

DOMENICO SILVESTRINI

I TENORI CELEBRI

AURELIANO
PERTILE

E IL SUO METODO
DI CANTO

ALDINA EDITRICE BOLOGNA
1932

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

DOMENICO SILVESTRINI

I TENORI CELEBRI

...

AURELIANO
PERTILE

E IL SUO METODO
DI CANTO

ALDINA " EDITRICE " BOLOGNA

MCMXXXII

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA



Tipografia Aldina - Bologna - Via Zamboni 11, Tel. 26-628

Narro le vicende, gli studi, i sacrifici ed i trionfi della vita artistica di Aureliano Pertile nella esposizione particolareggiata che egli stesso mi ha fatto di recente, e descrivo il suo meraviglioso metodo di canto così come egli me lo ha dimostrato con esempi, vocalizzi, frasi, in lunghi conversari, completato da mie osservazioni tecniche, artistiche e scientifiche.

Nel presente lavoro facendo perno la vita artistica di Aureliano Pertile, (di quegli che per me è il più completo Tenore che la storia del melodramma abbia dato fino ad oggi), e da essa irradiandomi ai più recenti e gravi problemi tecnici ed artistici, e raffrontando le qualità dei più celebrati tenori, entro nella psicologia e nella vita di tanti illustri personaggi, ammirati ed invidiati, in un mondo in cui arte, passioni ardenti, studi, sacrifici, umiliazioni, eroismi, grandezze, arrilimenti si alternano in una ricissitudine cinematografica, che ha del pianto, del riso e del sarcasmo, di miserie morali e materiali, di altezze vertiginose, di sconfinamenti quasi celestiali.

Intendo così di scrivere per mio diletto, non un libro di qualche pretesa, ma una raccolta di impressioni, che seguono un ordine logico piuttosto che cronologico, e, inoltre, per illustrare e divulgare le gesta artistiche di questo illustre tenore, che tante gioie e godimenti interiori di musica e di arte teatrale ha dato a me e ad una infinita schiera di appassionati del mondo intero, e per portare il mio modesto contributo alla soluzione della grande crisi che travaglia il Teatro Lirico.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

PARTE PRIMA

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



AURELIANO PERTILE

IL TENORE PERFETTO

La lirica è l'arte forse più popolare, e nella quale chiunque ha occhi per vedere, orecchi per ascoltare, ed una certa dose di passionale simpatia per la musica cantata, si crede un intenditore perfetto. Nel teatro di prosa, nella pittura, nella scultura, e nelle altre manifestazioni artistiche il pubblico, invece, guarda e ascolta con religioso rispetto gli intenditori, beve, per così dire, assimilandole come indiscutibili, le sentenze espresse con dignità e sussiego dagli appassionati e stimati tecnici.

Nella Lirica, vi sono costantemente un loggione ed una platea, che non sempre concordano nei gusti, che anzi sovente sono in aperto contrasto, e che si credono ambedue infallibili nei loro giudizi. Chi ama quindi l'*exploit* del cantante dalla grande voce e dagli acuti interminabili, chi ama l'espressione dolce, il bel canto, l'uguaglianza della voce, la buona estetica e la ottima interpretazione.

Ma anche tra i rari competenti, vi possono essere serene disparità di giudizio, dipendenti dalle loro singole qualità e disposizioni naturali.

Per cui uno si accontenta di una bella voce, ed è ben disposto a perdonare alcune false emissioni, o

alcune trascurate interpretazioni: l'altro, ama e vuole la misura e la proporzione e l'arte.

Di tenori perfetti, credo, non ne siano mai esistiti, o almeno, io non ne ho mai sentito. Madre natura non ama concentrare i suoi favori in un solo mortale.

Chi ha il dono della bella voce, di solito manca di una intelligenza acuta o di un bell'aspetto fisico, o di buona istruzione o di qualità musicali proporzionate, o di ottima tecnica.

Il famoso Mario De Candia, a quanto narrano le cronache, aveva un difetto non piccolo che gli impedì di raggiungere la umana perfezione. Mancando di un vero studio, per causa delle vicissitudini della sua vita, ebbe notevoli manchevolezze tecniche, mentre disponeva in sommo grado di tutte le altre.

Fancelli, dotato di una voce paradisiaca, non brillava per le altre qualità.

Tamagno fu il leone della potenza e dello squillo vocale.

Stagno, buon attore e mirabile temperamento artistico, non riuscì ad eguagliare i vari registri vocali.

Masini, dalla bellissima voce, e dal bellissimo temperamento fu per i suoi tempi il più completo.

Caruso, dalla bellissima ed ampia voce, ottimo cantante, presentò anch'egli qualche punto debole alla serena critica.

In ogni tempo noi possiamo considerare due tipi di tenori: coloro che, dotati di bellissime voci, hanno sfolgorato nel primo decennio di loro carriera, e coloro che, pur possedendo ottimi mezzi vocali, devono al complesso delle altre qualità artistiche l'eccelsa fama ed i grandi trionfi completatisi nel secondo decennio.

Fancelli, Caruso, Masini, Gigli, Lauri-Volpi, appartengono più al primo tipo.

Stagno, Gajjarre, Schipa, Pertile, più al secondo tipo.

Masini e Bonci appartengono un po' all'uno, un po' all'altro tipo per la loro tecnica perfetta e per l'insieme delle loro doti.

È indiscutibile che una bella voce, anche se non completata dalle altre qualità artistiche, ha per tre quarti battaglia vinta, per quel quid di divino, di imponderabile e di inspiegabile, che esula dall'intelligenza, e che madre natura concede rare volte all'uomo, sempre all'usignuolo.

Ma per uno spettatore colto, intelligente e conoscitore dell'arte non basta la bella voce; occorre, per proclamare *divo* un tenore, che egli possieda la figura fisica, l'intelligenza, le disposizioni mimiche e teatrali, e soprattutto il senso musicale e la proporzione.

Io ho sentito i giudizi più disparati su certi Tenori che vanno per la maggiore a secondo che i gusti del giudicante davano maggior valore ad alcune qualità piuttosto che ad altre.

La maggioranza nei riguardi dei divi del giorno d'oggi dice: Oh! Se Pertile avesse la voce di Lauri-Volpi o di Gigli, o se, viceversa costoro possedessero l'arte e i pregi artistici di Pertile! Allora solo avremmo la perfezione.

Verità indiscusse, che confermano quanto sopra ho esposto, che cioè il tenore perfetto non è mai esistito, e che il migliore è quegli che assomma le qualità descritte nel maggior grado e nel maggior numero.

Certo è, che nel caso Pertile noi ci troviamo di fronte al fenomeno: poichè mentre nel primo decen-

nio egli ha fatto sfoggio di una mezza voce dolcissima, che poteva gareggiare con le più celebri e conclamate, e di una vera voce, bella, ma non da celebrità, e perveniva al successo, non al trionfo, con le squisite doti artistiche, nel secondo decennio di sua carriera è giunto ai trionfi sventagliando una bella e maschia voce estesa fino al do, da tenore *fenomeno*, di tutto il repertorio lirico.



Pertile in caricatura di

LA VITA ARTISTICA DI AURELIANO PERTILE

Avendomi la mia ammirazione e le circostanze della vita messo in relazione col grande Tenore, ho desiderato sapere da lui stesso i particolari della sua vita artistica, le ansie, le emozioni, gli studi, le fatiche, le privazioni, i dolori, i trionfi, ed ecco quanto egli stesso mi ha narrato in varie circostanze, e che io ho raccolto in appunti, in seguito sviluppati e collegati.

I PRIMI RICORDI

Nacqui a Montagnana, in Provincia di Padova, il 9 novembre 1885.

All'età di otto anni avevo una voce di contralto, e cantavo in chiesa a solo, accompagnato dall'organo, e, nei teatrini, dal pianoforte o dall'armonium.

Mi sentivo trasportato verso ogni manifestazione musicale, e mi dilettao di suonare ad orecchio tutti gli strumenti che mi capitavano sotto mano.

Verso il quattordicesimo anno ebbi un primo cambiamento nella voce, che diventò meno acuta e prese il colore e il tipo tenorile.

Mi accompagnavo allora con una chitarra, e

cantavo ogni genere di canzoni e brani di musica, adattandoli ai miei mezzi vocali del momento.

Ma verso i 17 anni perdetti completamente la voce: e con essa la speranza di poter intraprendere la carriera teatrale lirica.

Mi diedi allora al commercio: e feci l'orafo. Così continuai alcuni anni, finchè una sera, in una festiciuola, dietro le insistenze di alcuni amici, mi decisi a cantare, accompagnandomi con la chitarra.

Tacevo da due o tre anni: e avvilito, non avevo mai voluto in questo frattempo cantare, perchè in realtà non mi sentivo: avevo la sensazione assoluta di non aver voce. Quella sera, invece, spinto dagli amici, non mi rifiutai; anzi sentii in me una naturale disposizione e quasi un desiderio di provarmi, come mi avveniva qualche anno prima quando avevo voce.

E cantai: e con meraviglia mia e degli amici mi trovai abbastanza bene, con una vocetta tenoreggiante.

Spinto dal mio desiderio e dal mio destino, non avendo mezzi per studiare con bravi maestri, mi accordai con un modesto suonatore di piano, che suonava a Padova in un cinematografo.

Una sera, un amico mi sentì cantare, e avuta una buona opinione di me e della mia voce, mi propose di aiutarmi per farmi studiare col maestro Vittorio Orfice, insegnante all'Istituto Musicale di Padova.

Questo amico, e mio primo benefattore, inquantochè mi diede fiducia per studiare sul serio il canto, è Antonio Barbato, allora tenore; che poi è divenuto in seguito mio segretario.

L'anno scolastico era incominciato: fui accolto all'Istituto, ed in breve raggiunsi, negli studi, gli altri allievi.



Pertile giovincello, prima di studiare canto

Per tre anni il Maestro Orefice mi fece fare vocalizzi, consistenti in salti, arpeggi, e scale di nona con tutte le vocali, poi solfeggi: i 36 del Bordogni, i 25 del Concone, ed altri del Lamperti, quindi nella metà del terzo anno e nel quarto studiai ed imparai bene 25 opere dell'antico repertorio leggero lirico.

Le opere moderne furono dal mio maestro assolutamente bandite per me.

IL DEBUTTO

Debuttai a Vicenza con la *Marta* di Flotow nel febbraio 1911. Avevo studiato assai l'opera col Maestro Orefice all'avvicinarsi delle prove, e anche da solo, tanto che alcune sere mi addormentavo sullo spartito; ma avevo grande volontà di riuscire e mi costringevo a studiare anche quando ero stanco.

La prima sera mi è rimasta indelebile nella memoria; benchè ben preparato musicalmente, e discretamente dal lato vocale, il timor panico mi aveva preso: le gambe mi tremavano, e mi pareva che il pubblico le osservasse, così sottili e tremolanti. Mi perdetti un poco nel concertato, ma poi arrivai in fondo.

Verso le ultime recite — ne feci otto — mi ero fatto animo e mi riuscì di cantare abbastanza rinfrancato, ottenendo discreto successo.

Il Maestro Manlio Bavagnoli, che dirigeva, credo per l'ultima volta, mi portò con se a Milano, e disinteressatamente, con perizia e affetto mi disse: « In quindici o venti giorni, se dai retta ai miei consigli, metti a posto la voce in tutti i registri ».

Difatti mi fece capire in brevissimo tempo la ra-



Pertile debuttante in *Marta* al Teatro di Vicenza nel 1911

gione della mia difficoltà alle note acute: tenevo i suoni bassi e centrali troppo abbandonati e aperti. Allora raccolsi la voce, tenendola sempre leggera, seguendo il sistema seguente. Iniziamo un esercizio a scala con una *a* rotondata quasi ad *o*, e, man mano che salivo, raccoglievo sempre più suono e colore, arrivando al passaggio e quindi alle note acute con un *o* scuro.

Compreso bene il sistema, continuai ad usarlo scrupolosamente ed acquistai, tenendo leggero il centro, la facilità a tenere raccolta, e alla maschera, la voce, che sempre più facilmente saliva agli acuti. La mia voce allora arrivava con difficoltà, nelle romanze, al *si naturale*: a poco a poco con lo sviluppo del torace, e dopo parecchi anni di carriera, incominciai ad avere con sicurezza anche il *si naturale*; e, dopo lo studio delle opere liriche drammatiche quali: *Trovatore*, *Nerone*, ecc. mi trovai ad un tratto la possibilità di avere il *do* a mia disposizione, del colore e timbro degli altri acuti, senza che l'emetterlo mi disturbasse nei piani e nella regolarità delle successive emissioni.

Dopo questo periodo di insegnamento, di circa un mese, il Maestro Bavagnoli nella stagione del 1911 mi fece fare audizione a «La Scala» col Maestro Serafin: il quale si congratulò delle mie ottime qualità di cantante, e mi consigliò di insistere ancora per mettere a posto completamente il mio organo vocale.

Scrissi alla famiglia la mia soddisfazione; però feci comprendere che la via era lunga e difficile. Ma intanto io prendevo fiducia in me stesso e studiavo continuamente, senza mai forzare la voce, col metodo sopra citato.

Nel medesimo anno mi capitò di dover cantare il



Pertile, quasi debuttante, in *Pagliacci*

Quo Vadis? al « Dal Verme », opera che in seguito non ebbe fortuna.

Forte della mia preparazione musicale, e di una naturale disposizione mnemonica ed artistica, imparai la parte in sei giorni, e ottenni un buon successo.

* * *

Compresi allora di poter fare affidamento su di me, e senza preoccuparmi delle discussioni e dei pareri più o meno favorevoli dei tecnici, accettai le scritture offertemi.

Passai al « Vittorio Emanuele » di Torino, dove cantai *Norma*, *Rigoletto* e *Gioconda*. Quindi l'anno dopo al « Dal Verme » di Milano cantai i *Pagliacci* ed altre opere.

Ad Asti nel 1912 cantai *Isabeau*: ed alla serata d'onore ebbi lire 50 in regalo dall'Impresa Teatrale, che mi faceva fare cinque recite alla settimana con opere quali *Isabeau* e *Andrea Chénier*.

La critica di quel tempo era: ottima voce negli acuti; centro scuro, indeciso. Il Maestro Bavagnoli, alle mie titubanze, rispondeva: « Non temere, insisti, e fra qualche tempo ne otterrai i frutti ».

Nel 1913 andai per la prima volta nell'America del Sud, Cile, Argentina, e cantai opere di quasi tutto il repertorio.

Nel 1914 cantai al « Costanzi » di Roma la *Francesca da Rimini*, e l'*Amore dei Tre Re*, opere che eseguii poi nei principali teatri d'Italia e delle quali fui fra i primissimi interpreti. Eseguii quindi a Bologna, Parma, Torino, Genova, Piacenza, Cremona *Manon* di Puccini, *Tosca*, *Fedora*, *Aida*, *Lorely*, *Mefistofele*, e *Carmen*, incominciando ad affermarmi tra i buoni e reputati tenori del momento.



Pertile in *Pagliacci* nel 1920

Studiai sempre con esattezza sia l'opera che il personaggio, cantando subito con voce, e cercando di penetrare lo spirito dell'opera fino dai primi momenti.

Dopo i successi di Bologna nel 1915-16 l'animo mi si aprì a grandi speranze per l'accoglienza che ricevevo dal pubblico, e più specialmente per le lodi che i Direttori d'orchestra e i tecnici mi facevano, pronosticando a me una grande carriera.

E andai per la prima volta a « La Scala » con la *Francesca da Rimini*, sotto la Direzione del Maestro Marinuzzi.

Nel 1917 fui inviato al « Colon » di Buenos Ajres come tenore di cartello a cantare, nei grandi spettacoli di propaganda Italiana, le opere del mio repertorio.

Ricordo, con viva soddisfazione, un grande successo nel *Ballo in Maschera*; a metà della cabaletta « è scherzo ed è follia » il pubblico scattò in un urlo, interrompendomi; dalla galleria si gettavano in aria cappelli e giacche, con grida, ch'io subito non compresi, se di plauso o di disapprovazione. Mi fu spiegata subito la cosa; e dovetti ricominciare il brano che terminai fra un uragano di applausi.

Negli anni 1918-1920 cantai sempre con ottimo successo nei principali teatri d'Italia, al « Reale » di Madrid, al « Liceo » di Barcellona, e quindi ancora nell'America del Sud, Messico e Argentina, quindi nel 1921 fui scritturato al « Metropolitan » di New York.

AL « METROPOLITAN »

In quel periodo successori del compianto Caruso, morto di recente, erano Gigli e Martinelli, che cantarono parte del repertorio del grande scomparso.



Pertile in *Pagliacci* alla Scala nel 1928

Io eseguii molte opere: *Tosca*, *Manon* di Puccini, *Aida*, *Boris Goudounov*, e *Luisa* di Charpentier in Francese.

Un giorno, che non dovevo aver recita, mi trovavo al ristorante all'ora di colazione. Mi vennero a domandare se volevo cantare i *Pagliacci*. Risposi: «Quando? Stasera?» «No, alla matinée, alle 14». Era mezzo giorno e mezzo. Meravigliato domandai spiegazioni: e mi dissero che i *Pagliacci* dopo la morte di Caruso non erano stati cantati da nessuno e che nessuno voleva eseguirli.

Toccava a me il raffronto: la faccenda era seria assai, ma sentii in me una voce che mi diceva: «va tranquillo».

In camerino, mentre mi truccavo, il Maestro Moranzoni mi passava la parte, secondo gli usi di Caruso, che aveva imposto certe interpretazioni personali. Bisognava seguire i gusti e la venerazione del pubblico per il grande tenore. Cantai con calma, seguendo il mio pensiero personale artistico.

Gli articoli dei giornali attestarono che, pure dando una mia interpretazione al personaggio, diversa da quella di Caruso, avevo ottenuto un successo notevole.

A «LA SCALA» CON TOSCANINI

Dieci anni erano passati dal debutto, ed io iniziavo, con lo sviluppo vocale e fisico, e con una forte esperienza, il periodo più glorioso della mia carriera artistica.

Ormai ero classificato tra i migliori tenori del momento: ed il mio sogno di gloria andava realizzandosi; ma cresceva il senso della responsabilità e, ben-



ARTURO TOSCANINI

chè conservassi una calma apparente, nelle ore precedenti la recita ero preso da una certa eccitazione nervosa, quasi sconosciuta nei primi anni di carriera, quando non avevo da tenere alto il prestigio di un nome, e quando l'ambiente teatrale non aveva l'importanza massima di quelli nei quali andavo ora cantando.

Nel 1921-22 incominciò per « La Scala » la gestione dell'Ente Autonomo: Direttore artistico l'Ing. Scandiani; Direttore d'Orchestra, Arturo Toscanini.

E con essa ebbe inizio il periodo aureo della mia vita artistica, il periodo delle maggiori mie soddisfazioni.

Questo periodo fu forse il più importante nella storia del Teatro de « La Scala », sia per il valore dei singoli dirigenti le varie mansioni di un sì importante organismo — Caramba, Forzano e compagni — sia per il numero e l'importanza delle opere rappresentate, ma soprattutto per la direzione del Maestro Arturo Toscanini. Inchiniamoci di fronte a tanto nome!

Io ho cantato in nove stagioni ben 36 opere di nuovo allestimento, e di queste, parecchie sono state da me create.

* * *

Toscanini doveva andare in scena col *Mefistofele* e non trovava tenore che lo soddisfacesse. La sua Signora, che m'aveva sentito nella medesima opera all'« Arena » di Verona, gli disse: « Conosco io il tenore che va bene per te ». « Chi è? »: « Pertile » « Non lo conosco; dov'è? Si cerchi ». « È in America, al « Metropolitan ».

Chiamato dal Lusardi, arrivo a Milano. Mi presento a « La Scala ». Nella vecchia portineria del Tea-



Pertile in *Luisa* di Charpentier

tro trovai il Maestro Toscanini. Levandomi il cappello mi presentai; mi disse: « Ah! Lei è Pertile! Benissimo. Domani, alle 10, prova ». Mi salutò e uscì.

Alla prova d'orchestra andai dubbioso e ansioso, soggiogato dalla fama e dall'autorità del grande Maestro. Finito l'ultimo atto, ebbi la soddisfazione insperata di sentir dire ad alta voce dal Maestro: « Finalmente sento cantare a modo mio: così si canta! ». E in altra occasione, agli archi, perchè dessero espressione e canto, disse: « Ma cantate, cantate come canta Pertile! ». Così ebbi a « La Scala » il nuovo collaudo, veramente grandioso, e con Toscanini.

Da allora ebbe principio la mia nuova carriera. Per nove anni sono stato scritturato per tutta la stagione ed ho cantato le opere a me fissate, ed alcune di quelle assegnate ad altri.

SEMPRE A « LA SCALA »

Nella stagione 1923-24 Toscanini doveva mettere in scena la *Lucia di Lammermoor* di nuovo allestimento; ma, dopo aver provato e riprovato con altro tenore, concluse che non potevo andare che io.

Non conoscevo l'opera: in cinque giorni la studiai con lui. Però non feci che una sola prova d'assieme, e di giorno: andai alla prima abbastanza calmo, ma titubante per il timore di non essere abbastanza preparato.

Al famoso concertato per un momento mi perdetti: la cosa naturalmente non fu notata che dai tecnici, dato il brano d'insieme e non gravò sull'esito della serata.

Dopo la recita, eseguita per intero col famoso duetto della sfida col baritono Stracciari, e che segnò



Pertile in *Iris* di Mascagni

per il Maestro, per me, e per tutti i cantanti e collaboratori un vero trionfo, dissi al Maestro Toscanini: « Mi perdoni l'involontario errore, Maestro; la prego di farmi fare una prova d'orchestra ». Egli, battendomi sulla spalla, e col caratteristico e raro sorriso di incoraggiamento, mi disse: « Sta tranquillo, riposati, e vieni alla prossima recita ». Così feci, e tutto andò per il meglio.

Da allora la *Lucia* fu una delle opere che con maggior piacere ho eseguito, perchè sento di avere in essa dato qualcosa di personale.

* * *

La medesima cosa mi successe con l'*Iris*. Ammalatosi il De Muro, il Direttore non voleva spostare l'ordine degli spettacoli; e imparai l'opera, che non conoscevo affatto, in tre giorni, sempre col Maestro Toscanini. Un grande successo mi compensò delle fatiche a ritmo accelerato, e delle angustie per l'affrettata preparazione.

Per *Manon* di Puccini, *Traviata* e *Aida*, ebbi a sostenere confronti con le esecuzioni dei grandi nomi dell'ultimo ventennio, che avevano tracciato una linea sulla quale gli esecutori successivi si erano attenuti, e alla quale l'opinione degli amatori e dei competenti si era abituata.

Ognuno ha la sua individualità e canta come la propria natura vuole. Io sentivo che la mia interpretazione, tanto vocale che artistica, era in completo contrasto con quella degli altri tenori di gran nome. Comprendevo quindi le maggiori difficoltà che dovevo superare. Tuttavia, confortato dall'approvazione del grande Direttore d'orchestra, facevo del mio meglio, e avevo sempre la soddisfazione di trascinare il



Pertile nei Maestri Cantori

pubblico, qualche volta un po' restio, a condividere il mio modo di vedere.

Per l'*Aida* pure furono provati vari tenori, e Toscanini decise di rimandare di qualche giorno l'apertura della Stagione Scaligera per attendere la mia venuta dall'America del Sud.

A Genova un automobile mi portò subito a « La Scala » e due sere dopo cantai l'*Aida*. Mi pareva di avere eseguito un film cinematografico, tanta fu la rapidità vertiginosa degli ultimi avvenimenti.

Per i *Maestri Cantori*, assai attesi, la battaglia era vinta a priori. L'opinione pubblica diceva: è l'opera di Pertile: deve fare il maestro di canto!

IL «NERONE» DI BOITO

Nell'estate del 1923 mi trovavo al « Colon » di Buenos Ayres: ricevetti da Scandiani il seguente telegramma: « Toscanini ha scelto te per il *Nerone* ».

Tornato in Italia incominciai a studiare l'opera col Maestro Toscanini. Immaginate l'aiuto che può avere un buon cantante da un maestro simile. Vi è la possibilità di essere mandati al diavolo, ma se si riesce a far bene, e a superare la soggezione che una personalità così spiccata impone, tutto si ottiene: incitamento, sicurezza, fiducia in se stessi, oltre l'impronta e la linea artistica.

Il mio pensiero devoto a tanto Maestro, la mia gratitudine, la mia ammirazione!

Rinfrescai notizie storiche sui personaggi e sull'ambiente romano. Quindi incominciai con Forzano e Toscanini un periodo faticosissimo di prove, di circa due mesi, e per giornate intere; mentre tre sere per

settimana dovevo fare le recite di varie opere che avevo per contratto.

Immaginate l'orgasmo e la soddisfazione di cantare per primo tale opera in ambiente artistico come « La Scala », con Direttore Toscanini, e con una aspettativa mondiale.

Tutti sanno il successo colossale dell'opera, di Toscanini, e — mi sia concesso di ricordarlo — anche mio.

Alla « première », dopo il primo atto, e dopo le insistentissime e ripetute chiamate, affranto dall'emozione, ritornai in camerino, dove trovai mia moglie e i miei figli: una commozione indicibile ci prese, e ci abbracciammo in un pianto di gioia e di soddisfazione.

Ero giunto alla realizzazione del mio sogno artistico, per il quale avevo lavorato tredici anni senza affettazioni, nè borie, ma con calma, serenità, volontà, e sacrifici immensi, e, senza invidie; tutto dedicato alla mia arte e alla mia famiglia.

Ho cantato per due anni nei principali teatri d'Italia e dell'Estero quest'Opera, drammatica e faticosa al massimo grado, facendone più di cento recite.

La voce, che fino allora mi si presentava più facile nel canto alato, ampio, e passionale, mi si rinforzò con lo studio del *Nerone*, specialmente nel registro centrale; e potei, nei brani drammatici, dare ad essa l'ampio accento e sviluppo, che nell'animo e nel sentimento sentivo vibrare, e che prima ero costretto a moderare per uniformare la gamma e la regolarità del canto.

« ANDREA CHÉNIER » E « LOHENGRIN »

Cantai *Andrea Chénier* nel trentesimo anniversario dell'opera; quindi con grande passione *Lohengrin*.

In queste due opere la mia interpretazione fu ed è in contrasto con quella di Borgatti, che fino allora aveva imposto la propria linea.

Ebbi la soddisfazione di vedere che competenti e pubblico accettarono il mio modo di sentire. Con tutto ciò non voglio certamente disdire la mia ammirazione per questo grande e geniale artista.

« MANON » E « BOHEME » DI PUCCINI

Cantai *Manon* nel trentesimo anno di sua fulgida vita artistica! Assisteva Puccini, che fu preso da vivissima commozione.

Alla fine dello spettacolo mi venne a complimentare, e mi disse: « Lei ha cantato in modo ammirevole tutta l'opera; nel primo atto ha superato gloriosamente le aspre difficoltà, che anche al compianto Caruso riuscivano gravi ».

Nella stagione 1924-25 cantai la *Bohème* per la trigesima della morte di Puccini.

IL « TROVATORE » A « LA SCALA »

Il cartellone de « La Scala » dell'annata artistica 1924-25 portava il *Trovatore*, preparato con grande cura in nuovo allestimento. Il tenore prescelto non accontentò il Direttore, e l'opera fu sospesa.

Toscanini si rivolse di nuovo a me; ma io esitai per timore di non poter affrontare l'arduo compito. Egli insistette dicendomi: « Il *Trovatore* non si gri-

da; si canta! Se tu canti *Aida*, meglio puoi cantare il *Trovatore* ». Accettai.

Una sera ripassavo la parte col maestro Calusio, allora sostituto, ed ora Direttore d'orchestra alla Scala. Il pubblico del Teatro Filodrammatico, uscendo, mi acclamò, e richiese il bis; alle insistenze dovetti affacciarmi alla finestra e quindi ripetere il pezzo.

Questo fu il primo debutto col *Trovatore*. Si fece un'unica prova d'orchestra alla sera, perchè l'opera era di già stata provata un mese o due prima. Mentre iniziavasi il terzo atto io ero in platea: per arrivare in tempo feci una corsa in palcoscenico, mi slacciai il colletto, e ancora ansante attaccai il recitativo che precede l'andante.

Non volevo pregare il maestro di attendere due minuti, e cantai l'andante e tutto il resto. Finito l'atto andai a scusarmi col Maestro Toscanini; che tutto aveva notato. Egli mi rispose: « Ho visto; non fa niente! Vedi se avevo ragione io? Sei contento? » Risposi: « Maestro, se lei è contento, sono contento maggiormente io ».

E ancora più soddisfatto fui alla « prima », poichè il successo, dopo il famoso andante « ah sì, ben mio », si tramutò in trionfo. È questo uno dei brani che ho cantato con maggior soddisfazione; credo, da quanto ho potuto rilevare anche dal disco fonografico, di averlo reso con singolare perizia ed arte. Avevo raggiunto così il completo sviluppo del mio organo vocale, e la sicurezza di poter cantare con ottimo esito quasi tutto il repertorio lirico, se mi fosse bastato il tempo di imparare e cantare le opere. La facilità della mia voce in ogni brano era ormai tale, che io, senza

nessuna preoccupazione, cantavo ogni genere, pensando solo alla parte artistica.

Con *Ballo in Maschera*, *Sly*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Forza del Destino*, *Pagliacci* e *Fra Diavolo* sono arrivato al ventesimo anno di carriera, a quanto mi sembra, in piena efficienza.

A VIENNA E A BERLINO

Alla enumerazione dei miei viaggi artistici voglio aggiungere il ricordo di quelli compiuti a Vienna ed a Berlino con tutto il Teatro de « La Scala » nella primavera del 1929.

Un treno speciale ci portò in allegrissima, numerosa, festante e quasi spensierata comitiva alla capitale dell'Austria prima, poi a quella della Germania.

Io cantai *Lucia*, *Aida*, e *Manon* di Puccini. Il trionfo di tutto il nostro teatro diretto da Toscanini, Scandiani e Forzano, è descritto in un magnifico libro di Arnaldo Fraccaroli. Io, in perfette condizioni morali e fisiche, cantai come nelle mie migliori serate; e un indimenticabile ricordo è rimasto in me della profonda impressione, dell'entusiasmo, anzi del vero fanatismo, lasciato dalla nostra arte musicale con le opere di Verdi, di Donizzetti e di Puccini, nella terra dei Wagner, Beethoven e Bach.

DISCHI FONOGRAFICI

Gli studi e l'esecuzioni di quasi cento opere sono stati intercalati dalla incisione di un numero grandissimo di romanze e brani, e di due opere complete,

Aida e *Trovatore*, con varie Case di fonografi; ma più specialmente con la Società Anonima del Grammofofono « La voce del Padrone », con la quale ho i miei migliori esemplari.

A pochissimi sono note le difficoltà e le fatiche di queste incisioni.

Si prova la medesima emozione che si ha davanti al pubblico, mentre non si ha quell'aiuto morale dato dall'assentimento e dall'entusiasmo di esso. Non si ha l'aiuto nè dal movimento nè dalla montatura teatrale. Per ragioni tecniche la sala è senza sonorità, e ci si trova davanti ad un ricevitore, che assorbe la voce, tanto da impedirne il controllo al cantante. Vi è una grandissima difficoltà nell'intonazione, che si altera al minimo accenno di espressione, mentre in teatro col movimento scenico e con l'insieme certe piccole alterazioni crescenti non vengono avvertite, o non disturbano gran che. Disturba invece il pensiero che il disco rimane documento indiscutibile; mentre anche un errore nel teatro è, come la parola, presto dimenticato.

Il disco è la scrittura.

Non si può fare nessun movimento, nè tossire, nè rischiare la gola. Si deve cominciare al momento del pronto da parte dell'operatore. Per sbaglio di parole o per altro inconveniente talvolta occorre ripetere un pezzo otto o dieci volte.

Ho cantato così brani del completo repertorio lirico. Inoltre canzoni, canzonette napoletane, e romanze.

PROGETTI E PROGRAMMI

I miei impegni nel campo teatrale e fonografico, sono grandi e gravosissimi; anche perchè ho da so-

stenere il peso e la responsabilità della fama e quello della lunga carriera.

Mi rimane però ancora da soddisfare un forte desiderio artistico.

Sembra che un nuovo campo di attività si debba sviluppare anche per la lirica: il film sonoro.

Chi ama la propria arte credo che abbia una duplice ambizione: quella di eccellere pei contemporanei, e quella di essere ricordato ai posteri.

Il disco fonografico è documento della voce, dello stile; documento indiscutibile.

Io ho provato una grande emozione la prima volta che ho sentito il mio canto riprodotto dal fonografo.

Al giorno d'oggi la parte artistica, anche nella lirica, ha assunto importanza quasi uguale a quella della voce.

È spiegabile e naturale il desiderio di poter svolgere la mia attività anche nel campo artistico del film sonoro: sia per avere la soddisfazione intima di vedermi riprodotto in tale manifestazione, sia per lasciare un documento duraturo in questa forma d'arte modernissima.

L'idea di rappresentare anche solo un atto di un'opera melodrammatica, o di essere protagonista di un film sonoro nuovissimo, mi attira veramente.

Più volte mi è stato chiesto da estimatori, e specie dall'amico Dottor Silvestrini, quale studio del personaggio e dell'arte drammatica io ho fatto per rappresentare così bene (sono loro parole) i tanti personaggi delle opere da me cantate, e specialmente i più complessi quali *Nerone*, *Sly*, *Des Grieux*, *Lohengrin* ecc. Nessuno studio veramente particolare io ho fatto.

Per farmi imparare musicalmente le parti, il maestro (e per le opere più importanti alla Scala ho avuto Toscanini), mi suonava l'opera coi tempi veri e col ritmo, che desiderava nell'esecuzione. E io che avevo letto e ponderato il libretto, e guardato nell'insieme i lati artistici dell'opera, cantavo subito forte la parte, non preoccupandomi se magari sbagliavo le parole.

Per la parte artistica alle prove d'insieme con l'orchestra, e alle vere esecuzioni una speciale ed istintiva esaltazione mi prende, ed io, estraniandomi da ogni cosa, vedo e vivo completamente il personaggio che devo rappresentare, subendo una completa trasformazione di me stesso.

Se queste mie impressioni susciteranno nei lettori il senso del mio troppo io, pensino essi, con senso benigno, e valutino serenamente, non solo le gioie attraenti dei successi, ma le fatiche, le ansie, i sacrifici immensi delle comodità e dei piaceri della vita, coi quali ho scontato il mio sogno di gloria.

IL METODO DI CANTO DI AURELIANO PERTILE

Chiunque abbia ascoltato il canto di Pertile è costretto ad esclamare: « che facilità di emissioni, che disinvoltura; il canto sembra il suo linguaggio naturale! » Credo che su questo punto non vi sia nessuno amatore della lirica che possa dissentire.

Ebbene io ho subito sentito vivo il desiderio di ascoltare anche in camera questo spontaneo cantore, e di conoscere a fondo le sue idee sulla tecnica dell'impostazione della voce e sui problemi artistici.

Ecco quanto ho potuto concludere dopo averlo ascoltato in conversazioni, esperimenti, studi, vocalizzi, alle prove, alle incisioni fonografiche.

Espongo in prima persona i suoi concetti come me li ha espressi egli stesso, e come ho potuto completarli nei vari anni di mie osservazioni e conversazioni.

* * *

Non credo vi sia una impostazione diversa per ogni gola. Vi sarà per ogni individuo qualche lievissima differenza, che costituisce la particolarità, l'in-

dividualità; come ognuno ha il proprio timbro, la propria voce, la propria estensione. Ma come l'emissione della voce parlata è un fatto fisiologico comune a tutti, ed è data dalle corde vocali che vibrano sotto l'azione dell'aria emessa dai polmoni, nel movimento così detto di espirazione, così la voce cantata ha delle regole fisiologiche tanto precise e naturali, che devono essere uguali a tutti. E siccome tutti adoperano la voce parlata, (che pure negli oratori è fonte di studio e di regola per la durata e l'effetto) pochi hanno le qualità e la voce per riuscire buoni cantanti.

Ad ogni modo è mia ferma convinzione che tutti (purchè forniti di dati musicali) *in proporzione dei loro mezzi* potrebbero cantare, e che il miglior cantante è quello che più si avvicina a mettere concorde-mente in moto, il più naturalmente possibile, i vari organi che per la voce cantata la natura ci offre.

Premesso ciò, credo che riesca ad impostare bene la voce solo colui che ha una certa musicalità. È questo il pregio artistico maggiore per un cantante dalla bella voce, perchè con esso solo si ha il senso speciale, che guida a trovare la via della giusta emissione.

Se in Italia la musicalità individuale fosse proporzionata alla quantità di belle voci, credo che i buoni cantanti sarebbero in numero infinitamente superiore.

I maestri all'altezza della loro difficile missione non abbondano; e credo che molte voci vengano sciupate per colpa loro; ma non si deve addossare tutte le responsabilità ad essi, perchè se l'allievo ha in buona dose il senso musicale, trova egli stesso la strada della buona impostazione. Dico impostazione,

perchè ritengo che la voce, di qualunque genere sia, debba essere emessa in quella data maniera che madre natura esige; e per esprimere *che il cantare naturale è proprio la cosa più difficile, essendo il linguaggio comune il parlare, mentre il canto è un linguaggio speciale riservato a certi privilegiati, ai quali occorre uno studio ed una esperienza fuori del normale.*

A prova di ciò voi troverete che nessuna voce è impostata naturalmente, e che tutti coloro che sono riusciti veramente squisiti cantanti hanno studiato anni ed anni. Vorrei aggiungere che non si è mai studiato abbastanza, e che sempre vi è qualcosa da imparare.

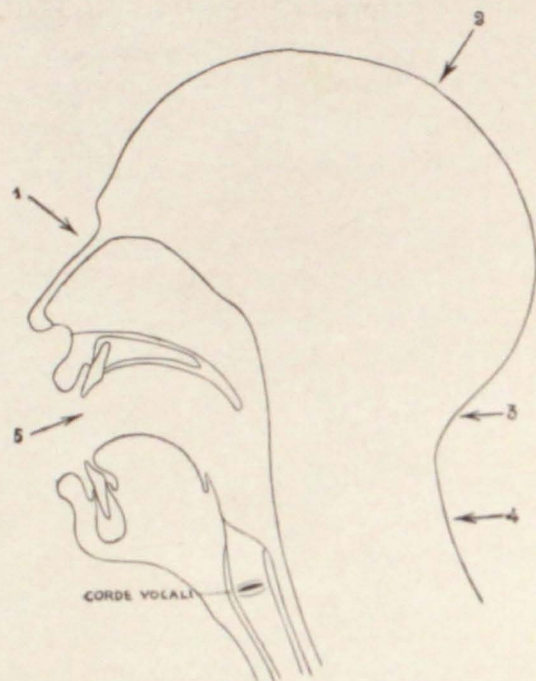
Di coloro, che prima di studiare avevano voce, e cantavano romanze su romanze, e poi dopo due o tre anni di studio sono rimasti senza voce, molti dicono: «quando cantavano naturalmente, cantavano bene; poi i maestri e lo studio li hanno rovinati». Ciò, a mio avviso, non è esatto. Essi cantavano con la gioventù e con la forza, in quel tono e con quei respiri e con quel ritmo che preferivano; la disavventura di perdere la voce, è dipesa senza dubbio da mancanza di musicalità, da falsi studi, o da malattie.



DIVERSE EMISSIONI DELLA VOCE CANTATA

Ho potuto constatare che vari sono i modi in cui si può emettere un suono cantato, e che alcuni (non molti) possono resistere anni ed anni a cantar male.

Il seguente disegno riassume i vari tipi di emissione da me osservati:



1. Voce nasale
2. Voce urlata
3. Voce stretta di collo

4. Voce ingolata
5. Voce ottima

A tutti sarà capitato di sentire cantanti usare anche nella medesima romanza tutti questi tipi di voce: ciò per mancanza di un metodo esatto e costante. *La voce ingolata* avviene per la compressione dei muscoli del collo sull'aria che esce dai polmoni. Quest'aria così compressa viene a far camera nel collo e attorno al retro faringe, e quivi risuona.

La voce stretta nel collo è una voce indurita dalla

contrazione di tutti i muscoli del collo, e che rimane nella parte posteriore del faringe, salendo in testa per contrazioni forzate. Si dice anche «voce indietro».

La voce urlata viene più avanti delle due precedenti; ma ha il difetto di non poggiare bene sul fiato e di rimanere sospesa a metà strada.

La voce nasale è sbagliata perchè si unisce sempre alla gola, mentre va a vibrare nelle cavità nasali, non libere, ma contratte.

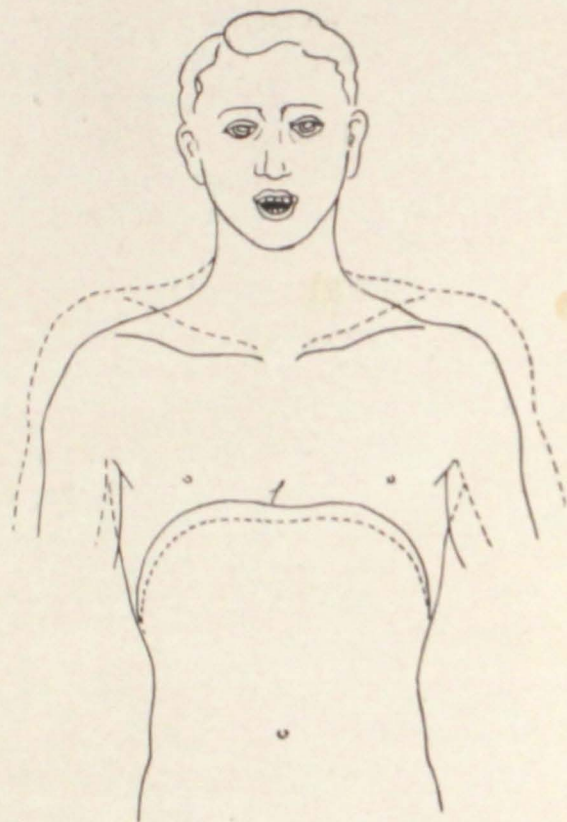
La voce di giusta emissione è quella che nella figura appare risuonare in bocca e ai denti.

RESPIRAZIONE

Chi ben respira, ben canta. Questa è una verità indiscutibile; ma non basta, per un allievo, enunciare questa massima. Egli vi risponderà: «sono persuaso, ma voi ditemi come si fa a ben respirare; fatemelo comprendere».

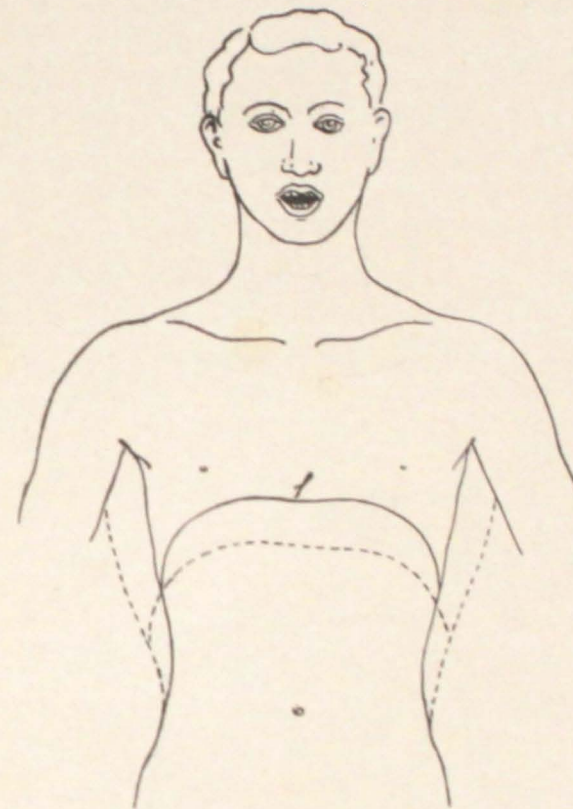
DIVERSI TIPI DI RESPIRAZIONE

L'organismo umano ha tre tipi di respirazione:
1°) Toracico clavicolare, che consiste nel fare una breve inspirazione alzando le spalle e le clavicole;



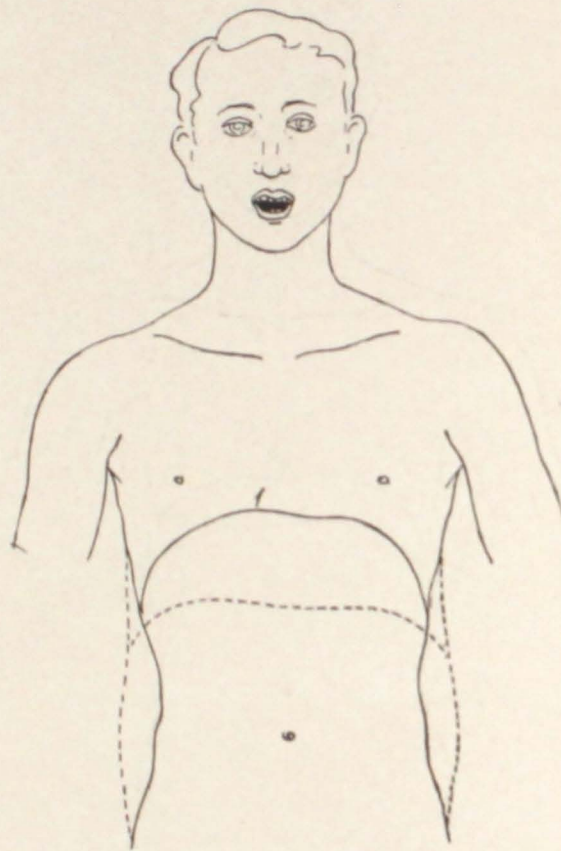
1. Muscolo diaframmatico in posizione normale

2°) Toracico diaframmatica, che consiste nel fare un'ampia e non esagerata inspirazione, allargando tutto il torace, mentre il diaframma rimane quasi nella medesima posizione;



1. Muscolo diaframmatico in posizione normale
Respirazione toracico diaframmatica

3°) Toracico addominale, con prevalenza della addominale, quale si usa, naturalmente, stando in posizione orizzontale, e che consiste nel fare una ampia respirazione con abbassamento del diaframma e rigonfiamento del ventre dall'ombelico in giù.



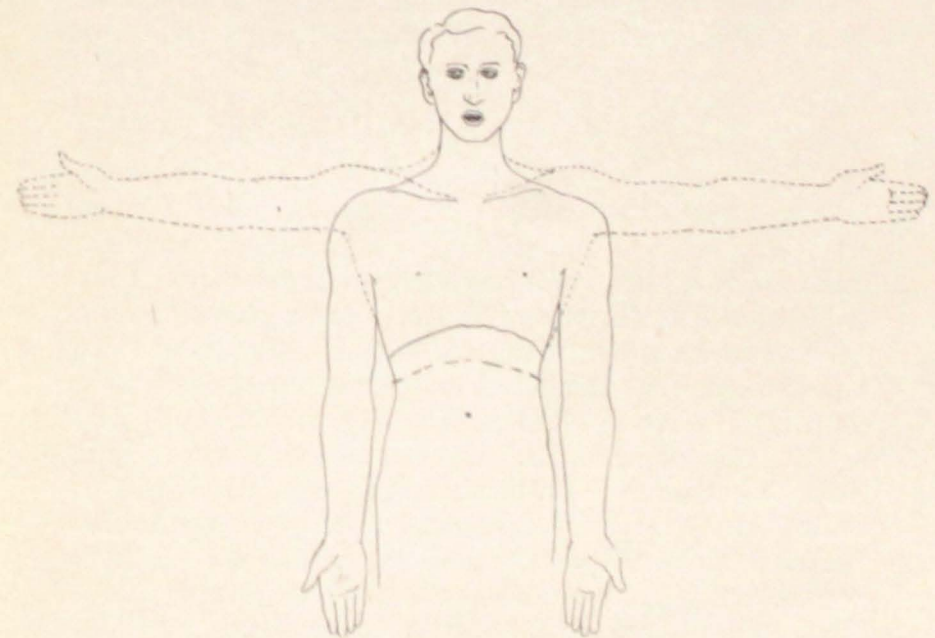
1. Muscolo diaframmatico in posizione normale

La 1ª, cioè respirazione toracico clavicolare, è sempre sbagliata, perchè troppo ristretta e perchè fa contrarre tutti i muscoli del torace del collo e della faccia.

La 3ª, la toracico addominale in posizione verticale (ossia in piedi) è quasi impossibile ad eseguirsi, od almeno richiede molto sforzo, nè a questa l'allievo ricorre facilmente; ad ogni modo se si usa la detta inspirazione stando in posizione verticale, come alcuni maestri insegnano, si fa una grande fatica, si contraggono dannosamente i muscoli addominali, sperperando energie.

La toracico addominale è buona e naturale solo quando si canta coricati.

La 2ª Toracico diaframmatica, è la giusta. Come si



1. In questo esercizio non è possibile che la respirazione toracico diaframmatica - Esercizio di controllo

vede dalla figura, essa consiste nel fare un'ampia inspirazione di aria (possibilmente a bocca chiusa, vale a dire, quando il canto lo permette, per via nasale), allargando il torace e abbassando dolcemente il diaframma.

L'allievo, per essere sicuro di fare la giusta respirazione, deve mettersi in posizione di in piedi, con le braccia abbandonate lungo il corpo, e poi senza pensarci, il più naturalmente possibile, alzare le braccia in senso orizzontale laterale, come dalla figura, ed inspirare ampiamente. Nella detta posizione, madre natura non permette di praticare altra inspirazione, che per il canto è la giusta.

Se l'allievo ha dei dubbi, e talvolta è tentato di respirare con le spalle, ha sempre il punto di confronto nella manovra anzidetta.

DIVERSI TIPI DI VOCE

Compreso il sistema di respirazione necessario ed indispensabile al ben cantare, occorre pensare che il canto è dolcezza ed espressione, e che ogni contrazione è dannosa alla limpida emissione della voce.

Inoltre conviene fissarsi bene in capo quale è il tipo di voce che si deve usare, e che cosa significano le frasi: *falsetto*, *mezza voce*, *voce piena*.

Il *falsetto*, che è dato, secondo gli studi recenti, dalla vibrazione della parte anteriore delle corde vocali, è un tipo di voce che veniva usato dagli antichi per fare del canto dolce, e della virtuosità, sistema che fu usato fino al 1850 circa; dopo di che si cambiò il sistema di canto e si incominciò ad usare la voce cosiddetta *di petto*, per poter meglio esprimere tutte le

varie espressioni che le opere di Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi richiedevano.

Il famoso *do di petto*, è della natura di tutte le note precedenti, vale a dire di piena voce. Allorché questo sistema fu generalizzato, il *falsetto* fu bandito, ed i grandi cantanti come Masini, Gajarre, Marconi, Stagno, Tamagno, e quindi Bonci, Caruso, e successori adoperarono, per esprimere le parti dolci, la mezza voce, che, pur graduata a metà e meno ancora, è della stessa natura della piena voce o voce di petto. Messò dunque in chiaro il concetto che bisogna cantare con un tipo di voce unica e con voce piena e libera, e ridurla a seconda delle espressioni e della musica, procurerò spiegare chiaramente come questa voce viene emessa.

* * *

Abbandoniamo il concetto del *chiuso* e dell'*aperto* adoperato dagli antichi, e fissiamoci bene l'idea di inviare la voce senza sforzo e a gola larga alla arcata superiore dei denti.

Intanto, allorquando il cantante ha fatto una bella e profonda inspirazione, (ossia ha respirato ampiamente a pieni polmoni, col sistema che ho detto sopra della respirazione toracica diaframmatica), i suoi polmoni si sono riempiti di aria e appoggiati completamente al muscolo diaframmatico, che divide il torace dall'addome; mentre la parte addominale, sotto l'ombellico, si è come lievemente svuotata. La colonna d'aria (dò un'immagine non anatomica, ma abbastanza esprimente l'idea e il fatto naturale) con l'appoggio sul diaframma viene spinta con un insieme di movimenti, che madre natura ci dà a nostra quasi insaputa, e, libera da ogni pressione di collo e di gola,

deve andare a fare vibrare le corde vocali, e quindi, trasformata in suono, a far risuonare le parti di assonanza, che sono date dalle cavità boccali e nasali, e dalle ossa di tutto il cranio compresi i denti.

Non è veramente voce di *petto*, ma è voce, che quando non ha ostacoli nel collo e nella gola, e non ha contrazione dei muscoli relativi, fa vibrare anche lo scheletro del torace. Così emessa, la voce si rinforza con la vibrazione della cavità e ossa craniche. In quale maniera?

Calcolando a due ottave la voce del tenore, noi notiamo che le prime tre note *do re mi*, hanno una maggiore risonanza nel petto; *fa sol la si do re* alla apertura della bocca, ossia all'arcata dentale superiore; e seguendo sempre l'emissione nel sistema descritto, ossia nell'appoggio del fiato sul diaframma, *mi bemolle, fa, fa diesis*, si sentono risuonare un po' più in alto, nelle cavità dei seni del mascellare superiore e della fronte, mentre *sol la si do*, ancora più in alto, verso la parte superiore della fronte.

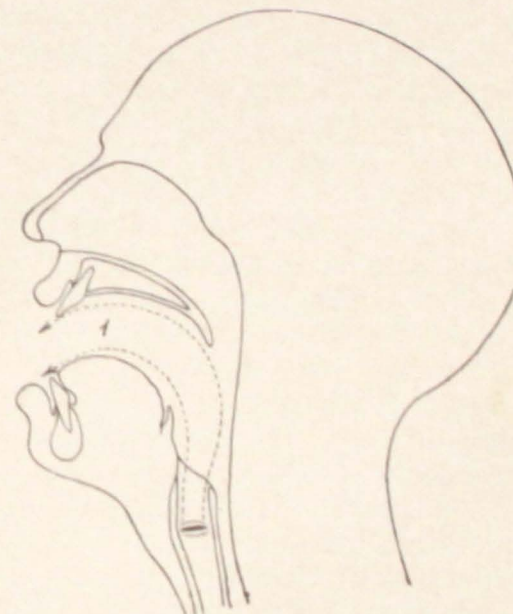
È necessario tener presente che la voce tende sempre a ricadere verso il retro bocca, e che l'unico mezzo per tenerla nella giusta posizione, a cui sopra ho accennato, è il fiato, senza nessuna contrazione muscolare del collo e della faccia.

La mezza voce e le finezze verranno in seguito da sè, senza che l'allievo quasi se ne accorga.

Il vocalizzo, secondo me, è l'inizio necessario, ed è l'esercizio costante giornaliero, che non deve essere trascurato mai (eccetto che nei giorni di riposo) dall'artista, che voglia mantenere agile e bene impostata la voce.

Sento spontanea la domanda: in quale maniera si deve fare, secondo voi, il vocalizzo?

Per dare un'idea dell'appoggio della voce sul fiato, e quindi dei polmoni e forze naturali sul diaframma, e del relativo giusto ostacolo e della risonanza che la voce incontra alle cavità e ossa della faccia e della parte superiore del cranio, valga il seguente disegno:



1. Voce giusta con appoggio sul fiato senza nessuna pressione dei muscoli del collo

Spero di chiarire con la seguente immagine: dando un pugno in alto nell'aria non si ha alcun ostacolo e non si fa nessuna forza; mentre il punto d'appoggio

o di potenza, che è il corpo, si squilibria senza nulla concludere; così avviene nella espirazione e nella voce.

Se l'espirazione è appoggiata coi polmoni al diaframma nel modo già accennato, e trova l'ostacolo che vibra e risuona, costituito dai denti e dalle cavità e ossa craniche, si sviluppa una voce ben timbrata e spontanea, che dura fino a completo esaurimento del fiato; diversamente i polmoni si sgonfiano istantaneamente senza produrre che un flebile e inconcludente suono.

Nel vocalizzo le vocali più da usarsi sono l'*a* e l'*o*, perchè mantengono aperta la gola, e permettono così una maggior colonna di fiato. Ma devono essere usate esclusivamente nel modo che dirò.

Il canto è colore. Il colore decide la giusta impostazione. Procurerò di spiegarmi meglio.

Le vocali *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, non si devono usare nel canto col medesimo colore della lingua parlata.

Il linguaggio dà: *à*, *é*, *ì*, *ò*, *u*.

Il colore, che dà la giusta impostazione viene dato da tutto quanto ho prima descritto, più il colorito seguente alle vocali.

L'*à* deve essere pronunciato *ao*; l'*ò* come *ò*, l'*i* come un *i* francese, l'*e* come *eu*, l'*u* come *uo*. E tutto ciò con disinvoltura e abbandono completo dei muscoli del collo e della faccia.

Ne viene di conseguenza che le tre vocali *i*, *e*, *u*, di già per se stesse strette e chiuse, vengono in tal modo allargate, mentre *a*, *o*, per se stesse larghe e aperte, vengono ristrette e raccolte.

In tal modo il colore delle cinque vocali, che nella

lingua parlata è così disuguale, viene nel canto assai avvicinato.

Vocalizzando adunque col metodo suaccennato le tre vocali *i*, *e*, *u*, non danno quasi nessuna difficoltà alle cosiddette note di passaggio che sono il *mi bemolle*, *mi*, *fa*, *fa diesis*, mentre l'*a*, e l'*o*, col colore indicato permettono di arrivare alle note acute senza nessun cambiamento del chiuso e dell'aperto.

Per tenere la gola ampia e spalancata io preferirei il vocalizzo con *a*, *o*, sempre al colore già illustrato. Tuttavia, a quando a quando, il vocalizzo con le altre tre vocali serve a controllare e ad evitare che la voce rimanga stretta nel collo spingendola sempre più avanti alla maschera.

Allorchè l'allievo avrà imparato bene i diversi tipi di vocalizzo, proverà a cantare qualche frase, e quindi passerà allo studio degli spartiti.

È meglio che la voce nel vocalizzo risulti più raccolta che nel canto con le parole, poichè la tendenza della voce è quella sempre di allargarsi e di andare all'indietro.

Nessun timore di avere poca voce, per evitare il pericolo di forzare il calibro. Il canto è fatica; ma ognuno deve ricordare che con la voce bene impostata si possono cantare opere di calibro anche superiore al proprio, pur di restare vigili e controllare se stessi.

Si deve inoltre evitare di pronunciare esageratamente: il canto sillabato è contrazione e rigidità, e conduce allo spostamento della voce.

Mentre il canto anche nei recitativi conserva una certa legatura di suoni, raccolti in scala ascendente o discendente, la cui diminuzione o aumento di inten-

sità deve essere data esclusivamente dal fiato, senza nessuna contrazione e rigidità dei muscoli del collo della faccia, e del torace.

Inoltre il cantante deve pensare sempre a cantare per il pubblico, quindi a espandere, con disinvoltura, la voce lontano: La bocca è per il suono come un riflettore: il diaframma è piccolo, ma poi la voce si espande a raggio per leggi fisiche, come la luce di un riflettore. Ed è così che la voce, specialmente nelle note dolci, viene percepita dal pubblico, bianca e tenore, mentre invece viene dal buon cantante emessa scuretta, rotonda e flautata.

IL FAMOSO PASSAGGIO

Ho spiegato il sistema da me usato per raggiungere felicemente lo scopo. E poichè le idee dei maestri e dei cantanti non sono precise, anzi spesso controverse, così credo opportuno esprimere su questo punto capitale il mio pensiero.

Un vecchio motto delle scuole di canto diceva: « Chi ben chiude, ben apre », mentre i maestri più valenti mettevano sempre in guardia gli allievi dai suoni troppo aperti.

Che cosa dunque significa questo *aprire* e *chiudere* i suoni?

Secondo me la nomenclatura di *aperto* e *chiuso* non è appropriata, e ingenera nella mente dello studente una grave confusione.

Si dovrebbe invece dire *appoggiato in maschera*, in luogo di *chiuso*, e *abbandonato*, in luogo di *aperto*.

L'estensione della voce del tenore, che comprende due ottave partendo dal do basso, ha una progressione

di raccoglimento del suono verso l'acuto, che corrisponde al raccoglimento delle varie forze concorrenti mano a mano che la nota cresce in estensione e vibrazione. Non si può salire col medesimo colore del do centrale alle note acute.

Ho già detto, ma credo opportuno ripeterlo, che anche le note della prima ottava vanno appoggiate alla maschera, dando alle vocali i colori già illustrati, ma quando si arriva al *mi* bemolle si avverte un che di diverso, per cui si sente il bisogno di appoggiare un po' più alla maschera arrotondando il suono.

Così progredendo si arriva al *sol* che è di un tipo non vorrei dire diverso, ma molto più raccolto in testa delle tre note precedenti, che sono il *mi*, *fa*, *fa diesis*. Questo *sol* si sente che appartiene più alla natura e al colore delle note acute che sono la bemolle, la, si bemolle, ecc., che a quello delle tre precedenti, che costituiscono un gruppo a sè; mentre si nota che il *fa diesis*, che risente un po' dell'uno e dell'altro tipo, ossia un po' più arrotondato e raccolto dal *fa* e un po' meno dal *sol*, è il *punto d'unione*.

La fusione del colore di queste tre note, *fa*, *fa diesis*, *sol*, emesse con progressivo appoggio alla maschera, costituisce la perfezione canora.

La nomenclatura *chiuso* e *aperto* fa sì che l'allievo sovente è tratto in inganno; perchè quando al *mi* egli sente quel famoso quid di differente dalle note precedenti, può accadere che, invece di appoggiare più alla maschera in maniera che automaticamente il suono si raccolga e arrotondi di per se stesso, lo chiuda, irrigidendo i muscoli del collo e quindi strozzando la gola: in tal modo il *fa* e il *fa diesis*, diventano scuri come il *sol*, baritoneggianti, mentre nella colonna vocale (che ha l'appoggio sul diaframma a mezzo del

fiato, e l'altro polo di corrispondenza vibrante nella maschera facciale) avviene una strozzatura in corrispondenza della parte posteriore del faringe. È facile comprendere come detta strozzatura dia una forte fatica alle corde vocali; impedisca la libera e facile emissione del suono, e permetta di cantare malamente solo con la gioventù e la forza.

Il cantante diventa rosso, quasi cianotico e salta senza nessuna gradazione dalle note di passaggio alle note così dette chiuse (raccolte al massimo) del registro acuto.

Cito degli esempi a meglio chiarire il mio dire. Prendete il disco « La furtiva lagrima » di Caruso: i *fa* sono a gola ampia, ma bene appoggiati alla maschera, sì da permettere il passaggio all'acuto largo e bello, là dove dice « m'ama, sì m'ama ».

Gigli e Schipa hanno pure dischi con un magnifico passaggio nel *fa diesis*, mentre il *fa* è ampio, arrotondato e appoggiato.

Il *fa*, può in qualche caso essere emesso raccolto quasi a dare la vera sensazione del chiuso, in qualche caso cioè di nota terminale.

Esempio chiaro il mio disco « Ah! si ben mio » del Trovatore, là dove dice « dal ferro ostil trafitto, fra quegli ecc. » l'ultima sillaba del *trafitto* è un *fa diesis* ch'io rendo completamente raccolto e chiuso perchè finiscano la frase con mezza voce.

E così in molte frasi speciali di mezza voce il *fa* è molto raccolto e scuro. Mentre il *fa* di piena voce sia nei brani di continuate note di passaggio, come in quelli precedenti l'acuto, ha il colore e l'appoggio della nota di maschera sopra illustrata: poichè chiudendo e raccogliendo eccessivamente i suoni di passaggio a guisa degli acuti, la gola subisce una strozzatura, im-

pedendo l'emissione facile e spontanea dell'acuto seguente.

Il nome stesso di « note di passaggio » indica la loro posizione e la loro funzione.

IL COLORE DELLA VOCE NELLE NOTE DI PASSAGGIO

Termino questo capitolo spiegando il perchè io ho usato certi suoni, che talvolta sono stati criticati.

Il cantante che si controlla è sempre in lotta con la voce che tende ad allargarsi troppo e a ritornare verso il retro bocca, mentre egli cerca di farla risuonare, come ho detto, alla maschera: inoltre vi è in noi una speciale tendenza nei punti forti, e negli acuti a spingere troppo, a contrarre i muscoli del collo e a diminuire l'apertura della gola, e quindi all'irrigidimento.

Col repertorio moderno, e con la necessità che ha il cantante di non rimanere esclusivamente limitato al proprio repertorio — che nei giovani è di solito il leggero lirico — bisogna essere maggiormente guardinghi e quasi lievemente esagerare nel tenere alti i suoni.

A me è sempre stato detto che la mia mezza voce è dolce, vellutata e bellissima, mentre certi suoni del famoso passaggio, nella piena voce, vengono un po' nasali o caprini.

Credo di poter spiegare il fatto in questa maniera: la mezza voce ha una estensione limitata e si usa nelle frasi dolci; è naturale che questa voce, ben usata, sia quindi carezzevole e commovente, perchè non richiede sforzo nè raggiunge le note acute. Ma per chi, al pari di me, ha dovuto fino dai primi teatri,

affrontare opere come *Pagliacci*, *Cavalleria*, *Isabeau*, *Gioconda* ecc., la cosa si faceva assai difficile.

Io ho costantemente avuto la cura di tenere leggero il centro e di appoggiarlo alla maschera per avere limpidi, facili e squillanti gli acuti; con gli anni, e con l'esercizio, la voce, a poco a poco, ha fatto centro, volume e colore sempre più maschi.

Ora si deve considerare che le famose note di passaggio *mi bemolle*, *fa*, *fa diesis*, sono il centro, il perno della voce, e le note sulle quali maggiormente si canta, e che costituiscono la base per gli acuti. Se queste non sono bene appoggiate alla maschera da un lato e dall'altro sul fiato, avviene che non si può cantare bene, perchè occorre sempre pressarle, nè mai si può addolcirle e finirle, nè dare quindi loro i diversi colori necessari; nè si può salire facilmente agli acuti, che divengono strozzati e fanno vibrare il collo e il corpo del cantante, il quale crede di avere fatto una grande nota, mentre questa non passa l'orchestra.

Per questo insieme di considerazioni e pensando sempre all'avvenire, e a cantare un po' col capitale, e un po' coi frutti, io ho constatato il pieno sviluppo del mio organo verso i quindici anni di carriera.

Naturalmente, seguendo questo sistema, qualche volta succede che la nota di passaggio bene vibrante alla maschera, ha un suono alquanto caprino o cartilagineo, perchè in essa vibrano le cartilagini e le ossa nasali e frontali.

Non è però mai nasale! Chi mi legge può constatare la differenza fra la nota eccessivamente di maschera e quella nasale emettendo un suono, dopo essersi stretto il naso con due dita.

Convengo che qualche volta i detti suoni per necessità di appoggio risentono alquanto il tipo suddetto,

ma chi è pratico di voci deve ammettere che in tal modo la gamma della voce rimane inalterata; che specialmente nei *fa* e nei *fa diesis* ogni cantante, che non usi il mio sistema, fa una nota grossa, tirata, poco simpatica e poco piacevole all'udito; che nella prima gioventù, sfruttando al massimo il capitale della propria voce, e rimanendo rigidamente nel proprio repertorio, si può evitare questo umano, naturale ed obbligato passaggio della voce; ma che cantando tutto il repertorio moderno e antico non è possibile evitarlo, pena la perdita della voce in pochi anni, o l'alterazione baritonale della medesima, e quindi la facilità alla perdita degli acuti.

Caruso stesso, che ha potuto vantare una delle più belle, potenti e calde voci che siano esistite, non ha curato il pericolo, e dopo dieci anni di carriera ha dovuto lamentare già notevoli inconvenienti.

Gran numero di belle voci devono la loro fine immatura proprio al fatto suaccennato, di non aver nulla sacrificato al colore della voce nel cambiamento di registro nel punto del cosiddetto passaggio.

Ma dirò di più! Tutta la scuola Spagnuola della seconda parte dell'Ottocento ha una tradizionale impostazione cosiddetta a *cornetta* o *caprina* di tutta la gamma della voce: Gajarre ne è il più fulgido esempio: Vignas, ed altri ottimi lo seguirono. Francesco Tamagno il principe dei tenori drammatici, e Bernardo De Muro, col loro repertorio vibrante e di forza, hanno sempre attestato quanto io affermo.

CONCLUSIONI

Queste mie idee sulla impostazione della voce sono il frutto dell'esperienza di venti anni di studio e di teatro.

Le ho esposte nella forma più breve che mi è stato possibile, perchè a me pare che un ampio trattato serva più ai maestri che agli allievi: e che per lo studio di ogni disciplina, e del canto in ispecie, occorranpo poche, ma ben chiare idee.

Chi si accinge allo studio dell'arte lirica ha questa prima domanda da fare al maestro: come devo emettere la voce?

Ne viene di conseguenza che l'insegnante deve possedere chiare nozioni non solo tecniche artistiche, ma anatomofisiologiche del complesso apparato vocale.

Ciò, a mio parere, dovrebbe facilitare in modo incredibile la comprensione della buona impostazione della voce da parte dell'allievo. I trattati dei nostri vecchi maestri sono troppo prolissi nel lato musicale, e troppo ristretti e poco chiari nel lato primo e basilare dell'emissione dei suoni.

Da essi un allievo riesce difficilmente a farsi una chiara idea.

Nè è possibile oggi usare il metodo degli antichi insegnanti che, senza alcuna spiegazione preliminare, con vocalizzi e studi musicali di sette od otto anni riuscivano a fare ottimi allievi.

Il ritmo degli studi, come quello della vita, era allora assai lento, e ci si poteva permettere il lusso di lunghi, calmi, ed empirici studi.

Oggi, no; all'allievo occorre dare, secondo il mio parere, un completo corredo di cognizioni generali,

che comprendano una chiara e netta conoscenza dell'organo vocale, e del suo funzionamento; non solo, ma con ragionamenti, esempi, figure sulla respirazione, e in generale sul canto tecnico ed artistico, preparare il pensiero dello studente in maniera che dalla pratica egli possa a poco a poco avere la conferma delle idee teoriche, già enunciate brevemente e chiaramente.

Ogni arte ha bisogno della tecnica come di solida base; senza di essa nessuno può divenire grande e vero artista. Perchè ammettendo anche che qualcuno possa possedere al massimo grado le qualità artistiche di pensiero e di sentimento, se per combinazioni avverse o di cattivi maestri, e di vizi acquisiti, egli non si fortifica nei primi ed importanti elementi basilari tecnici, non potrà mai dare il giusto e completo risalto alle manifestazioni artistiche, che la piena dell'animo e dell'intelletto gli offrono. Quante volte, dopo avere ascoltato artisti di buona fama, noi abbiamo esclamato: che bella voce, che materiale magnifico, che temperamento! Peccato che certe emissioni siano sgradevoli, che non ci si senta mai sicuri nell'ascoltarlo, che si provi un senso d'incertezza e di fatica. Che artista completo se possedesse la tecnica di un Bonci o di un Schipa!!

Queste le osservazioni degli amatori del teatro lirico, che però, salvo poche eccezioni, sono, dal lato dell'impostazione della voce, degli incompetenti.

Ma io azzardo di esprimere un concetto alquanto ardito che certamente ha una parte grande di verità.

« La tecnica fa parte della vera arte ».

Noi diamo colpa sovente al destino, alle circostanze, agli insegnanti, perchè molti, dotati di mezzi vocali di primo ordine, di educazione artistica, di

istruzione, e di una certa musicalità non riescono nel grado, che, a prima vista, davano a sperare di poter giungere, o proprio devono abbandonare la carriera artistica.

Ma molte volte, (ed anzi credo quasi sempre) non si trova la giusta tecnica perchè manca una data qualità, od anche perchè le altre doti, unite insieme, non dànno quel complesso di forze necessarie a far comprendere la vera tecnica artistica.

Egli è vero che l'artista lirico deve molto studiare; ma inutile, anzi dannoso, è lo studio, se la strada è sbagliata, se le emissioni sono forzate e fuori posto.

Studiare dunque sul giusto metodo, il vero, il naturale. Ebbene, a parer mio, l'artista, il cantante nato arriva a colpire quasi subito nel segno, o gli si avvicina talmente che con lo studio poi compie il perfezionamento.

Tuttavia occorre convenire che molti artisti avrebbero ben più brillato se una buona preparazione tecnica li avesse sorretti, e molti altri non sarebbero così prematuramente finiti, se lo studio avesse loro insegnato a ben regolare e risparmiare il prezioso e delicato organo vocale.

MASSIME ARTISTICHE

L'allievo di canto ha bisogno di avere certi concetti ben chiari in mente, quasi massime da tenere sempre dinanzi al pensiero.

Queste idee fondamentali si possono classificare in « particolari » e « generali ».

Le *particolari* sono di natura strettamente tecnica,

e appartengono alla parte che sulla impostazione della voce io ho espressa.

Le *generalì* sono un po' *tecniche*, un po' *artistiche*.

Le *generalì tecniche* a me sembra di doverle classificare in due tipi netti, chiari, basilari. I tipi che cantano alla Caruso, e quelli che cantano col mio sistema.

Le gole alla Caruso conservano una apertura di gola eccezionale, in cui il laringe è completamente abbassato e il faringe larghissimo, e hanno un colore di voce rotondeggiante, lievemente baritonale, che tutto risuona in bocca e nel petto, mentre negli acuti vibra nella parte alta della testa. Questa voce si presta più al repertorio ampio e drammaticizzante, ma offre difficoltà grandi nell'uguaglianza dei tre registri, tanto che si notano, sovente, tenori, anche celebri, che hanno due o tre colori di voce: inoltre non permette molte sfumature, e quindi toglie coloriti alla tavolozza dei suoni vocali. Fa spendere molte energie, consuma fiato ed è di difficile controllo, perchè tende sempre ad ingrossare e fare cadere il suono verso il retrofaringe.

Inoltre presenta il pericolo di far perdere la dolcezza alla voce, ingrossandone il calibro.

Occorrono quindi mezzi eccezionali alla Caruso per poter resistere.

Il mio sistema di canto invece ha la bocca non molto spalancata, e aperta piuttosto lateralmente che verticalmente. La gola è ampia, ma il laringe è tenuto più elevato; l'emissione è pure sul fiato, completamente come l'altra, ma il suono delle note centrali venendo a colpire più avanti ai denti e alla maschera facciale, rimane più tenorile, e quindi più raccolto, ed è pronunciato tanto avanti, che permette di ridurre

la piena voce a mezza voce, e questa a tenuissimo filo, fino a quasi confonderla col falsettone, pur rimanendo timbrata e ricca di vibrazioni; per cui, simile alla voce del soprano leggerissimo, si espande lontanissima, carezzevole e dolce; il passaggio rimane a vibrare più in alto, conservando nei *fa* e *fa diesis* l'appoggio necessario alle più complete sfumature, mentre l'acuto squilla verso la fronte, tenorile e vibrante con più facilità di espansione.

La voce si mantiene sempre alta e facile, e permette il massimo rendimento col minimo consumo di fiato e di energia.

Secondo il mio parere questo sistema, come base di studio, dovrebbe essere migliore. Tuttavia credo che una certa importanza abbia anche la conformazione e la struttura particolare del singolo individuo.

Le massime di carattere generale artistico sono poche e semplici, ma importantissime.

1) Il canto è dolcezza, espressione, manifestazione di uno stato di animo, ed ha bisogno di essere, senza contrazioni, naturale, e non eccessivamente faticoso: poichè ogni sforzo viene trasmesso dall'artista allo spettatore in misura moltiplicata.

2) Occorre proporzionare le forze alla rappresentazione, e distribuirle quindi in forma progressiva, in maniera di arrivare in fondo senza avere speso tutte le energie, anzi terminare in crescendo.

Questa l'abilità maggiore di un artista, che deve equilibrarsi e distribuirsi per evitare l'esaurimento nella prima parte, col pericolo di terminare male, ed anche di non terminare la recita.

3) Non forzare mai eccessivamente nè nei recitativi nè nel canto.

O la voce viene libera alla maschera, e allora,

anche se piccola, si espande, ed è sempre sensibile; o la voce non arriva libera dalle pressioni dei muscoli del collo alla maschera, ed allora è inutile forzare. Anzi più si forza, più i muscoli del collo, della faccia e del torace si irrigidiscono e impediscono al suono di espandersi, mentre esso si intuba, si gonfia e non passa l'orchestra.

4) Scelta del repertorio.

Con una voce di medio calibro, se bene impostata, si può sconfinare o nel leggero o nello spinto. Ma occorre un gran controllo, e quindi guardare al pericolo di forzare o per esuberanza di temperamento o per il repertorio superiore ai propri mezzi.

Attendere quindi che gli anni e lo studio completino naturalmente e rafforzino l'organo vocale.

5) Studio, pazienza, costanza, sacrificio dei piaceri della vita.

NOTE DELL'AUTORE

Il metodo indicato dal Pertile è senza dubbio un sistema basilare, che seguito scrupolosamente dà risultati perfetti.

Io aggiungo alcune osservazioni personali che, a mio parere, possono sviluppare e chiarire i concetti del grande Tenore.

Occorre pensare che quasi tutti gli studenti di canto non sono immuni da difetti, e che gli insegnamenti dei maestri non cadono in campo vergine.

Coloro che si dedicano allo studio del canto, da mesi e talora da anni, hanno accumulato difetti su difetti cantando con amici, in serenate, in gozzoviglie,

preoccupati solo di emettere grandi acuti da sbalordire gli astanti.

Bisogna quindi distinguere due tipi di allievi:

1) Coloro che, giovanissimi, si presentano al maestro, senza speciali e caratteristici difetti di impostazione;

2) Coloro che sono induriti nel vecchio e comune difetto del canto ingolato, o di collo.

Il Pertile accenna al più comune vocalizzo con l'*a*; questa è la vocale ideale, ma la più difficile da mettere a posto.

Il vocalizzo con l'*a*, se usato con molta attenzione da una gola immune da difetti gravi, ha il vantaggio di tenere ampio il suono, e largo il tubo faringo-laringeo.

Ma presenta la difficoltà di portare alla maschera il suono, e quella più grave di rendere difficile la comprensione del passaggio dal *mi* al *sol*.

Ciò anche per gole facili e in buone condizioni. Per chi poi ha bisogno di correggere dei difetti, che, come si è detto consistono sempre nella voce o ingolata o arretrata nel collo, il vocalizzo con l'*a* e con l'*o* costituisce una difficoltà grandissima.

Invece le vocali *e* ed *i* già di per sé raccolte e chiuse, hanno il vantaggio di trasportare immediatamente il suono vocale ai denti e alla maschera, e fanno comprendere tecnicamente e intellettualmente come devono essere le famose note del passaggio.

La mia esperienza mi induce quindi a consigliare, anche in principio, il vocalizzo con l'*e* e con l'*i*, in esercizi di brevi salti, limitati alle note della prima ottava fino al *mi*, per formare basi solide di partenza e di canto legato.

Poi in esercizi di agilità, estesi fino agli acuti, per

impedire all'allievo di soffermarsi sulle note, indurire i suoni, e per fargli superare facilmente il passaggio. Compreso bene il tecnicismo delle vocali *e* ed *i*, passare col medesimo sistema all'*u* all'*a* e all'*o*; e se si trova difficoltà incominciare l'esercizio con le vocali *e* ed *i* e passare nel corso di essa alle altre vocali più difficili. Non temere mai di vocalizzare troppo in maschera!

L'esercizio del vocalizzo deve essere fatto in forma alquanto esagerata nel senso di immascherare i suoni. Nel canto si può meglio arrotondare i suoni e togliere il cartilagineo della maschera, se questo suono risulta in eccesso.

E ricordare sempre che ciò si può fare immediatamente, mentre per portare la voce da una risonanza arretrata a quella di maschera, occorrono mesi ed anni: e la maggior parte delle volte non si riesce a correggere il difetto, mentre in questo frattempo le corde vocali si ammolano; i muscoli del collo e dell'apparato laringo-faringeo si induriscono, e la risultante è una laringite cronica che toglie ogni possibilità di canto.

Però le vocali *e* ed *i* possono indurre nel difetto di far stringere il tubo faringo-laringeo, e poichè richiedono meno colonna di fiato ed il passaggio è con esse più facile, l'allievo deve cantarle con dolcezza, senza sforzo nè pressione.

A mio avviso per applicare bene i concetti suesposti occorre controllare la pronunzia e l'espressione del viso.

Chi nel canto si trasfigura in brutto, chi fa sforzi esagerati, diventa cianotico, e ingrossa eccessivamente il collo, non è nella giusta impostazione.

Lo specchio è un regolatore dell'estetica e dell'emissione.

L'emissione dei suoni vocalizzati va fatta tenendo la bocca nella medesima posizione che si usa nel linguaggio parlato, e così il suono salendo alla maschera si arrotonda di per sè, avendo per base il fiato che poggia sul diaframma, come sopra Pertile spiega.

Lo specchio darà il controllo e la constatazione di quanto io ho detto: e si comprenderà facilmente come all'atto pratico il buon cantante non tenga mai la bocca a pesce e faccia anche gli acuti squillanti con la bocca aperta più in senso orizzontale che verticale.

* * *

Se la tecnica delle incisioni fonografiche progredirà in breve tempo tanto da rendersi possibile alle condizioni finanziarie degli insegnanti e degli studenti, credo che l'insegnamento del canto avrà dal fonografo un ausilio incomparabile.

Difficilissimo è far comprendere i difetti a chi canta, di solito esaltato dalla emissione dei suoni, che sovente risultano belli per chi li emette e brutti per chi li ascolta. Il controllo del disco è spiegazione documentaria indiscutibile.

E troverei utile una dimostrazione fonografica dei principali esercizi fatti con le diverse emissioni sbagliate, cui sopra ho accennato, e con la buona emissione eseguita da un ottimo cantante.

PARTE SECONDA

LA VOCE E L'ARTE

DI

AURELIANO PERTILE

CRONACHE E CRITICI

Libri ed opuscoli vari riproducono giudizi ed impressioni di critici e di amatori dell'arte lirica di tutti i tempi, dai più recenti ai più lontani; qualcuno tra gli artisti ultimi ha anche, seguendo la moda, scritto le proprie memorie.

Tutto ciò con metodi proporzionati ai tempi; e credo di essere nel giusto, dicendo che tanto le narrazioni quanto il sistema dei critici, e le automemorie riproducono esattamente il grado di maturità artistica delle varie epoche.

Nel teatro, come nella vita, non si può dire, ad esaltare la fama di un grande, «nessuno potrà mai fare di bello e di grandioso quanto fece l'artista tale».

In dieci anni il teatro fa passi giganteschi, che quasi i contemporanei non avvertono, perchè il gusto artistico continuamente si evolve, coi progressi continui della complessa arte teatrale, formando un ingranaggio unico, evolventesi col gusto del pubblico.

Come potremmo noi oggi sentire con piacere l'arte e la recitazione, anche solo di quarant'anni fa, di Tommaso Salvini, dell'Emanuel e contemporanei. Ad esempio: «l'essere o non essere» il monologo del-

l'Amleto, con voce altissima, baritonale, con inflessioni cantate di voce: la declamazione cioè di quei tempi; e paragonarla a quella che oggi rappresenta il nostro gusto, da quella di Zacconi, De Sanctis, a quella di Ruggeri, del povero Garavaglia e dei migliori e minori contemporanei nostri?

Il critico, l'osservatore, l'amatore quindi non devono illudersi pensando o scrivendo che l'artista da loro decantato od esaminato con spirito sereno e profondo, debba rappresentare l'apice, il vertice, il punto sommo a cui l'umana natura possa arrivare.

No; il giusto, geniale, sereno «osservatore» che così vorrei chiamare, più che col nome di critico, (il qual nome mi pare comporti quasi l'obbligo di una certa pedante e acida maniera e inclinazione di trovare il pelo nell'ovo), colui che narra con competenza cronache o fatti artistici, può giungere, assumendone la responsabilità, può giungere, tenendo sempre la linea del sereno e del giusto, ad esclamare e concludere:

«Fino ad oggi questi è l'artista più completo e più grande che l'arte lirica ha dato».

Premesso ciò, e senza voler ipotecare l'avvenire, (e facendo le corna al detto di qualche ottimo competente che, cioè, con Pertile finisce la schiera dei grandi cantanti), io esaminerò l'arte e la voce di questo artista lirico in rapporto ai tempi passati e presenti, raffrontandolo a quanto di grandioso ho visto io, a quanto ho raccolto da scritti e da narrazioni di vecchi, e a quanto si può constatare e giudicare da quel meraviglioso documento vocale, che, giudice sereno ed inequivocabile, è il disco fonografico, per concludere che Aureliano Pertile è, fino ad oggi, *il più completo ed il più grande degli artisti lirici esistiti*.

GLI ENTUSIASMI DEI NOSTRI NONNI

È proprio della natura umana il vezzo di decantare il passato; ed io ho costantemente nelle orecchie le esclamazioni dei vecchi, che con le lagrime agli occhi, decantavano le dolcezze dei Masini, dei Gajjarre, dei Fancelli, e vedo gli occhi sfavillanti di coloro che descrivevano con frasi e con gesti gli acuti squillanti, simili a note di tromba, dei Tamagno, Cremonini e compagni.

Leggo nelle memorie di Gino Monaldi le solite frasi per tutti i grandi cantanti del passato: «il pubblico andava in visibilio: furono staccati i cavalli dalla carrozza che trasportava il Divo. Il Divo o la Diva furono portati in trionfo; un successo simile non si era mai verificato; una fiaccolata accompagnò il celebre cantante all'albergo, e questi dal balcone cantò, tra emozioni grandissime, il tal brano ecc.».

Si dovrebbe concludere che il teatro lirico è andato sempre calando, e che, se si va di questo passo, nessuno più canterà bene in avvenire.

A me francamente non è successo di fare le medesime constatazioni in trentacinque anni di audizioni teatrali liriche: e ricordo un magnifico articolo di Giovanni Borelli su Angelo Masini, che narrava di un vecchio di Pietroburgo, il quale aveva smesso di andare a teatro, perchè nessuno più gli piaceva al confronto dei cantanti, ch'egli al principio dell'ottocento, aveva sentito.

Dopo insistenze vive da parte di un amico andò a sentire Masini, e dichiarò che solo questi aveva raggiunto o superato gli antichi.

In quell'articolo il Borelli, ammiratore sconfinato del Masini, dice che di questi si doveva ammirare solo

la voce, la dolcezza e la purezza del timbro, e la padronanza delle emissioni, ma non la truccatura, il vestiario e l'arte drammatica, chè i gesti e l'insieme rivelavano in modo speciale la trascuratezza e il nessuno studio della parte e del personaggio.

Cantare, cantare, esclusivamente cantare, e bearsi di quelle recondite sensazioni di godimento che solo la bella voce del più complicato tra gli strumenti musicali, quello umano, può dare.

Ho citato questo esempio di una persona d'ingegno, ma profano del lato canoro della voce, per confermare che pochi esaminano serenamente, obbiettivamente e con competenza, e quasi tutto giudicano superficialmente, forse esaltati solo dai ricordi di quella benedetta stagione, che si chiama la prima giovinezza, epoca nella quale tutto è roseo, tutto è bello, tutto è attraente ed entusiasmante.

Gli anni e l'esperienza calmano i bollenti spiriti, restringono il diaframma della lente di ingrandimento, e fanno contemplare e giudicare le cose con maggior competenza e serenità.

Esaminiamo dunque le evoluzioni e gli sviluppi che la voce e l'arte del tenore devono aver avuto nei rapporti delle varie opere scritte dai grandi musicisti del secolo del melodramma, ossia dell'ottocento. Vediamone il carattere, il tipo, gli adattamenti, in rapida sintesi, fino ai giorni nostri.

VOCE DI FALSETTO O DI TESTA

Basta avere un po' di pratica delle voci di Tenore per comprendere come, prima che la voce di petto diventasse di moda, per fare le note acute e sopra-

cute, che nelle opere del settecento e del principio dell'ottocento si trovano, i tenori adoperassero esclusivamente la voce di falsetto o di testa.

Si può immaginare come potevano venire eseguiti i declamati ed i recitativi decisi e drammatici, dovendo i cantanti tenere leggero il colore e la pressione della voce e del fiato per poter salire con facilità ai *do, do diesis, re, mi bemolle*, e *mi* naturali con voce di falsetto.

Scrive molto chiaramente e sintetico Gino Monaldi:

« Il Secolo XIX riassume quasi da solo la storia, del bel canto sul teatro. Prima della venuta di Rossini, i cantanti erano « dei virtuosi » che adoperavano la gola come strumento qualsiasi.

La poesia del canto era limitata quasi esclusivamente alla purezza del suono e alla esattezza del meccanismo vocale. Rossini, con la forza mirabile del suo genio, poté abbattere d'un colpo le formule e le convenzioni che imbrigliavano ed inceppavano la lirica poesia del canto e costringere i cantanti del suo tempo ad imprimere una ragione e un significato alla melodia vocale, pur conservando la ricchezza degli arabeschi ornamentali.

Ma codesti arabeschi egli volle che formassero un armonioso cambio con la espressione drammatica della parola, cambio non mai tentato prima di lui. Con Bellini e Donizetti gli abbellimenti e le fioriture rossiniane scemano man mano, e il canto soave ed appassionato assume uno svolgimento ampio e legato, che se pure sminuisce ed atterra la virtù vocale del cantante, lo mantiene tuttavia fermo e saldo nei metodi e nei principi fondamentali dell'arte nostra.

La rivoluzione italiana, di cui Verdi si fa simbolo

nel teatro, altera un po' la fisionomia del bel canto propriamente detto. Un non so che di aspro e di violento circola per le vene della musica verdiana e respinge il canto dalla zona dei pioppi e dei salici a quella delle quercie e dei faggi.

Dopo il Verdi la confusione delle lingue è completa...

Difficile dunque pretendere dai nostri attuali cantanti la malia fascinatrice di un tempo. Quella modulazione incessante, spesso dura e scabrosa di frasi nervose, febbrili, oltre all'imbarazzo della intonazione, procura difficoltà non lievi per la dizione ed accentuazione della parola e della sillaba e quindi del fraseggiare italiano, così nobile e bello nell'arte e sulla scena.

Se possiamo, quindi oggi, da alcuno dei nostri cantanti attuali ottenere rievocazione di quel nostro stile classico, è giusto e doveroso che si renda loro nella storia dell'arte il tributo di ammirazione che si sono meritati nel Teatro ».

Gino Monaldi, ammiratore di un passato ormai lontano, dice già molto in sostegno della mia tesi.

GUGLIELMO TELL - 1831

Con l'Opera azione di Rossini, Bellini e quindi di Donizetti e Verdi il cantante, che prima è a sè principe dominatore del teatro, comincia a far parte di un complesso di parti artistiche in cui l'orchestra e il direttore assurgono ad una certa importanza. Un ciclo nuovo nel teatro lirico evidentemente si apriva.

La donna, da poco, era ammessa nei teatri, e il tenore, o musico, doveva modificare il suo sistema di canto, o finire.

Tutto ciò con travaglio, affannosamente, e a base di lotte continue ed aspre, se si pensa che ancora attorno al 1840 il primo interprete del Guglielmo Tell cantava la detta opera con voce di musico, e che solo allora e dopo un aspro duello col Duprez, che impose la nuova maniera del canto del tenore, si ebbe il prevalere di questo sistema nelle scuole di canto.

LA COSIDETTA VOCE DI PETTO

Dal 1840 al 1870 si affermò e divulgò, rimanendo assoluta padrona del campo lirico, la nuova scuola di canto, che consisteva nel cantare con tutta la voce, (che allora chiamavano di petto, per distinguerla da quella di falsetto), fino al registro acuto, appoggiando il suono alla maschera facciale.

La voce del tenore, così posta, andava ad un massimo di due ottave, ossia fino ad un do diesis acuto, prendendo un colorito, un volume ed una forza più maschia, più umana, più vera.

Nel contempo il risorgimento politico Italiano era completato da un rinascimento artistico di primo ordine, in cui il Melodramma rappresentò la parte saliente.

Il tenore non solo aveva da modulare e cantare parti amorose dolci o tragiche, ma il più delle volte era con le sue note squillanti, maschie e forti che doveva ridestare nel cuore degli Italiani il senso di indipendenza, di libertà, di virilità.

Con l'Unità d'Italia si era completata la preparazione basilare del teatro lirico cantato, mentre la parte musicale era al sommo dello sviluppo, con l'insauribile genialità di Giuseppe Verdi.

IL PERIODO PIU' FULGIDO DEL TEATRO LIRICO ITALIANO

Un nuovo ciclo si iniziava allora nel teatro lirico, quello che ha raggiunto le più alte vette in questi ultimi venti anni, e che probabilmente sta per finire, e segnare l'inizio di una nuova e più completa manifestazione teatrale.

Non piccola parte ebbe in questo mutamento l'introduzione in Italia dell'Opera di Wagner.

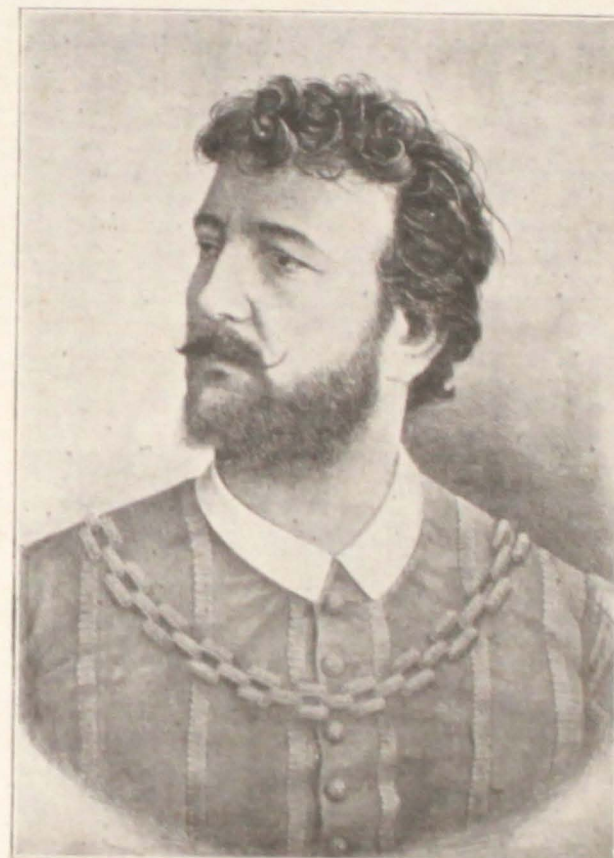
Lohengrin, Tannhäuser, Tristano e Isotta col loro canto centrale, con la loro messa in scena fantastica e reale allo stesso tempo, con l'importanza enorme dell'Orchestra, indicavano già la via allo spettacolo unico, facente capo al Direttore d'orchestra.

Il Teatro Italiano cominciò ad evolversi, il personaggio fu più curato, l'espressione, le scene, i vestiti studiati con cura, e con l'avvento della energia elettrica si ebbe la completa trasformazione del teatro lirico, nel quale i Direttori di orchestra Mariani, Mancinelli, Ferrari, Mugnone, assunsero a quell'importanza che prima era riservata ai soli cantanti, e che ha culminato e si è quasi personificata nel più grande dei Direttori d'Orchestra, che il teatro Lirico fino ad oggi possa vantare, Arturo Toscanini.

Se, dopo Leonardo e Michelangelo e tutto il rinascimento, fossero sorti altri geni di quella potenza che era arrivata al sommo della scala ascensionale umana, in breve l'artista uomo sarebbe arrivato al cielo.

Venne il barocco e sorsero altre vie di grandezza e di genialità.

Dopo i Caruso, i Bonci, i Gigli, i Lauri Volpi, i Pertile, in Teatri allestiti coi mezzi più geniali e mo-



Angelo Masini negli *Ugonotti*

derni, in un complesso organico e artistico in cui cantanti, direttori di scena, scenografi, macchinisti, ingegneri formano un tutto unico ed organico, dipendente dal tono di una magica bacchetta, quale quella dei sommi Direttori citati, e tutti rappresentati ed assommata dal genio di Toscanini, dove si arriverebbe se in proporzione simili avvenisse il divenire teatrale?

No, qualcosa di nuovo è all'orizzonte! la radio, la televisione, il cinematografo, ecco i nuovi campi della lirica italiana.

Le opere musicali scritte, in certe parti rimarranno immortali, ma con esse è finito il ciclo melodrammatico musicale. Le nuove, quando verranno, dovranno orientarsi verso altre mete e con altri mezzi.

TIPI DI TENORI CHE SI ELEVANO PER CARATTERISTICHE PERSONALI

Del grandissimo numero di valenti Tenori, che dal 1870 al giorno d'oggi si sono seguiti sulle scene dei principali Teatri Lirici del mondo, cito solamente coloro che, secondo il mio parere, hanno avuto delle caratteristiche proprie, e che si sono distinti in modo speciale o per qualità vocali o per qualità artistiche.

Molti, che hanno brillato per le loro egregie e complesive doti, quali Fancelli, Marconi, Barbacini, Signorini, Digas, Vignas, Palet, Biel, Oxilia, Cristalli, Garulli, Pandolfini, Schiavazzi, Lazzaro, Bassi, Zenatello, Merli, Borgioli, non sono da me in modo particolare illustrati per le ragioni riguardanti il mio studio comparativo e che dal complesso si intuiscono.

Secondo me, dunque, il periodo aureo della lirica



Gajarre in Sansone e Dalila

italiana, dopo una incubazione che va dal principio dell'Ottocento fino al 1870, comincia da circa questa ultima data e finisce con la completa unità d'Italia avvenuta ai giorni nostri. Ai primi tempi dei Masini e dei Gajarre, 1875, il tenore aveva ancora la preponderanza tenorile e vocale nello spettacolo.

E a seconda delle speciali disposizioni artistiche sue, leggere, liriche o drammatiche, egli accentuava e dava risalto a quel dato brano dell'opera; ed ecco il pubblico entrare al terz'atto della Favorita per ascoltare lo « Spirto Gentil » del Gajarre, sussurrato e filato, con un do dolcissimo e ridotto a zero: e andarsene. Il resto era trascurabile. O andare ad ascoltare il Masini ne « La Donna è mobile » che egli ripeteva, dicono con ben sette cadenze differenti (mi sarebbe piaciuto di sentirle), o ne la Siciliana della Cavalleria, o in qualche altro pezzo di ogni opera, in cui era cantante dolcissimo, soave, talvolta irruento ed incisivo come negli Ugonotti.

Artisticamente, Masini allora era considerato grande. Ma... per quei tempi.

Truccatura, zero: barba propria in tutte le opere, scarpe col cricco, quadratura molto scapigliata e romagnola, tanto che era la disperazione di tutti i Direttori d'Orchestra.

Brani cantati a volontà, come e quando gli pareva e piaceva. Voce, e canto, canto e voce, dolcissima, per quella sublime espressione, che aveva il suo divino organo vocale.

Un'idea della importanza e padronanza del Tenore sugli altri artisti, compreso il Direttore d'Orchestra, e dei costumi teatrali di un tempo può dare il seguente episodio, al quale io stesso ho assistito.

Nel 1904 il celebre Masini, già ritirato dalle scene,

accettò l'invito di un Comitato Cittadino di cantare a Faenza per beneficenza a pro dell'Ospedale Civile: cantò Traviata e Pescatori di Perle con la celebre Tetrizzini.

Masini allora aveva 64 anni: e la voce del cantore non era più quella. Tuttavia in certi momenti si sentiva ancora il leone.

La fama del grande tenore Romagnolo aveva attratto un pubblico imponente, che diede allo spettacolo un'atmosfera di apoteosi.

Dopo la tanto nota romanza dei Pescatori di Perle « mi par d'udir ancor », in cui Masini fece sentire il suo famoso falsettone, il pubblico scattò in deliranti applausi, e chiese il bis.

Masini rimase titubante: in un momento di silenzio una bellissima signora da un palchetto vicino al proscenio, battendo le mani, esclamò: Bravo, bis. Il pubblico fece una eco delirante: e, al cenno di condiscendenza da parte del tenore, tacque.

Allora Masini con un artistico inchino alla dama « per voi, bella signora », esclamò. Simile all'espada che dedicava alla regina del suo cuore il pericolo della vita e la vittoria sul toro.

Ma non erano più i tempi di certi eleganti gesti settecenteschi, e una persona ben nota in Romagna, dal loggione fece partire un'esclamazione poco benevola per l'illustre Tenore.

Il pubblico, però, protestò vivamente, e l'incauto puritano passò un brutto momento.

Altri erano famosi per la Pira del Trovatore: e il do bissato e trissato costituiva l'avvenimento più importante della serata: il resto non contava.

Di qualche altra bellissima voce ho sentito decantare la grandezza: ma anche le famose sbornie con le

quali questi artisti erano stati capaci di stare in scena e cantare. Che arte doveva essere quella?

Tamagno aveva poche opere di forza: dicono che Verdi abbia sudato assai per fargli imparare bene l'Otello: ad ogni modo la sua specialità era la voce di una potenza unica, e un timbro squillante eccezionalmente.

GLI ULTIMI TRENT'ANNI

Siamo arrivati ai primi cantanti che con Tamagno, De Lucia, Zenatello, Bonci, De Marchi, Caruso, Anselmi, Garbin, Borgatti, hanno lasciato un documento inconfondibile ed esplicito: il disco fonografico. Di tutti costoro, si può trattare più ampiamente perchè nostri contemporanei, e perchè le loro gesta sono a noi note fino nei minuti particolari.

Non è vera assolutamente la leggenda, che è in bocca a moltissimi, che il disco fonografico inganni e che le voci belle in esso siano brutte e che viceversa le brutte appaiano belle.

Si può alterare più o meno a volontà dell'operatore la potenza della voce, ma la linea, il colore, le sfumature, la classe dell'artista si rivelano in pieno. I pregi ed i difetti rilevati in teatro sono là nel disco, chiaro ed inconfondibile documento.

Da quanto ho esposto sopra dovremmo concludere che *nell'ultimo trentennio lo sviluppo della voce e dell'arte del Tenore ha avuto il massimo e più completo rendimento.*

ENRICO CARUSO

Caruso, che ha rappresentato la gola più eccelsa, fu buon artista; ma disgraziatamente varcò troppo presto l'Oceano, e dopo dieci anni di luce sfolgorante, (del quale splendore parlano tanto eloquentemente i molti dischi) la sua arte e la sua voce risentirono dell'ambiente, il tutto diventò americano, e la stella andò, ahimè! troppo rapidamente perdendo il suo splendore. Il magnifico colore tenorile, lo smalto limpido della voce andarono perdendosi, tanto da doversi constatare in lui piuttosto il baritono che il tenore.

Di Enrico Caruso, Gino Monaldi scrive:

« Caruso nella prima giovinezza ebbe l'arduo compito di risolvere se era baritono o tenore.

Questo problema lo ha poi risolto da solo colla tenacia della sua volontà. La risoluzione però non è stata facile e nemmeno mai perfetta. La voce del Caruso per la densità poderosa del timbro, non ha mai potuto conservare una uguale purezza di metallo nei passaggi a traverso gli estesi gradi della scala. Forse non ne ha sentito il bisogno. La sua naturale inclinazione e la potenza meravigliosa del suo organo vocale gli hanno permesso di rinunciare ai sussidi preziosi e quasi sempre indispensabili dell'arte. Se il Caruso avesse occupato nello studio il tempo che vi ha speso, per esempio, il Bonci, egli sarebbe riuscito di gran lunga il più grande cantante della sua epoca. »

Artisticamente fu buono; ma nulla di speciale dal lato dell'interpretazione: in lui i prepotenti e bellissimi mezzi vocali erano il vanto supremo.



Enrico Caruso caricaturista: Se stesso e Toscanini



Caruso in Aida

ALESSANDRO BONCI

Tenore leggero-lirico, e perciò di repertorio piuttosto limitato, ha brillato per un trentennio, mantenendo la sua caratteristica, assai rara, quella di una bellissima voce di puro timbro tenorile, completata da una scuola perfetta.

Dato il genere del repertorio, egli non ha potuto dimostrare speciali qualità artistiche, ed è passato alla storia lirica come l'usignolo dell'ultimo trentennio. Nel suo campo è stato superiore a tutti.

TAMAGNO

Il Re dei tenori drammatici; ebbe repertorio limitato a questo campo; la sua specialità fu il timbro squillante, metallico e lievemente caprino della voce, definita la più potente che si ricordi. Artisticamente fu trascurabile. Voce, voce, voce.

DE LUCIA

Cantante che per un ventennio ha rivelato costantemente la sua origine napoletana. Bella voce, non sempre uguale, a scatti, bel temperamento caldo, meridionale: Notevoli qualità artistiche. Repertorio lirico, mezzo carattere.

ANSELMI

Tenore alla Bonci, leggero lirico, bella voce, cantante squisito, repertorio limitato, non ha avuto



Bonci in Ballo in Maschera



Francesco Tamagno

lunga carriera, presto si è ritirato dalle scene, e presto a 53 anni è morto.

Ha lasciato vivo ricordo di squisito cantante e di attore distintissimo.

BORGATTI

Bella e maschia voce di tenore. Temperamento d'eccezione, musicale ed artistico. Fu ottimo cantante, dalla voce calda ed appassionata, delle opere italiane, sebbene un po' troppo esuberante. Ma eccelse in quelle di Wagner, specialmente nella Tetralogia. Fu un Sigfrido ideale alquanto italianizzato, e fu il divulgatore insuperato di tali opere in Italia.

BENIAMINO GIGLI

Le cronache sono piene delle gesta di questo generoso cantante, che in Italia e in America canta, canta e canta sempre, opere, concerti, canzonette, canzoni, nei più grandi teatri, nelle più grandi piazze, nelle più note sale di concerto, nei paesi più modesti, ad un gran pranzo, oppure ad una partita di bocce in mezzo ai suoi compaesani di Recanati, o in un bragozzo con amici marinai. E guadagna dollari in grande quantità, e con grande liberalità li spende.

Faccia paffutella, allegra, facilona, procura negli altri un senso di benessere, di pace, di tranquillità, e di buona digestione, qualità queste che gli attirano la simpatia del pubblico al solo presentarsi.

Dotato di una bellissima voce di repertorio leggero-lirico debuttò attorno al 1914; prendendo subito il volo per i grandi teatri.

Non poteva avvenire diversamente in forza dello



Borgatti in *Sigfrido*

smalto e del colore della voce, melodiosa e calda. E cantò *Lodoletta* di Mascagni in modo da lasciare un vivo ricordo: e quindi *Mefistofele* a Bologna e alla Scala.

È questa l'opera che gli ha dato maggior notorietà, e prestigio artistico. In essa egli ha potuto approfondire tutti i tesori della sua bella e dolce voce, e dare una buona interpretazione artistica.

Tutti gli amatori ricordano l'impressione profonda lasciata dalla sua voce « al soave raggiar di primavera ».

L'esecuzione della Scala ebbe anche il vanto del raffronto con quella di Pertile, avvenuta successivamente, e di ambedue è rimasto un vivissimo ricordo, come di due grandi avvenimenti artistici.

Di questo periodo, e poco di poi, sono magnifici dischi, di cui, i più eletti, quelli riproducenti brani cantati dolci e di largo respiro.

Poi abbiamo nella vita artistica di Beniamino Gigli la solita trasformazione.

Lo zio Sam te lo ha tratto nelle sue spire, dopo la morte di Caruso, e Gigli ha dovuto prenderne in teatro la successione: così voleva lo zio Sam. E il buon Beniamino ha allargato il suo repertorio cantando *Lohengrin*, *Manon* di Puccini, *Marta*, *Tosca*, *Bohème*, e molte altre opere, riscuotendone fama e quattrini.

GIACOMO LAURI-VOLPI

Per concorde giudizio di competenti è una delle più belle ed estese voci del Teatro Lirico degli ultimi cinquanta anni.

L'America l'ha rapito, ed egli ha fatto sempre più

rare apparizioni in Italia, dove si è prodotto ultimamente con opere dell'antico repertorio, quali Guglielmo Tell e Trovatore, alla Scala.

In America ha un repertorio più vario. Ho seguito fin dalle prime armi questo cantante, che apparve a Bologna per la prima volta nel Rigoletto. Poi l'ho ascoltato in Favorita, Andrea Chénier, e quindi in Trovatore e Guglielmo Tell, e in Turandot, all'aperto, all'Arena di Verona.

Temperamento sbrigliato, deve la sua classifica tra i più noti tenori della lirica alla smagliante ed esuberante materia prima dell'apparato vocale.

GIOVANNI MARTINELLI

Ogni artista ha la sua caratteristica, non solo nell'arte, ma nella vita, vorrei dire privata.

Uno è bello di viso, l'altro di figura, l'altro è distinto, l'uno è signore, l'altro è composto, l'uno è simpaticissimo e burlone, l'altro tirchio, riservato e orso.

Martinelli ha una cosa che lo distingue da tutti gli altri; una bella testa: capelli biondi (ed ora misti), riccioli lunghi, un profilo energico ed una bella figura che fa pensare ad un personaggio leggendario: Sigfrido. Chiunque al primo vederlo deve sostare ad ammirarlo con simpatia. Ha quindi nel 1910 debuttato col vento in poppa, sia perchè aiutato da queste qualità fisiche e dalla Suvini Zerboni, sia dalla sua bella voce maschia e squillante, che egli lanciava con ardore giovanile dai Principali Teatri d'Italia.

Io lo ricordo molto bene e in carattere come tipo e figura, quasi debuttante, a Roma, nella Fanciulla del

West, nel 1911. Tutti ne erano entusiasti, e profetizzavano un grande avvenire al giovane compaesano, di Aureliano Pertile. Sicuro! Montagnana ha dato i natali quasi contemporaneamente a due tenori di prima linea, e ad uno di seconda, il Capuzzo, che ha sposato Gilda Della Rizza.

Era quindi naturale che l'America se lo accaparrasse: ma noi non avremmo mai creduto di perderlo per sempre; come purtroppo è avvenuto.

Gatti Casazza se l'è tenuto caro, e Martinelli ha sempre cantato in tutte le stagioni al Metropolitan, a lato di Caruso prima, di Pertile e quindi di Gigli, e di Lauri Volpi, riscuotendo fama e quattrini, il tutto americani.

Fra i tenori potrebbe chiamarsi, quindi, « l'Americano ». Egli ci ha privato della sua voce e della sua arte, e noi che non abbiamo varcato l'Oceano, per rappresentarla non diremo altro che ha cantato un genere vario dal Faust ai Pagliacci e Trovatore, dall'Ebreja al Guglielmo Tell, affermandosi ottimo cantante e buon attore — e ci fermeremo qui —.

Chi nel vuol sapere di più vada in America.

ANTONIO MELANDRI

Scrivere di Antonio Melandri è piacere, è soddisfazione: poichè le sue qualità di uomo e di artista lirico, e il modo come si è svolta la sua carriera artistica attirano in modo speciale le simpatie altrui.

Venuto tardi al canto, in causa di un prolungato servizio militare, egli ha potuto, solo dopo la grande guerra, dedicarsi completamente alla carriera artistica, verso la quale lo spingevano la sua inclinazione,

le sue qualità di musicista e suonatore di oboe, e il consiglio di competenti, quale il celebre baritono Giraldoni ed altri.

Non si terrà quindi offeso il buon Melandri s'io assomiglio, fino ad oggi, la sua carriera artistica ad una gara di lunga durata tra cavalli puro sangue, ai quali possono essere paragonate le persone privilegiate, che hanno avuto in dono di natura una bella voce, e disposizioni speciali per il canto.

Egli è partito in gara trascurato dal pubblico, modesto, silenzioso, tenace e volitivo: la sua mira era la meta lontana, ed è partito in ultima posizione: a poco a poco si è fatto luce, guadagnando posizioni su posizioni, ed ora che il traguardo si avvicina, egli si trova tra i primissimi, lasciando contento e meravigliato il pubblico, che non aveva creduto al suo exploit.

Sempre modesto, e silenzioso, schivo di rèclame, mantiene la posizione attendendo dalle sue qualità e dai suoi meriti nuove soddisfazioni e nuovi e maggiori successi.

Dotato di una voce di mezzo carattere, e studiando se stesso e gli altri, con serenità (senza l'ombra di invidia per i colleghi più quotati, e arrivati di già in alto), egli comprese, col suo istinto musicale, le deficienze dell'imposto vocale; e seguendo l'inclinazione si diede allo studio dei metodi vocali e artistici del grande Pertile, che sviluppava la sua multiforme attività in maggioranza nel repertorio, che Melandri cantava e per il quale si credeva più inclinato.

E la sua è stata una continua ascesa: e proprio ai quarant'anni, l'età in cui molti incominciano la parabola discendente, egli ha rivelato il temperamento, ed ha sviluppato e migliorato i suoi mezzi vocali.

Ora egli canta nei più grandi teatri d'Italia, dopo



Antonio Melandri in *Turandot* di Puccini alla Scala
Maggio 1928

aver ampliato il repertorio in quelli d'America, ed è più ricercato in Italia ed in Europa.

Canta, canta sempre, sicuro tranquillo per sè, per gli impresari e per il pubblico; e dopo aver avuto la soddisfazione di riprendere alla Scala e in altri grandi teatri opere cantate da Pertile, sicuro ormai dei suoi mezzi vocali, e dell'imposto che egli ha portato ad un ottimo grado, migliorandolo di continuo, può occuparsi tranquillamente del lato artistico.

Temperamento caldo e romagnolo, ha di questa regione l'entusiasmo e il calore caldo del canto, mentre riesce a dare al personaggio interpretazione distinta, fine, appropriata e personale. L'intonazione e la quadratura sono perfette, ed ora può permettersi di cantare in mezza voce calda, e la sua voce ampia e generosa acquista sempre più il carattere tenorile, perdendo quel suono baritonale che gli si rimproverava in molte frasi forti e pesanti.

Al bravo Melandri, che tutto deve a se stesso, il posto fra i buoni tenori.

BERNARDO DE MURO

È il Tamagno degli ultimi venti anni; non per la statura e l'imponenza, chè al contrario è piccolo e tutto nervi, ma per la potenza, lo squillo e il volume della voce: anzi da quanto ho potuto raccogliere da chi ha bene sentito il Tamagno e il De Muro, la voce di quest'ultimo è più bella, più rotonda e meno metallica.

Per l'esuberanza del suo temperamento, per l'energia fisica, fenomenale ed inspiegabile in un corpo piuttosto ridotto, egli ha preferito il repertorio drammatico, dando sempre maggior rilievo ai brani decisi e vibranti. È questa la sua specialità, che però lo ha



Bernardo De Muro crea *Isabeau*

reso alquanto unilaterale, nonostante la sua voce completa, capace di ridursi a bellissimi piani, che ancora dopo venti anni di carriera conserva.

Ha lasciato sul teatro un'impronta tutta sua particolare per le qualità suaccennate e per il rilievo che ha dato specialmente alle opere di Mascagni.

Fu il primo interprete di Isabeau, che alla Scala nel 1912 ebbe il battesimo con un trionfo per l'operista e l'interprete.

L'opera pareva creata per la voce, per il temperamento, e per la figura di De Muro. Ed egli, quasi debuttante, creò il personaggio che, dal lato sia scenico che vocale, è rimasto leggendario: con una varietà di suoni, di squilli, di impeti ed anche di mezze voci, che hanno definito il tipo, come proprio avvenne di Tamagno per Otello.

Ha cantato in tutti i più grandi teatri del mondo e inciso ottimi dischi.

Ha fatto andare in visibilio i pubblici d'Italia e dell'America con acuti potentissimi e tenuti fino all'inverosimile, tanto da farsi cronometrare dagli amatori dell'exploit dinamico, i quindici e i venti secondi di una nota.

Egli dice di dovere questa specialità dei fiati interminabili a studi e ad esercizi speciali sulla respirazione; mentre io ritengo che più ancora la debba ad una sua speciale costituzione fisica, e ad una volontà che lo attrae costantemente verso il massimo rendimento in ogni cosa.

Perciò rispondente al suo carattere, e memorabile, è rimasto il quart'atto di Carmen, nel quale il suo Don Josè, scolpito dal suo temperamento passionale, proprio dei Sardi, dà vividi scintillii di tragicità e passione feroce.

MICHELE FLETA

Meteora lucente di breve durata. Bella voce, buon artista, uomo distinto e simpatico esordì con opere decise e diede al Don Josè di Carmen il suo ardente temperamento di Spagnolo.

Ad esse alternava opere più leggere ma di grande difficoltà tecnica quali Rigoletto, Manon di Massenet, e giovanissimo cantò trionfante in tutti i principali teatri d'Italia e dell'Estero.

Per lui si può dire non sia esistito, il periodo del tirocinio, e passò subito da trionfatore: e questa è stata la sua disgrazia.

Poichè nei primi dieci anni egli ha sempre cantato, senza troppo sottilizzare nel repertorio e nello studio: e teatro e dischi, e dischi e teatro e concerti.

Finchè giovane ancora si è sfiancato nell'apparato vocale: ora egli canta ancora, ma la voce del cantore non è più quella.

È stata una delusione generale, un unanime rimpianto di simpatia verso questo distinto artista, dagli ampi e fulgidi mezzi vocali ed artistici, che scompariva dalla prima linea per mancanza di misura e di controllo.

Ha dischi veramente splendidi, nei quali fa sfoggio di bellissimi acuti in piena voce, che riduce a pianissimi, per ritornare in voce alla fine della parola.

Questo virtuosismo è, specialmente nelle canzoni spagnole, di grandissimo effetto, ed egli l'ha portato ad un alto grado di perfezionamento: anzi direi che nessuno prima di lui aveva smorzato così dolcemente e flebilmente la piena voce.

Questo virtuosismo, assai più difficile per una

voce ampia come la sua, deve aver contribuito, insieme al repertorio troppo vasto, e alla non sempre esatta emissione dei suoni, al precoce suo decadimento. Ad ogni modo il suo nome è legato, oltrechè ad un buono e vario repertorio di opere, a magnifici concerti, e alla diffusione e divulgazione della canzone e della canzonetta italiana ed estera.

ROBERTO D' ALESSIO

Per il tipo di voce, per l'eleganza e la bellezza della persona, per il repertorio potrebbe definirsi l'Anselmi dei giorni nostri.

Non è ancora molto conosciuto, perchè giovane, e perchè è ancora limitato al leggero lirico. Ha però digià lasciato di sè un'impronta esclusivamente personale per la padronanza assoluta dell'estesa e bella voce, e per le speciali e superiori doti artistiche moderne. Werther, Manon di Massenet, Rigoletto, Tosca, Adriana Lecouvreur e tutte quelle opere che richiedono personaggio fine, distinto ed una interpretazione e truccatura, quasi direi cinematografica, lo hanno interprete impareggiabile.

Ha inciso bellissimi dischi, in cui la nota del dolore e del giubilo vengono spiccatamente rilevate, e dove al pari di Fleta egli riesce a smorzare in tenue e delicatissimo filo la piena voce dell'acuto e ritornare verso le ultime sillabe della frase in voce piena.

Virtuosità spettacolosa, della quale però non vorrei ch'egli abusasse, nel timore di danni al suo magnifico organo vocale. Gli antichi facevano un virtuosismo assimigliante, ma adoperavano il falsettone.

Egli è per me il proto-tipo del cantante moderno.



Roberto D' Alessio in *Manon di Massenet*

Ho potuto fare un raffronto del suo Werther con quello dei maggiori interpreti, sia vocali, che artistici, del passato.

Ed ho constatato quanta differenza vi è in venti anni di teatro.

Il vestire, la truccatura, la parsimonia nel gesto e nei movimenti, caratterizzano in modo perfetto il poeta, sognatore, e fatalista presago della sua tragica fine.

L'apparizione nel terzo atto e la frase: « sono io », ch'egli pronunzia allorquando fa l'ultimo tentativo per la conquista di Carlotta, sono di un verismo sorprendente, che fa un contrasto notevole coll'interpretazione dei predecessori, che apparivano tragici, spetinati, e pazzi come Don Josè del quarto atto di Carmen.

La morte è fatta con un'arte che ricorda la persona e l'arte di Ruggero Ruggeri.

Se il films sonoro prenderà in breve tempo lo sviluppo che molti prevedono, egli per l'età, per l'intelligenza, e per l'insieme di tutte le sue qualità artistiche sarà il meglio preparato ad affrontare la nuova forma di teatro.

TITO SCHIPA

Chi scrive ha maggior simpatia per coloro, che in qualunque campo devono i loro successi alla intelligenza, alla volontà, allo studio, all'equilibrio, più che per coloro che da Madre Natura hanno avuto in dono speciali doti di superiorità, ma che non hanno saputo sfruttare a dovere.

Si dice di questi ultimi:

Oh, se studiasse, o se avesse equilibrio, se avesse volontà, con dei mezzi simili! Ebbene voi vedrete che impresari, direzioni teatrali, giornalisti, critici, pubblico vogliono tutti molto bene a Tito Schipa, che al dono di una bella voce, accoppia qualità musicali ed artistiche di prim'ordine. Non solo, ma vorrei proprio affermare che la sua caratteristica personale e rarissima consiste proprio in questo: « nella proporzione meravigliosa tra le tre suaccennate doti, proporzione in quantità e valore ». Noi, purtroppo, non abbiamo avuto che rare occasioni di sentire questo meraviglioso cantante, poichè l'America ce lo ha preso negli anni di suo maggior splendore, ma abbiamo potuto ammirare la bella voce di genere lirico, dolce, uguale in tutta la gamma, che, come sopra ho detto, si fonde e si proporziona con la sua musicalità artistica. Ha inciso magnifici dischi di bel canto, di moltissime opere, di canzoni popolari, di canzonette italiane ed estere, lasciando uno indiscutibile documento della sua virtuosità e della sua classe.

Aureliano Pertile, recentemente, di Schipa mi ha tracciato questo quadro: « È il più bel cantante ch'io abbia sentito. Egli, di solito, ha la grande virtù di rimanere limitato al suo repertorio, e di non eccedere dal lirico. Voce, emissioni, recitativi, signorilità, di stinzione, linea e stile superiori ».

Credo sia questo il più competente e giusto giudizio di Schipa.

AURELIANO PERTILE

Debuttò in Marta di Flotow al Teatro di Vicenza nel 1911. Al contrario della maggior parte degli altri Tenori di grande fama egli ha iniziato la sua carriera artistica senza quella sfavillante e sgargiante marcia che accompagnò i Caruso, i Bonci, i Tamagno, i Lazzaro. Ciò forse in dipendenza dal fatto che i suoi mezzi vocali non erano completamente sviluppati. Le sue doti di volontà, di fede, di tenacia, le sue qualità musicali ed artistiche, il suo genio versatile, però, furono subito presi in viva considerazione dagli impresari del tempo. Dotato di una voce appena lirica, egli, per le esigenze teatrali e personali, fu costretto ad affrontare subito un repertorio superiore ai suoi mezzi vocali di allora. E cantò subito Cavalleria e Pagliacci, anche nella medesima sera, Gioconda, ed altre opere del repertorio lirico drammatico. Qualunque altro avrebbe fatto probabilmente un tonfo, perdendo la voce, come è avvenuto a migliaia di tante ottime promesse. Egli invece, vigile e sereno, col sicuro controllo del suo ingegno musicale, seppe far fronte alle terribili difficoltà del momento, e, (trovato, con l'ausilio del Maestro Manlio Bavagnoli, il giusto imposto della voce, e la giusta carburazione), col continuo studio andò vieppiù affermandosi tenore di sicuro avvenire.

Nel 1912, con ottimo successo, affrontò anche la terribile parte di Folco, in Isabeau, e mano mano andò allargando continuamente il suo repertorio, disputato dagli impresari di media importanza, che si tenevano cara la giovane promessa, che aveva l'ine-



AURELIANO PERTILE

stimabile pregio di essere sempre pronto e di non far perdere loro mai nessuna recita.

Dotato di una mezza voce deliziosa, morbida, velutata, che allora credo fosse il suo vero calibro, egli attese paziente che con lo studio e l'età avvenisse lo sviluppo degli organi vocali e del fisico, alquanto gracile. Usa il più possibile la mezza voce, tiene leggero il centro, si preoccupa degli acuti che non forza mai. La voce sale con difficoltà al *si* naturale.

La sua fede, e la sua costanza furono premiate. Egli infatti nel 1914 e del 15 fa già i grandi teatri di Bologna con *Aida*, *Fanciulla del West*, e *Francesca da Rimini*, mentre il Nord e specialmente il Sud-America gli danno modo di completare ed ampliare il suo repertorio.

E siamo al 1920; dieci anni di carriera! Il periodo aureo della maggior parte dei grandi cantanti, dopo il quale incomincia, di solito, la parabola discendente.

Pertile invece ha completato i suoi studi e le sue energie morali e materiali; ed inizia solo allora il periodo che lo porterà alle più alte vette dell'arte e della celebrità.

Arturo Toscanini, il più grande dei Direttori d'orchestra fino ai giorni nostri, comprende l'artista e lo chiama alla Scala.

OPERE CANTATE DA AURELIANO PERTILE
ALLA «SCALA» DI MILANO

1921-1922 *Mefistofele*.

1922-1923 *Aida* - Maestri Cantori - *Manon di Puccini* -
Lucia di Lammermoor - *Lohengrin* - *Luisa*
Boris.



Pertile in *Aida*

- 1923-1924 Manon di Puccini, Aida, Traviata, Iris,
1° Maggio, Nerone.
- 1924-1925 Iris, Nerone, Mefistofele, La Bohème (trigesimo della morte di Puccini), Andrea Chénier, Aida, Lohengrin, Trovatore.
- 1925-1926 Trovatore, Maestri Cantori, Iris, Aida, Bohème, Nerone, Ballo in Maschera, Butterfly.
- 1926-1927 Lohengrin, Andrea Chénier, Iris, Lucia, Pagliacci, Rigoletto, Tosca, Sly.
- 1928-1929 Francesca da Rimini, La Campana Sommersa, Aida, Ballo in Maschera, Lohengrin, Manon di Puccini, Maestri Cantori, Lucia, Iris, Pagliacci, Sly, Andrea Chénier.
- 1929-1930 Forza del Destino, Bohème, Francesca da Rimini.

* * *

Siamo, a mio avviso, al massimo splendore che il Teatro musicale, più importante del Mondo, ha avuto nella lirica.

Ogni perfezionamento tecnico di luci, di ombre, di scenario, di vestiti, di cori, di orchestra sotto la direzione di ingegneri e direttori di scena, e i migliori cantanti del momento sono alla dipendenza di Arturo Toscanini, il Direttore dalla memoria incomparabile, che, di corta vista, tutto vede e tutto percepisce.

Ad un Direttore, così eccezionale, che dirige tutto il repertorio classico e moderno, nazionale ed internazionale, corrisponde un tenore dalla voce sana, bella, squillante, tenorile, sempre pronta a tutte le dolcezze, a tutte le asperità, e con temperamento arti-



Pertile in *Manon* di Puccini

stico e musicale talmente versatile e multiforme quale nessun artista lirico aveva fino allora nemmeno lontanamente dimostrato.

AIDA

Pertile canta Aida: il «*celeste Aida*» viene cantato dolcissimo nella prima parte, e con tre acuti di differente potenza e maniera in corrispondenza al senso artistico e musicale.

L'ultimo atto viene iniziato dalla mezza voce vellutata e morente dell'artista, che termina in un chiaro e filato si bemolle «*si schiude il ciel*». Il gesto, il portamento, i declamati, il recitato «*Tu Amonasro, il re, sogno, delirio è questo*».

Cose nuove, anche per la Scala, che rivelano già l'eccezionale artista. Dopo il grande successo, Toscanini poté valutare a pieno le qualità del cantore che pieno di fiducia in se stesso affrontava il pubblico completamente trasformato, con una serena esaltazione artistica, che gli permetteva di dedicare il suo animo e il suo intelletto sia alla parte vocale che a quella artistica; e poichè da parecchi anni certe opere non potevano eseguirsi per mancanza di tenori all'altezza delle nuove e moderne esigenze, Toscanini decise di portarle alla ribalta, sicuro del successo.

MANON DI PUCCINI

E siamo alla Manon di Puccini:

Il dolce e poetico De Grieux del primo atto dà luogo ad un personaggio accorato, geloso e strano dell'atto secondo, in cui gli scatti di amore e di gelosia si



Pertile in *Lohengrin*

alternano alle squillanti esaltazioni di proposte di fuga per un nuovo nido d'amore, per finire in due acuti straziati « Ah! Manon! Ah! Manon » allorchè la donna viene tratta in arresto. Il terzo atto è tutto del Tenore; l'angoscia e la speranza sono scolpite da Pertile nelle prime frasi e in quelle all' inferriata della prigione con voce appassionata e calda, e con interpretazione da grande artista di prosa.

L'atto termina col gran pezzo ad effetto « *Guardate pazzo son io, guardate* » ch'egli dice con voce potente, chiara, squillante, terminando in un sì naturale tenuto nella giusta ed artistica misura, che fa scoppiare in una prolungata ovazione il pubblico, mentre l'artista barcollando dalla gioia e dall'emozione corre, agitando le braccia, incontro a Manon, che trovava nel bastimento.

Il quarto atto completa il trionfo vocale ed artistico, dopo che, in ginocchio, sostenendo Manon, egli ha avuto il modo di squillare un do netto angoscioso e disperato all'unissono con la donna.

LA CRITICA, IL PUBBLICO

La critica fu unanime nel giudizio favorevolissimo. Il pubblico della Scala elegante, corretto, rimase dapprima alquanto disorientato da un che di inspiegabile, che era l'insieme di novità nel canto e nell'interpretazione di Pertile. Poi la suggestione di Toscanini, e l'arte e il canto di Pertile finirono per conquistare a pieno il pubblico, dirigenti e critici.



Pertile nel « Racconto » del *Lohengrin*

LOHENGRIN A BOLOGNA

Ma a Bologna la battaglia si scatenò furibonda. Pertile che in Manon non aveva diretti raffronti con recenti e grandi esecuzioni, piacque assai, e fece tutti esauriti, ma la cosa si complicò con Lohengrin. La patria di Borgatti, il glorioso Comunale, che ancora rivestiva l'eco ardente dei clamorosi successi del grande artista, così atrocemente colpito nella vista, erano ancor pieni del fascino personale dell'eccelso cantore di Wagner, che in Italia, e a Bologna specialmente, aveva lasciata scolpita nella mente di tutti la sua meravigliosa e personale interpretazione.

Bello di viso e di corpo, aitante nella persona, con gesto ampio e maestoso considerò (sono sue parole a me dette) Lohengrin bensì come personaggio celeste inviato dal Padre Parsifal a portare con la forza la giustizia in terra, ma pensò che entrando in mezzo agli uomini e alle loro passioni, dovesse assumere portamento e vita uguali ad essi, per riprendere il comportamento celeste solo alla partenza, col saluto ad Elsa. Quindi, canto, espressione, interpretazione completamente umana, quasi eroica, che alquanto lo assomigliava all'altro eroe Wagneriano, Sigfrido. Questa figurazione e questo canto erano impresse nella memoria di tutti gli infiniti ammiratori di Wagner e di Borgatti.

Apriti, o Cielo! Pertile, modificato anche nel vestiario, alto pur egli e maestoso nella persona, con portamento mistico e imponenza celestiale, senza un gesto, rivolto al Cigno, con voce dolcissima, cantò il Ringraziamento saluto.

Uguale comportamento nel saluto al Re: nè il

duetto d'amore, cantato con inflessioni e mezze voci dolcissime, e accento celestiale, valsero e scuotere il pubblico, rimasto sbalordito.

Il racconto poi fece passare la misura! Pertile nel silenzio completo, i volti intenti, iniziò pianissimo e con voce quasi remota il « da voi lontano »; e così per la prima parte; quindi con un lieve crescendo, ed alternando, a seconda del senso, frasi ampie e forti a frasi dolci e di mezza voce, finì l'acuto e relativa risoluzione finale in forma maestosa e non umana.

Tutto ciò senza un gesto, senza un movimento, con le mani unite e appoggiate in avanti sull'elsa della spada.

L'addio finale ebbe uguale interpretazione. Fu l'ira di Dio! Critici e pubblico, in maggioranza, decretarono: questo non è un Lohengrin. Discussioni infinite, insulti, minacce tra partigiani. Frasi: « Lohengrin era Borgatti, Pertile non è Lohengrin: non ha movimento, non ha scena ».

Qualcuno però aveva subito intuito l'interpretazione di Pertile, e diede battaglia in suo favore. Borgatti è Sigfrido, Pertile è Lohengrin. Alle ultime sere il pubblico, che aveva sempre gremito il teatro, con spirito battagliero, arcigno e ostile, cominciò a comprendere l'interpretazione Pertiliana, e affollò per imparare e vedere la novità.

Ora da tutti è ammesso il concetto di Pertile che Lohengrin, pur scendendo in mezzo alle passioni umane, deve conservare la veste e il comportamento di Cavaliere di S. Graal, figlio di Parsifal.

Il cammino di dieci anni nel teatro!!

LUCIA ALLA «SCALA»

E siamo alla Lucia di Donizetti, che da un ventennio era passata di moda nel Teatro Italiano. Toscanini vede in Pertile l'Edgardo ideale, e presenta lo spettacolo, anche con la scena della sfida in una memorabile serata alla Scala. La mezza voce di Pertile nel finale del primo atto è talmente dolce e vellutata da gareggiare con quella della Toti Dal Monte, all'apogeo della sua forma e della sua fama; l'invettiva nella scena delle nozze, col grido finale « Ah, vi disperda » fa urlare il pubblico, mentre all'entrare del secondo atto l'atteggiamento Zacconiano di Pertile, che, con le braccia incrociate e in silenzio, guarda esterrefatto, aveva fatto venire un brivido agli spettatori.

Nell'ultimo atto, con la voce dell'uomo deciso a morire e volto alle tombe degli Avi canta la prima parte del famoso recitativo, quindi, dopo al ferimento, inizia con una mezza voce celestiale il « Tu che a Dio spiegasti l'ali » e termina poi sincopando con arte ammirevole, come soffocato dal sangue l'« o bell'alma innamorata », brano in cui esprime il desiderio di essere congiunto in cielo a Lucia.

Meravigliosa esumazione di questo capolavoro, che tale appare anche oggi dopo cento anni di vita, solo e quando però un sommo, come Pertile, può essere capace di cantare e di interpretare esattamente il pensiero musicale del grande compositore.

Angelo Masini, a 75 anni, andò a Cesena a sentire Pertile in Lucia. Rimase impressionato dai tempi veloci dei primi declamati « Lucia perdona », e definì quindi, in essi, Pertile uguale ad un buon cantante



Pertile in *Lucia di Lammermoor*

dei suoi tempi. Nel finale dell'atto e in tutto il resto dell'opera, attore e cantante tra i migliori esisti. Tantocchè a scena aperta esclamò a voce forte: « bravo, bravo ».

Strano giudizio: ma scultoreo! perchè dimostra come l'artista di quarant'anni prima non poteva neppure comprendere certe accelerazioni di tempi più conformi alla realtà viva della vita scenica e alle esigenze nostre.

PERTILE IN « ANDREA CHENIER »

Altra grandiosa battaglia si ebbe alla Scala con Andrea Chénier.

Era vivo e scolpito negli amatori il ricordo del grande successo che l'opera aveva avuto al suo battesimo, anche per l'interpretazione personale di Borgatti, allora già affermato voce ed interprete di primo rango.

L'opera ha trionfato in seguito pel suo complesso musicale ed artistico: ma un competente autorevole, che si trovava alla Scala nella famosa serata, mi ha raccontato che il successo dell'opera, che in una prima volta non poteva essere a pieno giudicato dalla massa del pubblico, si dovette in buona parte al Borgatti: Questi, al suo apparire, fu accolto da un mormorio di meraviglia e di simpatia. Bellissimo e biondo al naturale il poeta cantò, a grande linea e ad ampia voce, improvviso e parti alate di tutta l'opera.

Il successo fu clamoroso, successivamente i tenori si attennero su questa linea, e l'Andrea Chénier fu considerata opera di grande drammaticità e voce.



Pertile in *A. Chénier*

Venne Pertile: il Poeta della rivoluzione diventò un personaggio ideale, un sognatore, nato per la poesia e per l'amore.

L'improvviso, un pezzo dolcissimo e lirico che terminava le due parti in due sibemolle, non troppo esageratamente tenuti, e con una risoluzione appassionata, ma sobria. Per tutta l'opera voci liriche, miste a mezze voci dolcissime, una difesa da poeta sognatore e superiore alle passioni umane; un ultimo atto dolcissimo, lirico nei punti salienti. Chiari scuri, delle mezze voci che poravano una nota di dolcezza, di passione e di morte.

Trionfo alla Scala insieme a Toscanini, nonostante la novità dell'interpretazione ed il cozzo contro le tradizioni.

Venti anni di cammino teatrale.

PERTILE NEL « TROVATORE » A BOLOGNA

E quando Toscanini volle riportare alla Scala il *Trovatore* che da lunghi anni non era stato rappresentato ricorse ancora a Pertile: che sotto l'incitamento del grande maestro, dopo non poche titubanze, dovute al timore dell'ardua impresa, accettò infine il grave pondo.

Alla Scala, dove ormai si era imposto con la varietà e numero dei grandi successi, Pertile trionfò, nonostante le novità di interpretazione che vi furono apportate; ma a Bologna le cose non andarono a quel modo.

Già nei maggiori teatri l'opera non era da molto tempo stata presentata, e quindi nel pubblico era il



Pertile in *Trovatore*

ricordo di edizioni di Provincia in cui lo spettacolo si svolgeva in una gara tra i vari cantanti, come al giuoco del Pallone, per vedere chi riusciva ad urlare più forte. La pira poi col suo Do di petto, che poteva essere anche un si naturale, dato al pubblico come do, (tanto doveva essere un do, sia che venisse cresciuto o calato, sia che il pezzo intero fosse preso all'inizio mezzo tono sotto) era il clou della serata.

Pertile iniziò il « *Deserto sulla terra* » con media voce, tipo serenata, e il primo atto passò ottimamente bene, con un bel concertato. Pubblico nervoso, in attesa dei momenti individuali salienti, e dei grossi calibri.

Il racconto alla madre del secondo atto viene fatto da Pertile con mezze voci bellissime e con un « *non ferir* » artistico, che fece serpeggiare tra il pubblico quel piccolo sussurrio proprio della commozione. *coll'essere* », quali « *il presagio funesto* » e « *amor sulle frasi precedenti la famosa romanza « a si ben mio blime amore » dette con voce dolcissima e con emissioni perfette passarono inosservate, e solo un grande entusiastico applauso scattò dal pubblico alla fine dell'adagio famoso, detto dal Pertile in maniera sovrumana.*

Ricorderemo sempre il pubblico del Comunale bolognese, piuttosto arcigno con Pertile, applaudirlo entusiasmato, in piedi.

Il baritono, una giovane promessa, che poi ha corrisposto molto bene alle speranze in lui riposte, sbigottito dall'imponenza della sala, si era perduto nella romanza « *il balen del suo sorriso* » ed il pubblico era nervoso maggiormente.

Su Pertile erano poste le sorti della serata, anche

perchè la donna aveva avuto nel primo atto un piccolo infortunio.

La Deputazione teatrale si raccomandò a Pertile, che calmo rispose: farò quel che posso: Ed egli là, sicuro di sè, cantò quella che è una delle più difficili romanze teatrali che sono state scritte, in modo superiore al suo solito: e salvò la serata. Il gran lotatore si rivelò ancora una volta; il cantante che, ovunque si presentava, pur affollando i teatri, sollevava (con le sue novità canore e artistiche, con le sue interpretazioni sempre in urto con quelle tradizionali) discussioni violente, odi e amori, era nel suo elemento, la battaglia. Egli ancora è alquanto discusso; specialmente dai competenti e questo costituisce la sua gloria e la sua forza: quel giorno che nessuno più lo combatterà egli sarà completamente finito.

Io ho visto portare in trionfo, a Faenza, Masini a 64 anni, sfiatato e fischiante. Ironia della sorte!! Quando era grande, accuse, dispetti, serenate offensive.

Ma ritorniamo al Trovatore, e alla Pira.

Pertile cantò come il brano è scritto, ossia con l'agilità delle prime frasi, e finì in un magnifico si naturale. Il grosso pubblico non fu contento perchè gli era stato detto che l'acuto era un si e non un do, e voleva un do.

Al terzo e quarto atto Pertile porta altre novità interpretative: il duetto con la zingara, detto in mezza voce dolcissima, non scosse il pubblico abituato a sentire con voce forte: « *riposa o madre* », la quale madre doveva continuare a dormire e a cantare sognando.

Nè le invettive del quarto « *ha quell'infame l'amo-*

re venduto » e tutto il finale grandioso, commovente e tragico, cantati ed interpretati dal Pertile in modo passionale veramente meraviglioso ed unico, poterono far decretare il trionfo dal Pubblico. Il successo vi fu, ma non grandioso. Ed ecco la diceria sorgere: Pertile non può sopportare la parte troppo gravosa e drammatica. Queste sciocchezze venivano dette dal pubblico bolognese e romagnolo, nei quali la suggestione degli acuti così detti *do*, faceva credere che ogni passo del Trovatore dovesse essere detto od esclamato a gran voce; mentre invece non sapeva che i punti dolci, di mezza voce e di delicatezza sono nel Trovatore numerosissimi, come in tutte le altre opere drammatiche; e che Pertile si atteneva precisamente a quanto era stato scritto da Verdi.

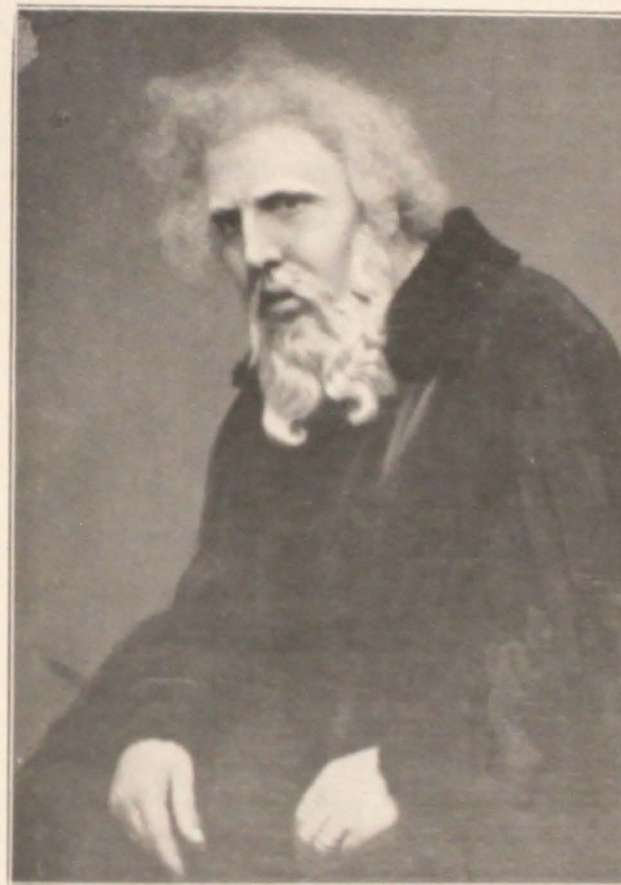
Ebbene per far trionfare e qui e altrove il Trovatore di Pertile e farlo risaltare nel suo giusto valore, anche come potenza e bellezza di suoni, è stato necessario il Trovatore di Lauri-Volpi.

Solo dopo il confronto il pubblico sereno ha detto: quanta voce ha Pertile, e bella; e come canta bene!

Non so se mi spiego.

PERTILE ACCLAMATO DIVO

Pertile fu dunque acclamato fra i grandi tenori: ma nonostante che avesse cantato e rappresentato personaggi di opere, che da tempo non si davano più per mancanza di cantanti, all'altezza dei *nuovi tempi*, e le avesse cantate con voce ed arte moderna in ambiente con ben altre esigenze e ben altri e maturi gusti, non fu classificato ancora fra i Divi. Occorrevano altre interpretazioni quali: Nerone, Ballo in Ma-



Pertile in *Mefistofele*

schera, Iris, Sly, ecc. e soprattutto il raffronto degli Schipa, Gigli, Lauri-Volpi, Martinelli, che cantando nella terra dei dollari avevano una fama nebulosa, fantastica. E il raffronto venne; e i fatti dimostrarono che il teatro alla Scala, Toscanini, e Pertile costituivano un insieme, un primato tale che l'America, con tutte le sue americanate pseudo-artistiche, non può che infinitamente invidiarci.

Al momento in cui scrivo Pertile inaugura con la Manon di Puccini la stagione 1930-31 al Teatro Reale dell'Opéra a Roma alla presenza del Re, del Capo del Governo, e della Corte, acclamato ed indiscusso Tenore Sovrano.

Siamo all'apogeo del suo valore e della sua fama!

MEFISTOFELE E RIGOLETTO CON PERTILE

Cito queste due opere di carattere tanto diverso per meglio definire l'attività e la versatilità artistica del Pertile.

Il suo Mefistofele ha lasciato un ricordo indimenticabile come di un avvenimento artistico eccezionale: aveva il raffronto con quello di Gigli fatto l'anno precedente; Gigli, allora all'apogeo della sua gioventù canora, era la pietra di paragone nel suo elemento, nel suo repertorio, in un'opera difficoltosa vocalmente, e nella quale egli poteva fare a dovizia mostra della dolcezza dei suoi mezzi vocali.

Pertile, Tenore allora di mezzo carattere spinto, affrontava invece un'opera di esclusivo bel canto; nella quale occorre la massima dolcezza di espressione e di emissioni.

Ebbene egli, usando sovente la sua bellissima mezza voce, cavò effetti di grande soavità, mentre dal lato artistico con un senso mistico ed umano del personaggio offuscò ogni altra interpretazione.

Il «giunto al passo estremo» riepilogava ogni sentimento dell'opera, e dava agli ascoltatori un senso quasi non più umano, ma mistico dell'uomo che passa dalla vita terrena alla pace dell'oltre tomba celestiale.

Il Tenore d'Alessio non era ancora ritornato dalla Spagna, e Pertile, pronto, cantò quattro recite di Rigoletto; opera che non aveva da molto eseguita. Volli assistere anche a questa rappresentazione, curioso di vedere che cosa sapeva fare questo mago in un'opera fuori del suo repertorio.

Toscanini prima e gli altri maestri poi, avevano tolto a questa sempre giovane opera d'arte ogni licenza, che i cantanti, in settant'anni, si erano presa.

Gli smorzi, i virtuosismi, le mezze voci alquanto esagerate, venivano messi da parte; e in tal modo rappresentato come era scritto da Verdi, Rigoletto, non era più per il tenore un'opera leggera, sibbene diventava un'opera assai difficile di mezzo carattere. Tessitura acuta, canto sbrigliato e raccolto.

Pertile superò la prova da par suo: e si fece applaudire ovunque con una interpretazione personale di voce e di personaggio, quale fino allora non avevamo veduto. Signorilità, véve, movimento, spensieratezza, crudeltà raffinata, cinismo, voce squillante, bianca, agile, tenorile.

Mi sono domandato allora che cosa è impossibile ad un cantante quando in esso, come in Pertile, ma-

dre natura ha concentrato mezzi vocali, intelligenza, personalità, animo, passione ardente per la propria arte.

PERTILE IN TRAVIATA

Credo opportuno ricordare l'Edizione di Traviata data alla Scala nella stagione 1923-1924.

Pertile, Della Rizza, Stracciari e Toscanini. Di quest'opera era rimasta memorabile l'esecuzione nell'anno 1900 con Sobinof, Storchio, Stracciari, Toscanini.

Venti anni avevano modificato alquanto non solo il palcoscenico, ma gli scenari, i movimenti delle masse, il vestiario, le truccature e direi anche il sentimento artistico del Direttore Toscanini: qualcosa di nuovo vi era, più proporzionato all'evoluzione e al gusto del tempo.

L'accompagnamento degli archi al pezzo cantato veniva eseguito in forma così tenue e leggera, che ogni senso d'antico e di vecchio non veniva notato. E l'opera rimaneva genuina e pura, opera sempre del genio, nello spazio e nel tempo.

Inoltre i più vecchi avevano fissata bene in mente l'interpretazione della Bellincioni e di Stagno. È noto che la parte del tenore è assai difficile, e che anche i grandissimi non hanno cantato volentieri tale opera.

Stagno dalla voce non uguale, dagli acuti possenti, e dal temperamento caldo, urtava contro le difficoltà del primo atto, mentre eccelleva nei momenti passionali del terzo e del quarto (sempre però con la barba ed una truccatura del tempo).

Masini, eccelleva nel primo atto, ma il personag-



Pertile crea *Nerone*

gio non si addiceva troppo al suo temperamento artistico e personale.

Pertile eseguì sotto la direzione di Toscanini tutta l'opera come lo spartito indicava.

E cantò dolcissimo, e a mezza voce quasi tutto il primo atto.

Nella scena della borsa il suo temperamento drammatico ebbe modo di esplicarsi completamente; mentre nell'ultimo atto la passione e il dolore dei momenti salienti confermarono la personale e moderna interpretazione con un clamoroso e memorabile successo.

NERONE ALLA SCALA

Stagione 1924-1925. Arturo Toscanini imperatore! Periodo del massimo splendore in cui il grande Direttore riusciva a mettere in scena un meraviglioso complesso di opere, a riportare con criteri tutti suoi particolari davanti al pubblico, spettacoli lirici che come: *Traviata*, *Trovatore*, *Ballo in Maschera*, *Lucia di Lammermour*, da tempo più non si eseguivano, e a portare in porto l'ormai famoso *Nerone* di Boito.

A tutti sono note le peripezie di questa opera rimasta incompleta alla morte dell'Autore. Io sono andato alla prima e alla quinta rappresentazione della Scala, dopo una buona preparazione sul libretto, sulle Riviste e sul Corriere della Sera, che assai opportunamente davano notizie degli studi, delle fatiche tormentose dell'autore e dei collaboratori.

Ho risentito l'opera a Bologna tre sere, sempre con la direzione di Toscanini. Non intendo di dare un giudizio di competente sulla musica: esprimo così le



Pertile in *Nerone* - Atto I

mie impressioni: senza pretesa nè di dire cose nuove, nè di imporre agli altri il mio giudizio.

Non avevo mai provato un orgasmo simile: all'apparire di Toscanini sul podio orchestrale il cuore mi batteva, e pensavo a Toscanini e ai cantanti.

Provai l'impressione di troppo buio sul palcoscenico, tanto che nella prima parte del primo atto non si riusciva a distinguere nessun personaggio.

Poi sia stata la musica, siano stati gli attori, sia stata la suggestione ho dimenticato tutto il presente e mi è parso di rivivere i momenti storici del dramma, mentre tutti i ricordi dei miei studi classici e delle mie passioni letterarie mi si affollavano alla mente.

Era Nerone, figura, truccatura, espressione; pazzo, poeta, istrione, matricida, incendiario, Nerone, Nerone!!

La via Appia, monumenti e ricordi; storica grandezza: l'urne dei forti! La marcia trionfale, la moltitudine, il Popolo Romano!

Roma! La Roma Imperiale, che risplendeva al sole mattutino, con la sua leggenda, con la sua storia, col suo fascino, col suo splendore.

Il secondo atto vi dà la gazzarra dei Sacerdoti; mentre l'animo e il carattere di Nerone hanno la piena estrinsecazione dapprima nell'ossequio e nella paura della religione, quindi nell'eccesso di furore erotico, che lo spinge a volere la conquista della Dea. E sulle rovine del tempio abbattuto, in un eccesso di bestiale furore, canta poi, sulla cetra, un inno al suo trionfo istrionico.

Io non so di preciso in quale misura i continuatori di Boito abbiano contribuito a finire l'orchestrazione.

Certo è che il mio pensiero è corso subito a Boito, e da questi ad Aureliano Pertile; e agli amici ho det-



Pertile nel secondo atto del *Nerone*



Pertile nel quarto atto del *Nerone*



Pertile in *Nerone*

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

to: se Boito avesse saputo di poter contare su un interprete, come Pertile, forse avrebbe finito nei minimi particolari l'opera. I momenti di crisi vengono per tutti i produttori di opere d'arte. Ma però basta una piccola causa, una suggestione per riaccendere in essi la fede e la febbre della creazione.

Io penso che la sicurezza di Boito di avere un collaboratore di classe così eccezionale avrebbe fatto il miracolo di ridargli la fiducia in se stesso.

Il terzo atto è per me un po' troppo convenzionale: il canto dolce di Fanuel non è sufficiente ad estraniare il pensiero dalla serra di fiori e di ghirlande. Un cimitero, delle catacombe, avrebbero rappresentato forse più veridicamente il luogo di riunione.

Certo che all'immenso successo ha contribuito in misura enorme il grande cantante attore, che risponde al nome di Aureliano Pertile. Truccatura, figura, movimento scenico, esplicazione artistica dei vari stati d'animo dell'imperatore Romano, tanto tristamente noto a tutto il mondo: maestà, grandezza, istrionismo, fanatismo, paura, sadismo, vanità, intelligenza, crudeltà, tutto è opportunamente messo in evidenza da questo meraviglioso e versatilissimo cantante moderno, che come in Sly ricorda Ruggeri, in Nerone ricorda Zacconi.

PERTILE IN TROVATORE,
BALLO IN MASCHERA, FORZA DEL DESTINO

Le opere di Verdi che appartenevano al periodo medio della sua ricca produzione, e che rappresentavano il melodramma drammatico nel completo senso



Pertile in *Ballo in Maschera*

del tempo, non venivano più rappresentate alla Scala. Non erano i tenori che mancavano, ed i competenti sanno bene la ragione per cui io mi soffermo sempre a trattare del tenore, essendo questo la chiave di volta dello spettacolo, chè le donne, i baritoni e i bassi non hanno quasi mai costituito la ragione « *sine qua non* » di uno spettacolo. Parecchi Tenori avevano voci da poter cantare le suddette opere. La ragione invece, a mio avviso, era questa: Le opere di Verdi (come anche quelle di Rossini, Bellini, Donizetti) avevano bisogno di una interpretazione speciale da parte del Direttore e del Tenore che le proporzionasse ai tempi moderni.

Con ciò lungi da me l'idea di intaccare anche solo lievemente la grande nostra ammirazione per Verdi, chè anzi ai dì nostri è ancor più aumentata, non solo in Italia, ma in tutto il mondo.

Ma è un fatto innegabile che il vecchio tipo di interpretazione da parte dei cantanti e dei Direttori d'orchestra aveva stancato. Toscanini e Pertile hanno con la loro speciale e quasi imponderabile sensibilità artistica riacceso l'entusiasmo per le opere dei nostri vecchi, non solo nel tempio dell'arte Italiana, la Scala, e in tutta Italia, ma a Berlino, a Vienna, a Londra, in ogni luogo in cui tale culto si era sperduto o affievolito.

Un sussurro degli archi nell'accompagnamento, un tempo un po' più lento o un po' più stringato, una vivacità, un'esplosione, un pianissimo hanno rivelato e rinverdito questi capolavori dell'ottocento, per uno di quei tanti ritorni della storia, e forse per il fatto della assomiglianza e consonanza artistica di Verdi, di Toscanini, e di Pertile. Avuto, si intende, sempre riguardo alle proporzioni, e ognuno nel suo campo.



Pertile nel secondo atto di *Ballo in Maschera*

Nè si offendano i vecchi, per natura amanti del loro tempo (cosa che avverrà per noi, che non potremo sfuggire alla legge comune) non si offendano s'io non posso partecipare ai loro entusiasmi esclusivistici nel disprezzo del presente e nell'esaltazione del passato.

Ricordare, occorre, una massima: la proporzione nello spazio e nel tempo. Diamo, quindi, il meritato ossequio ai nostri grandi artisti dell'ottocento, ai grandi Direttori d'orchestra, dei quali ricordiamo i nomi con ammirazione profonda, alle orchestre dei principali teatri e dei grandi concerti: ma diamo altresì atto dei grandi progressi fatti dagli artisti (direttori, maestri, cantanti) degli ultimi trent'anni e specialmente del decennio dopo guerra, e misureremo il rapido cammino percorso da questi ultimi, se pensiamo che *Faccio* per preparare il *Tristano-Isotta* impiegò sei mesi, e si dice che la fatica sostenuta fu non piccola causa della sua morte: che per preparare spettacoli d'importanza e di novità occorrevano mesi di prove, e che il tutto procedeva con un ritmo ed una indecisione da non potersi confrontare con quello delle modernissime e precise rappresentazioni dei nostri grandi teatri moderni.

Nell'ascoltare queste riesumazioni Verdiane il mio pensiero volava a Verdi, che tanto curava i minimi particolari di ogni sua opera, e mi pareva di vederlo scrivere lettere ai librettisti, insegnare ai cantanti, ai direttori d'orchestra, agli scenografi, e, circondato di un'aureola di luce, assistere alle rappresentazioni ed esclamare, entusiasmato: «così io immaginavo lo spettacolo».

«Così si dirige e si canta la mia musica».

Mi diceva un grande dirigente di cantanti e di teatri: Nella *Forza del Destino* il biglietto della Scala

è pagato da Pertile col solo recitativo: «la vita è inferno all'infelice»... Critica e cantanti (e questo è assai raro) e pubblico, entusiasti, furono concordi nell'applaudire questo sublime cantante Verdiano.

A proposito della *Forza del Destino* a la Scala ecco quanto scrive Alceo Toni nel *Popolo d'Italia*:

«E di Pertile?

È il caso di ridire ancora che più tenori si sentono, e più egli sale nell'estimazione e nella simpatia del pubblico. Di più. Forse in questa sua nuova interpretazione ha superato se stesso. A scriverne seguendo gli incentivi dell'entusiasmo da lui suscitato, si va nel ditirambo. A pensare all'ovazione che ha scaturato nel secondo atto, dopo la celebre aria, c'è da pensare ai favoleggiati deliri del pubblico teatrale d'un tempo. Una celebre artista, presente in teatro, era in piedi ad applaudire, ed un luccicare di lagrime, le brillava negli occhi. Irresistibile incontro di due spiriti eccezionali nelle ipersensibili regioni dell'arte. Pertile è davvero il tenore per antonomasia. L'incantatore canoro, il mirifico Signore delle scene liriche. Inutilmente potrete affacciare riserve sulla sua voce. Non è quella strapotente di Tamagno, nè quella ineguagliabile di Masini, ma è vibrante d'inesausto ardore giovanile, bella della bellezza della intensa emozione artistica. Ma il suo canto è irreprensibile, la sua azione drammatica intelligente, suggestiva. Tenore Verdiano per foga appassionata, per forza di espressione, per resistenza canora, è entrato in scena in una volata musicale, l'immane volata che accompagna gli eroi verdiani, che giungono palpitanti, irrefrenabili ai convegni d'amore con impeto travolgente; si è abbandonato poi a tutte le dolcezze e a tutti

gli scatti del sentimento drammatico infiammato ed infiammante ».

Del Trovatore ho detto particolarmente altrove. Il Ballo in Maschera da molto tempo non si dava. L'« eri tu che macchiavi quell'angelo » era ritenuta la romanza preferita degli ubbriachi. Tempi, messa in scena, cantanti, truccature, trama artistica, l'insieme insomma non era sopportato dai gusti in continua evoluzione del pubblico.

Ed eccoti ancora Verdi e Ballo in Maschera trionfare nell'edizione completa in memorabili serate alla Scala col duo Toscanini-Pertile. Signori, giù il cappello! L'opera piace, solleva entusiasmo, i cantanti danno finalmente voce, colore, animo, sentimento, teatralità vera; lo spettacolo di masse, di scenografia, di luci, di movimento è reso moderno, ha afferrato il gusto del pubblico! Ed ecco l'opera riaffollare i grandi Teatri dell'Italia e del Mondo.

Non voglio rendermi prolisso, e cito un fatto solo. Bonci, tenore lirico, aveva studiato per anni il personaggio del Ballo in Maschera, non perchè l'opera si addicesse al suo repertorio, ma per la famosa cabaletta del secondo atto: « è scherzo ed è follia »; pezzo che si prestava ai suoi eccezionali mezzi di squisito cantante e di virtuoso.

Di questo brano egli ha dato una interpretazione speciale, che consiste nel cantare e ridere, ridere e cantare facendo sentire non solo lo scherzo, ma il dubbio lievemente pauroso, che ogni infausta profezia fa su tutti.

Per fortuna noi possiamo ammirare il Bonci a piacimento, perchè il disco fonografico è sempre a nostra disposizione.

Bonci è grandissimo, anche perchè canta un pezzo



Pertile in *Manon* di Puccini canta « Donna non vidi mai »

del suo vero repertorio leggero-lirico: Mi inchino al grande Bonci! però di fronte a lui metto Pertile. Tenore lirico-drammatico, nel periodo in cui ha cantato le opere più forti: credevo che in questo brano esistessero solo questi due giganti, ad un tratto mi accorgo che anche il divo Caruso entrò in gara; ed ecco i tre sommi cantanti di fronte nel disco: medesima punta, medesimo fonografo. Io vorrei che i nostri vecchi potessero ascoltare questi tre divi dell'arte canora degli ultimi trent'anni, ed essi comprenderebbero il grande progresso del teatro lirico.

Avevo già tracciato queste linee quando ho avuto occasione di assistere al Ballo in Maschera al teatro Reale di Roma la sera del 17 Gennaio 1931. Alberto Zago nella Tribuna così scrive della esecuzione di Pertile, dell'Arangi Lombardi, di Franci e dei due bassi Baronti e Vaghi. « Assai bene si sono comportati i protagonisti della tragedia, mostrandosi grandemente esperti dell'arte di amare, soffrire, e rendere l'anima a Dio, cantando con armoniosa voce.

Aureliano Pertile ci ha procurato gioie prelibatissime. La sua interpretazione del romantico personaggio di « Riccardo Conte di Warvich, è apparsa gagliarda e profondamente umana. Come cantante egli ha stravinto nell'aria « È scherzo ed è follia », nella quale si trova quella risata che, fino a poco tempo fa, sembrava privilegio, per non dire privativa o monopolio, del divo Bonci, come pure nella scena amorosa e nel canto di addio, alla fine dell'opera, dopo la magistrale pugnolata ».

Per parte mia devo aggiungere che mai ho visto nessun artista della scena lirica cantare con maggior naturalezza e proprietà artistica, in armonia col personaggio che deve rappresentare, e che ascrivo ad

un vero miracolo il fatto che dopo vent'anni di laboriosissima carriera la voce di Aureliano Pertile si mantenga così fresca, duttile e tenorile, in tutta l'ampia gamma. Le mezze voci sono perfette, flautate, e del colore uguale alla voce piena, che squilla e brilla in modo incantevole.

Il do limpido e dolce, emesso all'unisono con la donna nel duetto d'amore nella tetra scena del secondo atto, illuminato dalla luna, è una perla rarissima che fa esultare di gioia e di piacere.

L'opera, diretta egregiamente dal Maestro Santini con scenari e vestiti magnifici, mi è apparsa un'opera sveltissima, moderna, e nuova: impressione che avevo provato solo all'esecuzione della Scala.

Ho incontrato in questi giorni il Maestro Franco Paolantonio, che a proposito del Ballo in Maschera e di Pertile così mi ha detto: Pertile ha ripassato con me nel 1917 lo spartito, che nei primi anni di carriera aveva studiato: e insieme abbiamo affrontato il famoso brano « è scherzo ed è follia », del quale Bonci aveva dato per primo una caratteristica e indovinata interpretazione.

Pertile è riuscito subito nel non facile compito: mantenendo inoltre la spontaneità e il ritmo musicale in modo perfetto; gli ho risposto: e la tecnica del canto e del riso quale è?

E Paolantonio: si deve, immedesimandosi nel concetto del momento scenico, ridere col pensiero prima; con ciò metti l'animo e il corpo nella disposizione che madre natura vuole; poi incominciare di per sé il riso e il canto con la bocca sorridente: in poche

prove Pertile, riuscì ad esprimere spontaneamente il riso cantato, che tecnicamente, consiste nel ripetere soffermandovisi l'ultima vocale, indicata dal ritmo e dal concetto.

PERTILE CREA SLY

Mi soffermo a trattare di quest'opera non tanto dal lato musicale, ch'io non ho competenza per farlo, quanto dal lato moderno e artistico. Il libretto è ottimo, e Forzano l'ha ridotto per musica dal suo lavoro in versi, rappresentato una diecina d'anni fa da Ruggero Ruggeri in una magnifica tournée in Italia. A me la musica piace; perchè mi pare renda molto bene la trama del lavoro, e completi il concetto dell'autore; mi fermo però qui.

Dal lato artistico ho davanti al mio sguardo due grandi nomi. L'uno di prosa: Ruggero Ruggeri, l'altro di lirica: Aureliano Pertile.

Il dramma pareva fatto espressamente per le qualità artistiche di Ruggeri.

Nel primo atto allorchè beone e tranquillo, saltando sul tavolo dell'osteria, declama versi, ed esprime la sua angoscia e sogna il suo amore lungi dalla miseria e dal vizio; come nel secondo atto, allorquando si sveglia vestito da Lord e si crede tale, e dichiara il suo amore alla bella aristocratica, che si voleva far gioco delle sue disgrazie e dei suoi ignorati intimi dolori e spasimi; e così nel terzo, nel quale, insieme ai fumi del vino, ogni sogno ed ogni idealità d'avvenire sono svaniti per dar luogo alla dura realtà della sua triste vita, e deriso fino allo scherno, perchè gettato in una cantina, si uccide per non sopravvivere a tanta



Pertile in *Sly*

derisione, Ruggeri ha modo di dar prova delle sue infinite ed elegantissime qualità artistiche.

Ebbene chi ha veduto Pertile in *Sly*, dopo aver visto Ruggeri, deve convincersi che fino ad oggi la scena lirica non ha registrato un tenore superiore a lui.

L'interpretazione artistica e vocale si sono fuse ad altezze superbe, ed egli ha saltato, brindato, recitato cantando; ed ebbro è caduto a terra: ha sognato l'amore, la gloria, e la ricchezza e si è ucciso recidendosi le vene con un verismo tale, da ferirsi veramente al polso col vetro della bottiglia.

Chi sa di canto può comprendere tutte le immense difficoltà che una scena movimentata costituisce per l'impostazione della voce e per la respirazione. Nello *Sly* il movimento artistico del primo atto ha una importanza eccezionale, chè l'interprete deve fare la cosiddetta scena dell'orso, imitarne i movimenti saltellanti, il grugnito, e tutto ciò d'accordo con la musica moderna, che in fatto di tempi, di orchestrazione, e di intonazione ha aumentato le difficoltà in modo inverosimile.

Ebbene Pertile è riuscito a dare una rappresentazione artistica di *Sly* così armoniosa che pareva di assistere, non ad un'opera lirica, ma ad un'opera di prosa, tali erano il verismo, la facilità e la disinvoltura del canto e del personaggio.

La stampa unanime ha registrato il grandioso successo di questo inesauribile cantante attore, con una unanimità e con un entusiasmo, quali si sentono in teatro allorchè la marea impetuosa del sentimento e dell'entusiasmo trasporta, come valanga, il pubblico.



Pertile nel primo atto di *Sly*

LA MARTA DI FLOTOW A « LA SCALA »

Maggio 1931

Nel febbraio 1911 al Teatro di Vicenza un giovane modesto, esile, silenzioso, dal nome raro e armonioso, Aureliano, debuttava in *Marta di Flotow* con un successo di stima e di promessa.

Il 2 Maggio 1931 il Cartellone de « La Scala » portava: *Marta*, con Pertile, Pederzini, Favero, Stabile, Di Lelio; Direttore Panizza.

Nel ventennio trascorso, come ho sopra illustrato, il più svariato repertorio era stato cantato, col centinaio d'opere, dall'illustre Tenore, gigante fra i giganti. E, cosa portentosa, alla fine di una laboriosissima stagione, di tutte opere liriche e drammatiche, quali *Lucia*, *Aida*, *Ballo in Maschera*, *Andrea Chénier*, *Forza del Destino* nei principali teatri d'Italia e dell'Europa, egli vuole completare il ciclo di venti anni con un'opera di carattere leggero-lirico, ove la dolcezza del bel canto ha il predominio in frasi e romanze rese celebri dalle gole più illustri di quasi un secolo, e rese immortali dal disco fonografico.

Exploit meraviglioso che conferma ancora una volta l'eccezionale tempra artistica di questo sublime cantante attore.

Ecco quanto scrivono Giacomo Cesari e Alceo Toni nel *Corriere della Sera* e nel *Popolo d'Italia*.

« Sul Palcoscenico il dominatore della esecuzione vocale è stato il Tenore Pertile, che ha strappato applausi unanimi e sinceri, cantando con arte squisita e passione sentita. Certamente questa passione ha portato il cantante a largheggiare nei più caldi toni dell'espressione lirica, e a fare di Lionello una figura



Pertile in *Fra Diavolo*

riboccante di sentimento maschio vibrante. Nella romanza « m'apparì tutt'amor », fraseggiata ampiamente e nobilmente dal Pertile, il canto, sempre irrepreensibile dell'artista, ha avuto spesso delle sfumature assai delicate; ombre abilmente disposte per redere più vivi i risalti dei suoni emessi in pieno ».

E Alceo Toni: « Aureliano Pertile tutto vibrante, più che mai d'ardore e di fervore artistico, e preso evidentemente da quella specie di ebbrezza e di orgasmo insieme, che certi artisti provano in certe loro appassionate battaglie, fu perfettamente pari a se stesso. Cantante virtuoso, artista trascinante. Accolto al suo primo apparire sulla scena da un festante generale saluto, ebbe poi, dopo la romanza del terzo atto, acclamazioni trionfali ».

OPERE DIVERSE CANTATE DA PERTILE

L'elenco delle opere cantate da Pertile alla Scala, e ripetute in America, e nei principali Teatri d'Italia, unito alle altre, dà un complesso di un centinaio.

In esse è compreso tutto il repertorio antico e moderno.

Ed ha cantato le opere per le quali era scritturato, come è stato costretto ad imparare in pochissimi giorni Opere, che come Boris Goudonow, Butterfly, Iris, Lucia di Lammermoor, dovevano essere cantate da altri grandi Tenori. Questo stato di servizio è la conferma di quanto io ho esposto spassionatamente e con sereno e minuto esame nelle singole interpretazioni.



Pertile crea *La Comparsa Sommersa* di Respighi

TEATRO DELLA SCALA

Stagione 1931-32

Alla sera del 17 Dicembre ho salutato Pertile, che doveva partire il mattino seguente per Milano, scritturato alla Scala per Fedora, Werther, Adriana Lecouvreur.

Era commosso e pensieroso. I due mesi passati a Bologna in compagnia di allegri amici, ed il bello studio, calmo e progressivo di Fedora che riprendeva dopo vari anni di abbandono, e di Werther, che non aveva neppure mai visto rappresentato, gli avevano dato un senso di dolce sopore, di affascinante quiete, di riposante esistenza, quale mai aveva assaporato.

E provava quindi un senso di pena nel doversi staccare da questi ozi deliziosi, per riprendere il lavoro arduo, opprimente, se pur talora entusiasmanformarsi, gli stava di fronte.

Egli nel partire, nonostante il pieno vigore degli anni, della salute, dell'esperienza, e ben riposato, doveva sentire il dubbio della propria inesauribilità, e te del teatro. Non solo, ma la grande responsabilità delle opere, dei teatri, e del nome, che in ventun anni di lotte, di studi e di trionfi egli era riuscito a della domanda degli spettatori: sarà ancora Pertile? La voce del cantore sarà ancor quella?

Colpo di fulmine! il 19 il maestro Panizza e i Dirigenti il Teatro La Scala, disperati, invocano Pertile per salvare la situazione strana della inaugurazione della Stagione 1931-32 alla sera di S. Stefano, 26 Di-



Pertile in *Norma* alla Scala

cembre. Due tenori, forse indisposti, non possono affrontare l'ardua prova di sostenere la parte di Pollione nella Norma.

O Pertile, quindi, o rimandare l'inaugurazione.

Pertile per il teatro caro al suo cuore e per gli amici di tanti anni trionfali, è disposto a tutto; ma come fare in quattro giorni ad imparare e a mettere in gola una parte che da venti anni non aveva fatto.

Volontà, necessità, spirito di sacrificio, fiducia nelle proprie forze: e il miracolo avviene!!

Studio di pianoforte, preparazione di vestiario a duecento chilometri all'ora, prova generale con lo spartito in mano.

Trionfo alla sera di S. Stefano con una Norma spettacolosa, nel centenario della prima esecuzione.

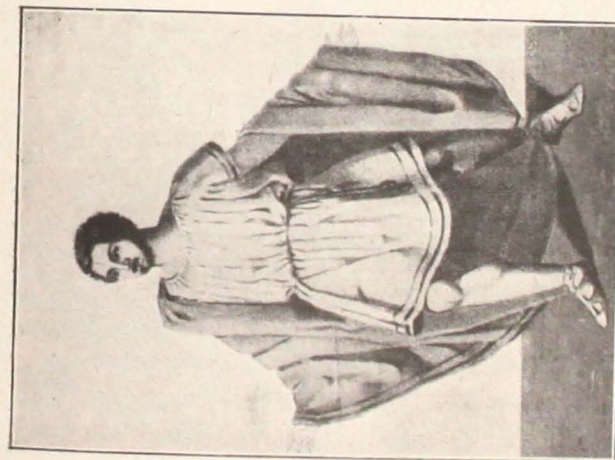
Ecco quanto hanno scritto gli autorevoli critici dei principali giornali milanesi:

Alceo Toni nel Popolo d'Italia:

Questo nostro artista, che ogni anno più ha sempre acquistato le simpatie del pubblico milanese per la felice versatilità del suo ingegno artistico e per il fervore appassionato delle sue interpretazioni, non si era ancora misurato, lui che ormai aveva sostenuto i più diversi ruoli lirici, con la maschia tessitura di Pollione.

Ebbene bisogna dire che in complesso ha segnato con questa sua nuova interpretazione, un altro successo netto, inequivocabile, a tratti più che caloroso.

La parte melodica di Pollione si è distesa nella sua voce come un filo armonico dolcissimo e pastoso: gli accenti del recitativo drammatico vennero scanditi



Diversità di costumi e atteggiamenti artistici di cento anni fa al Teatro alla Scala

Giulia Grisi «Adalgisa» e il tenore Donzelli «Pollione» nel 1831

con un rilievo plastico di grande espressione. Aggiungete acuti di uno squillo potente e brillante, un cantare in continuo abbandono appassionato, e c'è tanto per avere un Pollione come non si è udito in questi tempi, e come non sarà facile udire presto.

E Cesari nel Corriere della Sera:

Tutto ciò che si aspettava dal Tenore Pertile, questo artista l'ha reso con la consueta valentia, sostenendo il personaggio di Pollione nei momenti più scabrosi delle situazioni drammatiche, ed esprimendolo impareggiabilmente ove la scena del canto lirico si effonde in pieno. Il suo successo si è delineato chiaramente fino dalla cavatina del primo atto, *mecco all'altare di Venere*, che procurò un nutrito applauso a scena aperta all'artista. Ma fu nelle maggiori scene del secondo quadro del quarto atto, nel duetto con Norma e nel crescendo di passione che sbocca nella frase: « Ma tu morendo non m'abborrire » della scena finale, che Pertile ha trovato la nota giusta e intensa del sentimento. Pertile raggiunse ieri nella Norma uno dei punti più avvincenti della sua ormai non breve carriera.



Pertile in *Norma* alla Scala

NORMA - FEDORA - WERTHER
ADRIANA LECOUVREUR

Teatro della Scala
Stagione 1931-32

- 1) - Quattro tipi diversi di opere che comprendono quasi tutto il teatro lirico.
- 2) - Il Teatro della Scala.
- 3) - Ventun anni di carriera del Tenore Pertile
- 4) - Il melodramma in crisi per l'orientamento dei gusti del pubblico che vuole la maggior realtà possibile, cantanti perfetti, artisti completi, scenari spettacolosi, luci, ombre, orchestre numerosissime, movimenti di masse innumerevoli, spettacolo modernissimo, cinematografico.

Quattro constatazioni di fatto che sbalordiscono. Ebbene questo Tenore che debuttò allorquando la lirica era ancora in auge, nel periodo dei grandi entusiasmi suscitati dai Caruso, Bonci, Garbin, Biel, Borgatti ecc., è ancora alla ribalta forte, sicuro di sé, evolvendo la sua arte coi concetti dell'arte moderna, oggi romano con Pollione, domani in frak con Fedora, domani ancora con cura minuziosa Werther.

Ho seguito nei minuti particolari la sua preparazione in queste ultime due opere.

Fedora ha una tessitura, ed un canto drammatizzato che si presta molto bene alla voce e alle condizioni attuali, nonchè al personale di Pertile; il suo temperamento piuttosto drammatico, e la abbondanza copiosa della voce, che, tenorile, squillante, sgorga prepotente dalle note, che vanno dal *si* centrale a quello



Pertile in *Fedora* alla Scala

dell'ottava successiva, non gli potevano dare la minima preoccupazione della parte di Loris.

Il suo squisito senso musicale poi gli permetteva di eseguire a puntino, e in breve tempo, lo spartito di Giordano.

Non gli occorreva quindi che il tempo di mettere in gola l'opera e di limarla nei minimi particolari artistici.

Per Werther invece la questione cambia d'aspetto.

Non aveva mai avuto occasione di vederlo rappresentato: e comprendeva inoltre che non poteva fare un Werther sul tipo di quello di 20 anni fa, che da amici gli veniva descritto.

Personaggio unico, diverso dai cento rappresentati, richiede uno studio speciale, psichico, artistico, estetico.

Si deve rappresentare il *giovine Werther*.

Il martire dell'amore: il campione della fedeltà all'ideale donna. Oltre di essere giovine, deve essere bello, deve essere elegante. Siamo nel tempio dell'amore, in pieno romanticismo: e l'opera viene rappresentata nei tempi del cinematografo.

L'attore, che, al suo primo apparire, non ha le doti suddette, perde il cinquanta per cento, anche se canterà poi come un angelo.

Pertile ha letto attentamente il libro di Goethe. Poi tra di noi è avvenuta una continua conversazione sull'argomento.

Gli ho narrato di tutti i Werther ch'io ho veduto, e di quelli che ho sentito descrivere con entusiasmo. Di Garulli, che faceva un Werther tragico, di Pandolfi che teneva una via di mezzo, di Machnez che lo cantava deliziosamente con quella sua bella voce tenerile, dolce, ma che forse non aveva ben compenetrato

il personaggio, e specialmente di D'Alessio, ch'io ho sentito in ottime condizioni vocali, allorquando rappresentava più che una fulgida promessa della grande arte lirica italiana, in un Werther di teatro di provincia, con l'Albrescia, ottima Carlotta.

Di questo artista, che per me rappresentava fino ai miei colloqui con l'amico Pertile l'ideale di Werther, per estetica personale, distinzione di figura, indirizzo artistico moderno, ed istruzione necessaria a ben compenetrare il complesso personaggio, ho narrato tutte le finezze di truccatura, di portamento, di canto.

Pertile ha tutto ascoltato, e quindi è passato decisamente allo spartito che col maestro Alvisi aveva di già imbastito e cominciato a mettere in gola.

Ma la preparazione di Fedora, coi suoi declamati drammatici e incisivi, lo portava a fare un Werther un po' troppo deciso vocalmente ed artisticamente.

Dalla lettura del lavoro di Goethe, dalla lettura del libretto, e dall'ascoltare la musica di Massenet, e dalle lunghe conversazioni, talvolta un po' animate, Pertile si era fatto una speciale concezione del personaggio, che avevamo riassunto in queste righe: « Aristocratico, fine, intelligente, colto, è più che un filosofo, un ragionatore e un esaminatore del problema dell'amore e della morte.

Con una nota predominante: la malinconia.

Veduta la propria donna, quella che egli considera l'anima gemella, decide in se stesso: o quella donna sarà mia, o io mi ucciderò.

Dopo vari tentativi di conquista, e dopo lotte interne decide di morire: da allora fino alla morte egli vive in uno stato speciale di esaltazione e di parossismo, che si concreta in questa esultante decisione: offrire la vita in omaggio alla propria donna, perchè

lo ricordi per sempre; e passare ai posteri come il martire, l'esteta dell'amore, e (vanità umana anche nel dramma) passare per esempio di animo grande moralmente ed esteticamente.

Quindi preoccupazione di mantenere sempre la linea romantica e fine.

Non singhiozza mai, e va alla morte in una speciale esaltazione, che ha del freddo, e dell'aristocratico.

Morte, limpida, lineare, estetica, proprio all'opposto di quella esaltata e urlante patriotticamente di Andrea Chénier.

Partendo da questi concetti basici, egli quindi doveva avere una continua preoccupazione, quella del canto dolce, legato e di mezza voce, nei tanti brani che descrivono il romanticismo del protagonista, quali: « Io non so se son desto », « Oh, Ideal », « Ah non mi ridestar », e in tutto l'ultimo atto, per alternarli ai brani lirici veementi, ma non mai troppo drammatici degli atti di mezzo.

Solo chi è pratico di voci può comprendere l'immensa difficoltà che vi è nel passare dal canto ultra drammatizzato della Fedora, e dal declamato ampio e forte della Norma ad un'opera lirica e di largo respiro, quale il Werther.

Egli è vero che i nostri grandi Tenori del passato cantavano *Barbiere* e *Ugonotti*, *Norma* ed *Elixir d'Amore*.

Ma io non esito a dire che l'entusiasmo dei nostri nonni per la novità delle grandi melodie e la non profonda conoscenza delle voci doveano far loro passar sopra a tante disuguaglianze e a tante sproporzioni vocali.

La gola che canta con bella dolcezza e agilità

l'« ecco ridente in Cielo » non può bene cantare le opere quali *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Trovatore*, *Fedora*, *Aida*, *Ugonotti*, secondo le esigenze moderne della voce vera e completa.

Ora non vi è più posto per i falsettoni e gli smorzi del falsetto nei teatri del pubblico moderno.

Nè dal punto di vista fisiologico il falsetto è della natura della vera voce, per cui i cambiamenti di colore e gli sbalzi di calibro sono impossibili ad evitarsi, cantando con le due voci.

Altro calibro, altra emissione, altro sforzo, altra colonna di fiato devono poggiare sul diaframma, per poter ottenere le due ottave, della medesima natura e del medesimo colore, secondo i gusti e l'arte odierna.

A sostegno di quanto ho esposto cito un brano di una lettera, che il celebre Tenore Domenico Donzelli, indirizzava a Bellini, che nel 1831 scriveva la *Norma*, e la parte di Pollione col pensiero alle qualità vocali del suddetto artista:

« Mi penso dunque che non sieno per esserle discare delle precise notizie sul mio genere di canto, sull'estensione e natura della mia voce, tanto per dirigere le di lei ispirazioni, quanto perchè io possa renderle in modo che corrispondano all'effetto che Ella deve desiderare, e che deve contribuire al successo della sua musica ed a quello dell'arte mia.

L'estensione dunque della mia voce è quasi di due ottave, cioè dal « re » basso al « do » acuto. Di petto poi sino al « sol » ed è con questa estensione che posso declamare con egual vigore e sostenere tutta la forza della declamazione. Dal « sol » alto al « do » acuto, posso usare di un falsetto che, impiegato con arte e forza, dà una risorsa come ornamento. Ho agilità suf-

ficente, ma che mi riesce di gran lunga più facile nel discendere che nel montare ».

Ecco il giudizio dei più accreditati critici sul Loris di Pertile.

Alceo Toni nel Popolo d'Italia :

« Ha sussurrato, con toni di una estrema dolcezza e con naturale armoniosa modulazione cadenzale « l'amor ti vieta », ha animato il racconto con una crescente concitazione, trascinante, impressionante, accorandosi poi in evocazioni di nostalgica tenerezza ».

Il Corriere della Sera :

« Il Loris di Pertile è un personaggio di rara potenza comunicativa. Se ne sono visti gli effetti in parecchi punti dell'esecuzione, ove lo scatto dell'artista, il canto vibrante, rotto dalla emozione hanno scosso il pubblico.

La declamazione del Pertile è superba, e il modo col quale egli ne fa uso, ricordando affannosamente il delitto compiuto da Loris, raggiunse un grado di verità e forza drammatica da dare un capolavoro di interpretazione ».

In questa parte molti sono i la bemolle, i la, che occorre fare, al giorno d'oggi, in piena voce insieme al si bemolle e al si naturale dell'ultimo atto.

WERTHER ALLA SCALA

31 Gennaio 1932

Teatro esaurito: pubblico fine: ansioso di ascoltare quest'opera che raramente si dà e che moltissimi non avevano mai vista: atmosfera di raccoglimento.

Silenzio e attenzione quasi religiosa!! Il pubblico è preso dalla musica di Massenet e dal canto di Pertile; ascolta il protagonista, lo segue trepidamente in ogni sua mossa, in ogni suo atteggiamento, in ogni frase sospirata, addolcita ed evaporante in un'atmosfera di sogno. Segue il dramma, sospira, sente il tormento e la morte di questo giovine personaggio appassionato, tanto bene concepito da Goethe, e descritto musicalmente da Massenet; e così profondamente penetrato e reso da Aureliano Pertile.

Numerosissime chiamate, non deliranti, ma passionali, quasi doloranti, con un senso di pena e di tenebre, con l'animo triste, tanto triste.

Grandioso successo artistico, intimo, vero, perchè sentito, perchè non preparato, perchè non creduto, perchè non preveduto.

La stampa tratta male Werther come opera; e non esalta Pertile con quell'entusiasmo col quale ha esaltato il grande tenore in tante e tante opere.

Un solo critico, il romagnolo Alceo Toni nel Popolo d'Italia, dissente dalla maggioranza.

Perchè tutto ciò? Perchè questa mancanza della solita unanimità? Perchè questa disparità di giudizio?

A mio parere la domanda ha la risposta in un complesso di cause.

Anzitutto Werther, opera, non è mai stata nelle simpatie dei taetranti. La mancanza di coreografia, di masse, di cori, di sfarzo ha sempre ingenerato il dubbio che Werther non sia spettacolo da cassetta.

I dirigenti il Teatro la Scala si sono meravigliati dell'esaurito, ed hanno ripetuto più volte la loro meraviglia.

L'opera quindi viene data raramente: non è di repertorio ed è questa una delle cause del mancato entusiasmo ufficioso.

WERTHER OPERA

Massenet che vari anni fa dirigeva l'opera a Forlì, domandava ad Aldo Spallicci quale poteva essere la ragione che in un popolo come il Romagnolo, così rubesto, rude e forte, tanto piaceva il sentimentale e passionale Werther.

Tra gli articoli dei giornali usciti dopo la prima del Werther è proprio quello del romagnolo Alceo Toni, che secondo il mio parere, penetra più psicologicamente l'anima del lavoro e l'anima del pubblico, e meglio sintetizza con brevi parole l'interpretazione perfetta del protagonista Pertile.

« C'è una regione d'Italia, egli scrive, dove le passioni s'animano di impulsi veementi per l'ardore di un sangue troppo caldo, una regione dove fino a ieri i tradimenti dell'onore si punivano col coltello, che accolse il Werther come in una stanza propria, e se ne esaltò fino all'infatuazione. (Qualcuno di là non rispose domenica, all'appello della Scala, e non fu qui al Werther come ad un rito?).

Nel Werther onore e morte s'avventano irriducibili e tormentosi l'uno sull'altro, ma ambedue vi trionfano. C'è l'ombra sinistra del suicidio che può ripugnare e ripugna, ma amore e morte non sono sempre andati viso a viso, e non sono il triste binomio delle vicende sentimentali che volgono al drammatico?...

....Ma togliete pure a Werther i pigmenti sovrabbondanti della drammaticità: resterà sempre una

personificazione scenica che ha carattere d'umanità universale: la giovinezza coi suoi primi pallori amorosi, che centra il mondo in sè stessa e nelle proprie emozioni, che sogna e soffre ai primi contatti della dura realtà sino a pensare d'evadere dalla vita, se nella vita, oltre il sogno, non ha attrazione pel suo cuor femminile ed immaturo cervello. Questo ha notato il Massenet e questo ha tentato di significare. In fondo è il movente poetico e la ragione psicologica del romanzo goethiano da cui il melodramma è nato. Il Werther Massenettiano è dunque tutto un sospiro d'amore, un languore elegiaco...

Di Pertile che impersonava il protagonista, e che ha aggiunto con questa sua nuova interpretazione una nuova corda alla sua lira, bisogna dire che se la magra dei tenori lo costringe a provarsi in tutti i ruoli, le sue virtù, peraltro, ancora non vi hanno fallito. Candore e stupore amoroso ed espansioni appassionate: tutto l'essenziale e il meglio dell'anima di Werther fu da lui espresso con accenti toccanti e perfetti. Inutile dire che nei punti salienti e nei brani celebri raggiunse l'apice ».

Convengo pienamente con Alceo Toni, che dice di limitarsi a fare una succinta cronaca e critica teatrale.

Per parte mia devo aggiungere che Werther è sempre piaciuto a tutti i pubblici quando si ha avuto nello spettacolo un protagonista buono. Ovunque sento parlare con entusiasmo favoloso dei Werther di Garulli, di Mannucci, di Pandolfini, di Macnez ecc.

Ma altre cause ancora hanno contribuito a creare prima e dopo la rappresentazione attorno a Werther l'atmosfera di lotta cui ho accennato. La crisi del me-

lodramma e soprattutto la crisi di artisti all'altezza dei tempi.

Non vi sono tenori che possono accontentare il pubblico, che ha esigenze ormai eguali nei grandi come nei piccoli teatri, in causa della diffusione della radio, dei fonografi, e della facilità dei mezzi di trasporto, per cui a tutti i provinciali, anche i più remoti, è dato ascoltare spettacoli di primo ordine.

Un solo tenore è all'altezza dei tempi. Un tenore fenomeno che se ha l'anima eccelsa per far cantare cento personaggi diversi, ha un corpo solo, senza il dono dell'ubiquità.

I principali Teatri d'Italia, gestiti dagli enti autonomi, i migliori, dal punto di vista artistico, dell'estero, se lo disputano.

Egli è Aureliano Pertile, e sempre Aureliano Pertile.

Sulla breccia da 21 anni, con energia giovanile fa da spola da un teatro all'altro, senza soste, senza riposo, cantando le più svariate opere, senza possibilità di essere sostituito.

Il raffronto annienta gli altri tenori.

Un'opera cantata da lui non può essere ripresa decentemente da altri.

La vita è strana! Questo artista che dovrebbe essere innalzato alle stelle, elogiato all'unanimità, trova ovunque egli si presenta, nel pubblico e nell'ambiente teatrale una specie di aspettativa non dirò fredda, ma vigile, che è quasi un senso di dubbio allorquando si tratta di una nuova interpretazione di questo proteiforme artista la cui versatilità e genialità pare non debba avere confini, ed è talvolta uno strano senso di ribellione contro quest'uomo che si moltiplica, che rappresenta insomma un vero Tiranno Vocale. Oh il



Pertile in *Luisa* di Charpentier

bisogno umano di cambiare! Il desiderio dei raffronti!

E solo dopo la constatazione della reale ed insuperata grandezza di questo cantante-attore la folla che gremisce sempre i teatri, anche talvolta brontolando, esplode in ripetute chiamate ed entusiastici applausi: mentre le autorità e le competenze artistiche, ogni volta devono constatare il fatto, e ringraziare Pertile di avere mantenuto le tradizioni teatrali all'altezza dovuta; mentre poi alla partenza del grande Tenore per altri impegni non sanno a qual santo rivolgersi per continuare degnamente gli spettacoli.

Il fatto non dà grande piacere, come è facile immaginare, al Pertile: ma per essere sinceri noi dobbiamo dire che la mancanza di esagerati osanna, e la constatazione da parte dell'illustre Tenore delle continue e sempre maggiori esigenze del pubblico sono state la sua fortuna.

L'uomo in generale e l'artista in particolare, per produrre, hanno sempre il bisogno del pungolo della critica e del timore di essa.

Solo così essi continuano a studiare e a produrre.

L'unanime, esagerata, e talvolta interessata approvazione ed esaltazione di alcuni fra gli artisti più noti, è stata causa della loro decadenza prematura. Ritenutisi sommi si sono abbandonati ai piaceri della vanagloria, ed hanno creduto di potersi permettere ogni eccesso in tutti i campi: l'uomo, riconosciuto per unanime consiglio come essere superiore, e quindi non più criticabile, non ha più prodotto nulla di concreto e di bello.

I grandi artisti che, come Pertile, riescono a mantenere la linea, per le loro straordinarie doti di ingegno e di controllo, e in causa della severità della pubblica

opinione nei loro riguardi, sono rarissimi: e hanno del fenomeno!

Ecco le particolarità della indimenticabile interpretazione di Pertile serenamente esposte, e quali le migliaia di fortunati spettatori hanno potuto constatare.

1°) Truccatura e vestiario ambientati al punto da dare la completa illusione del Giovine Werther.

Merito anche questo grandissimo da attribuirsi al Pertile, che benchè in piena maturità artistica ed umana, e sfolgorante di salute e di energia, doveva fare uno studio accurato in questi momenti e in questa opera in cui il lato estetico ha un valore grandissimo.

2°) L'interpretazione artistica è stata quale egli si era prefissa nella lunga preparazione, e che è citata anteriormente.

La sortita del primo atto, quell'atteggiamento romantico della persona, quell'estatica contemplazione della natura, la prima visione di Carlotta, la passeggiata al chiaro di luna, la dichiarazione d'amore, l'annichilimento, quasi l'annientamento del suo essere umano alla risposta di Carlotta, legata per giuramento ad Alberto, l'irrigidimento nella visione del dramma e del suicidio; tutto è dimostrato dal Pertile in una chiarezza e perfezione quale fino ad oggi in un artista lirico noi non avevamo mai visto: La compostezza della persona, la parsimonia nel gesto, l'avvilimento morale e materiale dell'animo e del corpo sono, resi in modo indimenticabile nel duetto col Baritono nel secondo atto: «ma come dopo il nembo».

L'esaltazione accorata nel «Son io ch'ella poteva amar!».

Il monologo sulla morte: «morir, ecco tutto, mo-

rir ». Mentre il pubblico in un religioso silenzio tratteneva quasi il respiro, attratto e conquiso dalla psicologica comunicativa dell'Artista.

L'entrata nella casa di Carlotta, nel terzo atto, con le parole sussurrate « Sono io »; i versi di Ossiam, il tentativo di conquista, il bacio rivelatore dell'amore di Carlotta, la fuga.

La caduta del ferito dalla poltrona in terra, la ripresa con un ultimo scatto di energia, e la fine con un senso di verità tragica e fatale!

All'accendersi delle luci mi sono rivolto intorno e ho constatato tanti occhi luccicare al pari dei miei.

Una commozione profonda aveva invaso l'uditorio.

Mi rimane da dire della voce:

Chiamo a testimoni pubblico, e competenti alla mia affermazione.

Non ho mai sentito cantare in una mezza voce più bella, appropriata, commovente e perfetta dal lato tecnico.

Quel canto bianco, abbandonato, quei « mi » e « fa » dolci e misti di colore, quei « sol » raccolti in voce vera e degradanti in proporzione sulle note discendenti, quei « si bemolle » netti, limpidi, cristallini; quel « si naturale » timbrato, senza sforzo; tutto l'ultimo atto in vera mezza voce, col pianto e colla morte in gola. Quel colore della voce consono sempre al momento psicologico dell'artista hanno dato l'illusione che il canto, l'interpretazione non siano sforzo, ma naturalezza, e hanno attratto lo spettatore a vivere la vita intima del dramma. Che si voleva di più?



Pertile in *Adriana Lecouvreur*

Non esito a dichiarare chiaro e deciso che Pertile, in Werther, ha raggiunto senza dubbio la più alta espressione d'umanità della sua lunga e inconfondibile carriera d'artista.

L'« ADRIANA DI LECOUVREUR »

AL « CARLO FELICE »

FINE FEBBRAIO 1932

Al momento di andare in macchina mi giungono i resoconti della serata al Massimo Teatro Genovese con l'« Adriana », ch'io ho sentito solo per radio.

Povero libro mio! ho detto: « Eri stato composto tanto a sbalzi, saltuariamente, ed avevi subito tante peripezie e modificazioni! eppure tutto ciò non doveva bastare! L'« Adriana » vuole entrare anche lei: ed entri e s'accomodi dove vuole e come le è possibile.

Penserà il gentile lettore a comprendere la concezione e la formazione del modesto lavoro nel suo insieme, che ha del libro, del giornale, del trattato ecc. ecc., e soprattutto l'impronta dei tempi un po' slegati e nervosi, che non consente il lavoro paziente e calmo della coordinazione e della lima.

Non avendo presenziato la serata, riporto il resoconto del critico musicale del Giornale il « Lavoro » di Genova; resoconto che mi pare scritto da ottimo intenditore e conoscitore del teatro lirico, e specialmente del ruolo speciale all'artista di canto.

Il suo stile è appropriato e il suo esame molto profondo e fine.

« Il tenore Aureliano Pertile con il prodigio della sua voce e con la maestria del canto ha rinnovato i successi degli anni scorsi. Qui, in quest'opera, dove abbondano i declamati e le frasi a largo respiro, qui come in tutte le altre interpretazioni note al pubblico genovese, l'integrità dell'artista si mantenne inviolata. Purtroppo con grande facilità in teatro si sogliono creare celebrità per virtù di qualche nota acuta o squillante, o si misura dalla capacità polmonare la valentia di un cantante, che con supremo sforzo esibisce le corde vocali alla compiacenza degli ascoltatori, trascurando e anche offendendo il sentimento dell'arte; il Pertile invece prodiga la gran nota solo quando occorre e la sostiene non fin dove gli è possibile, ma fin dove è consentito dall'arte; il tutto senza sforzo, senza pose preparatorie, semplicemente, seguendo con signorile disinvoltura la scena del dramma, del quale mai dimentica essere uno dei maggiori esponenti. Perciò Pertile è una grande e unica figura d'artista: in lui è arte il canto, è arte l'espressione drammatica, il gesto, il portamento, la maschera del volto, la foggia del vestire; in ogni elemento del ruolo egli porta con uguale interesse il suo studio e la sua fantasia; Pertile cerca la compiutezza del personaggio interpretato da tutti i punti di vista dell'estetica musicale, visiva e intellettuale.

Il Maurizio è una delle sue tante creazioni. Impeccabile, perchè ha un'anima canora che lo distingue e una luce drammatica che lo rivela. Quando mai vi fu un Maurizio con note così limpide, così calde di passione, così fluide e smaltate, con tanta impressio-

nante sincerità nel movimento drammatico degli episodi? In una parola, con tanta coscienza d'arte? »

DISCHI FONOGRAFICI

Io non vorrei che chi legge queste mie note possa nemmeno lontanamente pensare che io le abbia scritte per amicizia e per altre ragioni. Posso quindi dichiarare a viso alto ch'io ho giudicato serenamente: con ciò non pretendo che alla serenità e imparzialità personale. Ho però la fortuna di avere un controllo sulla parte più importante delle mie asserzioni, quello del disco fonografico.

Io invito tutti coloro che mi leggeranno a controllare il mio dire: prendano un ottimo fonografo, adoperino le punte sottili, che danno maggior verità e dolcezza alla voce; prendano dischi dei vari cantanti, possibilmente della medesima casa, e li raffrontino nei medesimi brani.

In essi la voce di Pertile non perde neppure di fronte alle voci più belle e conclamate: ma la superiorità del canto, il calore e colore delle emissioni, le dolcezze, le sfumature, e soprattutto lo squillo e la limpidezza del fraseggio, insieme alla nota passionale ed ardente non hanno raffronto. Voi potete paragonarlo nel repertorio di Schipa, di D'Alessio, di Gigli, di Bonci, di Lauri-Volpi, e perfino di Caruso, e vedrete che mentre li eguaglia nelle singole specialità, nel complesso tutti li supera, con la sua variata ed eclettica tavolozza di coloriti.

Sono dolente che la televisione o il cinematografo non possano, come il disco fonografico per la voce, attestare e documentare quanto altrove ho esposto nei riguardi delle qualità artistiche di Aureliano Pertile.

Portamento della persona, gesto, espressioni mimiche del volto, movimento scenico, truccatura e vestiario, curati in minutissimi particolari, e qualità superiori di intelligenza e versatilità dimostrano che egli sarebbe stato anche un ottimo artista di prosa.

Nel campo lirico, sotto questo aspetto, non ha rivali, e ha precorso tutti gli altri nei progressi verso il divenire Teatrale.

CONCLUSIONI

Termino riprendendo il motivo iniziale.

Ognuno scrive dando rilievo alle sue simpatie e alle sue naturali disposizioni e sensazioni, che vede riprodotte in un artista più che in un altro. Ragione per cui lo scrittore trova sovente il lettore al punto di vista opposto.

E benchè io sia convinto a pieno di aver esposto fatti ed osservazioni con grande obbiettività e serenità, riconosco di non poter sfuggire alla legge naturale, che ognuno, figlio dei suoi tempi, sia costretto a riprodurre, in questi tipi di lavoro, il grado di maturità artistica dell'epoca cui appartiene.

Non voglio ipotecare l'avvenire, nè fare il profeta. A me sembra che l'era del melodramma stia per finire, non tanto per la questione dei cantanti e degli artisti, quanto per la mancanza di produzione musicale.

Nuovi orizzonti si aprono, verso i quali la musica e l'arte canora dovranno incamminarsi.

Ed in certi momenti ho timore che abbiano ragione coloro che sostengono che con Pertile finirà la schiera dei grandi cantanti.

Certo è che nessun artista lirico fino ad oggi ha mai cantato un repertorio così vasto ed eterogeneo di opere come Pertile, poichè a tutto il repertorio antico noi dobbiamo aggiungere quello più recente moderno dei Mascagni, dei Puccini, dei Wolf Ferrari, dei Catalani, e Zandonai; opere che per tessitura, composizione e concezione teatrale sono di gran lunga più difficili e faticose, sia musicalmente che artisticamente, di tutte le opere antiche, per il canto declamato, e per l'orchestrato triplicato e pesantissimo.

La sua versatilità artistica, il suo ingegno, la sua duttilità vocale e il suo speciale temperamento gli hanno permesso di cantare con eguale facilità il leggero e il dolce, il declamato, l'ampio, il drammatico, il tragico, eseguendo, più che tutti, il pensiero artistico dei compositori, che anche nelle opere più forti, intercalando, a secondo dello svolgimento della trama, brani e frasi dolcissime a liriche e forti necessitano di un tenore completo, che riunisca le qualità dei tre tipi diversi, leggero, lirico, drammatico.

E poichè l'opera artistica della musica cantata è legata all'esecutore dalla gola canora, così molte volte essa è completata e qualche volta superata in sensazione e vibrazioni artistiche da quell'insuperabile strumento umano, che solo la Divinità poteva creare.

Ebbene la voce e l'arte d Aureliano Pertile hanno compiuto questo miracolo.

Dizione, fraseggiatura, accenti, espressioni, sfumature, scatti, dolcezza, ed una bella voce, tenorile

dalla prima nota all'ultima, che dopo quindici anni di carriera è giunta al più completo sviluppo, con degli squilli ed una purezza di timbro, che sono squilli di arte e di vittoria alata, e trionfante.

Qualità tutte che unite all'animo, al cuore, all'entusiasmo e alla passione per l'arte hanno formato di Aureliano Pertile, l'artista sommo, completo e sintetico dei tempi moderni, caratterizzante l'epoca più gloriosa, quella dei cantanti-attori.

CINEMATOGRAFIA

Sulle cause della crisi teatrale si discute con ardore e con più o meno competenza: certo che il problema è grave, sia dal lato artistico che finanziario.

A me pare non debbasi però esagerare, e constatare invece serenamente come è proprio di tutti i tempi la critica del presente e l'elogio del passato.

Una volta... i nostri vecchi erano colossi... ora sono tempi di crisi, di decadenza ecc. ecc.

Nè io, nè gli altri, che scriviamo dobbiamo credere di portare la panacea alla crisi teatrale che realmente esiste: per me questa è solamente crisi artistica.

Da cento anni si eseguono sempre i medesimi melodrammi; capolavori indiscussi, ma sono sempre quelli: al tempo in cui queste opere d'arte musicale venivano alla luce l'elemento voce aveva il predominio, e solo a questo tutto veniva sacrificato.

E insieme alla abbondantissima produzione musicale di tutto l'ottocento sorse una esuberante quantità



Fra Diavolo: Bettoni - Badini - Pertile

di bellissime voci, fenomeno che doveva andare di pari passo.

Col diminuire della produzione musicale del melodramma nella fine dell'ottocento, non diminuiscono le voci; chè l'Italia ha abbondanza copiosissima di queste, come di sole e di cielo azzurro, ma diminuisce l'importanza di esse nel melodramma stesso, cambia cioè la loro funzione.

Il pubblico non ama solo sentire cantare, vuole l'opera, dal punto di vista artistico, completa.

Il cinematografo in trenta anni, ha operato una notevole trasformazione del gusto del pubblico, e l'elemento voce non è per esso il solo elemento di valore, che deve essere completato dall'elemento estetico ed artistico del teatro, e soprattutto dal movimento.

Ed ecco la crisi: e crisi solamente ed esclusivamente artistica. Si dice: il pubblico non ha più gusto, preferisce il cinematografo alla lirica; sì, perchè il cinematografo è più consono ai gusti moderni.

È strano il fatto, ma constatato in modo assoluto che, in generale, le belle voci, specialmente quelle di tenore, appartengono alle persone di più bassa condizione e quindi di nessuna istruzione.

Non solo; raramente la voce è accoppiata alla vera intelligenza.

Mascagni per dire a uno dell'asino, gli diceva: sei un tenore.

I Licei musicali e le scuole private sono impari al loro compito. Nei primi qualcosa si fa, dal lato dell'istruzione generale e artistica; nelle seconde niente nel modo più assoluto.



Automobile Fiat N. 25, con Luisa Tetrazzini, Augusto Giacometti, Angelo Masini e Carlo Righi pioniere del ciclismo e automobilismo faentino.
Faenza, ultime recite del Masini, 1904

L'allievo studia per sei mesi vocalizzi, altri sei mesi un'opera, e poi, basandosi sulla gioventù e sulla buona materia prima della voce, debutta: il novanta per cento degli allievi scompare dalla scena sfiatato, dopo due anni, e il cinque si trascina vergognosamente per qualche anno; qualcuno si eleva, trova il giusto imposto della voce, ed aiutato dalle qualità musicali e artistiche naturali, riesce a formarsi una buona, ma incompleta personalità.

Di tenori che sappiano stare in iscena bene, e interpretare il personaggio secondo le esigenze moderne di truccatura, di movimento e di espressione non ve ne sono che pochissimi. Si contano sulle dita della mano. Gli altri che pur hanno un nome, se vedessero se stessi riprodotti nello schermo avrebbero di che arrossire.

Per le donne, pei baritoni, e i bassi la natura artistica è meno ingrata: ma io ho notato che tutti i cantanti, eccettuati pochissimi, non studiano il minimo necessario la parte vocale, e non si curano affatto di quella artistica.

Ho visto dei baritoni e bassi, che vanno per la maggiore, aggiungere grida, urli, parole, come: vigliacchi, buffoni; dare spinte, pugni sui tavoli, calci alle sedie fino a romperle. Se avessero studiato avrebbero compreso la vera arte, non la sfacciataggine portata fino all'incomprensione irresponsabile.

Concludo che appena tre o quattro tenori e pochi altri baritoni bassi e donne sanno stare in scena secondo le esigenze moderne, che il tempo del dominio assoluto della voce è finito; e che il pubblico esige ben



Pertile in *Francesca da Rimini* di Zandonai

altro che il canto solo: il quale poi a sua volta (tolta la prima categoria, che è accaparrata dall'America e dai sette od otto teatri delle principali città d'Italia), è insufficiente e meno che mediocre.

Quanto ho detto viene confermato dal fatto che anche le città di provincia ed alcuni paesotti hanno abbandonato l'uso degli spettacoli mediocri; essi col sacrificio di qualche amatore danaroso e coll'economia delle doti, fatta in un anno o due di riposo, richiedono per una brevissima stagione estiva nientemeno che i cantanti della Scala.

Dai cantanti di seconda e terza categoria il pubblico di tutti i teatri d'Italia non attende più nulla, e va al cinematografo perchè non sopporta più Tizio che canta male a gambe larghe, e con gesti preistorici; Caio che sorride quando dovrebbe esprimere dolore e passione; Sempronio che ha il cappello sproporzionato, una spada alla quale sembra legato, ed una trucatura ferocissima; un cantante piccolo, grasso, la donna altissima e filiforme, o viceversa.

Il cinematografo ha reso insopportabile tutte queste cose, che prima non venivano notate, o, se notate da qualche precursore, non si rendevano isopportabili alla maggioranza.

A ciò aggiungete il fatto che, sempre di crisi artistica, con la scarsità di buoni cantanti artisti, con la concorrenza dell'America, le quote dei pochi privilegiati sono salite ad altezze favolose, per cui il prezzo dei biglietti è insopportabile per le condizioni finanziarie attuali: e il pubblico va al cinematografo dove trova l'utile e il dilettevole.



Fertile in camerino mentre si trucca

Ma anche quest'ultimo fatto conferma la crisi artistica per il novanta per cento.

Se, come per il passato, vi fosse una produzione musicale, e se in proporzione vi fossero trenta tenori e altrettanti bassi, baritoni, donne di primissima categoria, rispondenti alle esigenze artistiche moderne, le quotazioni singole diminuirebbero di un terzo almeno, e la spesa del biglietto sarebbe quasi proporzionata alle tasche cinematografiche.

A proposito di una recita di Manon di Massenet a Pavia, così leggevo nel giornale cittadino: All'apparire sulla scena del Tenore D'Alessio e della Soprano... la prima espressione del pubblico è questa: come sono belli, poi come sono vestiti bene, quindi come interpretano bene il settecento, in ultimo come cantano bene, e come fondono perfettamente le loro voci nei duetti.

Il primo critico di giornale che scrive secondo i concetti artistici dei tempi nostri.

LA CRITICA - IL GIORNALISMO E L'EVOLUZIONE DELLA LIRICA

È indubitato che ci troviamo di fronte ad una svolta storica (come si dice con espressione tanto usata ora) dell'arte lirica teatrale.

Come del resto tutte le consorelle, essa è in continua evoluzione. In tutti i tempi vi è stato il principio, il momento culminante, e il decadimento di ogni forma artistica.

Il tipo attuale del Teatro di Prosa è finito o quasi. Appena Ruggeri e Zacconi e qualche altro più in vista riescono a fare recite straordinarie, componendo e ricomponendo compagnie di brevissima vita.

La lirica, specialmente nella forma melodrammatica, è in una crisi spaventosa. Il pubblico accorrerebbe solo agli spettacoli di grandissimo stile e con artisti di gran fama, quali si possono avere a Milano, Roma, Genova, Torino, Napoli, nei teatri cioè gestiti dagli enti autonomi, che fin'ora posseggono basi finanziarie da far fronte alle grandi ed inevitabili spese.

Ma il pubblico non può affrontare il prezzo elevato dei biglietti, e così avviene che anche questi spettacoli sono passivi, mentre l'interessamento va di pari passo.

Molti ed importanti Teatri delle grandi Città di Provincia sono rimasti chiusi. Altri hanno aperto i battenti per brevissimi e sfortunati periodi. Alcuni Impresari intelligenti ed attivi hanno fatto tutti gli esperimenti possibili. Al Duse di Bologna, a costo di notevoli sacrifici da parte dei dirigenti, la stagione ha occupato il Carnevale, la Quaresima e s'è ancora prolungata dopo Pasqua. Ottimi artisti hanno cantato senza suscitare entusiasmo nè richiamare folla. I prezzi sono discesi a livello di quelli dell'anteguerra. Nomi di artisti che hanno cantato quest'anno con successo alla Scala, al S. Carlo, al Carlo Felice, hanno concluso quasi in un forno.

La comparsa di due giovani baritoni, il Manacchini e il Valentino, due speranze dell'arte lirica, dalle bellissime ed ampie voci, alternatisi in Rigo-

letto, Trovatore e Favorita, che in altri tempi avrebbero creato un dualismo accanito per i fanatici partigiani delle due parti, non hanno scosso l'apatia del pubblico.

In poltrona, Signori, con complessive lire 9, Ingresso L. 3, Loggione L. 1,80.

Una Norma con Voltolini redivivo, dalla voce sempre bella e fresca: con una spettacolosa Adalgisa nella Menghini Cattaneo. Medesimo prezzo. Pubblico mediocre. Dall'altro lato tutti i cinematografi pieni.

Il nuovo film sonoro: «Rubacuori» con Falconi protagonista, per una settimana è stato rigurgitante. In tutti gli ambienti, specialmente nelle famiglie, non si parlava che di Rubacuori nei confronti della Canzone dell'Amore, di Terra Madre, di Charlot, di Greta Garbo e compagni. Signori Critici, Signori Giornalisti a che vi affannate nello studio della crisi teatrale lirica?

L'entusiasmo dei nostri nonni, le follie, i deliri del melodramma, dai duecento anni di vita di massimo splendore, sono passati nella giovane vita, pulsante a cento chilometri all'ora, della Pellicola cinematografica, che in continua e trionfale ascesa si va concretando e completando con la voce parlata e cantata.

A che, o Signori critici, le inutili querimonie? Non è vero, che il gusto sia deturpato, che l'arte vera sia perduta. Ditemi quale è l'arte vera?

Discorsi di tutti i tempi e di tutti coloro che fossilizzati ed esauriti in vecchie forme artistiche non possono seguire il divenire artistico del tempo e degli uomini.

I medesimi ragionamenti devono aver fatto gli ammiratori di Paisiello, Cimarosa e compagni settecentisti, di fronte alla travolgente vittoria dei geni ottocentisti quali Rossini, Bellini e Donizetti.

Niente acidità, niente inutile rimpianto di un passato splendido, che va trasformandosi: discussione serena, invece, sulle nuove forme dell'arte lirica, studio e ricerca di mezzi per sempre progredire, per sempre elevarsi verso una meta, sempre luminosa, e non mai raggiungibile. La voce umana, prodotto del più completo arcano strumento, rimarrà in tutti i tempi, l'espressione musicale e lirica più elevata e preziosa.

Ma Signori Critici e Giornalisti, anche questo maraviglioso strumento da Adamo è sempre in marcia coi tempi, coi gusti, e col progresso in una misteriosa, tormentosa ed inesauribile evoluzione artistica e scientifica dello scibile umano.



INDICE

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

<i>Prefazione</i>		pag.	5
-------------------	-----------	------	---

Parte Prima

Il tenore perfetto		pag.	9
<i>La vita artistica di Aureliano Pertile</i>			15
I primi ricordi			15
Il debutto			18
Al "Metropolitan"			24
A "La Scala", con Toscanini			26
Sempre a "La Scala"			30
Il "Nerone", di Boito			34
"Andrea Chénier", e "Lohengrin"			36
"Manon", e "Bohème", di Puccini			36
Il "Trovatore", a "La Scala"			36
A Vienna e a Berlino			33
Dischi fonografici			38
Progetti e programmi			39
<i>Il metodo di canto di Aureliano Pertile</i>			43
Diverse emissioni della voce cantata			45
Respirazione			47
Diversi tipi di respirazione			48

Diversi tipi di voce	pag. 52
Il vocalizzo	» 55
Il famoso passaggio	» 58
Il colore della voce nelle note di passaggio	» 61
Conclusioni	» 64
Massime artistiche	» 66
Note dell'autore	» 69

Parte Seconda

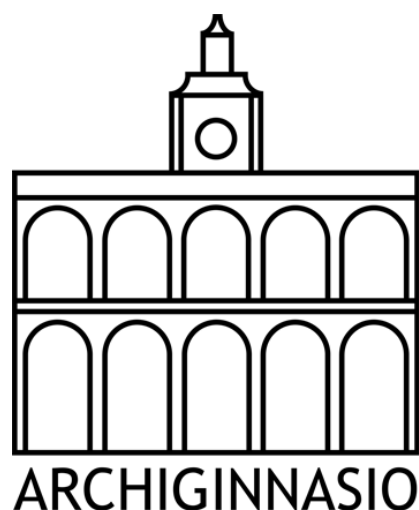
LA VOCE E L'ARTE DI AURELIANO PERTILE

Cronache e critici	pag. 75
Gli entusiasmi dei nostri nonni	» 77
Voce di falsetto o di testa	» 78
Guglielmo Tell - 1831	» 80
La cosiddetta voce di petto	» 81
Il periodo più fulgido del teatro lirico italiano	» 82
Tipi di tenori che si elevano per caratteristiche personali	» 84
Gli ultimi trent'anni	» 88
Enrico Caruso	» 89
Alessandro Bonci	» 92
Tamagno	» 92
De Lucia	» 92
Anselmi	» 95
Borgatti	» 95
Beniamino Gigli	» 97
Giacomo Lauri-Volpi	» 98
Giovanni Martinelli	» 99
Antonio Melandri	» 102
Bernardo De Muro	» 105
Michele Fleta	» 106
Roberto D' Alessio	» 108
Tito Schipa	» 110
Aureliano Pertile	» 110

Opere cantate da Aureliano Pertile alla "Scala", di Milano	pag. 112
Aida	» 116
Manon di Puccini	» 116
La critica, il pubblico	» 118
Lohengrin a Bologna	» 120
Lucia alla "Scala"	» 122
Pertile in "Andrea Chenier",	» 124
Pertile nel "Trovatore", a Bologna	» 126
Pertile acclamato divo	» 130
Mefistofele e Rigoletto con Pertile	» 132
Pertile in Traviata	» 134
Nerone alla Scala	» 136
Pertile in Trovatore, Ballo in Maschera, Forza del Destino	» 142
Pertile crea Sly	» 152
La Marta di Flotow a "La Scala", Maggio 1931	» 156
Opere diverse cantate da Pertile	» 158
Teatro alla Scala - Stagione 1931-32	» 160
Norma, Fedora, Werther, Adriana Lecouvreur alla Scala, 1931-32	» 166
Werther alla Scala	» 172
Werther opera	» 174
L' "Adriana Lecouvreur", al Carlo Felice nel 1932	» 182
Dischi fonografici	» 184
Conclusioni	» 186
Cinematografia	» 188
La critica - Il giornalismo e l'evoluzione della lirica	» 196



Prezzo Lire 1
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



SCAFFALI ONLINE

<http://badigit.comune.bologna.it/books>

I *tenori celebri : *Aureliano Pertile e il suo metodo di canto / Domenico Silvestrini

Bologna : Aldina, 1932

Collocazione:ARCANGELI B.00 01581

<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO2275813T>

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0:<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: archiginnasio@comune.bologna.it