

STUDIO DEL CANTO: LEZIONI DI 'ECOLOGIA' VOCALE

Gennaro Sica

(Sacrifices humains - A y bien regarder on verrait que les professeurs de chant ont sacrifié plus d'innocentes victimes qu'Alexandre et César)¹.

1. Perché con i metodi di canto sorti a partire dalla metà dell'800 venne abbandonato quel genere di cultura musicale praticato nei secoli XVIII e XIX allorché l'arte del 'bel canto' si trovava al suo apogeo?

I musicisti di quel periodo, Rossini escluso, forse, lavorarono per affrancarsi da quella splendida schiavitù (del 'bel canto' n. d. r.) per aprire la strada ad una vocalità nuova che richiese voci estesissime e dotate di maggiore espressività drammatica².

Per rispondere alle nuove esigenze cantanti e insegnanti di canto cercarono nuovi fondamenti di tecnica vocale. L'antico sapere, un tempo trasmesso da maestro ad allievo – "von ohr zu ohr" dei tedeschi – si disgregò in troppe scuole. Si confusero i mezzi con il fine³ e i sintomi e i procedimenti con i presupposti. Ciascun maestro perseguì una cosiddetta specializzazione. Sorsero così più o meno tanti metodi quante sono le funzioni dell'organo vocale e, purtroppo altrettanti antagonismi tra le varie scuole. I risultati furono disastrosi. Il trentaduenne Dupré, primo interprete del *Benvenuto Cellini*, che per le esigenze interpretative delle nuove composizioni aveva ingrossato artificialmente la voce eseguendo con voce di petto il registro acuto e oscurando la "voix sombrée", venne criticato aspramente da Hector Berlioz:

Dupré cantò molto bene in tutte le scene drammatiche, ma la sua voce non era sufficientemente duttile in quelle liriche. Per esempio nell'aria "Sur les monts les plus sauvages" alla fine della frase "Je chanterais gaiment", non fu in grado di sostenere il sol acuto per le prescritte tre battute. La voce si ruppe, distruggendo così l'effetto desiderato⁴.

Anche i compositori vennero criticati. Georges Bernard Show scrisse:

Il segreto di una sana letteratura vocale consiste nel rispettare la tessitura naturale delle voci e far sì che il cantante canti soprattutto in questo registro. Purtroppo questi suoni non sempre sono i più belli, e, a causa di una tecnica insufficiente o errata, spesso i più deboli. Per questo motivo i compositori, Verdi tra questi, scelgono la quinta più acuta della voce, anziché, come sarebbe giusto, il centro dell'intera estensione col risultato di sovraccaricare spaventosamente il cantante⁵.

La famosa cantante Lilli Lehmann nel breve trattato sull'arte del canto annotava:

*Oggi i compositori non scrivono più opere per celebri cantanti e per le loro caratteristiche vocali. Compositori e poeti esprimono ciò che sentono senza alcun riguardo per un Alto che non ha il do acuto né per un Soprano che non ha il sol grave. L'artista però troverà sempre ciò di cui ha bisogno*⁶.

Il *Kammersänger* Ernst Haefliger, convinto sostenitore della validità dell'insegnamento dell'antica scuola di canto, afferma che nel XIX secolo l'arte del 'Bel Canto' cedette il passo all'arte della forza.

Vi sono alcuni interventi nelle opere di Wagner dove il personaggio canta per più di mezz'ora senza interruzione. Richard Strauss ai cantanti stremati delle sue opere proponeva la soluzione: "Qui deve scorrere il sangue"⁷.

Fortunatamente vi furono alcuni maestri che si resero conto dei disastri provocati dai fuorvianti insegnamenti dei nuovi metodi di canto. Il più famoso fu Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906); l'illustre cantante e studioso, inventore del laringoscopio, teorizzatore del 'colpo di glottide' – ignoto ai belcantisti dei secoli precedenti –, dopo aver tentato nuove strade nell'insegnamento del canto, non esitò, pentito, a fare autocritica ed esortò a rispettare le leggi della natura. In un articolo apparso su "The Musical Herald" londinese nell'agosto 1894 scrisse:

Evita tutte queste moderne teorie e affidati fedelmente alla natura. Io non credo all'insegnamento di produrre suoni attraverso le sensazioni. La cosa più importante nella emissione di un suono è respirare, usare le code vocali e formare il suono in bocca⁸ Il cantante non deve fare altro. In passato cominciai diversamente: dirigevo il suono in testa, facevo cose strane con la respirazione, poi con gli anni buttai tutto alle ortiche e adesso io parlo solo di cose concrete e non più della suggestione delle immagini. Condanno tutto quello di cui oggi si parla e cioè: indirizzare la voce avanti, indietro o in alto. Le vibrazioni nascono dalla pressione dell'aria. Ogni controllo sul fiato è perduto nel momento in cui esso si trasforma in vibrazioni, ed è assurda l'idea che la corrente d'aria si possa dirigere talvolta verso il palato duro per ottenere un certo risultato sonoro o tal altra verso il palato molle per avere un effetto sonoro diverso, e che esso possa riflettere sia qui che là.

Per quanto riguarda la posizione della laringe - se debba stare più in alto o più in basso - il cantante deve seguire soltanto la sua sensazione naturale e la laringe, il palato e il resto funzioneranno da soli (...). Non si complichino con teorie la respirazione: si prenda invece fiato e si rispetti la legge della natura.

2. Considerato che, in base alle affermazioni di García, l'acquisizione e lo sviluppo di una tecnica vocale non si ottengono né con metodi meccanici, né con l'impiego di controlli diretti sull'apparato vocale, come occorre procedere nell'insegnamento rispettando "la legge della natura"?

Anzitutto occorre esercitarsi separatamente nel registro di petto e in quello di falsetto, perché entrambi si rafforzino ed infine si coordinino fra di loro. Indico

col termine 'registro di petto' quella serie di suoni prodotti dal funzionamento del sistema muscolare *aritenoidico* (d'ora in poi = s.m.a.), mentre col termine registro di falsetto mi riferisco alla serie di suoni ottenuti grazie all'azione del sistema muscolare *cricotiroideo* (d'ora in poi = s.m.c.).

Piero Mioli, a proposito di Pier Francesco Tosi (1654-1732), trattatista, soprano e compositore, scrive che:

La voce, che risulta dalla sutura del registro di petto e di falsetto, va esercitata sia nel forte che nel piano, ma più nel primo, "essendo più facile di cantar piano chi canta forte, che di cantar forte chi canta piano"⁹.

La mancata separazione dei registri nel programma di studio rende impossibile la loro coordinazione¹⁰.

Manuel Garcia si è espresso chiaramente su questo problema:

Il cantante, per superare le materiali difficoltà della sua arte, deve avere la capacità di conoscere perfettamente il meccanismo in tutte le sue parti, in modo che possa servirsi, a seconda del bisogno, di una singola funzione o di combinarle tra di loro¹¹.

La voce non è una funzione meccanica in sé, ma il risultato di altre funzioni. Con ciò è chiaro che si possono allenare i muscoli, non il suono. Scopo quindi dei vocalizzi è quello di migliorare il funzionamento dei muscoli responsabili della produzione del suono.

Purtroppo però, attivare procedimenti per lo sviluppo, l'integrazione e il miglioramento delle attività muscolari collegate direttamente alla sorgente del suono è un grosso problema perché all'interno del complicato sistema muscolare della laringe, la maggior parte di questi sistemi reagisce involontariamente, cioè non è controllabile dalla volontà.

Si consideri inoltre che molti dei muscoli volontari prendono parte al movimento della deglutizione e pertanto sono in grado di potersi restringere.

Secondo Cornelius Lawrence Reid¹² in mancanza di un sistema di controllo consapevole ed intenzionale in grado di agire sul sistema muscolare involontario, bisogna cercare altre possibilità.

Il canto è un fenomeno naturale e per garantire le condizioni alle quali un fenomeno naturale si svolga in modo naturale, occorre servirsi di tecniche che stimolino efficacemente i movimenti riflessi alla cui azione il sistema muscolare involontario reagisce naturalmente, velocemente, con assoluta precisione e minimo sforzo. A tale scopo il fenomeno dei registri può essere di grande aiuto (registro non è altro che il rapporto tensorio tra la muscolatura laringea esterna e quella interna).

I registri vocali nella loro forma isolata rivelano l'esistenza di elementi che possono cambiare il comportamento del sistema muscolare involontario. Questi elementi sono: **altezza, volume e vocali**. Ognuno di questi elementi ha, come catalizzatore, influenza diretta sia sulla conformazione delle corde vocali che sui sistemi muscolari responsabili della loro tensione.

L'altezza tonale del suono viene determinata dal numero di oscillazioni delle

corde vocali compiute nell'unità di tempo. Ad ogni suono corrisponde un (ideale) atteggiamento delle corde dovuto a lunghezza, spessore e tensione. Decisiva è la capacità dell'insegnante di valutare accuratamente, in base alla qualità del suono, se le corde vocali sono state 'costrette' ad assumere quel determinato atteggiamento oppure vi si sono facilmente e prontamente 'adattate' perché il sistema muscolare che regola la loro tensione è completamente sviluppato e perfettamente coordinato.

L'importanza del **volume** per il coordinamento dei registri sta nel fatto che la pressione del fiato per l'aumento del volume costringe i sistemi muscolari che tendono le corde vocali a cambiare il loro atteggiamento.

L'apertura glottica si accolla più dolcemente nel piano che nel forte, mentre le corde vocali si chiudono più saldamente nel forte che nel piano. Ognuna di queste condizioni corrisponde all'aumento o alla diminuzione della tensione dei muscoli aritenoidei nel registro di petto.

L'influenza del **volume** sulle corde vocali è ancora più evidente specialmente quando si considera il suo effetto nell'emissione del suono: con l'aumento della pressione sottoglottica (pressione dell'aria sotto le corde vocali) la voce acquista un suono più duro. Ciò si può evitare perché le corde vocali possono produrre un suono alla stessa frequenza in due modi diversi:

1. con l'aumento della massa della corda e relativa diminuzione della sua lunghezza (registro di petto)
2. con l'aumento della lunghezza e relativa diminuzione della massa (registro di falsetto).

I cambiamenti dell'aspetto fisico delle corde vocali dipendono da un preciso rapporto di tensione tra i muscoli *cricotiroidei* e quelli *aritenoidei*; questa relazione dimostra due cose: sia la dinamica intrinseca del processo vocale che le sue influenzabili possibilità.

Il terzo elemento che influenza direttamente il meccanismo della voce è la **vocale**. Dal punto di vista acustico vi sono tre situazioni in cui la cavità vocale e le corde vocali si influenzano reciprocamente allorché la vocale agisce da catalizzatore:

1. quando la cavità domina il vibratore, come per gli strumenti ad ancia, la cavità impone la sua frequenza naturale al vibratore (la pratica del 'coprire' la voce);
2. quando il vibratore prevale sulla cavità, esso compromette sia la qualità del suono che la purezza delle vocali (la pratica del suono 'troppo aperto');
3. quando il comportamento oscillatorio delle corde vocali concorda perfettamente con quello della cavità faringea che le delimita, migliorano sia la qualità del suono che la purezza della vocale.

Ognuna di queste situazioni offre una efficace possibilità di stimolare e ripristinare i sistemi muscolari delle cartilagini *crico-aritenoidee* che influenzano il comportamento delle oscillazioni delle corde vocali e quindi anche i registri.

La vocale 'u', o 'oo' per gli anglofoni, (predominio della cavità sul vibratore) agevola il falsetto puro e la voce di testa (risultato della combinazione di falsetto e voce di petto)¹³, mentre la vocale aperta 'a' (predominio del vibratore sulla cavità), favorisce lo sviluppo della voce di petto.

Per la scuola tedesca la vocale 'u' è considerata vocale 'leggera' (*leise*), mentre la vocale 'a', vocale forte (*laut*)¹⁴.

È chiaro che appropriati esercizi su differenti altezze tonali, volumi e vocali possono realizzare una separazione dei sistemi muscolari *crico-aritenoidei*. E per il raggiungimento di questo risultato l'allievo deve soltanto reagire naturalmente, senza l'obbligo di 'dover fare' qualcosa, né applicare un 'metodo'.

Robert Sutherland nel suo *Maria Callas, Diaries of a friendship*, riferendosi al periodo in cui la grande cantante e Giuseppe Di Stefano, entrambi in crisi per motivi diversi, ma ugualmente drammatici erano impegnati nelle prove per il famoso tour di concerti organizzati dall'agente Sander Gorlinsky, annotava:

She spent her career searching for perfection. He believed he was born with it... Some days his coaching would have good results, but not without much budgering and cajoling and, if he lost his temper, which was often, some verbal abuse. His persistent call was, "Aperta la gola"... which puzzled Maria. She was confused, not understanding what he meant. "Look at her" he said to me, "the greatest singer in the world and she doesn't even know how to open her throat!"¹⁵.

È comprensibile che la Callas fosse sconcertata, confusa e non potesse capire: il metodo 'apri la gola' le era sconosciuto; lei, semplicemente cantava e certamente a gola aperta. Siamo nel 1973 e la 'divina' senza la raccomandazione del suo collega, aveva già alle spalle quella ineguagliabile carriera che tutto il mondo conosce.

Da tutto ciò consegue che i sistemi muscolari, nonostante il fatto che lavorino involontariamente, per mezzo di esercizi mirati che uniscono fra di loro altezza, volume e vocali, possono venire stimolati ad una reazione che rende possibile controllare le attività muscolari della laringe.

In ogni caso il registro resta il più importante fattore funzionale. Una vocale può essere pura fintanto che la gola è libera. Le vocali da sole non possono né risolvere difficili problemi come gola stretta, risalita della laringe o errata coordinazione dei registri, né riparare alcuna cattiva funzione muscolare nella sorgente vocale. Le vocali possono aiutare a correggere questi errori, ma la loro rimozione si ottiene soltanto con lo sviluppo e la realizzazione dei singoli registri.

Controcanto al punto 2

I.

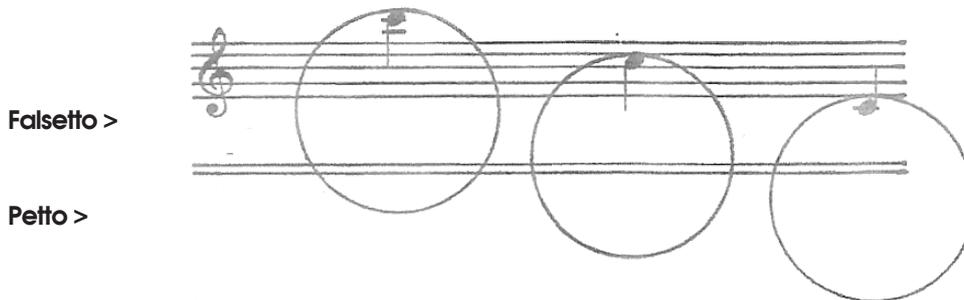
"Esistono i registri vocali?" si chiede Lilli Lehmann nel suo libro già menzionato; "I registri non esistono", risponde la grande cantante, per la quale però esiste la forma riproduttiva (*Fortpflanzungsform*). La Lehmann indica il modo di procedere nello studio dell'impostazione della voce: la pronuncia della semivocale 'j' apre la strada al suono che risulta dalla combinazione delle tre vocali eseguite una dopo l'altra: 'i', 'e', 'u' = 'ji', 'je', 'ju'. La sensazione della posizione del suono ottenuto parte dal naso, si estende sul palato, sul dorso linguale, sulla sua radice, nella laringe, nel petto, nelle costole, fino al diaframma. Alla morbidezza dell'emissione delle vocali 'i' ed 'e' negli acuti fa da pendant la tensione del diaframma con la vocale 'u'. Conclude infine:

Guai a quei cantanti che trascurano la voce di testa (falsetto). Essa rappresenta la giovinezza della voce e, se non esercitata, prima o poi si vendicherà.

II.

L'autore di un manuale che riporta le nozioni fondamentali dello studio del canto corredandole di esempi figurativi, illustra l'importanza della presenza del falsetto in tutta l'estensione vocale nel modo seguente:

La 'percentuale' di falsetto deve essere sempre presente anche nelle note più gravi



La nota va eseguita costantemente mezzo forte

III.

Nanda Mari invece si affida ad un paradosso per descrivere il suono ideale:

Con bocca atteggiata per 'o' (chiaro), pronunciare 'a', pensando 'u'¹⁶.

Anche se la semplicità non è la virtù principale di questi tre esempi, risulta chiara l'intenzione degli autori di attivare i differenti registri o con le vocali o con l'altezza: due dei tre catalizzatori.

3 Che cosa si intende per registri divergenti?

In un complesso sistema muscolare la possibilità di una delle sue parti di armonizzarsi nella sua azione con le altre parti di questo sistema, può condurre ad una fattiva collaborazione, ma anche al suo contrario.

I movimenti che hanno origine dal sistema muscolare possono ostacolarsi a vicenda quando importanti elementi

1. diventano attivi quando dovrebbero restare passivi;
2. restano passivi, quando dovrebbero diventare attivi;
3. vengono tesi senza successo per scarso sviluppo o poca tensione.

Al verificarsi di queste condizioni possiamo parlare di registri divergenti.

L'attività di uno di essi impedisce quella dell'altro. I registri divergenti compaiono quando nella produzione del suono il rapporto tensorio tra il **s.m.c.** e il **s.m.a.** è sbilanciato.

Questo sbilanciamento può verificarsi in due modi:

a. il forte sistema aritenoidico reagisce in modo troppo aggressivo e subentra alla normale attività funzionale del **s.m.c.**;

b. il **s.m.c.** si tende oltre il suo limite per compensare il **s.m.a.** poco sviluppato. Lo sbilanciamento del rapporto tensorio tra i meccanismi dei due registri si riflette nella qualità del suono prodotto i cui principali difetti sono: voce ingolata, instabilità vocale, estensione ridotta, mancanza di flessibilità, evidenti segni di affaticamento, povertà di fiato e la specializzazione per una determinata qualità di suono. La maggior parte dei difetti vocali si può attribuire direttamente ai registri divergenti.

Il 'ballamento' della voce è la conseguenza di un registro di petto eccessivamente aggressivo, mentre il tremolo è il risultato di una tensione ininterrotta. Per questo motivo le voci leggere tendono al tremolo, mentre quelle 'pesanti' al 'ballamento'.

Ogni bravo cantante che vuole sviluppare ulteriormente la sua voce e preservarla nel tempo, deve essere in grado di dividere i registri e di attivare separatamente le funzioni principali dei muscoli interni della gola.

4 Come si deve respirare?

Vincenzo Cirillo, l'insegnante di Saverio Mercadante, pare che rispondesse così a questa domanda postagli da un suo allievo:

*Dio mio, se il Signore non ti ha mostrato come tu debba respirare, vai a farti seppellire*¹⁷.

Occuparsi direttamente del respiro e del controllo del fiato come base pedagogica non è affatto opportuno. Il cantante è un atleta della voce e, come in ogni forma atletica, il controllo della respirazione avviene o si pratica quando il relativo sistema muscolare è ben coordinato e portato alla sua più alta tonicità. A chi impara a giocare a tennis non si insegna a respirare, ma come dover colpire la palla.

L'economia del respiro deriva dal giusto impiego dei muscoli. Un buon adattamento muscolare favorisce la respirazione e non il contrario. Pertanto né la capacità respiratoria né tecniche come pancia in dentro, pancia in fuori, sollevamento del petto, allargamento e fissazione delle costole, contrazione costante del diaframma, abbassamento forzato del diaframma, respirazione profonda forzata, il cosiddetto *Staumethode* (= *raccogliere l'aria durante la produzione del suono sotto la gola e spingerla contro le corde vocali*)¹⁸, la *Bauchausstütze* (= *a ventre dilatato*)¹⁹ delle scuole nordiche, migliorano il risultato tecnico e riducono il consumo di ossigeno del cantante. La riduzione del 'bisogno d'aria' si ottiene soltanto con il miglioramento della funzione muscolare. Il problema non è come si respira, ma un processo di regolazione automatica che entra in funzione quando il sistema muscolare laringeo – composto dai muscoli tensori delle corde vocali e quelli che sintonizzano la cavità faringea per il suono vocale – produce il suono senza o con poca costrizione.

5 Qual è la posizione 'ideale' della laringe?

La coordinazione dei registri non è l'unico fattore che occorre tenere presente per lo sviluppo delle capacità tecniche. Nella stessa misura, per una tecnica vocale corretta, è importante la giusta posizione della laringe, che rende indispensabile l'equilibrio dei registri. Ciò che complica la soluzione del problema è il fatto che sia la muscolatura interna che la forma fisica delle corde vocali non sono controllabili dalla volontà. Ogni sforzo teso ad influenzare il meccanismo vocale con la forzata salita o discesa della laringe, con la risonanza nasale, con il controllo del fiato, aggiungono soltanto ulteriori costrizioni a quelle già presenti. Poiché la laringe e i suoi muscoli periferici costituiscono il centro del processo vocale, è decisivo migliorare l'efficienza in questo settore. Dall'abilità con la quale i sistemi muscolari involontari verranno stimolati durante lo studio dipende la stabilizzazione o meno della laringe.

6 Perché è indispensabile l'esercizio della messa di voce?

La messa di voce, chiave tecnica ed estetica del bel canto è rimasta il caposaldo del dominio della voce²⁰.

È solo grazie ad essa che la voce diviene flessibile, acquista grande estensione, sviluppa grande bellezza e forza espressiva.

Domenico Corri (1746-1825), un famoso allievo del Porpora, definì la 'messa di voce' come "la preparazione della voce per il crescendo"²¹.

Una fondamentale caratteristica di questa preparazione, così come originariamente venne intesa, si basava sull'accurato equilibrio dei due registri (petto e falsetto) e all'accomodamento dei suoni sopra e sotto il passaggio. Se infatti il crescendo e il diminuendo di un suono riguardassero il meccanismo di un solo registro la riuscita della messa di voce non presenterebbe alcun problema. Ciò che la rende difficile è il cambiamento dinamico di tensione tra il s.m.c. e quello aritenoideo, affinché possa verificarsi un opportuno adattamento dell'aspetto fisico delle corde vocali. Uno dei fattori più importanti per la realizzazione della messa di voce è la prontezza con la quale i meccanismi dei registri armonicamente sviluppati si coordinano esattamente fra di loro.

7 Qual è l'influenza delle emozioni sulla respirazione?

Il vero significato della tecnica del respiro non è di regolare funzioni, bensì di conservare il controllo sopra i sentimenti. Essere un artista significa far ridere e piangere gli altri e nel contempo restare calmi e rilassati. Essere partecipi e in pari tempo distanti. Diderot nel suo *Paradosso sull'attore* affermava che l'attore sensibile non è mai un bravo attore.

Per me un grande attore deve avere molta intelligenza e deve essere un osservatore freddo e calmo; di conseguenza esigo che abbia capacità di penetrazione e che sia privo di sensibilità²².

8 Come occorre procedere per ottenere una chiara articolazione?

Gli atteggiamenti per la posizione del suono e la risonanza delle vocali non devono disturbare il processo articolatorio, così come l'articolazione delle consonanti non deve ostacolare la produzione del suono. Se queste funzioni sono indipendenti la voce è libera, la qualità del suono è pura, l'articolazione è chiara, il volto è espressivo e il testo è facilmente comprensibile.

Uno dei difetti di quei cantanti che 'non vanno a tempo' può risalire alla mancanza di equilibrio fra queste funzioni.

Le ricerche di Nicole Scotto Di Carlo confermano questa affermazione:

Noi abbiamo dimostrato nelle nostre ricerche che l'articolazione ha un effetto distruttivo sulla bellezza del vibrato, sulla continuità di un legato, sull'estetica dell'attacco vocale, sulla leggerezza, in definitiva, sulla qualità del canto. Gli esercizi che si basano sull'articolazione o sull'accentuazione delle consonanti si devono evitare ad ogni costo, poiché essi mettono in pericolo quel delicato equilibrio che il cantante deve raggiungere sia per la comprensione del testo che per l'aspetto estetico della musica²³.

Per ottenere un'articolazione indipendente e libera occorre adottare quei procedimenti che favoriscono il miglioramento delle funzioni della gola, cioè della tecnica che stimola i movimenti riflessi all'interno dello stesso meccanismo vocale.

9 Che cosa definisce il maestro di canto e perché.

Nil sine magno vita labore dedit mortalibus

Orazio, *Satire*, I, 9.

Pierfrancesco Tosi (1654-1732), il primo in ordine di tempo dei maestri della scuola del 'bel canto', lamentava:

Signori maestri, l'Italia non sente più le voci ottime dei tempi andati! (...)²⁴.

Secondo Rachele Maragliano Mori una delle cause della decadenza della scuola italiana della voce è da ricercare nella scomparsa del tipo di maestro-compositore-cantante che sino all'Ottocento aveva dominato nel campo dell'insegnamento.

Per Bettina Lupo:

Il tarlo ha nome empirismo e l'ignoranza resta purtroppo appannaggio di molta parte della scuola di canto italiana²⁵.

Soltanto colui che unisce la conoscenza scientifica aggiornata all'essere o essere stato cantante-musicista, che abbia cioè sperimentato soggettivamente la conoscenza della voce e delle sue possibilità strumentali e artistiche, può guidare l'allievo alla scoperta delle proprie sensibilità vocali e quindi all'approfondimento tecnico della voce.

Sapere non significa capire e capire non significa sapere²⁶.

Sia per il sommo scienziato (che sa tutto) che per il perfetto cantante (che tutto può e capisce) sarà difficile educare una voce fin tanto che l'uno non si ponga sullo stesso piano dell'altro.

10 Perché lo studio del canto equivale a lezioni di 'ecologia' vocale?

Abbiamo visto che la qualità del suono reagisce spontaneamente a precise combinazioni di altezza, volume e vocale: ciò conferma la natura riflessa dell'organo vocale. Un programma costruttivo di esercizi deve mirare pertanto alla stimolazione degli atteggiamenti riflessi di modo che la muscolatura vocale si accordi perfettamente e acquisisca un alto grado di forza tensionale.

Con la fiducia nell'istinto canoro e la rinuncia a metodi costrittivi è possibile scoprire la naturale 'logica funzionale' grazie alla quale viene guidato il meccanismo vocale.

A tal proposito Giovambattista Lamperti (1839-1910) giustamente osservava:

Non esiste né un'impostazione né un atteggiamento della bocca né un controllo della lingua, né un rilassamento di un qualsiasi muscolo, né un irrigidimento di una qualsiasi parte del corpo, praticamente niente, che non nasca da una esternazione involontaria.

Una interpretazione superficiale della considerazione del Lamperti potrebbe far pensare che lo sviluppo vocale non sia altro che cantare in modo naturale. In questo contesto il termine 'naturale' deve intendersi come 'logica organica' e non essere confuso con le reazioni sbagliate che scaturiscono da cattive abitudini.

Per coltivare una tecnica naturale bisogna non abituarsi a determinati comportamenti, né preoccuparsi della qualità di suoni esteticamente piacevoli, bensì avere come scopo l'impiego di principi che sollecitano i movimenti naturali e che siano in grado di neutralizzare eventuali blocchi muscolari.

Si ottengono molti vantaggi quando i movimenti muscolari agiscono spontaneamente e di riflesso poiché, come abbiamo visto²⁷, un sistema riflesso reagisce naturalmente, velocemente, con assoluta precisione e con minimo sforzo.

Poiché ogni sano sistema organico lavora autoregolandosi, la voce viene fuori da sola e mostra la strada per il suo ulteriore sviluppo. Questo è il tipo di tecnica che distingue il cantante 'naturale' da quello vocalmente 'istruito'.

Una delle più spiccate caratteristiche di questa tecnica è l'agevolazione dei movimenti naturali e riflessi; essa crea un clima 'ecologico', nel quale l'organo vocale si può sviluppare e può reagire liberamente.

Questo concetto è stato ammirevolmente espresso da Edmund Myer all'inizio del XX secolo:

Il più grande insegnante è la natura e non l'uomo. Quando l'uomo fonda il suo insegnamento sul proprio ideale vocale non produce che artificio. Lo dimostrano le innumerevoli, ridicole cose che al giorno d'oggi vengono insegnate ai cantanti. In tal modo ci si preoccupa di 'fare' una voce, di costringerla invece di 'permetterle di esprimersi'. La natura insegna in modo diverso. La voce è una parte della natura e soltanto attraverso lo studio della natura e delle sue leggi le si permette di svilupparsi e di rivelarsi²⁸.

Molti anni prima, Giovanni Mancini (1716-1800), nei suoi *Pensieri e riflessioni sopra il canto figurato*, scriveva:

*L'arte consiste nel sapere dove la **natura** ci guida e per che cosa noi siamo destinati. Nel riconoscere e coltivare i doni della natura l'uomo può perfezionare se stesso. Solo il contadino premuroso che ha osservato e capito in quali terreni le diverse specie di semi possono dare i frutti, potrà contare sul raccolto sicuro.*

Ora è chiaro che lo scopo più alto dello sviluppo tecnico è il raggiungimento del controllo volontario su di un complicatissimo sistema muscolare involontario: cioè controllare i muscoli che tendono le corde vocali, rendere stabile la laringe, posizionare le cavità orali circostanti affinché le vocali possano risuonare liberamente. Poiché il meccanismo vocale reagisce in modo prevedibile agli esercizi che collegano altezza, volume e vocali (registri), è possibile correggere con questi elementi catalizzatori i difetti e le false reazioni che possono comparire nel corso dello studio. Se si segue tale procedimento le diverse 'semine' (= concetti) feconderanno in disparati terreni (= sistemi organici). Questi concetti innovativi creeranno un sistema di controllo simile a quello del premuroso contadino che, attraverso la sua conoscenza della natura, otterrà un magnifico raccolto. Il meccanismo vocale è perciò una parte di un sistema ecologico, che nella sua interazione tra altezza, volume e vocali, in principio è simile al processo che ha luogo tra la condizione del suolo, l'umidità, la luce solare e la crescita delle piante.

Nel vero senso della parola studio del canto è lezione di '**ecologia vocale**'.

Note

¹ Da *Critiques* di Théodore de Banville, Paris, 1912: cfr. LUPO B., p. 207.

² GARA E., p. 27.

³ Cfr. FUSSI F., MAGNANI S., p. 98.

⁴ Cfr. HAEFLIGER E., p. 79.

⁵ *Idem*, p. 82.

⁶ LEHMANN L., p. 7.

⁷ HAEFLIGER E., p. 102.

⁸ In un precedente scritto – *Hints on singing* – tradotto in inglese da Berta Garcia – aveva invece sostenuto che è la gola la vera bocca del cantante!

⁹ Deumm, *sub voce* **Mioli**.

¹⁰ Cfr., *infra*, p. 10 sg.

¹¹ Cfr. REYD C.L., p. 29.

¹² *Idem*, p. 12.

¹³ "Il baritono Giuseppe De Luca, che cantava aperto, studiò tre anni la vocale 'u'" (MARAGLIANO MORI R., p. 90); Beniamino Gigli affermava di aver superato la difficoltà degli acuti cambiando vocale.

¹⁴ LOHMANN P., p. 53.

¹⁵ Cfr. EDWARDS A., p. 350.

¹⁶ MARI N., p. 56.

- ¹⁷ REYD C.L., p. 46.
¹⁸ HUSSLER F., ROOD MARLING Y., p. 103.
¹⁹ FUSSI F., MAGNANI S., p. 167.
²⁰ LUPO B., p. 213.
²¹ Cfr. REYD C.L., p. 71.
²² DIDEROT D., p. 15.
²³ Cfr. REYD C.L., p. 59.
²⁴ Cfr. *Idem*.
²⁵ *Ibidem*.
²⁶ Cfr. HUSSLER F., ROOD MARLING Y., p. 166.
²⁷ Cfr. *Infra*, p. 4 sgg.
²⁸ Cfr. REYD C.L., p. 72.
²⁹ Cfr. GARA E.

Marginalia

I - Adelina Patti e Enrico Caruso: due cantanti 'naturali'.

. Americana di nascita, Adelina Patti fu considerata la più grande cantante italiana del suo tempo. A chi le chiedeva informazioni sul suo modo di cantare rispondeva "*Ah, je n'en sais rien!*".

. Chiesero una volta a Enrico Caruso, riferendosi allo scintillio e al vigore delle note acute splendidamente eseguite nella recita della *Adriana Lecouvreur* del 6 novembre 1902 a Milano: "*Come hai fatto a trovarle?*" E lui di contro avrebbe risposto: "*Molto semplice: facendo il contrario di quel che mi dicevano i miei maestri!*"²⁹.

II - Discorsi di cantanti nei camerini in attesa di andare in scena

. Raccomandazione di un anziano cantante allo scrivente quando era ancora alle prime armi:

Mai cantare subito il fiore sbocciato. Prima canta la gemma e lasciala sviluppare fino alla sua piena fioritura. La gemma è il falsetto.

Bibliografia

- CORRI D., *Treatise on the art of singing*, London, 1810.
- DIDEROT D., *Paradosso sull'attore*, Absondita, Milano, 2002.
- EDWARDS A., *Her life, Her loves, her music*, Orion, London, 2001.
- FUSSI F., MAGNANI S., *L'arte vocale*, Omega, Torino, 1994.
- GARA E., *Caruso: storia di un emigrante*, Rizzoli, Milano, 1947.
- HAEFLIGER E., *Die Singstimme*, Schott, Mainz, 1993.
- HUSSLER F., ROOD MARLING Y., *Singen*, Schott, Mainz, 1965.
- LAMPERTI G., *Die Technik des Bel canto*, Berlin, 1905.
- LEHMANN L., *Meine Gesangkunst*, Bote & Bock, Berlin, 1922.
- LOHMANN P., *Stimmfehler. Stimmbberatung*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1966.
- LUPO B., *La scuola della voce*, in *Nuova Antologia*, Gennaio-marzo 1972.
- MARAGLIANO MORI R., *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Curci, 1993.
- MARI N., *Canto e voce*, Ricordi, Milano, 1959.
- MIOLI P., *Pierfrancesco Tosi*, sub voce in DEUMM, *Dizionario della musica e dei musicisti*, Utet, Torino.
- LAWRENCE REID C., *Vocal exercises their purpose and dynamics*, New York, 1988.