

FABIO POGGI

La voce svelata

Trattato orientativo

Proposte e stimoli di pensiero
per un'educazione artistica della voce umana nel canto



Indice sommario

<i>Premessa</i>	XIII
<i>Introduzione</i>	1
Il Rinascimento Operistico e Vocale	2
Comprendere e superare le tecniche e le metodologie dei moderni insegnamenti del canto	4
Una, centomila, nessuna	10
Così fan tutti - Omologazione - Globalizzazione	10
Storia e scrittura sul canto	11
Volere volare	12
1. <i>Un percorso di apprendimento artistico</i>	15
1.1. Arte del canto?	15
1.2. Scuole filosofico-spirituali	15
1.3. Percorso d'arte	17
1.4. Le sostanze dell'arte (del canto)	23
1.5. Evolvere o ripetere	24
1.6. La O di Giotto	26
1.7. Non solo fisico	27
1.8. L'infanzia creatrice	27
1.9. Percorso dantesco	28
1.10. Epoché	30
1.11. La strada della virtù	31
1.12. La conquista della libertà	34
1.13. I gradi della conoscenza musicale e vocale	35
1.14. L'approccio al canto artistico	36
1.15. "Parole, parole, parole..."	38
1.16. Piccola e grande visione	39
1.17. Ubuntu	40
1.18. Lasciarsi andare	40
1.19. Il pensiero manifestato	42
1.20. Steiner	43
1.21. Il capitale	44
1.22. Stradivari veri e... umani	45
2. <i>Della Natura umana</i>	46
2.1. Quel 'di più'	49
2.2. Della Natura	50
2.3. Forma evolutiva	52

2.4. Arte e Natura	53
2.5. Il progetto incompleto	54
2.6. Liberté, liberté	56
3. <i>Anatomia e fisiologia</i>	58
3.1. Lo strumento variabile	61
3.2. Da che parte stanno?	62
3.3. Dell'unità	64
3.4. La mandibola	66
3.5. La mandibola controllata	67
3.6. La laringe	67
3.7. Il diaframma e l'appoggio	69
3.8. Del fiato evolutivo	70
3.9. I due strumenti	72
3.10. L'udito	73
3.11. Col sorriso d'innocenza	73
4. <i>Cosa si oppone e come si supera</i>	76
4.1. Non dominare	76
4.2. Dell'appoggio	77
4.3. Il ribelle	78
4.4. Non provocare	79
4.5. Divide et impera	80
4.6. What's... 'istinto'?	82
4.7. Dei sensi	86
4.8. Il sesto senso	90
4.9. Io... siamo	93
4.10. Cos'è l'evoluzione e che attinenza ha col canto artistico	94
4.11. Esigenze	98
4.12. Il ruolo delle esigenze	98
5. <i>Voce e parola</i>	100
5.1. I due mondi	102
5.2. Tra suono e voce	103
5.3. Della dizione	104
5.4. Voce plus	105
5.5. Suono-parola	107
5.6. Dei sensi vocali	110
5.7. Cimatica	111
5.8. Potenza della parola	112
5.9. Come un diamante	116
5.10. Decostruire	117
5.11. La voce che cambia	118
5.12. Le domande fatali	119
5.13. Pronuncia e amplificazione	121
5.14. L'aura della pronuncia	122
5.15. Parlare intonati	123
5.16. Articolazione, forma, pronuncia	123
5.17. Il ruolo dell'orecchio	125
5.18. Le propriocezioni	125

5.19.	Dell'ingolamento	127
5.20.	Il timbro può attendere	129
6.	<i>Il fiato - La respirazione</i>	131
6.1.	Il fiato posturale	132
6.2.	I tre amigos	134
6.3.	HQ	137
6.4.	Il fiato minimo	139
6.5.	La qualità del fiato	141
6.6.	Le respirazioni	142
6.7.	Il pallone elastico	145
6.8.	Le carenze respiratorie e la coscienza	146
6.9.	A leva di pompa o a manico di secchio?	147
6.10.	Della syntonia	148
7.	<i>I registri</i>	150
7.1.	Dei registri	152
7.2.	La voce animale	157
7.3.	Nomenclatura registri	159
7.4.	Sul passaggio	160
7.5.	Verso l'ignoto	162
7.6.	I passaggi infiniti	166
7.7.	Posizione e registri	167
7.8.	Della virtù com'aquila... ..	169
7.9.	Pesi e misure	170
7.10.	Crescere dentro	171
8.	<i>Caratteristiche delle scuole di canto</i>	177
8.1.	La dura verità	177
8.1.1.	Non è vero, non ci credo!	180
8.1.2.	L'eredità	181
8.1.3.	Spingi e premi	183
8.1.4.	La formula magica	185
8.1.5.	L'antiginnastica canora	187
8.2.	Terminologia	188
8.2.1.	Definizioni - concetti	188
8.2.2.	Della coscienza	189
8.2.3.	L'effusione	191
8.3.	Timbri e colori	192
8.3.1.	La voce 'diversa'	192
8.3.2.	Cosa si intende per voce artistica	194
8.3.3.	L'acqua pura di sorgente	196
8.4.	Canto e ambiente	197
8.4.1.	Vincere la forza di gravità	197
8.4.2.	Percepire	199
8.5.	La disciplina	199
8.5.1.	I cento nodi	199
8.5.2.	Come lo spiego?	200
8.5.3.	La bussola del canto	202
8.5.4.	L'attacco (che non c'è)	203

8.5.5.	La voce esterna	204
8.5.6.	L'energia per il fiato alto	206
8.5.7.	Dell'alleggerimento	209
8.5.8.	A bocca aperta	210
8.5.9.	La paura e il tempo	212
8.5.10.	I bambini, la semplicità e la vergogna	214
8.5.11.	Il raggio laser	215
8.6.	Scuole e metodi	217
8.6.1.	La babele delle scuole di canto	217
8.6.2.	Il metodo no!	219
8.6.3.	Nulla si crea... ..	220
8.6.4.	Del riscaldamento	221
8.6.5.	Modalità vs evoluzione	222
8.6.6.	La voce primitiva	224
8.6.7.	Dell'omogeneità	226
8.7.	Canto e respiro	228
8.7.1.	Il fiato sonoro	228
8.7.2.	Cantar sul fiato	229
8.7.3.	L'arte del respiro	229
8.7.4.	Del galleggiamento del fiato	231
8.7.5.	Il sostegno	232
8.7.6.	La convivenza	233
8.8.	Canto e udito	235
8.8.1.	Due organi simmetrici	235
8.8.2.	Chi ha orecchie da intender... intenda!	235
8.9.	Aspetti anatomici e fisiologici	236
8.9.1.	La gola aperta	236
8.9.2.	Aprite!	237
8.9.3.	"Mille serpi divoranmi il petto"	240
8.9.4.	La clessidra rovesciata	242
8.10.	Emissione e difetti	244
8.10.1.	Il tubo dritto	244
8.10.2.	Su e giù	245
8.10.3.	Del grido	246
8.10.4.	Del gridare	246
8.10.5.	... Alto, basso... ..	249
8.11.	Canto e pronuncia	250
8.11.1.	Perché proprio la parola?	250
8.11.2.	Vocali e colori	252
8.11.3.	L'A negletta	253
8.11.4.	Dove sta Zazà... ..	254
8.11.5.	La parola che espone (l'esponente)	256
8.11.6.	Le intervocali	259
8.11.7.	La pronuncia immaginaria	260
8.11.8.	Non suoni... ma parole ben dette	261
8.11.9.	"Cara semplicità, quanto mi piaci"	263
8.11.10.	"Dans la lenteur..."	265
8.11.11.	Chi rimane indietro?	266
8.12.	Aspetti tecnico-musicali	267

8.12.1. Il cambio delle note.....	267
8.12.2. Del vibrato.....	269
8.12.3. Legato e staccato.....	270
8.13. Canto e registri.....	271
8.13.1. Tutto petto.....	271
8.13.2. L'importante è... unire.....	273
8.13.3. Coprit!!.....	274
8.14. Canto e psicologia.....	275
8.14.1. Dar voce.....	275
8.14.2. "Ma... mi sentiranno?!".....	278
8.14.3. La voce che corre.....	280
8.14.4. La maschera, immagine di sé.....	280
8.14.5. L'Io e il Canto.....	281
8.14.6. Chi comanda?.....	282
8.14.7. Non scegliere.....	285
8.15. Analogie, aforismi.....	287
8.15.1. Il motto.....	287
8.15.2. Mettere il turbo alla voce.....	287
8.15.3. Come un fiore ("poveri fiori").....	288
8.15.4. Come una stella cometa.....	289
8.15.5. Il canto delle stelle.....	289
8.15.6. Liberarsi dalla voce.....	291
8.15.7. "Per fare un albero ci vuole un seme...".....	293
8.15.8. Della sonorità.....	293
8.15.9. Il film.....	294
8.16. Un salto... nella luce!.....	296
8.17. In sintesi.....	299
9. <i>Musica e canto</i>	303
9.1. La fenomenologia musicale.....	303
9.2. Fare musica.....	307
9.3. Della Quinta.....	310
9.4. Dell'espansione.....	310
9.5. Del ritmo.....	312
9.6. Dal passato al futuro.....	312
9.7. Camminare in progressione.....	314
9.8. Questa non è musica.....	315
9.9. Come siamo fatti.....	317
9.10. Cartine e modellini.....	319
9.11. Criteri: orientare le ripetizioni.....	321
9.12. Il respiro musicale.....	324
9.13. Un passo avanti.....	326
9.14. Memoria e coscienza.....	327
9.15. Mille e una sfumatura di suono.....	329
9.16. I sogni son desideri.....	331
9.17. Il tempo musicale.....	332
9.18. Del tempo in musica.....	333
9.19. Gerarchie, priorità.....	334
9.20. L'irregolarità musicale.....	335

9.21. Cosa giustifica...?	337
9.22. Della tradizione	340
9.23. La tensione della frase	343
9.24. Percepire - Vivere	343
10. <i>Il Maestro</i>	349
10.1. Apprendere	349
10.2. Andare oltre	351
10.3. Le energie 'sottili'	352
10.4. Rilassatezza e presenza spirituale	353
10.5. La classificazione delle voci	356
10.6. La distillazione	358
10.7. L'allievo passivo	358
10.8. Le anime moribonde	360
10.9. La rivoluzione interna	361
10.10. La coerenza	363
10.11. Il grillo cantante	365
10.12. Dove, come, quando...	367
10.13. Le due facce della complessità	370
10.14. Il Maestro proiezione di noi	371
10.15. Decaloghi	372
10.16. Della valutazione	373
10.17. Della sintesi	375
10.18. Riconoscere-riconoscersi	376
10.19. Un navigatore per la coscienza	377
10.20. Cantar con la risonanza	379
10.21. Credere...	380
10.22. Superare il Maestro	382
10.23. Di chi fidarsi?	382
10.24. Simulare l'errore	384
10.25. Il battesimo	385
11. <i>Analisi</i>	387
11.1. Dal Vaccaj	387
11.2. Parmi veder...	390
<i>Bibliografia</i>	393
<i>Indice dei nomi</i>	397

Premessa

Sapevo fin dall'inizio che questo libro avrebbe incontrato difficoltà. Tiziana Fabbricini, una delle persone che più ha insistito perché arrivassi a produrlo, me lo ricordava ogni volta che ne parlavamo. È un libro che va decisamente controcorrente, in quanto propone soluzioni di insegnamento ben diverse da quelle comunemente adottate oggi, basandosi su studi che vanno al di là delle osservazioni scientifiche e delle tecniche basate su sensazioni e immagini. La scuola cui faccio riferimento, anche grazie a un approccio di tipo filosofico, seppur minimo, spiega i perché delle difficoltà che affronta chi si pone a studiare professionalmente il canto, e perché si vuole cantare, così come affrontare una qualunque attività artistica, al punto di arrivare agli estremi per realizzare questo sogno. Lo stesso motivo per cui desideriamo disperatamente studiare canto è legato allo stesso ambito di soluzioni per poterlo realizzare esemplarmente. Chi si accinge alla lettura di questo testo, deve sapere preliminarmente che ci sono una serie di aspetti che lo rendono molto diverso da qualunque altra scuola o testo sulla voce. Non è una volontà di mettersi in confronto e di voler dire qualcosa di nuovo e di diverso, ma di esprimere una verità scomoda ma necessaria se vogliamo ancora recuperare nel prossimo futuro un tesoro, che è appena diventato patrimonio immateriale dell'UNESCO. Direi che non è il periodo migliore, a mio avviso, che può, però, forse segnare un nuovo punto di partenza, se l'umiltà e la capacità di rimettersi in gioco prevarranno tra coloro che sono coinvolti in questa vicenda, a qualsiasi titolo. Una raccomandazione: non saltate qua e là nel testo. Abbiate pazienza e leggetelo tutto, aspettando a giudicarlo quando l'avrete finito. Grazie.

Ringrazio per la collaborazione:

Alberto Bazzano, Ettore Manes e Raffaele Napoli.

Introduzione

È convinzione comune ormai da decenni che manchino le scuole e i grandi insegnanti di canto. Salvo, però, che centinaia di docenti negli A.F.A.M. (ex Conservatori), Licei musicali, istituti musicali civici e privati e singoli insegnanti, si ritengono un'eccezione. Questo perché oggi, rispetto a decenni e secoli passati, si pensa di saperne molto di più sulla voce grazie agli studi e alle analisi scientifiche, agli strumenti d'indagine e alla diffusione delle informazioni. Questo, purtroppo, non corrisponde al vero. Conoscere approfonditamente la struttura anatomica, i meccanismi e i funzionamenti fisiologici, non solo non ha portato alcun progresso, ma ha indebolito e diminuito le capacità fondamentali di un vero Maestro, come sono l'intuizione, l'ascolto capillare e approfondito e lo stimolo alla piena consapevolezza. Oggi accettiamo per buoni suoni oscillanti (assurdamente scambiati per vibrato), dizioni impastate e incomprensibili, voci palesemente disomogenee, acuti difficoltosi, legnosi, fissi, gridati, calanti, crescenti, centri sfocati, faticosi, colori usati a scaccio per non parlare della mancanza di rispetto musicale.

Si dirà che i cantanti del passato erano meno rigorosi nel rispetto della scrittura, inclini a commettere arbitrii, la qual cosa è vera, però da una prospettiva complessiva più musicale rispetto agli asettici solfeggiatori (eventualmente) di oggi e soprattutto più addentro alla recitazione dei testi e alle intenzioni testuali e musicali. Lasciamo stare gli aspetti interpretativi, su cui si potrebbe dibattere a lungo; il problema fondamentale dell'opera e di ogni esecuzione musicale che comporti l'impiego di voci, è rappresentato dalla carenza nelle emissioni, che trova rare eccezioni, più che altro sostenute da privilegi personali innati, solo in qualche caso da vere e proprie scuole di canto virtuose. Il mondo della teoria vocale è diviso in due grandi parti: quella più ampia si ispira alle scoperte e agli studi foniatrici (spesso fraintesi e mal recepiti) mentre l'altra si ispira a una presunta naturalezza dell'emissione. Quest'ultima domina maggiormente il campo della vocalità rinascimentale e barocca che però, alla fine, riproduce gli stessi errori e le stesse carenze, solo con una maggiore attenzione alla dizione e adesione stilistica alle fonti. Dove risiede il peccato originale di questo quadro scoraggiante? Nella mancanza di fondamenti e criteri. L'insegnamento del canto oggi si basa su invenzioni, su

falsi presupposti, su reiterati sentito dire che finiscono per diventare verità, su inversioni di prospettiva, come quella di voler paragonare la voce agli strumenti anziché il contrario, cosa peraltro nemmeno avvicinata, e quindi imitare le loro metodologie d'insegnamento.

Nel tentativo utopistico di dar vita a questo testo, con innumerevoli riserve, ho vagliato l'ipotesi che chi vi si fosse messo a leggerlo, l'avrebbe immediatamente etichettato come un condensato di superbia, presunzione, arroganza, follia immaginativa e altro ancora. In realtà alla base di tutto c'è, a prescindere da ciò che si può pensare, un fondamento di umiltà (non sciocca modestia), una sete inesauribile di conoscenza, che ha trovato una fonte straordinaria di verità in un Maestro vero, poi in anni di continui approfondimenti, studi ed esperienze dirette. Tutti gli insegnanti di canto, come di qualunque altra arte, imparano e affinano i loro studi attraverso l'esperienza, la qual cosa non significa affatto che questo porterà a riconoscere la verità sui fondamenti di una sana vocalità d'arte, perché per raggiungere questo obiettivo è necessario un approccio di tipo gnoseologico o filosofico approfondito, ed è proprio nel riconoscere questo percorso indispensabile che si rendono palesi le radici della didattica vocale. L'intento di questo testo è innanzi tutto quello di svelare le basi su cui deve (o dovrebbe) reggere ogni impresa di conquista artistica, offrendo al contempo suggerimenti per evitare di ripetere i gravi errori che si sono accumulati soprattutto negli ultimi decenni e indicando il percorso più sano per riportare il canto a un piacere per le orecchie e per l'anima. Nutro un profondo amore per la musica, l'opera e il canto, e non c'è nient'altro che mi spinge a scrivere se non il desiderio di poter ascoltare, un giorno, un melodramma o un oratorio o un Lied o anche solo una canzone dove gli spiriti di alcuni uomini, uno scrittore, un compositore, uno o più cantanti ed eventualmente altri musicisti, si ritrovano uniti in un progetto divino, un paradiso di gioia, anche solo per pochi minuti. Questo progetto è un percorso evolutivo, quindi significa che richiederà molto tempo! Non c'è talento o predisposizione fisica sufficiente; ci vuole pazienza, voglia di approfondire, studiare con umiltà, abbattendo il proprio ego. Quindi è evidente che non è cosa per chiunque, e chi la intraprende deve sapere che dovrà superare molte avversità e potrebbe ritrovarsi da solo. L'unico conforto sarà la coscienza della verità.

Il Rinascimento Operistico e Vocale

Molto probabilmente non ci sarà, è una piccola illusione che porto nel cuore.

Il melodramma nacque con il tardo Rinascimento come desiderio di creare un'opera d'arte che comprendesse varie arti: la pittura, la scultura, la letteratura, la recitazione, la musica. Nell'epoca barocca l'aspetto scenico – i

macchinari, i fondali – divenne più sofisticato e spettacolare, ma non vennero meno gli elementi musicali e vocali, in quanto le acrobazie virtuosistiche del ‘belcanto’ ben si sposavano con l’iperbole del fregio architettonico. L’aspetto scenico perse il suo fascino in epoca romantica, quando la vocalità, la recitazione, il testo, assunsero un’importanza maggiore. Nel XIX secolo le scene e i costumi erano spesso poveri e interscambiabili, mentre le voci costituivano la vera attrazione. Successivamente nacque la regia, e il teatro, nel senso più ampio, ha riacquisito spazio e qualità. C’è stato un breve momento in cui sembrava che il Rinascimento potesse tornare, con voci grandi e belle, anche se non più esemplificative del belcanto, insieme a fantastiche apparecchiature sceniche, movimenti intelligenti, buone orchestre con direttori di talento. Poi? Poi è arrivata l’industria, il cosiddetto Star System, che ha lentamente seppellito tutto. Il disco ha ucciso tutta la buona musica (e le buone esecuzioni), nonostante abbia consentito la sua diffusione capillare, spingendo la realtà a conformarsi alla registrazione; in questo modo si è persa la percezione dell’acustica della sala, dell’espansione sonora, che sono le qualità più raffinate e sensibili dell’ascolto musicale. Se il mondo del business ha incrinato le fondamenta del castello operistico, la medicina ha svolto un ruolo importante nello spingerlo verso l’instabilità. Fin dalla metà dell’Ottocento, le Accademie delle Scienze hanno iniziato a osservare gli aspetti anatomico-fisiologici nella produzione vocale, ma nel corso del tempo si sono sempre più avventurate nel campo della professione e dell’insegnamento causando ripercussioni significative sia direttamente che indirettamente, come vediamo oggi. L’arte è arte! È un bel ribadire, da parte degli studiosi del settore, che anche la foniatria può essere un’arte: le due cose sono lontane, e i tentativi di fondere le due sfere non hanno portato a risultati di eccellenza. Bisogna capire che il mondo del canto artistico è legato a una disciplina olistica (la medicina tende a isolare, specificare, frammentare, specializzare...) che si fonda sull’operatività, sull’intuizione, sulla trasmissione del vero all’interno delle scuole. Altrimenti saremo prigionieri della meccanicità, cioè di un sapere teorico, frammentario, superficiale. L’informazione medica, senza pretendere risultati di esemplarità, elevatissima e superiorità, apporta certamente strumenti che, tuttavia, possono raggiungere risultati di rilievo solo nelle mani di veri artisti. Se i ruoli si invertono è perché non si parla ormai più di scuola di canto.

L’insegnamento del canto è perlopiù affidato a soggetti che ripetono ciò che hanno appreso qua e là, senza basi e con riferimenti quanto mai vaghi e imponderabili in termini di qualità e conoscenze. La questione dei riferimenti è davvero un problema serio. C’è un pubblico, minuto, che sembra vivere esclusivamente nella storia di cantanti antichi che hanno lasciato un patrimonio nei dischi acustici. Certamente hanno colto la genuinità, la semplice aderenza di quei cantanti a un vero disegno artistico basato su una vocalità fon-

data veramente sul respiro e sull'urgenza di far vivere personaggi e situazioni attraverso il sublime filtro musicale dei grandi compositori. Quelle voci non esistono più, non vengono riconosciute quando appaiono e derise da quell'altro mondo, più popolato, che trova maggiore soddisfazione da un canto muscolare o comunque di superficie, strumentale. Come ripeto, non sono ancora disposto a rinunciare all'idea che possa esserci una rinascita. Il tesoro di verità che ho potuto ereditare e poi far mio in una vera scuola, i risultati che si presentano davanti a me e alle mie orecchie, mi spingono, con qualche incertezza e difficoltà, a proseguire nell'opera di divulgazione di un'arte del respiro, cioè del canto, che sopravvive, anche se relegata alla periferia dello spettacolo, a cui ormai un po' tutto il teatro classico è ridotto.

Comprendere e superare le tecniche e le metodologie dei moderni insegnamenti del canto

Il termine *comprendere* è perlopiù inteso come capire, afferrare con la mente. Tuttavia esiste un altro significato altrettanto importante: includere, contenere. In questo contesto mi riferirò principalmente a quest'ultimo significato.

Da molto tempo il mondo del canto è segnato da un'insana dualità: chi sta da una parte, chi dall'altra. Non volendo stare da nessuna delle due parti, mi chiedo: "chi ha ragione e chi torto?". Dopo una breve riflessione, la risposta potrebbe essere: "hanno tutti ragione". Perché? Perché le scuole di canto, da entrambe le parti, utilizzando questo o quel metodo, hanno ottenuto risultati. Se un insegnante utilizzasse un determinato metodo e nessuno studente raggiungesse un livello accettabile, quella scuola morirebbe, non avrebbe seguito, alcuna pubblicità, quindi nessun futuro. Al contrario, entrambe le parti possono esibire trofei. Se un giorno, in un programma radiofonico nazionale, un cantante importante elogia un certo tipo di respirazione e gli viene fatto notare che due giorni prima un altro cantante altrettanto importante ne aveva elogiato una opposta, il primo resta senza parole balbettando qualche giustificazione, ma alla fine chi aveva ragione? In pratica nessuno può affermare di sapere qual è la migliore! Si parla di *maschera* (intendendo con questo termine cose molte diverse) con centinaia di esempi positivi, e si spara a zero su chi sostiene con convinzione metodi opposti, che però cita i propri beniamini. C'è chi vuole la buona pronuncia e chi no e propende per l'uniformazione delle vocali (la *A* diventa una *Ā*, la *E* una *Ē*, la *I* una *Ī*, ecc.), avendo un noto critico come portabandiera, che poi si è ritenuto anche idoneo all'insegnamento. C'è poi chi vuole la voce avanti o indietro e chi girata, magari dietro la nuca; chi vuole che arrivi da sotto i piedi e chi invece che si tiri su dall'apice della calotta cranica. Ce n'è per tutti i gusti e tutti possono citare questo

o quel cantante più o meno famoso che ha raggiunto il successo seguendo quel certo metodo (salvo, poi, cambiarlo...). Ma a questo punto concludo diversamente: “hanno tutti torto!”. Sì, perché, se è vero che tutti in qualche modo hanno potuto creare sistemi per arrivare a un canto anche di rilievo, sempre da valutare al netto dei privilegi innati dei soggetti, è pur vero che tutti questi cantanti, e relative scuole, hanno conseguito anche critiche negative. Possiamo togliere qualcuno? Forse qualche cantante del primo Novecento ha ricevuto più lodi che critiche, ma sono stati veramente pochi, e solo qualcuno di loro gode ancora di sufficiente fama e consenso. Posto tra le imponenti onde delle opposte fazioni, come posso sperare di raggiungere la verità? In realtà *parto* da una verità, che non svelo ancora. Da questa verità oggettiva posso veramente capire perché alcuni fanno in un modo e altri in un altro ed entrambi ottengono risultati, ma non l’esemplarità.

Il motivo? Tutte queste metodologie si basano su tecniche meccaniche, volte a superare gli ostacoli lungo il percorso, non affrontando le cause alla radice e mancando di una comprensione olistica della vocalità. Tendono a separare i problemi e a cercare soluzioni contingenti, che però possono causare (come spesso accade) altri difetti. Posso dire che alcune delle difficoltà più ricorrenti nel canto professionale sono perlopiù dovute alle tecniche stesse che, ignorando i fondamenti, inconsapevolmente generano cause o fattori che contribuiscono a creare altri difetti. Tutti, credo senza eccezioni, parlano di canto sul fiato e promuovono il proprio insegnamento sulla base di questo presupposto, senza sapere realmente in cosa consista.

Il ruolo della respirazione. Siamo sicuri sia corretto parlare di respirazione in relazione al canto? Si ritiene che il fiato non abbia altri ruoli? Data la sua importanza, è necessario comprenderne tutti gli aspetti per poterli gestire anche quando per i diversi usi potranno avvenire sovrapposizioni e intersezioni. Occorre sollevare il medesimo problema per quanto riguarda la laringe. Si dà per scontato che la laringe sia esclusivamente adibita alla produzione del suono. Quali altri compiti ha e in che modo le sue funzioni possono scontrarsi e causare difficoltà e difetti?

Potrei continuare a lungo a trovare punti oscuri nelle varie metodologie d’insegnamento del canto; basta aprire uno dei tanti libri che vengono pubblicati a intervalli ravvicinati e iniziare per ogni frase a chiedere: “perché?”, per metterle in crisi. Potrebbe essere ancora più interessante chiedersi: “perché questo metodo funziona, almeno fino a un certo punto?”.

Chiediamoci intanto che cos’è questa *tecnica*, che si è diffusa negli ultimi decenni (prima non si usava questa espressione). È evidente che il termine deriva dallo studio degli strumenti. Esistono sicuramente diverse tecniche per imparare il pianoforte, il violino, il clarinetto e così via. Tutti gli strumenti sono apparecchi meccanici, invenzioni dell’uomo, che necessitano di tecniche,

1.

Un percorso di apprendimento artistico

1.1. Arte del canto?

Ci sono numerosi libri e decine di siti web che fanno riferimento a una presunta arte del canto o arte vocale. La prima cosa che ogni pubblicazione, cartacea o digitale, dovrebbe dichiarare, è il riferimento all'arte. Cosa intendono esattamente per *arte del canto* o *arte vocale*? Ho sfogliato qualcuno di questi libri e ho visitato alcuni siti web e non ho visto alcunché. Anzi, direi che la parola arte compare molto raramente nel corso dell'esposizione. Ciò che emerge è che questo termine, sempre più abusato, può essere utilizzato liberamente per dare un tocco d'importanza e nobiltà all'argomento, specie quando viene trattato in campo medico, dove le descrizioni anatomico-fisiologiche possono essere piuttosto fredde. Nelle pagine di questo testo si trovano numerosi approfondimenti su cosa si intende per arte e come e su come e perché questa scuola si riferisce ad essa, non solo per vantarsi. Si può benissimo non essere d'accordo, si possono avere delle obiezioni, ma intanto pongo le basi e i collegamenti cui farò sempre riferimento.

1.2. Scuole filosofico-spirituali

Oggi, chi studia uno strumento, compreso il canto, viene spronato a fare ripetutamente esercizi meccanici, simili all'allenamento sportivo, ad analizzare il funzionamento dello strumento (nel nostro caso, l'apparato fisio-anatomico) e a studiare trattati di varie epoche e metodi. Quali elementi filosofici sono presenti in tutta questa formazione? Nessuno; non ricordo studenti di qualsiasi strumento che abbiano dichiarato di aver approfondito un percorso filosofico e quindi spirituale durante i propri studi musicali. Ci sono dei motivi per cui questo non accade. La filosofia viene studiata nei licei in senso storico, un po' distaccata, almeno a me sembra, dagli aspetti della vita reale. Infatti, quando parlo di filosofia non mi riferisco a una materia di studio, a una panoramica storica di tutti i grandi pensatori della specie umana che hanno

lasciato tracce importanti di un elemento fondamentale e specifico dell'uomo, ovvero la Conoscenza. L'approccio all'arte non può prescindere dalla spiritualità, e quindi da tutti i campi che ne esplorano ogni aspetto, che si chiama propriamente gnoseologia e che, per semplicità, definisco filosofia. Le scuole a cui mi riferisco maggiormente, sono fortemente permeate dalla filosofia, con la quale non intendo riflessioni astratte e citazioni di nomi famosi, ma piuttosto applicazioni e riferimenti alla realtà.

Se non si riconosce e non ci si rende pienamente conto che il canto, come qualsiasi studio serio della musica, è un'arte e quindi non può essere separato dall'analisi filosofica che la sottende, non si può sperare di raggiungere alcun obiettivo di verità, di perfezione e quindi di arte. Partendo dalla concezione di uno studio puramente morfologico, con regole ed esercizi ripetuti basati su metodi e trattati che si fondano su aspetti fisico-fisiologici-anatomici, si deve anche sapere che ci si sta dirigendo verso un argomento distaccato dal centro creativo dell'uomo, che è la fonte della passione e della spinta che ci ha portato ad abbracciare questo tema. In questo modo, negheremmo la fonte stessa del motivo per cui studiamo il canto o la musica.

Questo cosa vuol dire, in sostanza?

Chi si avvicina con entusiasmo a una scuola artistica, dovrebbe rendersi conto che non può accontentarsi solo degli aspetti linguistici, fisici, metodologici, atletici. Esiste un universo dietro l'ambito ristretto della vocalità ridotta a mero suono, ed è all'interno di quell'universo che alcuni protagonisti hanno individuato le basi e i principi dei loro rispettivi magisteri didattici che li hanno rappresentati. Come si manifesta il rapporto tra un insegnante di queste scuole e coloro che cercano la propria scuola? Innanzitutto attraverso le domande. Domande che dovrebbero nascere dagli studenti medesimi, ma che, in loro assenza, deve porle l'insegnante, anche se possono risultare scomode e problematiche. Il fatto è che uno studente in una scuola di questo tipo deve essere consapevole di voler riconoscere la verità che qui può trovare svelamento, quindi la disciplina non può ridursi a una lezioncina e a qualche esercizietto fatto a casa; richiede un impegno costante e un coinvolgimento totale che apra il panorama all'intera esistenza, alla Storia e alle ragioni profonde della nostra vita e di quella degli altri. Può sembrare iperbolico che dallo studio del canto o della musica in generale possano scaturire riflessioni e discussioni sostanziali riguardanti le motivazioni per cui siamo qui e cosa ci stiamo a fare.

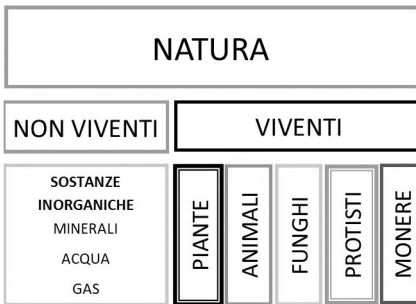
Questa è la tematica fondamentale di qualsiasi arte, a cui ora ci riferiamo in modo così semplicistico, almeno nell'immaginario collettivo, che si limita alle manifestazioni esteriori e non si rende conto che queste non possono esistere senza un retroterra fondamentale di pensiero profondo. I grandi periodi storici di massima espressione artistica, ovvero il lungo periodo della civiltà

2.

Della Natura umana

Natura: il sistema totale degli esseri viventi, animali e vegetali, e delle cose inanimate che presentano un ordine, realizzano dei tipi e si formano secondo leggi.

[Enciclopedia Treccani]



La schematica immagine rappresenta la suddivisione generalmente accettata: il regno inanimato e il regno dei viventi, ulteriormente suddiviso nei cinque regni. Nel regno animale, talvolta non vengono inclusi gli esseri umani, mentre altre tabelle che si trovano sui libri o su internet, soprattutto a scopo educativo, lo fanno. Questo solleva già una domanda. Prima

di approfondire l'argomento, poniamoci un'altra domanda: cosa c'è oltre questo insieme? C'è tutto ciò che l'uomo ha creato da quando esiste: oggetti, invenzioni e persino modifiche alla Natura, come ibridi di piante e incroci animali. Questo comprende anche tutto ciò che ricade sotto l'ombrello dell'arte, sia nella sua forma esteriore, come un manufatto, sia, fondamentalmente, il pensiero sottostante. La domanda successiva è: a quale insieme appartiene la Natura più tutto ciò che ne è al di fuori, ovvero le creazioni umane? Mi permetto di suggerire: la Conoscenza. Però ognuno ha il diritto di presentare le proprie argomentazioni a sostegno di teorie diverse. Detto questo, torniamo alla questione della posizione dell'uomo all'interno di questo insieme. Non c'è dubbio che gli esseri umani facciano parte della Natura e del regno animale. È possibile che si trovino a cavallo tra due regni? A mio parere, sì. Se ciò che è al di fuori del regno della Natura è un prodotto degli esseri umani, mi sembra logico che anch'essi, almeno in parte, appartengano a questo settore, che rientra nel più ampio ambito della Conoscenza. Pertanto, il riferimento alla Natura umana può plausibilmente essere attribuito alla specificità di un Es-

3.

Anatomia e fisiologia

Da qualche tempo a questa parte, l'insegnamento del canto sembra essere strettamente legato al campo della scienza medica, noto come 'foniatria'. A partire soprattutto dagli anni '70, la letteratura sullo studio della voce si è arricchita di numerosi testi in cui la descrizione e l'utilizzo dell'aspetto fisico hanno occupato sempre più spazio. Questo ha portato alla commercializzazione di testi incentrati esclusivamente sulla fisioanatomia. Nelle scuole di musica e negli istituti di alta formazione è obbligatorio seguire un corso dedicato a questa materia, oltre a conoscere testi storici e trattati sul canto. Se l'intenzione fosse quella di coltivare culturalmente questo aspetto, non avrei nulla da obiettare. Il problema sorge nella sua applicazione. In ogni modo, anche in questo testo dovrò fare dei riferimenti e fornire delle nozioni, pur mantenendole a un livello minimo e indirizzando i lettori che desiderano approfondire a testi ben documentati sull'argomento. Inoltre, con semplici ricerche su internet, oggi è possibile accedere a informazioni dettagliate sull'apparato vocale, con relative descrizioni, nonché leggere le opinioni e gli interventi di autorevoli specialisti.

Ritengo che sia culturalmente utile conoscere l'anatomia e la fisiologia degli apparati, ma solo a livello complementare. Facendo riferimenti occasionali alle parti dell'apparato vocale, reputo opportuno includerle in questa sezione del libro, coerentemente con l'approccio alla materia.

1. L'apparato respiratorio. L'apparato vocale coincide pressoché integralmente con quello respiratorio. Vediamo come si compone e quali sono le eventuali differenze tra i due. Per intanto faccio notare, anche se è un dato scontato, che mentre l'apparato respiratorio agisce in due direzioni, inspirazione ed espirazione, quello vocale funziona solo in uscita, mentre torna a essere respiratorio prima e al termine di ogni azione cantata. L'aria può entrare attraverso due canali: naso e bocca, contemporaneamente o singolarmente. Molti testi, e quindi molti insegnanti, consigliano di respirare unicamente dal naso. Io invece lo sconsiglio, soprattutto perché il naso non ha la capacità respiratoria della bocca. Si dice che la respirazione orale possa portare a di-

sturbi del cavo oro-faringeo, per via dell'aria fredda e non filtrata. La cosa è vera se fatta in un ambiente freddo e umido, e con modalità scorrette. L'inspirazione, infatti, è bene che sia svolta silenziosamente, senza il minimo rumore, e il più lentamente possibile. In questo modo le pareti del cavo potranno riscaldare l'aria (in un teatro o sala da concerti si presume che si lavori in un ambiente con un clima confortevole) e intervenire a debellare eventuali presenze indesiderate. Nella parte anteriore del cavo orale ci sono le labbra. Esse hanno un ruolo nella pronuncia, ma grazie a esse possiamo anche controllare l'appoggio sul diaframma, come già aveva intuito García, definendo questo limite come l'estremità di un tubo. Di questo parleremo in seguito. Nella parte superiore c'è il palato, che si presenta duro nella parte anteriore e molle e mobile in quella posteriore, che viene definito anche velopendolo. Quest'ultimo ha la funzione di aprire e chiudere il passaggio alla fossa nasale. Quando il velopendolo si alza, o eleva, chiude le coane, che sono due fori di collegamento con la fossa nasale. Questo sollevamento spontaneo fu osservato attentamente dal García, che lo riporta nel proprio trattato⁽¹⁾. In tempi recenti, e in molte scuole di canto, si richiede agli allievi di sollevarlo volontariamente. Questa azione, come tutte quelle volontarie compiute su parti interne agli apparati, è da questa scuola decisamente avversata, e ritenuta controproducente e financo pericolosa per la salute vocale. La parte inferiore è occupata dalla lingua, che ha un ruolo soprattutto nell'articolazione delle parole. Purtroppo, per i motivi più disparati, ma tutti da rigettare, alcuni insegnanti (e quindi alcuni cantanti), ritengono che una posizione particolare della lingua possa favorire l'emissione, per cui assistiamo a lingue sollevate, raccolte, guizzanti. La lingua è spesso oggetto di pessime abitudini vocali, come il tenerla rovesciata all'indietro. La lingua che non mantiene durante il canto una postura naturale, relativa alla pronuncia, è legata a una respirazione insufficiente. A nulla valgono interventi diretti su di essa; solo lo sviluppo o, meglio, l'evoluzione respiratoria, sarà in grado di riportarla alla sua corretta sede e forma. Analogamente, la mandibola può non aprirsi regolarmente e proporzionalmente a quanto viene pronunciato, anche in base alla tessitura. Nelle frequenze più acute sarà normale aprire maggiormente la bocca. Lo spazio orale non è importante solo in quanto ultimo stadio del processo vocale, ma in quanto sede dell'articolazione e di una parte essenziale dell'amplificazione. Della bocca, quasi niente è inutile ai fini della produzione; perfino i denti possono avere un ruolo ai fini timbrici.

2. Nella parte posteriore del cavo orale c'è il faringe, un canale costituito da muscoli e rivestito da mucosa, che scende verso la laringe e la trachea.

(1) MANUEL GARCÍA, *Traité complet de l'art du chant (en deux parties)*, Parigi, Brandus, 1840/1847.

In questa parte del volume ho ritenuto utile inserire una sezione relativa al rapporto tra musica e canto rifacendomi alla Fenomenologia della Musica di Sergiu Celibidache.

9.1. La fenomenologia musicale

Ho avuto la fortuna di conoscere e studiare con il Maestro Raffaele Napoli, allievo decennale del grande direttore e didatta Sergiu Celibidache. Le esecuzioni di quest'ultimo, soprattutto durante gli anni a capo dei Münchner Philharmoniker, molte delle quali oggi è possibile ascoltare in registrazioni dal vivo (che, sia ben chiaro, non possono essere paragonate a quelle ascoltate direttamente durante l'esecuzione), rispecchiano una vita di meditazioni e approfonditi studi sulla musica e sulla realizzazione musicale che prendono il nome di Fenomenologia della musica.

Essa prende le mosse da una disciplina filosofica, la Fenomenologia, elaborata in particolare da Edmund Husserl, rielaborata dal Maestro rumeno con una finalità fondamentalmente pratica, operativa. Altri suggerimenti importanti derivano dagli studi condotti dal direttore Ernest Ansermet⁽¹⁾, dagli studi di Heinrich Schenker, nonché dal buddismo di cui Celibidache è stato sostenitore. Questi così ha definito la fenomenologia: “è una scienza che vuole obbiettivizzare le leggi che reggono il materiale sonoro nella coscienza umana”. Lo scopo della fenomenologia musicale è quello di consentire un approccio oggettivo alla pagina musicale individuando i criteri che permettono all'esecutore di consentire un'esecuzione vera, che possa aiutare a ricostituire il medesimo percorso seguito dal compositore, ovvero l'accesso alla stessa coscienza, che è sempre possibile poiché le leggi che governano il brano musicale sono le stesse che governano ogni essere umano. La fenomenologia non può essere considerata solo una teoria, ma piuttosto un principio guida. La

(1) ERNEST ANSERMET, *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Campanotto editore.

11.

Analisi

11.1. Dal Vaccaj

Dunque, un cantante, vuoi professionista che buon amatore, con una certa esperienza pubblica, stimato, applaudito sinceramente, a un certo punto decide di dedicarsi all'insegnamento. Sa che dovrà forgiare dei giovani; certamente dovrà consentir loro di potersi esprimere vocalmente in modo disinvolto, libero, e di comunicare musicalmente a un livello perlomeno buono. Quindi, dopo le prime lezioni di preparazione, di conoscenza, ecc., comincerà ad affrontare le prime paginette di musica. Ad esempio il metodo del Vaccaj. Nicola Vaccaj fu un apprezzato compositore e un ricercato insegnante di canto sia in Italia che all'estero, e compose questo "Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni" nel 1833. Negli anni Ottanta del Novecento venne ripubblicato in una edizione revisionata da un noto insegnante di canto, su cui non mi soffermo. Ho provato a cercare in rete e ho trovate due vecchie edizioni, una del tutto identica anche sul piano delle indicazioni espressive, quindi anche le legature, e una invece molto più ricca. Ritengo che o si ha un'edizione "urtext", cioè del tutto identica all'originale, oppure, e mi riferisco soprattutto a edizioni dedicate alla didattica, l'edizione deve servire al docente e all'allievo, senza prevaricare. Dare indicazioni di natura musicale che non tutti gli insegnanti di canto possiedono, e che non si scontra e non contrasta con la sua competenza, ma anzi la integra e completa. Ad esempio è piuttosto normale, per non dire sistematico, che ci siano stereotipi, tipo accenti fuori luogo, cantilene, legature improprie. Ad esempio, è abitudinario mettere gli accenti in questo modo:



Indice dei nomi

- Alighieri Dante: 28, 30, 333
Amaduzzi Astrea: 139
Ancarani Viola: 312
Ansermet Ernest: 303
Antonietti Mario: 71, 86, 284, 288, 298,
379, 382
Arrau Claudio: 91
- Bach Johann Sebastian: 339
Basiola Mario: 38
Bastianini Ettore: 356
Baudo Pippo: 119
Beethoven Ludwig van: 309, 312, 321,
327, 337, 344
Bellini Vincenzo: 7, 73, 343
Benedetti Michelangeli Arturo: 91
Benedetto XI: 26
Bergonzi Carlo: 356
Boito Arrigo: 31
Bompiani Valentino: 44
Bonci Alessandro: 270
Bongiorno Mike: 119
Bovis de André: 113
Brahms Johannes: 339
Bruckner Anton: 322
- Caballé Montserrat: 380
Callas Maria: 380
Caruso Enrico: 121, 380
Celibidache Sergiu: 30, 194, 265, 284,
303, 309, 320, 327, 329, 333, 340,
345, 386
Celletti Rodolfo: 141, 284
Chladni Ernst: 111
- Corelli Franco: 9
Corrado: 119
Cortot Alfred: 344
Cotogni Antonio: 198
- Dal Monte Toti: 281
Debussy Claude: 339
Delle Sedie Enrico: 139
Del Monaco Mario: 9, 380
Di Stefano Giuseppe: 9, 256
Domingo Plácido: 380
Donizetti Gaetano: 7
- Emoto Masaru: 116
Endrigo Sergio: 293
- Flórez Juan Diego: 380
Fo Jacopo: 84
Foà, Arnoldo: 119
Fricci Antonietta: 27
- García Manuel: 38, 59, 72, 159, 161
Gerunda Alceste: 27, 115
Gigli Beniamino: 38, 139, 198, 238, 281
Giorgi Giuseppe: 236, 382
Giotto: 26
Gluck Christoph Willibald: 323
Goethe Johann Wolfgang von: 31
Gogol Nikolaj Vasil'evič: 360
Goleman Daniel: 82
Gould Glenn: 380
Gualerzi Giorgio: 11
- Haydn Franz Joseph: 339
Haydn Michael: 338

- Herrigel Eugen: 363
Horowitz Vladimir: 380
Husserl Edmund: 30
- Jenny Hans: 111
Jung Carl Gustav: 86
- Karajan Herbert von: 380
- Lamartine Alphonse de: 86
Lamperti Francesco: 6, 38
Lauri Volpi Giacomo: 32, 173, 226, 229, 251, 281
Lehmann Lilli: 378
Leonardo da Vinci: 32
Levi Montalcini Rita: 83
Lipatti Dinu: 91
Lo Forese Angelo: 173
Lorenz Konrad: 86
- MacLean Paul: 83
Mahler Gustav: 340
Mancini Giovanbattista: 38, 240
Mann Thomas: 190
Mascagni Pietro: 341
Michelangeli Arturo Benedetti: 344, 380
Michelangelo Buonarroti: 28, 32, 220
Mozart Wolfgang Amadeus: 309
Mussolini Benito: 119
Napoli Raffaele: 304, 333, 371
Netrebko Anna: 325
- Osho: 85
- Pagliughi Lina: 281
Pattaro Serena: 115
Pavarotti Luciano: 9
- Piccoli Emilio: 27
Pinza Ezio: 38, 251
Ponselle Rosa: 38
Puccini Giacomo: 325
- Quaranta Anna: 304
- Raffaello Sanzio: 32
Reid John Stuart: 112
Ricci Luigi: 342
Rosati Enrico: 139
Rossini Gioachino: 7, 56, 323
- Scardovelli Mauro: 54, 280
Scarlatti Alessandro: 271
Schenker Heinrich: 303, 305
Schipa Tito: 9, 115, 186, 198, 229, 239, 251, 256, 280-281, 378
Schönberg Arnold: 335
Silveri Paolo: 356
Spencer Herbert: 86
Steiner Rudolf: 43, 88, 122
Stignani Ebe: 38
Stravinskij Igor': 341
- Tajo Italo: 281
Tamagno Francesco: 7, 121
Tosi Pier Francesco: 38
Tosti Francesco Paolo: 343
- Vaccaj Nicola: 340
Verdi Giuseppe: 7, 169, 305, 312, 322, 334, 390-391
Verrett Shirley: 356
Vivaldi Antonio: 327
- Yogananda: 113