

Antonio Juvarra

In principio era il canto

Ripristini e restauri tecnico-vocali

UT ORPHEUS

LB 25

ISBN 978-88-8109-494-3

© Copyright 2015 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2015 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

- p. 7 Lettera aperta a una venditrice di nuove tecniche vocali
9 I. Aureliano Pertile e la fiaba della ‘maschera’
27 II. Patacche pseudo-belcantistiche: lo *speech level singing*
41 III. “Chi sa ben respirare e ben sillabare, saprà ben cantare”
51 IV. Dimmi che parole usi e ti dirò cosa insegni...
55 V. Canto, italianità e naturalezza
62 VI. Nuova didattica del canto: il parlato come esercizio tecnico-vocale
67 VII. Rivoluzioni cultural-vocali
72 VIII. “Si canta come si parla” (non come si pensa si parli...)
79 IX. Controllo inferiore e controllo superiore nel canto
85 X. Ricerche voco-anali...
91 XI. Fiabe, leggende e fandonie del meccanicismo tecnico-vocale
100 XII. Metodi rivoluzionari: il *Vox Ventris*
107 XIII. Vocalizzazione e vociferazione nel canto
121 XIV. Come far dire a Gigli il contrario di quello che ha detto e chiamarlo ‘belcanto’...
127 XV. Respirazioni e appoggi
138 XVI. Esploratori da giardino...
143 XVII. Canto di ispirazione e canto di imitazione
155 XVIII. Breve storia della nevrosi laringea nel canto
162 XIX. La respirazione secondo l’antico belcanto e secondo la moderna vocologia
184 XX. Nani e giganti della didattica belcantistica
188 XXI. Frammenti di un manoscritto anonimo del XXI sec. XXI trovato a Ravenna

*Straniero, se mai giungi a Ravenna,
annuncia al Congresso Intergalattico
sulla tecno-scienza fonatoria
che qui in Italia un tempo*

è esistito il Canto...

Lettera aperta a una venditrice di nuove tecniche vocali

Si, ho saputo, il bel palloncino colorato della sua nuova tecnica vocale le è scoppiato in mano perché un uomo cattivo l'ha forato con lo spillo di una semplice domanda... E lei, lei che l'aveva gonfiato con tanta cura, insufflandovi dentro tutto il suo prezioso e adorato ego, e che, lontano dagli occhi altrui, l'aveva accarezzato con tanto amore, è così triste... E ora? Una rivoluzione epocale nel canto era sul punto di esplodere, lei dice, e invece è esploso solo il suo palloncino... D'accordo, può darsi che sia stato un complotto ordito ai suoi danni, però anche lei ammetterà che un transatlantico non può affondare perché un passeggero vi sale sopra e che una mongolfiera non può scoppiare solo per una puntura di zanzara, e badi che quella puntura era una semplice domanda, che è la seguente: perché una rivoluzione matematica o geometrica non ha bisogno di 'rivoluzionare' anche la semplice addizione $2+2$, cambiandola in $2+2 = 5$ o teorizzando che il triangolo ha quattro angoli, mentre invece una rivoluzione tecnico-vocale potrebbe e dovrebbe basarsi sulla teoria che la voce si 'deglutisce', che la bocca è una 'nemica' del canto, per cui va tenuta spalancata al massimo (magari con le tenaglie) e che il peso del corpo può scaricarsi in basso solo contraendo le natiche..? Sì, a questo annuncio è seguita una clamorosa *'laughing ovation'*, mi dispiace per lei... Ebbene, se ne faccia una ragione o, per dirla col Padre Guardiano verdiano, "non imprecare, umiliati!" Non ci pensa nemmeno? D'accordo, però non pensi neppure di poter sostituire le dimostrazioni e le argomentazioni logiche, con gli insulti, le minacce e la jettatura... Almeno in queste zone del pianeta Terra dov'è rimasto un sia pur vago ricordo di qual è l'organo del corpo con cui si ragiona... E si ricordi sempre che a un millimetro

di distanza dalla punta del suo naso incomincia una cosa che ha nome: realtà...

Non è certo raccontando la fiaba che il suo povero palloncino è scoppiato perché il mondo ha congiurato contro di lei per invidia e malvagità, che potrà dire di aver risposto a quella semplice domanda e tacitato con la logica l'‘agopuntore’... O almeno, non più di quanto un cane, avendo abbaiato contro qualcuno, possa dire di aver ‘duettato’ musicalmente con lui...

I. Aureliano Pertile e la fiaba della ‘maschera’

Alcuni studiosi del canto, affascinati dall'immagine o dal suono di alcuni termini tecnico-vocali, pensano ingenuamente che vi si debba credere in senso letterale, come se, ad esempio, alla parola ‘fenice’ o alla parola ‘ircocervo’ dovesse per forza corrispondere un'entità reale... Nell'ambito della didattica vocale uno di questi termini ‘suggestivi’ che vengono interpretati alla lettera è ‘raccoliere’, un altro è ‘girare’ il suono, ma il più famoso (e più difficile da smaltire) è senz'altro la ‘maschera’, che chissà quali misteriose risonanze psicologiche è in grado di suscitare, se è vero che questa strana entità immaginaria sopravvive ormai da più di un secolo. Cercare di far capire ai fedeli della ‘maschera’ che un'illusione non è vera solo perché sembra vera (per cui, ad esempio, non è che, quando tramonta, il sole si tuffi effettivamente nel mare come sembra o che l'arcobaleno sia un ponte ‘praticabile’, che collega una montagna con un'altra) è purtroppo tempo sprecato: è come illudersi che un bambino accetti subito l'idea che Babbo Natale non esiste... Insistendo in questo tentativo, subito si diventa *ipso facto* il ‘cattivo’, che vuole solo “denigrare” ciò che lui non riesce a fare...

Le persone che credono all'esistenza di un luogo anatomico reale (la ‘maschera’) in cui mandando il suono, si assisterebbe alla sua magica amplificazione, ragionano come chi pensasse che Gesù Cristo, accennando al Regno dei Cieli, intendesse il cielo astronomico, con rigorosa esclusione del pianeta Terra, oppure che avendo parlato di Regno dei Cieli e non di Repubblica dei Cieli, fosse monarchico...

Così, sulla base di una ‘prova’ analoga (trovare menzionata in un libro, invece che la parola ‘Regno’, la parola ‘maschera’) a questi neo-belcantisti non sembra vero aver

scoperto che anche Pertile e Lauri Volpi hanno parlato di “maschera”, dove inviare i suoni.

“Visto che avevamo ragione noi nel dire che la maschera esiste? L’ha detto anche Pertile!” è la reazione esultante di questi ingenui ricercatori. Perché ingenui? Perché come un cantante professionista sa che cantare non è buttare fuori la voce e urlare a squarciagola come invece potrebbe pensare chi non fa il cantante (a proposito di illusioni...), così chi vuol fare il ricercatore vocale dovrebbe seguire determinati criteri logici (chiamati anche ‘scientifici’) nell’effettuare la sua ricerca, altrimenti rischia di prendere fischi per fiaschi e ottone per oro...

Uno di questi criteri è quello di passare al vaglio tutti i termini e i concetti tecnico-vocali che si sono succeduti nella storia del canto di tradizione italiana (detto anche belcanto), tenere per buoni quelli che sono stati riproposti periodicamente nel corso dei secoli, e, nel caso in cui invece siano presenti solo in un determinato periodo storico, convalidarli solo se essi non si pongono in contraddizione con gli altri, già passati al vaglio di questo criterio. Ad esempio, principi come quelli di naturalezza e semplicità, di purezza e limpidezza del suono, di flessibilità ed elasticità, di assenza di contrazioni e tensioni localizzate, di dolcezza e tranquilla regolarità nell’uso dell’energia ecc. sono dei veri e propri *leit-motiv*, che ritroviamo riproposti unanimemente nel corso di tutta la storia della trattatistica vocale. Invece, espressioni e concetti, che oggi si danno per scontati, come quello di “suono avanti” e, appunto, di “maschera”, sono relativamente recenti (seconda metà dell’Ottocento) e, se interpretati letteralmente, nel senso di luoghi anatomici precisi dove inviare il suono, non solo trovano la loro immediata smentita nella trattatistica tecnico-vocale italiana ‘classica’, ma sono confutati anche dalla scienza moderna.

Applicando ora questi criteri al testo di tecnica vocale lasciato da Aureliano Pertile, possiamo dire che apparten-

gono alla prima categoria (cioè sono in linea con la scuola di canto italiana storica) le seguenti affermazioni:

1. "Il miglior cantante è quello che più si avvicina a mettere concordemente in moto, il più naturalmente possibile, i vari organi che per la voce cantata la natura ci offre."

2. "Il cantare naturale è la cosa più difficile." (Difficile da trovare, ovviamente, dopodiché diventa la cosa più facile, contrariamente al cantare artificiale, che invece è il più facile da trovare, e il più difficile e scomodo per cantare...)

3. "La voce nasale è sbagliata."

4. "Chi ben respira, ben canta."

5. "Chi ben chiude, ben apre." (Ossia, solo previa l'effettuazione del passaggio di registro, che si manifesta anche come chiusura fonetica delle vocali, si può avere accesso nella zona acuta allo spazio della voce "spiegata", che 'sboccia'. De Luca in proposito parlava di "vocali chiuse in gola aperta").

6. "La respirazione toracico-diaframmatica, che deve essere ampia, è più giusta della respirazione toracico-addominale, che invece consiste nel fare un'ampia respirazione con abbassamento del diaframma e rigonfiamento del ventre dall'ombelico in giù." (Il che significa che le moderne respirazioni ipogastriche e pelviche sono estranee al belcanto...)

7. "Occorre pensare che il canto è dolcezza ed espressione, e che ogni contrazione è dannosa alla limpida emissione della voce."

8. "Il vocalizzo è l'inizio necessario ed è l'esercizio costante giornaliero, che non deve essere trascurato mai dall'artista, che voglia mantenere agile e bene impostata la voce. Allorché l'allievo avrà imparato bene i diversi tipi di vocalizzo, proverà a cantare qualche frase, e quindi passerà allo studio degli spartiti."

9. "Si deve evitare di pronunciare esageratamente: il canto sillabato è contrazione e rigidità e conduce allo sposta-

mento della voce.” (Perfetta pietra tombale delle pronunce ‘scolpite’ e ‘perfezionate’!)

10. “Anche nel recitativo il canto conserva una certa legatura di suono.”

11. “La bocca è per il suono come un riflettore: il diaframma è piccolo, ma poi la voce si espande a raggio per leggi fisiche.” (Questa ‘piccolezza’ è da mettere in relazione con la naturale minimalità dei movimenti dell’articolazione parlata, da cui anche l’espressione tradizionale ‘raccolgere i suoni’ e il detto “parole piccole, mai grandi” di Tito Schipa.)

12. “Lo studio è dannoso, se le emissioni sono forzate e fuori posto. Studiare dunque sul giusto metodo, il vero, il naturale.”

13. “Il mio sistema di canto prevede la bocca non molto spalancata e aperta piuttosto lateralmente che verticalmente. L’emissione è sul fiato, la gola è ampia, ma la laringe è tenuta più elevata.” (Cioè è rilassata in basso, ma non è affondata)

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

Appartengono invece alla seconda categoria (cioè dei concetti che divergono dalla tradizione belcantistica) tutti i riferimenti di Pertile alla “maschera”, all’oscuramento intenzionale dei suoni nella zona acuta e all’utilizzo delle vocali miste. Una loro reinterpretazione che vada al di là del significato letterale si rende pertanto necessaria non solo per evitare le contraddizioni ‘esterne’ (cioè con i classici della trattatistica del belcanto), ma anche le contraddizioni ‘interne’ (cioè con altre affermazioni di Pertile, con cui non sono logicamente compatibili).

Non occorre essere Schliemann per capire che questi concetti ‘incompatibili’, lungi dall’essere l’equivalente di un tesoro archeologico originale e autentico appena riscoperto, come alcuni sembrano credere, sono invece la

lattina di Coca Cola, lasciata da qualcuno nella tomba di Priamo e poi messa in esposizione al museo archeologico come l’urna di Ecuba...

La ‘lattina’ (o patacca) del suono oscurato e in ‘maschera’ non appartiene al tesoro del belcanto, ma è un prodotto molto più recente, messo in circolazione in Francia appena una quarantina d’anni prima che Pertile nascesse ed evidentemente trasmesso a lui da qualche suo insegnante, il quale l’avrà spacciato per la magica maschera (funeraria...) di Farinelli, se è vero che lo stesso Pertile nel suo scritto arriva a scrivere che il “concetto del suono chiuso” (dove “chiuso” è l’aggettivo scelto dal traduttore italiano del trattato di García per rendere l’originale termine “*sombre*”, cioè scuro) “era adoperato dagli antichi”... (*sic*) Ora, al contrario, gli “antichi” (intendendo per antichi i due ‘classici’ Tosi e Mancini) mai hanno parlato di suono scuro o, peggio ancora, di suono da oscurare intenzionalmente o di vocali da contaminare con altre vocali, ma sempre e solo di suono “limpido”, “purgato”, di “vera e chiara posizione”, di “natural chiarezza e facilità”, dove, ovviamente, questa chiarezza e limpidezza non era intesa come il risultato di un’analogia intenzione, di segno contrario, di schiarire i suoni (come pensò e teorizzò erroneamente García), ma era intesa come l’emergere della naturale luminosità del suono, quando è ben sintonizzato. Pertanto anche il concetto di “chiaroscuro”, che compare nel testo di Tosi, non è la banale somma del suono schiarito direttamente e del suono scurito direttamente (come pensò, ancora una volta erroneamente, García elaborando il concetto di “suono rotondo”, nel qual caso avremo un suono doppiamente distorto), ma la fusione naturale del suono puro, naturalmente brillante, del parlato (= il chiaro) con la morbidezza e lo spazio ‘vuoto’, creati dalla distensione della respirazione naturale globale (= lo scuro). In altre parole il mitico “chiaroscuro”, ovvero il perfetto equilibrio tonale belcantistico, fa la sua apparizione solo a condizione che

il cantante non faccia nulla né per schiarire né per scurire direttamente il suono, manovre che hanno l'unico effetto di portare alla distorsione acustica. Ne consegue che la vera luminosità del suono può sussistere soltanto continuando a concepire il suono puro (cioè facendo riferimento al suono parlato), mentre la vera brunitura può avvenire solo come effetto collaterale indiretto della morbidezza di emissione e della 'espansione distensiva' (o 'distensione espansiva') dello spazio di risonanza (entrambe originate dalla respirazione naturale globale). Viceversa lo schiarimento intenzionale e diretto del suono (cioè il "timbro chiaro" di García, noto in Italia come "timbro aperto"), solitamente creato pensando di portare e tenere "avanti" il suono, porta allo schiacciamento del suono, mentre l'oscuramento intenzionale e diretto del suono (cioè il "timbro scuro" di García, noto a quel tempo in Italia come "timbro chiuso"), solitamente creato verticalizzando lo spazio di risonanza e facendo riferimento alla vocale 'O' come modello, porta all'ingrossamento e all'intubamento del suono.

Da questo quadro emerge chiaramente come Pertile, nell'interpretare certi fenomeni naturali della voce cantata (ad esempio la fusione degli opposti, tipica del canto di alto livello, di concentrazione e ampiezza del suono, che avviene nella zona acuta) si sia lasciato influenzare dalle teorie moderne (prima tra tutte quella di García), che circolavano all'epoca. Questo è dimostrabile, come vedremo, anche limitandosi a prendere in considerazione esclusivamente le sue affermazioni e mettendole a confronto tra di loro: subito emergeranno insanabili contraddizioni logiche, tali da valere quale vera e propria autoconfutazione, come risultato della quale rimarranno convalidate solo le affermazioni, sopra citate, che sono in linea con i principi del belcanto.

Il fenomeno dell'influenza dell'ambiente culturale in cui si vive è un fenomeno scontato: è evidente che se si nasce in Europa non si potrà non essere influenzati dalla con-

cezione greco-cristiana, e se si vive in Cina, non si potrà non essere influenzati dalla concezione laotzu-confuciana. Così Pertile, parlando di 'maschera' e 'oscuramento' del suono, è come se avesse visto la propria voce (probabilmente una voce naturale e non 'costruita') attraverso le lenti deformanti della 'moderna' concezione di García, quella stessa con cui (ancora oggi!) si inculca nella mente di allievi e insegnanti la falsità delle equazioni 'ampiezza = oscuramento', 'brillantezza = immascheramento'. È ipotizzabile quindi che se Pertile fosse nato nel Medioevo e non nell'Ottocento, invece che vedere certi aspetti della voce dalla prospettiva (deformata) del concetto di 'maschera', li avrebbe visti da quella, ad esempio, del concetto di *caeli spiritus* o di *vis lucis*, oppure avrebbe scritto che per cantare bene bisognava garantire il connubio mistico tra *spiritus aërius* e *spiritus terrester*...

Non esiste altro modo con cui spiegare logicamente questa contraddizione di Pertile, tenuto conto che, nonostante la diffusa credenza contraria, l'oggetto (o feticcio) chiamato 'maschera' nasce e si sviluppa mantenendo le caratteristiche indeterminate di U.F.O. vocale o, più esattamente, di U.S.O. nel senso appunto di *unidentified singing object*... Voglio dire che ancora oggi (e più che mai nello scritto di Pertile) non risultano chiaramente 'identificate' né la precisa funzione e caratteristica acustica né l'esatta collocazione anatomica della cosiddetta 'maschera'.

Ma c'è un'altra considerazione preliminare da fare: già il fatto che prima della seconda metà dell'Ottocento non esista un trattato che faccia minimamente cenno al concetto di 'maschera' come cavità di risonanza, dovrebbe farci capire che nella migliore delle ipotesi si tratta di una banale 'botte nuova' per contenere vino vecchio, quindi di una semplice metafora (fuorviante) per indicare la dimensione della brillantezza naturale del suono e/o dell'altezza-galleggiamento del suono ben sintonizzato, il che, come 'invenzione', equivarrebbe al sostituire il simbolico dito indice puntato

verso la luna, con il dito medio... (col risultato, quanto a fraintendimento, che tutti possono facilmente immaginare...)

Se così non fosse, cosa dovremmo dedurne? Che di punto in bianco nella seconda metà dell'Ottocento (con tutta l'acqua passata nel frattempo sotto i ponti del belcanto) qualcuno improvvisamente abbia avuto l'illuminazione di una verità tecnico-vocale (la 'maschera'), ignota a tutte le generazioni precedenti di cantanti, i quali perciò non si sa in chi modo siano riusciti a raggiungere la loro mitica eccellenza nel canto?

Il mito della 'nuova tecnica vocale' è il mito elaborato dallo scientismo ottocentesco (e odierno) per creare l'illusione del 'progresso' in campo vocale e la 'maschera' non è altro che il suo prodotto più rappresentativo. In effetti tutte quelle che vengono presentate (ieri e oggi) come nuove tecniche vocali 'specialistiche' in grado di rendere più potente la voce, non sono in realtà altro che il risultato di mutilazioni della globalità naturale che caratterizza la tecnica vocale belcantistica. Una di queste mutilazioni (storicamente successiva alla 'maschera') è l' 'affondo', mentre la mutilazione di segno opposto, che è quella di cui qui ci occupiamo, ha preso il nome di 'maschera'.

Ma ripercorriamo velocemente la storia, di per sé breve, della 'maschera'. Nei trattati di canto del Settecento il termine 'maschera' lo troviamo inaspettatamente (per la prima e ultima volta) nelle 'Riflessioni pratiche sul canto figurato' di Mancini, il quale verso la fine del suo libro accenna a un "lavorar di maschera", con questo intendendo la necessità che il cantante, ai fini espressivi e teatrali, mantenga la mobilità mimico-facciale. È probabile pertanto che il termine 'maschera' nasca come espressione gergale per indicare la percezione di quest'aspetto dell'emissione vocale, percezione originata dal fatto che, essendo lo spazio della gola (aperta correttamente, cioè passivamente) percepito come spazio 'vuoto', nella coscienza di chi canta può emergere e

porsi in primo piano la sensazione del piano frontale dello strumento vocale dove avviene il morbido gioco muscolare dell'articolazione-sintonizzazione, da alcuni insegnanti definito infatti metaforicamente il 'volante' o la 'tastiera' della voce.

Solo più tardi, verso la seconda metà dell'Ottocento il termine 'maschera' incomincerà ad assumere il significato comune, che conserva tuttora, di magica cavità di risonanza della voce, raggiungendo la quale ed evitando il precipizio della gola, si otterrebbe la 'salvezza' vocale... Questo nuovo concetto di 'maschera' è quindi il risultato dell'interpretazione in senso letterale, anatomico (che risale alla scienza francese della seconda metà del Settecento) dell'antico concetto di "suono alto" (che troviamo persino in Guido d'Arezzo) e di voce "di testa". Il moderno concetto 'scientifico' di maschera, insomma, in quanto più concreto e tangibile, verrà utilizzato come una sorta di uovo di Colombo in grado di far uscire finalmente lo studio del canto dalla nebulosità della didattica 'empirica'; in realtà sarà un micidiale vaso di Pandora, destinato a diffondere ovunque i suoi esiziali virus tecnico-vocali...

Da questo punto di vista è significativo il fatto che dopo il primo fuggevole accenno al termine "maschera" (nel senso di mobilità facciale), che ritroviamo nel citato trattato di Mancini del 1777, nei trattati di canto successivi questo termine scompare del tutto, per rispuntare solo un secolo dopo nel trattato di Francesco Lamperti, ma con una sorpresa: che il termine e il concetto di 'maschera' (assieme a quelli di 'suono frontale' e 'suono palatale') compaiono sì, ma vengono fatti rientrare dall'autore tra i "difetti principali della voce" (*sic*)... In sostanza, la 'maschera' era appena nata e già un grande maestro di canto, Lamperti, aveva capito di che cosa si trattasse e aveva provveduto a buttarla nella discarica...

I problemi che pone il concetto, apparentemente 'chiaro e distinto', di 'maschera' sono molti.