sempre e comunque, fedele al credo stilistico che in qualche modo lo accomunava a Rubini, nonostante la diversa tipologia vocale che, invece, li rendeva fra di loro tanto distanti.

L'autore stesso riporta una lettera, indirizzata da Donzelli a Bellini nella primavera del 1831, prima che il compositore iniziasse la stesura dell'opera, nella quale tale varietà, certo innovativa per possibilità, viene descritta dal tenore stesso perché potesse essere utilizzata al meglio:

L'estensione dunque della mia voce è quasi di due ottave, cioè dal re^[2] basso al do^[4] acuto. Di petto, poi, fino al sol^[3], ed è in questa estensione che posso declamare con egual vigore e sostenere tutta la forza della declamazione. Dal sol^[3] alto al do^[4] acuto posso usare di un falsetto che impiegato con arte e forza dà una risorsa come ornamento. Ho una agilità sufficiente ma che mi riesce di gran lunga più facile nel discendere che nel montare. Eccomi quale sono.⁵

Bellini, dall'alto del suo genio, ne tenne ben conto, e anche se la giusta tradizione esecutiva di concepire la parte di Pollione si è progressivamente persa nel tempo, questo prezioso libro ci aiuta a recuperarla, oltre che a ben contestualizzarla, per attribuire a Donzelli l'importanza storica che merita nella trasformazione del tenore ottocentesco, in tutte i suoi aspetti e le sue declinazioni, con gli interrogativi che essa comporta nell'evolversi di una pratica esecutiva oggi sempre più vicina al modello stilistico originario.

Un'annosa questione questa, che il presente volume contribuisce a risolvere, offrendo spunti di riflessione e studio assai ben circostanziati.

ALESSANDRO MORMILE

⁵ Lettera di Domenico Donzelli a Vincenzo Bellini del 3 maggio 1831, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, ediz. critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 235-236.