

Antonio Juvarra

La respirazione nel canto

I suoi segreti e la sua storia
dal belcanto a oggi

UT ORPHEUS

LB 45

ISBN 978-88-8109-533-9

© Copyright 2023 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 2023 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

Introduzione.....	7
1. Esiste una modalità respiratoria belcantistica?	11
2. L'irruzione della foniatra nella didattica vocale.....	19
3. La rivoluzione respiratoria del dott. Mandl.....	28
4. L'appoggio e il sostegno, ovvero il derivato naturale e il derivato artificiale della respirazione.....	34
5. Francesco Lamperti, il maestro ottocentesco del respiro	43
6. Il senso originario del respiro nel canto e il suo stravolgimento foniatrico	48
7. La respirazione 'a pieni polmoni'	55
8. "Chi sa ben respirare e ben sillabare, saprà ben cantare"	65
9. L'affondo: un derivato tossico della respirazione 'alla Mandl'	77
10. Il canto 'sul fiato'	86
11. "Giochi d'aria"	94
12. Il ritorno della respirazione 'alla Mengozzi'.....	100
13. Aspetti culturali della concezione del respiro.....	107
14. La vera respirazione del canto.....	117
Epilogo.....	126
Bibliografia essenziale.....	130

*Quel che ci libera dal peso è il respiro.
Nel respiro non abbiamo più peso,
siamo spinti come in volo al di là della
forza di gravità.*

Giorgio Agamben

Introduzione

Fu agli albori del belcanto che la scienza, per bocca di Isaac Newton, affermò che *“la verità si trova sempre nella semplicità e non nella molteplicità e nella complicazione”*, affermazione che i belcantisti, nemici di ogni tipo di “affettazione”, riconobbero sempre come uno dei principi fondamentali del canto, tanto da fare della vera tecnica vocale un semplificatore di complessità.

Nella dimensione umana gli atti naturali (anche se basati su una coordinazione muscolare complessa) portano in sé il dono di essere vissuti come semplici e la respirazione è uno di questi. Oltre a un senso di semplicità e facilità, la respirazione genera anche un senso di apertura dello spazio, di leggerezza e di libertà. Di questa dimensione vive il vero canto.

Nel Settecento il castrato Pier Francesco Tosi, primo cantante che pose per iscritto le sue idee sul canto, lanciò un monito che oggi più che mai, in epoca di “figure obbligatorie” e di gabbie muscolari, vale come discriminante tra il canto a risonanza libera e il canto a risonanza forzata, cioè tra vero canto e similcanto, e questo monito, che è anche un auspicio, recita: *“Che la voce trovi sempre libera tutta la sua organizzazione!”*

In effetti è come se il vero cantante avesse ali invisibili, che si aprono solo col vero respiro. Il vero respiro, dissero i belcantisti pensando di evidenziare una cosa ovvia, è il respiro naturale globale, quello del sospiro di sollievo, della boccata d'aria rigeneratrice, dell'annusare un fiore. Esso fa da ponte o interfaccia tra diverse dimensioni della realtà e del canto: quella dell'energia che crea la potenza del suono, quella dello spazio che crea la rotondità del suono, quella della leggerezza e della fluidità, che crea la morbidezza del

suono. A ognuna di queste dimensioni corrisponde una diversa sensazione e ognuna di queste sensazioni è una sensazione di piacere, come riconobbe anche Goethe, il quale nel respiro (“*spiritus*” in latino) scoprì “due felicità”, cioè due diversi stati di coscienza, entrambi liberatori: l’inspirazione e l’espirazione.

Passò più di un secolo e la didattica vocale, influenzata da una pseudo-scienza, la foniatría, imboccò una strada che andava nella direzione contraria: quella della complicazione e dell’artificio. Tutto nacque da un equivoco che presto diventò un’ingenua utopia: pensare che un’entità vivente, com’è l’albero della voce, si possa creare assemblando pezzi dall’esterno, invece di lasciare che nasca e si sviluppi da un principio generatore interno invisibile.

Inaugurata ufficialmente nel 1840, l’ideologia fisio-anatomica del canto nel corso di quasi due secoli di vita sarà destinata a produrre tra gli altri questo paradosso: avendo debuttato con la teoria della “respirazione addominale” (e relativo divieto di innalzare il torace), ai nostri giorni essa ha prodotto disinvoltamente due teorie diametralmente opposte: quella di una respirazione, il cui epicentro è stato ulteriormente abbassato, fino ad arrivare alla zona pelvica, e quella di una respirazione da attuare facendo rientrare l’epigastrio e innalzare il torace in fase inspiratoria...

Poiché per chi sia ancora in possesso dei rudimenti della logica, è alquanto difficile riuscire a credere alla coesistenza di due verità opposte, entrambe con etichetta ‘scientifica’, la foniatría, nel frattempo autodenominatasi vocologia, ha pensato bene di assegnare queste sue due ‘verità’ antitetiche a due periodi diversi della storia del canto: è così che la seconda modalità respiratoria (con rientro dell’epigastrio e innalzamento del torace in fase inspiratoria), temerariamente definita belcantistica, è stata assegnata al periodo che va dal Seicento alla prima metà dell’Ottocento, mentre la prima

modalità respiratoria (con coinvolgimento dell'ipogastrio e divieto di innalzamento del torace), comicamente definita romantico-verista, è stata assegnata al periodo che va dalla seconda metà dell'Ottocento ai nostri giorni.

Nasce così la storia delle tecniche respiratorie applicate al canto, che include in sé anche il falso storico di una fantomatica nuova tecnica vocale, di tipo 'turbo', che sarebbe nata in Francia nella prima metà dell'Ottocento e il cui prototipo sarebbe rappresentato dal tenore Gilbert Duprez, lo pseudoinventore del Do di petto.

Come sia stato possibile concepire e dare per buona l'idea che l'essere umano sia passato (nell'arco non di milioni di anni, ma di poche decine di anni) da una data modalità respiratoria a una opposta rimane un mistero, ma nessun dubbio in proposito ha mai sfiorato le menti scientifiche dei foniatristi artistici, rimasti incrollabili, "come scoglio immoto resta", nella loro fede in queste teorie, spaccian-dole per realtà accertate storicamente.

Se volessimo cercare l'equivalente di un'idea del genere in un altro ambito della realtà umana, potremmo sbizzarrirci, 'utopizzando' ad esempio che, a differenza di quanto succede oggi, nel Settecento l'uomo camminasse senza piegare le ginocchia o camminasse in punta di piedi e che invece nell'Ottocento camminasse coi piedi divaricati... Oppure, passando a un'altra funzione fisiologica umana, commutata in superiore 'tecnica muscolare', potremmo anche provare a elaborare la teoria secondo cui nel Settecento l'uomo parlava alzando gli angoli della bocca, mentre, al contrario, nell'Ottocento parlava protrudendo le labbra a mo' di imbuto.

L'operazione è semplice: basta mettere l'utopia preferita sotto l'egida della scienza ed essa diventerà magicamente verità obiettiva. Esattamente come gli zecchini di Pinocchio, una volta sotterrati, poi producevano, com'è noto, alberi pieni zeppi di zecchini...

Insomma, una volta data per buona l'idea, condivisa recentemente anche dal “pazzo per l'opera” (autodefinizione) Alberto Mattioli, secondo cui le tecniche vocali sarebbero un mero prodotto culturale, destinato quindi a mutare adeguandosi ai nuovi stili artistici, diventerà normale anche concepire l'esistenza di una “respirazione artistica” che, in opposizione a una respirazione meramente naturale, si ‘evolve’ nel tempo, cambiando totalmente la dinamica fisiologica su cui si basa.

È appunto da questa idea surreale che ha origine e si sviluppa la storia delle tecniche respiratorie nel canto, tutte paradossalmente all'insegna del meccanicismo più antibelcantistico.

Tradizionalmente la scuola del belcanto italiano era nota come la “*scuola del respiro*”. Il tragico equivoco, durato secoli e arrivato vivo e vegeto fino a noi, fu duplice: pensare che ‘scuola del respiro’ sia sinonimo di ‘scuola dei muscoli respiratori’ e che questa espressione sia un genitivo oggettivo, invece che, come in realtà è, un genitivo soggettivo. Il che, detto con altre parole, significa che ciò che è più grande di noi (il respiro), non può essere oggetto dei nostri controlli diretti e attivi, ma solo *soggetto* della nostra inspirazione-ispirazione. E questo implica che il vero maestro del canto è la natura e non la scienza dei muscoli, nota anche come fisio-anatomia.

Non a caso il principio guida del belcanto è sempre stato “conoscere dove la natura ci porta” e “assecondare gli impulsi naturali” (Mancini), e non dare surreali lezioni di funzionalità alla natura secondo il moderno *idolum tribus* della “scienza del canto”. Analogamente il surfista non insegna al mare quale tipo di onde deve creare per consentirgli di stare in equilibrio, ma è lui che impara come rimanere in equilibrio sulle onde, create dal mare...

1. Esiste una modalità respiratoria belcantistica?

La vera respirazione è stata sempre unanimemente riconosciuta dalla scuola del belcanto come “fondamentale”, “necessaria”, “decisiva”, addirittura come il fattore di trasformazione del parlato in canto, ma la domanda è: qual è la vera respirazione?

La respirazione è una dimensione originaria dell'essere, talmente originaria da precedere la nostra stessa coscienza di esistere. In effetti il nostro primo passo nel mondo non lo abbiamo fatto camminando (attività per apprendere la quale abbiamo impiegato un anno), ma facendo il primo respiro, appena nati. È sbagliato dire: io respiro. Il giusto pensiero è: il Respiro mi respira... Questi semplici dati di fatto ci fanno capire il grado di presunzione di chi per la prima volta pensò che la respirazione del canto sia qualcosa di ridicibile al suo aspetto fisio-anatomico e che possa essere acquisita con controlli muscolari diretti.

In realtà la respirazione è il monito vivente a non creare gessi nella voce nell'illusione di trovare ‘posizioni’, trappola che subito si richiude, escludendoci dall'energia del vero canto. Il movimento fluido e continuo del respiro è lì a ricordarci di non fissarci in nessuno dei suoi momenti contrari, inspirazione ed espirazione, di non trasformarli in posizioni statiche da tenere, ma di lasciare che uno fluisca nell'altro e si rinnovi attraverso di esso, collegandosi col ritmo del respiro universale. E forse risiede proprio qui il misterioso motivo per cui per i primi due secoli di storia del belcanto italiano nessun trattatista si azzardò mai saggiamente a concepire un libretto di istruzioni muscolare per l'utilizzo della respirazione nel canto. Addirittura, prima di trovare un trattato di tradizione italiana dove si parli specificamente di ‘modalità respiratoria’ nel canto bisogna aspettare il 1804, anno in cui fu pubblicato quello

che si può considerare il ‘codice napoleonico’ del belcanto italiano: il *Metodo del conservatorio di Parigi*, alla cui stesura contribuì il tenore **Bernardo Mengozzi**. È da questo trattato che viene fatta partire ogni storia della respirazione del canto, punto di partenza purtroppo sbagliato per i motivi che qui di seguito esporremo.

“*La respirazione è tutto per il canto*”, esordisce perentoriamente Mengozzi nel suo trattato, suscitando con questa frase molte aspettative, lasciate poi purtroppo in gran parte disattese. Quella che subito ci viene presentata, infatti, è la descrizione della modalità respiratoria che secondo Mengozzi sarebbe stata alla base del belcanto. Si tratta di una ricetta abbastanza semplicistica e incongruente, che in un certo senso anticipa i libretti d’istruzione della moderna foniatra. Ciononostante essa verrà riproposta con una specie di copia/incolla (quindi anche nei suoi aspetti più illogici e inattendibili) da molti trattatisti successivi, fino ad assurgere a vero e proprio modello della respirazione belcantistica.

Ecco come Mengozzi la descrive nel suo metodo:

Quando qualcuno respira per parlare o per rinnovare semplicemente l’aria che ha nei polmoni, il primo movimento è quello dell’inspirazione; allora il ventre si gonfia e la sua parte superiore avanza un po’; quindi si sgonfia, il che costituisce il secondo movimento, quello dell’espirazione: questi due movimenti avvengono lentamente, quando il corpo si trova nel suo stato naturale. Al contrario, nell’atto di respirare per cantare, nell’inspirare si fa appiattire il ventre e lo si fa risalire con prontezza, gonfiando ed avanzando il petto. Con l’espirazione il ventre deve ritornare molto lentamente al suo stato naturale ed il petto deve abbassarsi di conseguenza al fine di conservare e di gestire, il più a lungo possibile, l’aria introdotta nei polmoni: non la si deve lasciar uscire che lentamente e senza scosse al petto; deve, per così dire, fluire in modo scorrevole.

Ciò che lascia perplessi di questa descrizione è la parte che riguarda l’inspirazione, mentre molto più condivisi-

bile è quella che riguarda l'espiazione, soprattutto per quanto riguarda due aspetti: la concezione di Mengozzi dell'espiazione come movimento *discendente* (e non ascendente!) e, allo stesso tempo, come calmo e regolare “*lasciar fluire in modo scorrevole il fiato*” (e non, come oggi erroneamente si teorizza, come soffiare attivamente). Decisamente discutibile è invece la concezione di Mengozzi della fase inspiratoria e questo non, come qualcuno potrebbe immaginare, per il colpo di scena dell'innalzamento del torace (innalzamento che ben presto, con l'imporsi del catechismo foniatrico nello studio del canto, diventerà oggetto di un divieto insensato, tuttora vigente), ma per la prescrizione del rientro volontario e immediato del ventre, movimento brusco e artificioso che va contro il divieto di “*scosse al petto*”, prescritto invece (giustamente) dallo stesso Mengozzi per l'espiazione, e contraddice il concetto stesso di ispirazione come momento di distensione-espansione del corpo.

Nonostante questo, il modello respiratorio di Mengozzi farà scuola e ciò in virtù dell'autorevolezza conferitagli dall'istituzione, il Conservatorio di Parigi, che ne farà il suo metodo. Verrà quindi pedissequamente riproposto, con qualche peggioramento, nei trattati di canto successivi, ad esempio nel *Metodo completo di canto*, attribuito al famoso basso **Luigi Lablache**, dove si legge che il petto non solo deve salire durante l'inspirazione, ma deve salire “*il più in alto possibile*” e rimanere “*il più a lungo possibile*” in questa posizione anche durante l'espiazione.

Come da un approccio di questo tipo, caratterizzato da una tensione verso l'alto e dal mantenimento di una posizione rigida e sospesa del corpo, sia potuto scaturire, di lì a pochi anni, il suo contrario, rappresentato dal concetto di “*appoggio*” (inteso come “*calma posa della voce*”) non è dato sapere precisamente. O meglio, un indizio ci è dato, solo che è un indizio che ci porta a mettere seriamente in

dubbio l'esistenza effettiva di una modalità respiratoria belcantistica come quella concepita e descritta da Mengozzi, e a guardarci dal prendere per oro colato belcantistico tutte le sue affermazioni. L'indizio è rappresentato dalle scarse capacità logiche e razionali, dimostrate da molti autori di questi trattati ottocenteschi, Mengozzi compreso. E in effetti la sua teoria, secondo cui la respirazione del parlato sarebbe addominale, mentre quella del canto sarebbe toracica, è tanto sensata quanto teorizzare che per camminare si appoggiano i piedi per terra mentre invece per danzare si tengono sollevati per aria.

Vediamo le altre intermittenze cognitive presenti nel trattato di Mengozzi, intermittenze da cui possiamo renderci conto di come anche la sua descrizione della respirazione belcantistica sia da prendere molto con le pinze.

Ad esempio, sulla scia del ripudio belcantistico dei suoni nasali, da sempre considerati un "*vizio orribile*", Mengozzi prima afferma giustamente che "*se troppo spinta verso la testa, l'emissione diventa nasale*" e poi, senza accorgersi del cortocircuito logico che così si genera, si mette a dire che "*i suoni di testa devono essere cavati dai seni frontali e dalle fosse nasali*"..., affermazione questa che è il segno dell'incipiente intrusione della cultura scientifica dell'epoca nella didattica del canto. (Non dimentichiamo che sempre in Francia, mezzo secolo prima, il tenore **Jean-Antoine Bérard** si era messo a sezionare cadaveri assieme a un suo amico medico per scoprire 'com'è fatta dentro la voce', dopodiché scrisse un trattato di canto, dove tra l'altro si arriva a stabilire di quanti "gradi" deve essere alzata la laringe in rapporto all'altezza del suono...)

Altri esempi di incongruenza e pressapochismo di Mengozzi sono i seguenti:

1. Mentre **Giambattista Mancini** (l'autore di quella bibbia del belcanto, che è il trattato 'Riflessioni pratiche

sul canto figurato') aveva scritto che occorre esercitarsi cantando su tutte le vocali, Mengozzi invece, ignorando l'ABC della fonetica e della fisiologia, scrive che "non si deve vocalizzare che sopra la vocale 'A' e la vocale 'E', escludendo tutte le altre vocali", in quanto "l'articolazione di esse è contraria affatto alla posizione che deve avere la bocca." (sic)

2. Mancini aveva parlato della corretta emissione come risultato dell' "accordo tra *moto naturale della gola e moto consueto della bocca*". Mengozzi invece si mette a sproloquiare che "la bocca deve restare immobile nella stessa posizione per tutta la durata del suono" e (addirittura!) che "nel vocalizzare l'allievo deve fare attenzione di non muovere giammai né il mento né la lingua." Inoltre (anche in questo caso contrariamente a quanto aveva prescritto Mancini) Mengozzi afferma che la messa di voce va eseguita "senza muovere né la bocca né la lingua."

3. Sempre ignorando la peculiare fisiologia dello strumento voce (che fa sì che la potenza del suono, contrariamente a quanto succede negli altri strumenti musicali, aumenti proporzionalmente salendo alla zona acuta), Mengozzi scambia una situazione contingente, derivata dall'ignoranza di come si apre la gola e si appoggiano i suoni, per la struttura stessa della voce cantata e afferma che "la tenuità dei suoni e, per conseguenza, la loro *naturale debolezza aumenta in proporzione che diventano più acuti*", affermazione questa clamorosamente smentita dalla stessa esistenza, nella lingua italiana, di quel sinonimo di 'voce forte', che è 'voce *alta*', il che significa che sia parlando che cantando, la condizione necessaria per aumentare l'intensità del suono è andare nella zona acuta della voce. Da questa ignoranza della struttura fisiologica della fonazione umana, deriva un gravissimo errore didattico e tecnico-vocale di Mengozzi, il quale come rimedio alla presunta "*debolezza naturale*" dei suoni acuti, non sa immaginare altro che consigliare di produrli "con maggior

forza” (sic), il che praticamente significa portare l’allievo a spingere la voce. Esattamente il contrario (ancora una volta!) di quanto aveva raccomandato Mancini, quando nel suo trattato saggiamente scrive: *“L’esperienza insegna che in luogo di forzare la voce, è meglio estenderla e rinforzarla senza fatica.”*

Insomma, così come nell’affrontare l’aspetto dell’articolazione e della risonanza nel canto, Mengozzi aveva elaborato una concezione statica e rigida invece che dinamica e naturale qual è quella del vero belcanto (pensiamo al già citato monito di **Pier Francesco Tosi** *“che la voce trovi sempre libera tutta la sua organizzazione!”*), anche nell’affrontare l’aspetto della respirazione nel canto Mengozzi propone un approccio che, almeno per quanto riguarda l’inspirazione, potremmo definire meccanico-burattinesco. In quale altro modo infatti si potrebbe definire la manovra rappresentata dall’improvviso rientro del ventre e corrispondente innalzamento del torace? Una manovra così brusca e vistosa contraddice tutti i principi motori, elaborati dal vero belcanto. Per averne conferma basta fare riferimento alle indicazioni lasciate dai due classici del belcanto, Tosi e Mancini. Pensiamo, per quanto riguarda Tosi, a frasi come: *“provvedersi del fiato più del bisogno, ma respirare senza fatica”*; *“liberarsi dei moti convulsivi del corpo, che sono i vizi smorfiosi dei cantanti affettati”*; *“lo studio più necessario e difficile è cercare il facile e trovarlo nella bellezza del pensiero”*; *“non provocare le note innocenti con villane spinte di voce”*. Per quanto riguarda invece Mancini, pensiamo a frasi come: *“ogni scolaro si darà la briga di abituare il petto a dare con naturalezza la voce”*; *“usare l’arte di produrre la voce con moderazione, con la dovuta leggerezza di fiato”*; *“esercitare l’arte di graduare e sostenere la voce con una dolce facilità, r avvolgendo con leggerezza il fiato”*; *“senza violentare la voce, si deve uguagliare e rendere leggero il fiato”*; *“con la moderazione del fiato, la voce viene a farsi sentire di più agli ascoltanti,*

senza affaticare e indebolire il petto del cantante”; “*conoscere la strada più naturale e più sicura per guidar bene i principianti*” ecc. ecc.

Ove queste testimonianze del belcanto non bastassero, basta pensare alla mitica ‘respirazione invisibile’, attribuita a molti belcantisti, e al motto belcantistico “*respirare pensando di annusare un fiore*” per escludere l’ipotesi che la manovra brusca e innaturale, prescritta da Mengozzi per l’inspirazione, abbia qualcosa a che fare con la tecnica del belcanto.

Più vicine al principio belcantistico del cantare ‘sul fiato’ sono invece, come abbiamo già visto, le indicazioni che riguardano l’espirazione, per la quale Mengozzi stabilisce che “*il ventre deve ritornare lentamente al suo stato naturale ed il petto deve abbassarsi di conseguenza al fine di conservare e di gestire, il più a lungo possibile, l’aria introdotta nei polmoni: non la si deve lasciar uscire che lentamente e senza scosse al petto; deve, per così dire, fluire in modo scorrevole.*”

Occorre evidenziare che la giusta concezione, espressa qui da Mengozzi, dell’espirazione cantata come movimento *discendente* (e non ascendente) della respirazione (che è quello da cui è derivato il concetto di ‘appoggio’, inteso come placido ‘galleggiare sul fiato’) è sufficiente per escludere che essa abbia qualcosa a che fare con la moderna idea foniatrica del ‘sostegno’ della voce, inteso come rientro volontario dei muscoli addominali durante il canto allo scopo di “sostenere il diaframma”, indicazioni queste che portano direttamente al risultato opposto: la voce non appoggiata sul fiato, ma campata per aria...

Una conferma di questa ipotesi è la frase di Mengozzi “*senza un gran volume d’aria che si deve comprimere e regolare lungo tempo con arte, la voce non ha più forza né rotondità*”, frase che, messa in relazione con la concezione di Mengozzi dell’espirazione cantata come

movimento discendente, si concilia perfettamente anche con l'idea dello star seduti sul 'pallone elastico respiratorio' (che è la percezione dell'appoggio nella zona acuta), e quindi certamente *non* con l'idea opposta (e assurda) del sostegno come un tenere sollevato attivamente qualcosa (il diaframma e/o la cassa toracica).

Il disaccordo tra le caratteristiche che secondo Mengozzi dovrebbe avere il momento dell'inspirazione (rientro brusco e attivo dell'addome) e le caratteristiche che dovrebbe avere il momento dell'espiazione (calmo fluire del fiato, su cui la voce galleggia placidamente) può essere risolto solo se si interpreta in diverso modo la descrizione del momento inspiratorio. Ad esempio, considerandola come il risultato di un'impressione superficiale, esterna, quale può suscitare una veloce presa di fiato, effettuata 'a pieni polmoni'; insomma un'impressione illusoria analoga a quella, sempre di Mengozzi, della bocca e del mento "immobili" mentre si canta, illusione paragonabile a quella della ruota che gira e sembra immobile.

Da qui a pensare che a creare il canto possano essere i veloci appiattimenti e rientri volontari del ventre (manovre brusche che rientrano a pieno titolo tra le "*villane spinte di voce*", deprecate da Tosi, e tra le "*scosse*", deprecate dallo stesso Mengozzi) ce ne corre, e per credere a un'idea del genere, traducendola poi in prescrizione tecnico-vocale, ci vuole tutta la superficialità di quei cantanti che diventano maestri di canto non per passione conoscitiva, ma per caso, riuscendo poi magari ad assurgere, come accadde a Mengozzi, addirittura ad autorità belcantistica.