

Antonio Juvarra

Le teorie tecnico-vocali
di Mario Del Monaco
e Franco Corelli

Ciò che hanno detto e sperimentato
del canto i due celebri tenori

UT ORPHEUS

LB 33

ISBN 978-88-8109-510-0

© Copyright 2018 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 2018 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

Prefazione 5

Le teorie tecnico-vocali di Mario Del Monaco
e Franco Corelli..... 11

APPENDICE

Del Monaco e Corelli prima e dopo la ‘svolta’ 99

Prefazione

Del Monaco e Corelli: due voci potentissime, due cantanti leggendari che ancora oggi sono fissi stabilmente nella mente e nel cuore di molti appassionati d'opera e sono oggetto dell'interesse degli studiosi del canto.

Benché cantanti dotati di una voce naturale (cioè con una voce già pronta al 70% per cantare a livello professionale prima ancora di studiare canto), entrambi dedicarono la loro vita a uno studio quasi ascetico della tecnica vocale, di cui continuarono a discutere, anche tra loro, persino quando da anni non cantavano più nei teatri. Così capitava che ogni tanto Corelli andasse a trovare Del Monaco nella sua villa di Lancenigo oppure lo invitasse da lui in montagna, e succedeva che...

“Con Del Monaco si finiva sempre per parlare di tecnica vocale”, rivelò un giorno Corelli a Zucker, quando ormai Del Monaco era morto da tempo, mentre in un'altra occasione, rievocando nostalgicamente la sua giovinezza, Corelli disse:

Noi eravamo innamorati del canto. Non si faceva altro che parlare della voce, dell'imposto. Cantavamo e poi, dopo mangiato, subito a letto perché il giorno dopo dovevamo cantare ancora, magari c'era una recita. Si pensava solo a questo.

Addirittura Corelli arrivò a dire ironicamente di sé stesso: “Se noi come cantanti abbiamo tirato avanti per tanti e tanti anni, è perché non guardavamo mai una donna...”, che sicuramente è un *understatement* iperbolico, se solo pensiamo al fatto che sia Corelli sia Del Monaco erano begli uomini che esercitavano un

forte fascino sulle donne, tanto che addirittura Corelli fu contattato da Hollywood per dei contratti come attore, a cui rinunciò per non interferire con la sua carriera di cantante, il che ci dà la misura esatta della loro passione e del loro coinvolgimento totale nel canto.

Per una persona che non è dentro il mondo dell'opera, è difficile comprendere una situazione come questa, soprattutto al giorno d'oggi in cui i cantanti (soprattutto di canto moderno) vengono buttati allo sbaraglio sul palcoscenico giovanissimi con la sola loro dotazione naturale, spesso molto scarsa. In altre parole la domanda che potrebbe sorgere spontaneamente è: ma di che cosa avevano da discutere, se entrambi erano stati baciati dalla natura e avevano fin dall'inizio degli studi una voce, per giunta eccezionale, già quasi pronta per cantare nei teatri?

La risposta ci fa entrare nel mondo singolare dell'opera, dove ogni cantante ha la *sua* idea, incrollabile, di tecnica vocale, diversa magari da quella di un altro per un solo particolare, che è proprio quello che viene difeso strenuamente, quasi si trattasse del *segreto* stesso della tecnica vocale, che solo lui o pochi altri eletti possiedono.

Volendo uscire da questa dimensione pittoresca, ma assolutamente reale, del mondo dei cantanti lirici, possiamo precisare che in effetti nella tecnica vocale il 'piccolo particolare' (quando non sia un banale sintomo nevrotico...) è spesso l'elemento che fa la *grande* differenza e determina un vero e proprio salto (in basso o in alto...) del livello tecnico e professionale. Questo è vero anche e soprattutto nel caso dei cantanti con una voce naturale, proprio perché, trattandosi di voce naturale, è facile che il cantante ne sia un semplice 'portatore inconscio', per cui è frequentissimo il rischio che, deviando casualmente anche di poco dall'equilibrio naturale (delle

cui componenti *non* è appunto consapevole), poi non sappia più ritrovare la strada.

Ma che cosa cercavano precisamente Del Monaco e Corelli, questi cercatori del sacro Graal della voce?

Cercavano la risonanza libera del canto, quella condizione quasi magica di perfetta sintonizzazione del suono, che consente di fare suoni anche potentissimi senza la minima fatica. Questo è il segreto tramandato di generazione in generazione dalla scuola di canto italiana storica, nota anche come scuola del belcanto.

La sensazione che ha il cantante quando raggiunge questa condizione è quella, per usare le parole di Del Monaco, della “voce che si spande in alto leggera e aerea”. Ora l’equivoco in cui si cade ancora oggi (e questo equivoco ha generato addirittura una tecnica vocale, che si chiama ‘affondo’) è di pensare che “il suono leggero” di cui parla Del Monaco in questa citazione, voglia dire “suono debole”, da cui la deduzione (errata) che occorra ‘rimpolparlo’ e dargli ‘corposità’, mentre si tratta di una sensazione di leggerezza fonatoria che solo il cantante percepisce, ma che *deve* assolutamente percepire, se vuole avere la garanzia che la tecnica vocale sia giusta e che quindi non porti al deterioramento graduale della voce.

È noto e significativo l’aneddoto del maestro di canto Claude Thiolass, che raccontò che un giorno (quando ormai Del Monaco si era ritirato dalle scene da anni!) fu svegliato in piena notte da una telefonata del celebre tenore, che gli annunciava esultante: “Ho trovato il suono alto!”

Quello di “suono alto” è un concetto tecnico antichissimo, che fa riferimento alla percezione del suono perfettamente sintonizzato e per ciò stesso libero e facile. Esso risale a Isidoro da Siviglia (poi ripreso da Guido

d'Arezzo), che nel VI secolo d.C. affermò che, per essere “perfetta”, la voce doveva essere “alta, clara, suavis”, ma tuttora esso rimane tra i concetti tecnico-vocali più incompresi ed equivocati.

Per spiegare meglio il suo significato, possiamo dire che si tratta di un fenomeno analogo a quello dei colori, che non sono altro che interpretazioni che la mente dà delle varie lunghezze d'onda della luce e che, pur non esistendo ‘all'esterno’, sono assolutamente reali. Analogamente, quando il suono è perfettamente sintonizzato e l'emissione è giusta, il cantante percepisce nettamente la sensazione euforica del ‘suono alto’, più precisamente del suono *già* alto (e non raggiunto dal basso!), sensazione da cui sono derivate tutte le metafore del canto come volo, cioè appunto altezza, assenza di peso, facilità, libertà, ampiezza e ‘visione aerea’.

Questa è la condizione ‘magica’ che entrambi, Mario Del Monaco e Franco Corelli, inseguirono per tutta la loro vita, perdendo talvolta la strada e poi ritrovandola, in una sorta di odissea, resa più complicata e problematica dal fatto di doversi misurare con due ‘mostri’ mitologici in forma di ammalianti sirene: la tecnica della ‘maschera’ e la tecnica dell’‘affondo’, ovvero le moderne Scilla e Cariddi del canto...

Così accadde che per fuggire Scilla (la ‘maschera’), Corelli rischiò di farsi risucchiare da Cariddi (l’‘affondo’) e, viceversa, che per fuggire Cariddi (l’‘affondo’), Del Monaco rischiò di farsi accecare da Scilla (la ‘maschera’).

Per quanto riguarda in particolare l’affondo, esso fu il falso amico con cui ebbe a che fare per molti anni Del Monaco, tanto che nell’immaginario collettivo il nome di Del Monaco è solitamente associato a questa tecnica vocale e tanto da diventare oggetto delle pesanti critiche di studiosi del canto come Rodolfo Celletti,

che in quel nuovo modo di cantare irruento, esplosivo, estremamente incisivo drammaticamente, ma povero di sfumature, vedevano un sovvertimento dei principi estetici e tecnico-vocali del belcanto italiano.

Come vedremo più avanti e come confermano i documenti, Del Monaco a un certo punto della sua carriera prese coscienza dei pericoli di questa tecnica. Risalita la voragine dell'affondo, in cui era precipitato, Mario Del Monaco riuscì alla fine dantesca a risalire e “riveder le stelle”: non più il suono ‘affondato’, ma il suono alto, leggero, potente e aereo dell’antica tradizione italiana del belcanto.

Alla fine della sua carriera invece Corelli fece il percorso inverso: si avvicinò pericolosamente al baratro dell'affondo, senza per altro mai precipitarvi, ma reso ormai incerto e quasi incredulo delle altezze dove per tanti anni aveva volato.

1. In una di quelle nostalgiche commemorazioni dei grandi cantanti del passato, alle quali talvolta presenza malinconicamente anche il commemorato nella veste di sopravvissuto a sé stesso, troviamo anche il mitico tenore Franco Corelli.

È un Corelli ormai quasi ottantenne quello che sentiamo parlare e aprirsi al pubblico in modo pacato e sobrio, in sintonia con le sue doti di semplicità, equilibrio e signorile discrezione, affermando a sorpresa che ciò che aveva maggiormente ispirato il suo canto era un'idea di dolcezza e non di forza.

L'affermazione di Corelli stupisce perché di solito si tende a stabilire una relazione tra voce potente (com'era la sua), tecnica vocale e caratteristiche psicologiche di un determinato cantante. In effetti dal punto di vista psicologico e caratteriale Corelli è sempre stato l'anti-tenore, intendendo per 'tenore' quel personaggio spavaldo, estroverso, compiaciuto di sé stesso e spesso istrionico, impersonato da molti tenori della seconda metà del Novecento (per avere un'idea, pensiamo a un certo Del Monaco, quale amava rappresentarsi in pubblico).

Per gli studiosi di tecnica vocale, il nome di Mario Del Monaco è per contro associato a un'idea di veemenza, di irruenza e a quella tecnica vocale che in Italia è chiamata "affondo" (versione abbreviata del nome completo, D.O.C., che è "affondo della laringe e del diaframma") e negli Stati Uniti è chiamata *low larynx technique*.

Si tratta di una tecnica pesantemente meccanicistica, di matrice foniatrica e di origine tedesca (vedi i testi di Georg Armin, da cui deriva). Essa ha sovvertito il principio belcantistico italiano che stabilisce che anche

l'effetto della massima potenza vocale deve essere sempre il risultato di un contatto dolce con l'energia e di un uso sciolto, morbido ed elastico del corpo, per sostituirlo con un approccio muscolare e spesso brutale alla vocalità (basti pensare alla teoria, cui accenneremo più avanti, dei vocalizzi 'afonogeni'...).

L'attribuzione della tecnica dell'affondo a Del Monaco è comunemente considerata come un dato scontato, ma in realtà, come vedremo, la questione è molto più complessa e si presta ad interpretazioni opposte a quelle 'ufficiali' e propagandistiche, date dai fautori di questo metodo.

In effetti, oltre che per lo stravolgimento dei principi acustici e fisiologici, l'affondo si caratterizza anche per le sue falsificazioni autopromozionali, prima tra tutte la fiaba secondo cui l'affondo sarebbe la tecnica 'filologica', necessaria per cantare le opere a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare quelle veriste, plateale falso storico, smentito dal semplice fatto che quando è nato l'affondo in versione Melocchi, il verismo era già finito da anni, il che porta logicamente a dedurre che per la realizzazione delle loro opere i compositori del verismo si avvalsero di cantanti che *non* usavano l'affondo. (Se così non fosse, la logica elementare ci insegna che in tal caso Umberto Giordano non avrebbe, come vedremo, *rimosso* Melocchi dalla cattedra di canto presso il conservatorio di Pesaro, ma lo avrebbe semmai *promosso* a insegnare in qualche prestigiosa accademia di perfezionamento, dove formare i cantanti delle sue opere con la sua fantomatica 'super-tecnica'...)

2. In Italia il caso ha voluto che la tecnica dell'affondo si legasse appunto al nome di questo Arturo Melocchi,

sconosciuto insegnante di canto (divenuto, col solo diploma di canto e nessun titolo artistico, docente presso il Liceo Musicale ‘Rossini’ di Pesaro), che raggiunse la notorietà perché per qualche mese ebbe la fortuna di dare lezioni a Mario Del Monaco, il quale stava attraversando un periodo di crisi vocale, causata da un insegnante, probabile seguace del metodo (di segno opposto), chiamato ‘maschera’.

La crisi fu risolta, ma per lo stesso motivo per cui talvolta, dandole un calcio, una radio può rimettersi a funzionare... Di qui a pensare che dare calci sia una speciale tecnica di riparazione degli elettrodomestici ce ne corre, ma fu ciò che accadde con l’ ‘affondo’. Che cosa pensare infatti di certe prescrizioni come quella di vocalizzare tenendo costantemente abbassate attivamente la mandibola, la laringe e il diaframma, di aprire al massimo attivamente la gola ed estendere la corposità delle note di petto anche alle note centrali, cioè il contrario di quanto fino ad allora era stato detto?

Può lasciare stupefatti il fatto che a prendere seriamente in considerazione un metodo così rozzo e grossolano come l’affondo siano stati, sia pure soltanto per un certo periodo della loro carriera, cantanti del calibro di Del Monaco e Corelli, ma la spiegazione del perché è abbastanza semplice. Rispetto alla concezione, di segno opposto, della ‘maschera’, allora dominante nella didattica vocale, con le sua assurda mitizzazione di cavità di risonanza inesistenti come quelle nasali e paranasali, e la sua altrettanto assurda demonizzazione di una cavità di risonanza *reale* come la gola, sentire per la prima volta da un insegnante che la voce poteva finalmente trovare là lo spazio di cui ha bisogno per acquisire la rotondità, senza essere obbligata a rimanere costretta in uno spazio angusto e senza essere ‘impiccata’ in un’altezza artifi-

ciale, sarà parso a chi ne faceva esperienza per la prima volta, come uno sfogo e una liberazione.

Il problema è che, pur dando la giusta legittimazione alla cavità di risonanza della gola, questo metodo allo stesso tempo rinchioda la voce in un'altra gabbia, sia pure molto più grande di quella precedente, una gabbia sotterranea fatta di idee altrettanto inibitorie e costrittive, ma d'altra parte si sa che chi sta morendo di sete, trova salutare anche l'acqua sporca di una pozzanghera...

Nella formulazione originaria di Melocchi (espressione diretta della paleo-scienza da cui sono derivate) le prescrizioni meccaniche dell'affondo (ingenuamente considerate dai loro fautori come segno di superiorità 'specialistica' e 'scientifica' rispetto all' 'approssimazione empirica' della tecnica tradizionale) avevano valore assoluto, ossia si applicavano sia ai vocalizzi che al canto vero e proprio. Più tardi, forse per un vago sentore della loro absurdità e inapplicabilità sul palcoscenico, attestate dallo stesso Mario Del Monaco,¹ si pensò di abbassare il tiro, dicendo che dovevano essere utilizzate solo nella fase dei vocalizzi, da considerarsi come una sorta di allenamento muscolare propedeutico al canto.

Purtroppo anche questa applicazione parziale della tecnica dell'affondo non è sufficiente a sanare la sua radicale insensatezza e anti-funzionalità. Pensare infatti che esercitare i muscoli in una maniera che dagli stessi fautori dell'affondo è riconosciuta come estrema e forzata, non debba poi lasciare una traccia sulla voce, determinando, per effetto della memoria muscolare, un pesante condizionamento anche sulla modalità tecnico-vocale defi-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2g1bJG12jms>
(Consigli tecnici di Mario Del Monaco)

nitiva, adottata per cantare il repertorio, è un'assurdità nell'assurdità e nel dire questo ci riferiamo all'ABC della logica. Anche ammesso infatti che il canto sia un'attività assimilabile all'atletica (il che *non* è, altrimenti non esisterebbero i casi di cantanti come Olivero, Loforese, Vasta ecc. con una voce ancora utilizzabile a livello professionale a più di ottant'anni di età), è ovvio che, a puro titolo di esempio, un pugile che si allena facendo anche delle corse, esercita una particolare modalità muscolare, che è sì diversa da quella specifica del pugilato, ma che poi verrà utilizzata e integrata, assieme alle altre, nella sua *performance* pugilistica, dato che un pugile non combatte restando immobile nello stesso punto del *ring*, ma è continuamente in movimento. Nel caso dell'affondo invece si arriva a fantasticare di muscoli che, allenati allo sforzo e al grido nella fase dei vocalizzi, poi magicamente dovrebbero comportarsi nel modo opposto cantando il repertorio! Come se una ballerina, per 'allenare' i muscoli, si ingessasse le gambe, sulla base della teoria demenziale che poi, tolto il gesso, danzerà come una libellula... Questa 'ingessatura propedeutica' è in effetti l'esatto equivalente logico del vocalizzare, tenendo abbassate forzatamente la laringe, la mandibola e il diaframma ed esercitando il massimo della tensione delle corde vocali. Un'idea del genere non ha nulla a che fare né coi principi della fisiologia né con quelli dell'atletica, e, se proprio vogliamo cercare una possibile spiegazione di una procedura così assurda, possiamo trovarla soltanto facendo riferimento a quella componente 'magica' e irrazionale della mente, che induce i 'primitivi' a sottoporre gli adolescenti a riti di iniziazione violenta, oppure induce i 'moderni' a pensare che l'andare a piedi scalzi o in ginocchio fino a un certo santuario, sia una 'tecnica' per far sì che certi nostri desideri siano esauditi...