

«MASCHERA»

DEFINIZIONI

Riportiamo qui di seguito alcune definizioni del termine «maschera» tratte da testi più o meno recenti:

«*Mask*: In the singer's parlance, mask usually refers to the region of the nose and the cheeks, back up by the sinuses. It can also include the sinuses above the eyes. Singing in the mask generally indicates that the vocalist has a sensation of heightened vibration in the above region of the face».¹²⁷

«*Maschera (in)*: Sensazione soggettiva che prova il cantante lirico quando emette dei suoni corretti. La sensazione è la stessa per chi ascolta, infatti i suoni emessi con questa modalità sembrano uscire non dalla gola del cantante ma dalla sua testa o a volte non sembrano neppure localizzabili perché danno l'impressione di provenire dall'ambiente in cui il cantante si trova. Nella voce in maschera il suono dà la sensazione di vibrare all'interno della cavità nasale, più o meno sopra al palato duro. Questa sensazione si associa con un suono di facile emissione e molto ricco di armonici, pertanto facilmente udibile anche in ambienti ampi e in presenza di un'orchestra. Lo studio della tecnica vocale per ottenere la sonorità e il canto in maschera richiede un tempo variabile, strettamente individuale, di applicazione e di impegno sia da parte dell'allievo sia del maestro. Nella musica non lirica non è indispensabile avere la voce in maschera, anzi è controindicato assolutamente per motivi stilistici in molti tipi di canto, si pensi per esempio al rock o al jazz. Tuttavia lo studio della sonorità in maschera si rivela molto salutare e formativo per qualsiasi voce, anche quelle che non eseguiranno mai repertori con voce impostata, perché ne migliora le qualità naturali e rende la voce più duttile, pertanto è raccomandabile esercitarsi in questa modalità di canto, ovviamente sotto la guida di un maestro esperto».¹²⁸

«L'equilibrio armonioso tra le varie componenti dello strumento voce (i muscoli respiratori, che forniscono l'energia, e la cavità di risonanza) libera il vibratore dalle tensioni che ne impediscono un funzionamento rilassato e "a pieno regime", incanalando la voce in quella zona frontale, rappresentata dalla zona nasale e dalle labbra, conosciuta da cantanti e insegnanti di canto col nome di "maschera"».¹²⁹

¹²⁷ JEROME HINES, *Great Singers on Great Singing*, London, V. Gollancz, 1987, p. 354.

¹²⁸ DANIELA BATTAGLIA DAMIANI, *Fare il cantante*, Roma, Gremese Editore, 2003, p. 134.

¹²⁹ ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano, Ricordi, 1987, p. 11.

«*Mask sensation*: vibratory sensation in the zygomatic and nasal regions of the face, through bone conduction». ¹³⁰

«*Mask*: French *masque*, meaning “mask” or “countenance”; the facial area around the nose and eyes behind which are located the antra and sinuses». ¹³¹

«[...] indirizzare la voce verso quella zona del cranio che contiene tutte le più efficaci di dette cavità, manovra che comunemente viene definita “*mettere la voce in maschera*”. [...] Termine tecnico poco più che pittoresco, ‘maschera’ dovrebbe difatti indicare il bersaglio dove viene indirizzato il flusso sonoro: il palato duro». ¹³²

«[...] rappresenta semplicemente il compendio delle casse di risonanza che abbiamo in tutta la zona facciale, come quella dei seni frontali, delle cavità nasali e boccale». ¹³³

Il termine indica quindi una zona o un punto preciso della parte anteriore del capo o del volto in cui recepire delle sensazioni o verso cui ‘indirizzare’ il suono. Si tratta quindi di una localizzazione, di un modo per indicare un insieme di parti anatomiche altrimenti definite in modo distinto. Per alcuni autori diventa difficile definire il termine «maschera» senza far riferimento ad una procedura, ad un insieme di azioni che costituiscono un modo di emissione. In questo caso il termine diventa parte di una locuzione articolata: «mettere, mandare, proiettare» il suono «in o nella maschera». Quando invece l’espressione usata è «avere il suono in maschera» si fa riferimento ad un insieme di sensazioni.

«Qualora si individuino termini comuni a molti trattati, che assurgono quindi a livello di espressioni tecniche, si riscontra in più d’un caso una curiosa pluralità semantica». ¹³⁴ È il caso del termine maschera, che può essere usato in tre differenti accezioni:

- 1- localizzazione di una zona di percezione o di direzione;
- 2- modo di emissione (in casi limite anche come metodo o tecnica);
- 3- insieme di sensazioni o percezioni sensoriali.

¹³⁰ RICHARD MILLER, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, New York, Schirmer Books, 1986, p. 362.

¹³¹ CORNELIUS L. REID, *A Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis*, New York, Recital Publication Reprint Edition, 1995, p. 189.

¹³² DELFO MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno: indagine sulla tecnica di affondo da Mario del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega, 2002, p. 125.

¹³³ MICHELE CARACCILO, *La mia lezione di canto e oltre*, Lecce, Ed. Del Grifo, 1992, p. 35.

¹³⁴ BEGHELLI, *Il contributo dei trattati di canto cit.*, p. 206.

Dovremo tener conto del diverso uso che viene fatto del termine nei testi che verranno presi in esame. Ci accorgeremo che spesso sono usate contemporaneamente dallo stesso autore più di una o tutte le diverse accezioni.

SUGGERZIONI

«L'espedito più diffuso fra i trattatisti per arricchire il loro vocabolario rimane in definitiva l'appropriazione di voci del lessico generale caratterizzate da un'area semantica molto ampia ma usate, attraverso un processo di tecnicizzazione, in accezione specifica».¹³⁵ Il termine «maschera» rappresenta proprio una di queste voci. Considerato al di fuori del contesto della didattica del canto indica, nel linguaggio comune, un qualcosa che va a coprire il volto. Il primo esempio che viene alla mente è quello della maschera di carnevale. A questo si fa riferimento quando si cerca di giustificare l'accezione che il termine acquista nel canto, in particolare alla maschera che copre solo metà volto, cioè proprio zigomi, naso e fronte.

Il termine «maschera» ha suggerito invece in altri casi una similitudine con le maschere del teatro greco e romano, alle quali si attribuiva un potere di amplificazione del suono.



Figura 27: Riproduzione di una maschera del teatro antico.

¹³⁵ BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 178.

Guglielmo Bilancioni in *La voce parlata e cantata normale e patologica* del 1923 scrive: «Le maschere sceniche degli antichi romani – così bene illustrate dal Fioroni – erano accessorio singolare nel concorso di mezzi atti a tesaurizzare la voce e a darle tono e calore; rispondenti alle parti di re, di figlio, di messo, proprie della tragedia o di padre, di servo, di cortigiane, ordinarie della commedia, gli attori le sovrapponevano alla faccia e con le larghe e ben costrutte bocche procuravano alla voce una uscita e una portata rotonda e sonora».¹³⁶



FIG. 125. — Maschere sceniche dei Romani (dall'opera del FIORONI): notevoli le svariate forme delle bocche, a portavoce.

Figura 28: Illustrazione e didascalia riportate dal testo del Bilancioni.

¹³⁶ GUGLIELMO BILANCIONI, *La voce parlata e cantata* cit., pp. 287-288.

Una tesi simile si ritrova anche nel volume *Teatro antico greco e romano* di Vigilio Inama del 1910: «La bocca [delle maschere] era enormemente grande ed aperta, perché la voce ne potesse uscire libera e piena. Vuolsi anzi che la bocca della maschera fosse formata a guisa d'imbuto, affinché la voce dell'attore ne uscisse ingagliardita, come da una specie di tromba sonora, e che da questa sua proprietà appunto sia derivato il nome latino della maschera, che è *persona*, quasi *per-sonat*». ¹³⁷



Figura 29: Immagini prese dal testo di Inama.

Il richiamo tra la «maschera» della didattica del canto e la maschera del teatro antico è senza dubbio un richiamo forte. La similitudine è la seguente: come gli antichi attori del passato indossavano la maschera come un megafono per farsi sentire meglio da tutta la cavea, così il cantante usa la sua «maschera» 'corporea' per amplificare la propria voce.

In realtà compito principale della maschera nel teatro antico non era affatto quello di amplificazione del suono. Scrive Silvio D'Amico: «nella bocca della maschera c'era un megafono. Da secoli si ripete che questo fosse a causa della

¹³⁷ VIGILIO INAMA, *Il teatro antico greco e romano*, Milano, Hoepli, 1910 (Istituto editoriale Cisalpino-Goliardica, 1977), pp. 152-152.

vastità degli antichi teatri, tutti all'aperto, e dove perciò la voce umana aveva bisogno d'esser rafforzata (al che concorrevano anche i grandi vasi di bronzo collocati, a scopo acustico, sul più alto grado del *thèatron*). Ma sta di fatto che, senza più vasi di bronzo, quei teatri oggi superstiti son tuttora così acustici, che le voci naturali degli attori moderni, quando vi recitano, si intendono perfettamente da ogni grado. Anche lo scopo di questo "ingrandimento" vocale dovette dunque essere soprattutto ideale: si volle moltiplicare, trasumanare, almeno in origine, la voce dell'eroe, come s'era fatto della sua figura». ¹³⁸

È probabile che, dal punto di vista acustico, la maschera, se non era necessaria all'amplificazione del suono, producesse però un cambiamento del timbro della voce, in modo da caratterizzare meglio il personaggio. Funzione principale, infatti, era la caratterizzazione del personaggio dal punto di vista visivo, in modo che anche in questi enormi spazi esso fosse da subito riconoscibile. A conferma di ciò, scrive Inama: «la maschera (*πρόσωπου*, pl. *πρόσωπα*, *προσωπεία*) non copriva solamente il volto, come le maschere nostre, ma era un'intera testa, che comprendeva e copriva l'intero capo dell'attore [...]. Era dipinta con tratti grossi e rilevati, che segnassero le sopracciglia, gli occhi, il naso, la bocca, le labbra, perché, nell'ampiezza del teatro, potessero essere veduti anche da lontano, e da lontano assumere i lineamenti e le proporzioni naturali del volto». ¹³⁹ Altre funzionalità della maschera erano quelle di risolvere l'interpretazione di ruoli femminili da parte di attori maschi, ed anche di ruoli diversi della stessa trama, dato che di solito il cast era composto di soli tre attori che impersonavano all'occorrenza più personaggi.

Insomma, l'amplificazione del suono era l'ultima ragione per l'uso della maschera nel teatro antico; oggi nel teatro lirico, invece, è di fondamentale importanza.

«Maschera» è anche sinonimo di volto, di faccia, la quale assume discreta importanza per il cantante, così almeno ci dice Guglielmo Bilancioni: «Osservando una serie di ritratti di grandi cantanti si è sorpresi di trovare molto di frequente accentuato il profilo della fronte e della faccia, per uno sviluppo notevole dei seni accessori del naso». ¹⁴⁰ Da qui nasce la suggestione: se la maschera serviva agli antichi per modificare la voce, la stessa zona del volto che la maschera ricopriva

¹³⁸ SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Rizzoli, 1939, p. 46.

¹³⁹ INANA, *Teatro antico* cit., pp. 150-151.

¹⁴⁰ BILANCIONI, *La voce parlata e cantata* cit., p. 288.

sarà sfruttata oggi dal cantante per adattare il proprio canto al grande spazio del teatro.

PRIME APPARIZIONI

La prima apparizione del termine «maschera» registrata all'interno di un trattato di canto risale al 1864 in *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto* di Francesco Lamperti.¹⁴¹ Riportiamo il brano in cui compare per capire meglio con quale significato è stato usato questo termine:

D. Qual è l'appoggio che devesi dare alla voce onde poter studiare senza stancare la gola?

R. È l'appoggio dei muscoli del petto e dell'aria concentrata nei polmoni.

D. Come si ottiene tale appoggio del petto e del fiato?

R. Tenendosi nella posizione ed alle norme indicate all'articolo 3.° ed aprendo bene il fondo della gola colla vocale A la voce sortirà limpida, sonora e ben appoggiata tanto nel piano che nel forte, cosa importantissima da ottenersi, dipendendo da ciò in buona parte l'esito della carriera. Dato il caso che l'allievo non potesse emettere la vocale A, bene appoggiata al petto e gli riescisse troppo aperta o, come dicesi, nella maschera, oppure nasale, da principio potrà emetterla colla L pronunciando La, onde facilitare il modo di renderla appoggiata e sicura.¹⁴²

Dicendo «come dicesi» il Lamperti ci fa intuire che l'espressione «nella maschera» fosse parte del linguaggio comune fra cantanti e insegnanti di canto, quindi non ritiene necessario spiegarla. Ciò accade di frequente nei trattati di canto: in primo luogo perché il più delle volte l'autore ritiene che qualsiasi dubbio debba essere poi spiegato dal maestro di canto durante le lezioni;¹⁴³ altre volte «molte indicazioni vengono taciute perché date per scontate, ritenute parte del sapere comune, con punte di reticenza comunque inaccettabili».¹⁴⁴

Al brano sopra riportato potremmo dare diverse interpretazioni che dipendono dal significato dato alle congiunzioni «o» e «oppure»: potremmo considerare che l'espressione «nella maschera» definisca il suono prodotto dalla vocale /a/ quando «riescisse troppo aperta», cioè considerando la congiunzione «o» disgiuntiva tra due

¹⁴¹ A conferma di ciò, vedi: BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 269; oppure ID., *Il contributo dei trattati di canto* cit., p. 220.

¹⁴² LAMPERTI, *Guida teorico pratica* cit., pp. 6-7.

¹⁴³ BEGHELLI, in *Il contributo dei trattati di canto* cit., p. 212, afferma. «È un chiaro segnale anche questo che ci troviamo di fronte a prodotti intesi come sussidiari ad una pratica didattica nella quale era prevista sempre e comunque la presenza di un maestro di canto, in grado (si supponeva) di sciogliere ogni dubbio dell'allievo».

¹⁴⁴ ID., *I trattati di canto italiani* cit., p. 164.

elementi che hanno la stessa funzione; dando lo stesso significato a «oppure», la «vocale A [...] troppo aperta», «nella maschera» e «nasale» sarebbero espressioni usate come sinonimi per indicare lo stesso tipo di emissione; un'alternativa è quella di considerare sinonimi «nella maschera» e «nasale», diversi dalla vocale «troppo aperta», cioè dando ad «o» valore di esclusione o opposizione e ad «oppure» un semplice valore disgiuntivo. Un'analisi di questo tipo risulta essere troppo azzardata: è assai difficile capire in quel contesto che valore abbia dato l'autore a congiunzioni e virgole. Comunque l'ipotesi più probabile è che il Lamperti con queste tre espressioni intendesse tre tipi di emissione distinte. Prova di ciò ci viene da altri passi dello stesso testo, ma anche dell'altro suo trattato, *L'arte del canto* del 1883.

Nel capitolo «Dei difetti della voce» del trattato del 1883 scrive: «Gli altri difetti, come quelli così detti di *Maschera*, di *Palato*, di *Gola*, ecc., sono più facili a correggersi ed anche a togliersi mediante uno studio severo, purché l'organo vocale non sia troppo ribelle ai benefici degli esercizi vocali, occorrendo indispensabilmente per il canto "Natura, natura e poi natura".

A parlar giusto però non esistono voci di naso, né di testa, né di palato, né di petto, come si usa dire comunemente, non essendo queste che altrettanti diversi fenomeni della percussione del fiato, perché la voce si forma unicamente nella gola e tutti quei fenomeni dipendono dall'organo vocale più o meno difettoso o dalla mancanza di studio, e qualche volta anche dal maestro che non sa bene iniziare gli allievi di canto alla scuola del respiro».¹⁴⁵

Questi due paragrafi seguono la spiegazione di due modalità di voce difettosa: la «voce frontale» e «la voce stretta nella strozza».¹⁴⁶ La prima «è quella i cui suoni si ripercuotono nei seni frontali» e si riscontra «più frequente che altrove in Germania: causa certamente l'idioma di questa nazione»; alla seconda «vanno più di tutti soggetti gli Inglesi, anch'essi in causa della lingua parlata».¹⁴⁷ È estremamente difficile anche qui dare un'interpretazione alle espressioni «voce frontale» e «stretta nella strozza», in quanto «i termini indicano effetti vocali non traducibili sulla carta, la cui percezione e codificazione a parole rimane strettamente legata alla soggettività del singolo autore».¹⁴⁸

¹⁴⁵ LAMPERTI, *L'arte del canto* cit., p. 21.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ BEGHELLI, *Il contributo dei trattati di canto* cit., p. 195.

Cerchiamo di trarre qualche conclusione. Innanzitutto «voce frontale», «di Maschera», «di Palato» sono tipi di emissione difettosa ben distinti. Nel secondo paragrafo sopra riportato, che comincia con «A parlar giusto però non esistono», sembra che l'autore voglia spiegare che i termini sopra elencati sono scorretti, ma non è chiaro a quali voci del secondo elenco corrispondono quelle del primo: anche se «di naso» e «di Maschera» sono le prime dell'elenco, non possiamo con certezza farle corrispondere l'una con l'altra.

Potremmo continuare a lungo con questi ragionamenti, ma probabilmente senza giungere a conclusioni definitive. Una sola cosa però appare chiara: il termine «Maschera» nei casi elencati indica un difetto di emissione, quindi da evitare. La voce «nella maschera» è una voce non «bene appoggiata al petto [inteso come fiato]» e che non segue le indicazioni che il Lamperti aveva dato in precedenza. A quel capitolo 3° che egli aveva richiamato, troviamo le seguenti indicazioni: «L'allievo dovrà tenersi dritto, col petto in fuori, le spalle composte naturalmente e la testa né troppo alta né troppo bassa, in una parola, nella posizione del soldato. [...] La bocca deve atteggiarsi al sorriso allontanando gli angoli delle labbra in modo di mostrare i denti della mascella superiore, stringendo le labbra ai denti onde l'onda sonora percotendo in una parte dura oscilli con maggior forza, ed allora la voce sortirà liberamente chiara. [...] La lingua si tiene spianata in tutta la lunghezza di modo che rimanga il maggior vuoto possibile nella bocca, e tutto l'apparecchio vocale naturalmente dilatato e morbido».¹⁴⁹ La voce «di Maschera», secondo il Lamperti, non conviene a queste indicazioni e rappresenta un difetto da evitare, tutto l'opposto di quello che oggi la maggioranza intende parlando di «maschera».

Così ci conferma il Beghelli: «Applicare di primo acchito il significato moderno ad un termine che ci suona familiare è una delle tentazioni e insieme dei rischi più insidiosi. Persino a fine Ottocento si possono trovare locuzioni che, almeno apparentemente, sembrano non concordare con espressioni analoghe comunemente in uso in questi decenni: il cosiddetto *immascheramento della voce*, ad esempio, viene considerato nell'odierno gergo della vocalità (ch'è poi quello d'inizio secolo uno degli artifici tecnici basilari per la corretta fonazione, derivante da un "raccolgimento" del suono nella maschera facciale (cfr. CELLETTI 1989, 35-36), laddove, a leggere

¹⁴⁹ LAMPERTI, *Guida teorico pratica* cit., p. 2.

Lamperti, la *voce di maschera* costituirebbe invece uno dei tipici “difetti ... facili a correggersi” (LAMPERTI 1883, 21)». ¹⁵⁰

Un altro uso simile del termine «maschera» si ha nel Manuale Hoepli di Taddeo Wronski e Vittorio Vitone, *Il cantante e la sua arte. Voce – Mimica – Truccatura* del 1921, un esemplare lavoro fatto a quattro mani da un cantante e il suo maestro.

Nel capitolo IV intitolato «L'impostazione. Impostazione buona e impostazioni cattive. Voci difettose», le «voci difettose» vengono elencate e spiegate in tre paragrafi distinti: «Voci difettose per cattivo meccanismo di produzione»; «Voci difettose per cattivo meccanismo di risonanza»; «Voci difettose per cause diverse». Prima di elencare tutti i vari difetti, viene definita la voce data dall'equilibrio perfetto dei due meccanismi di produzione e di risonanza: si parla di «tutta la voce», «cioè tutte le parti dell'apparecchio vocale cooperanti insieme al raggiungimento del fine ultimo: l'impressione di chi ascolta. Quando l'equilibrio è ottenuto, la voce si proietta come onda sonora modellata dalla pronuncia. [La] *proiezione* [...] si esercita per mezzo del controllo uditivo e dell'attenzione concentrata sulla distanza, [...] è la condizione indispensabile perché i primi due [meccanismi] si compiano bene, cioè con tutta la libertà e la spontaneità necessarie». ¹⁵¹ Inoltre viene affermato che «quasi tutti questi difetti presuppongono una *proiezione del suono insufficiente* o addirittura *nulla*». ¹⁵²

L'attenzione sembra gravitare soprattutto sul concetto di «proiezione del suono», quindi sul modo migliore di sfruttare le cavità di risonanza per il raggiungimento della maggiore amplificazione del suono.

Il testo è correlato da interessantissimi disegni esemplificativi, firmati Taddeo Wronsky, dei vari difetti di emissione: tali disegni consistono in una serie di sagittali collo-testa in cui viene evidenziata la zona di maggiore concentrazione del suono per mezzo di macchie puntinate e, inoltre, i punti in cui idealmente vengono a formarsi le vocali.

Ecco come viene, invece, rappresentata l'emissione corretta, quella data dall'«equilibrio perfetto», cioè «tutta la voce»:

¹⁵⁰ BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 175.

¹⁵¹ WRONSKI – VITONE, *Il cantante e la sua arte* cit., p. 68.

¹⁵² Ivi, p. 70.

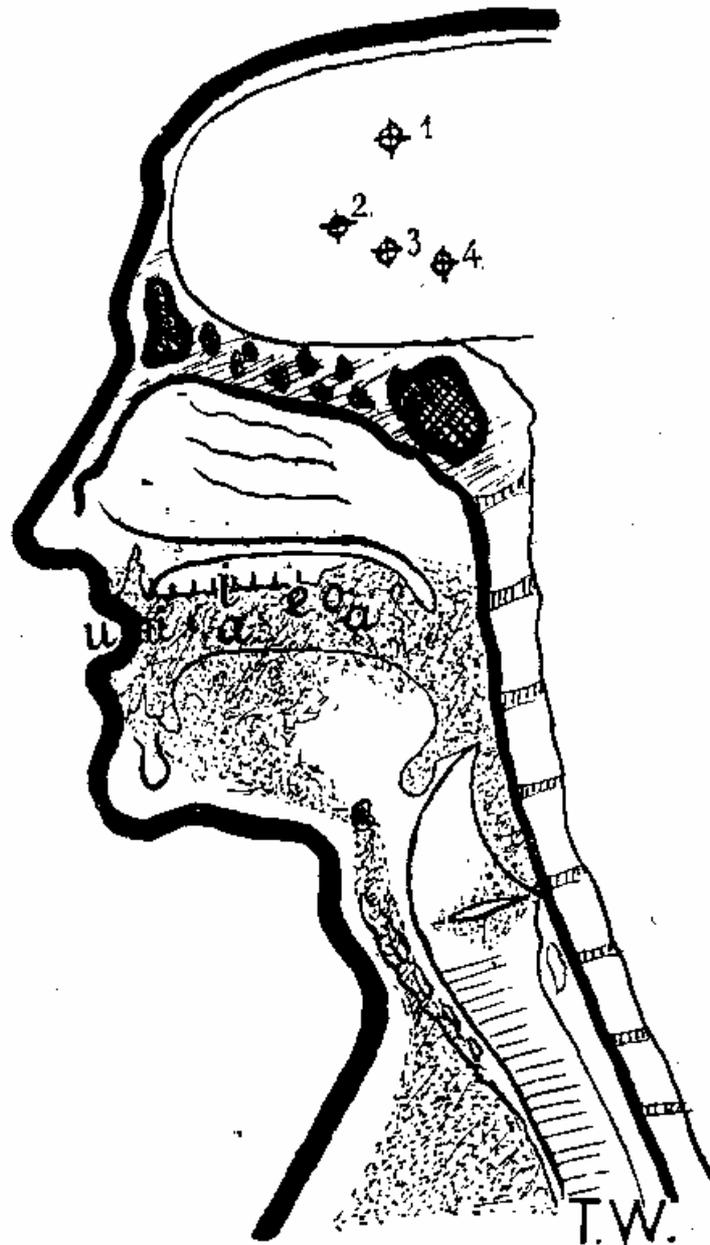


Figura 30: Taddeo Wronski - Tutta la voce.

Prima di parlare di proiezione, però, viene definito il termine «appoggio»: «Le voci, procedendo dal grave all'acuto, tendono risuonare sempre più in alto. Si capisce bene che questa tendenza è a *risuonare maggiormente ma non interamente*, poiché, qualunque sia l'altezza della nota, tutte le cavità che servono al passaggio della voce, sia pure in parte minima, la rinforzano. Nello studio del canto, il rinforzamento della voce dell'uno o nell'altro dei risuonatori si chiama *appoggio*».¹⁵³

¹⁵³ *Ivi*, p. 61.

Si spiega poi che la voce per essere ben appoggiata deve essere «appoggiata avanti», cioè sulla bocca: si parla quindi di «voce boccale», «essendo la bocca un organo dalla plasticità e dall'acomodabilità enormi, essendo essa l'organo dell'articolazione, cioè della pronunzia [e] fra le cavità che servono al passaggio della voce, la bocca è l'ultima e insieme quella a contatto immediato e diretto con l'aria esterna. La voce boccale si chiama anche *voce sulle labbra*, perché il massimo dell'intensità è nella parte anteriore della bocca stessa. È una voce espressiva e ben sentita dal pubblico, anche adoperando le mezze tinte».¹⁵⁴

Ecco la rappresentazione della «voce boccale»:

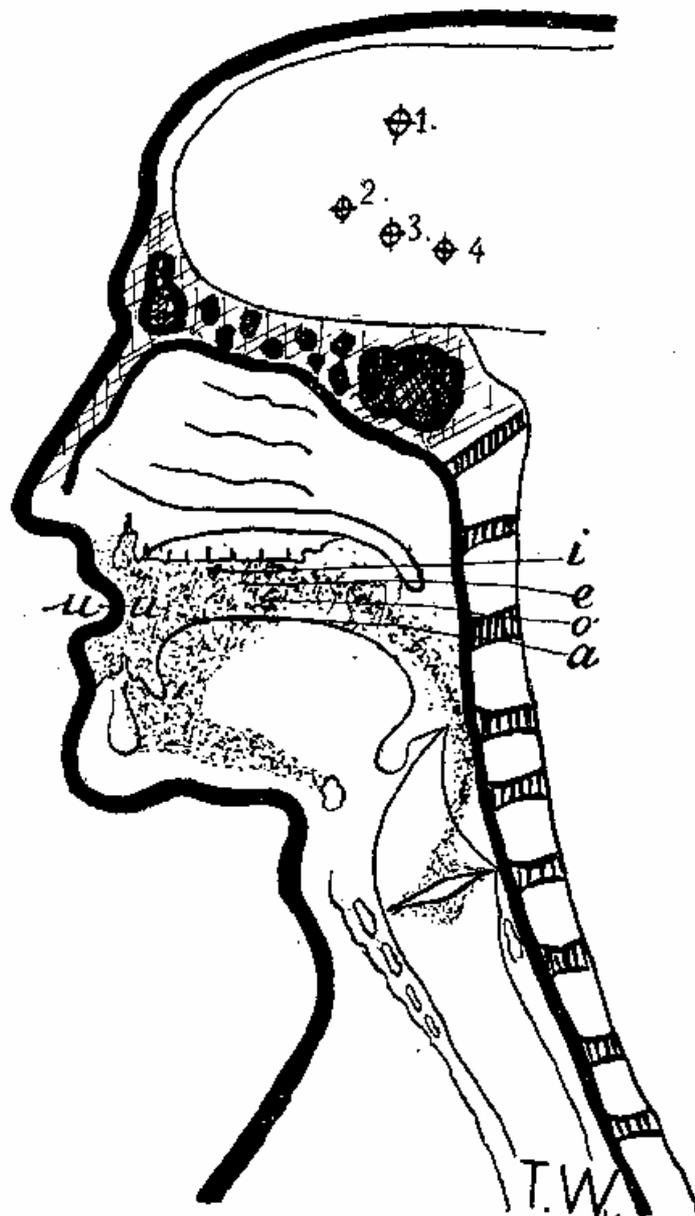


Figura 31: Taddeo Wronski - Voce appoggiata avanti.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 62-64.

Le «voci difettose per cattivo meccanismo di produzione» sono la «voce spinta», il «cantare sul fiato», la «voce tirata», la «voce tesa», il «cantare sul timbro», il «vibrato» e la «voce ingrossata».¹⁵⁵ Ci stupisce di trovare le espressioni «cantare sul fiato» e «vibrato», che generalmente non hanno nulla di negativo, semmai il contrario; andrebbero sostituite rispettivamente con «cantare aspirando» e «ballamento di voce». Le «voci difettose per cattivo meccanismo di risonanza» sono «voce di petto», «voce profonda», «voce cavernosa», «voce interna», «voce gutturale», «voce indietro», «voce nasale», «voce in maschera», «voce chiusa», «voce sbadigliata», «voce negli orecchi», «voci strategiche», «bofonchiare», «voce bianca».¹⁵⁶

Diamo dunque la definizione di Wronski e Vitone di «voce in maschera»: «Molti cantanti cercano la risonanza al di sopra del velo palatino, nell'alta faringe e nella parte posteriore delle fosse nasali. Il velo palatino s'abbassa alquanto come nella voce nasale, e la voce diventa faringo-nasale o faringo-cranica (avanti maschera e dietro maschera). Niente rinforzo boccale, e, di conseguenza, poca portata. Le voci in maschera sono voci chiuse».¹⁵⁷

Vediamo anche la differenza tra «voce in maschera» e «voce nasale», la quale è definita: «Quando il velo palatino si abbassa, intercettando quasi il passaggio delle onde sonore alla bocca, la voce entra direttamente negli orifizi nasali posteriori, e assume quella qualità che noi chiamiamo timbro nasale. Se la risonanza nasale non è esagerata, come nei mediocri cantanti francesi, la voce riceve una certa ricchezza di bronzo, ma si espande poco. O ingenui artisti che fate gli esercizi chiudendo le narici con le dita! Cosa vi sembra di provare, così?».¹⁵⁸

Quindi, gli autori sono perfettamente consapevoli di come viene prodotto un suono nasale, cioè con abbassamento del velo palatino. La «voce in maschera» non sarebbe altro che una componente meno accentuata di nasalizzazione, la quale è controproducente all'amplificazione dei suoni, alla loro «proiezione». Infatti, nell'introdurre le «voci difettose per cattivo meccanismo di risonanza» viene detto: «Lo squilibrio nel meccanismo di risonanza si produce, per lo più, accentrando il lavoro in una di queste cavità, con un processo che si potrebbe dire di *fermare i*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 70.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 73-86.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 77.

¹⁵⁸ *Ibid.*

suoni, invece di appoggiarli e poi rilasciarli liberamente. La quasi totalità delle voci così ottenute sono inopportunamente oscurate». ¹⁵⁹

Riportiamo i sagittali di voce in maschera e voce nasale.

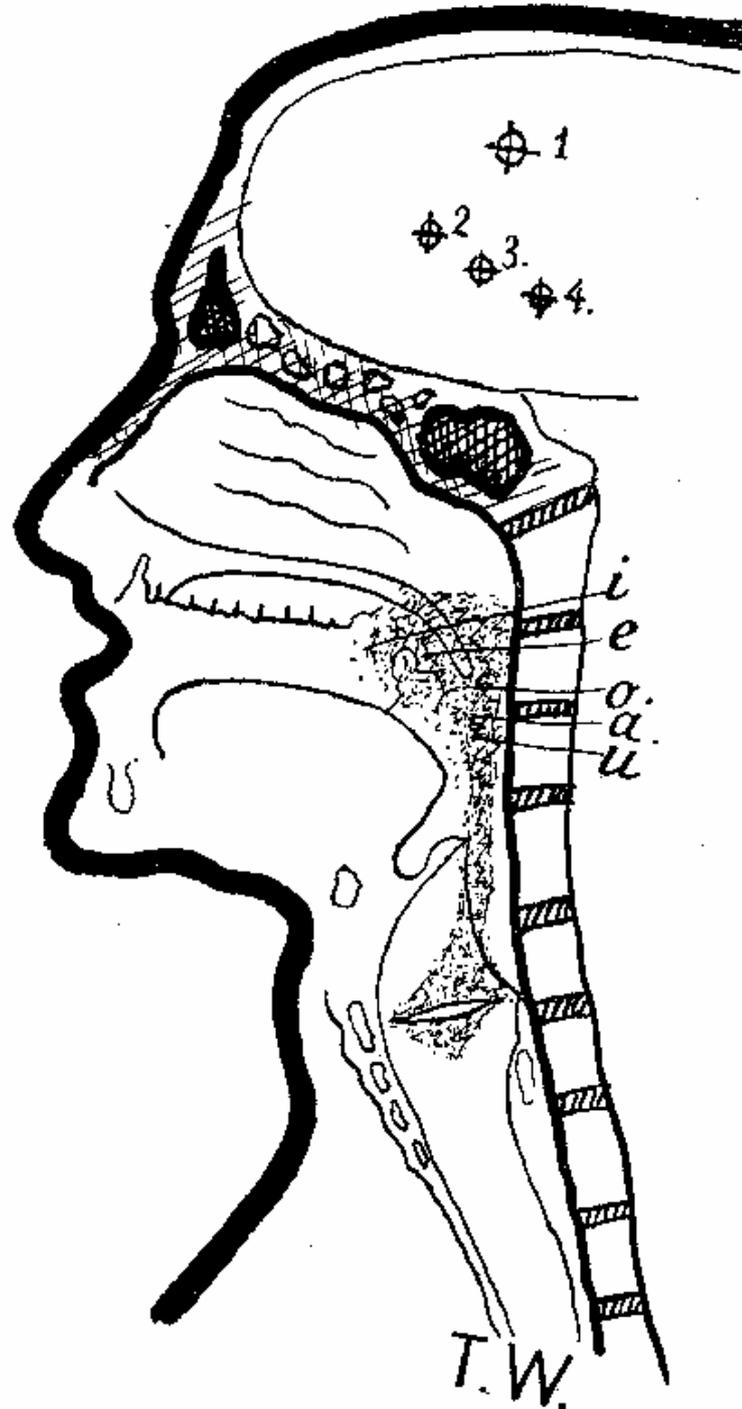


Figura 32: Taddeo Wronski - Voce in maschera (avanti maschera).

¹⁵⁹ *Ivi*, p.73.

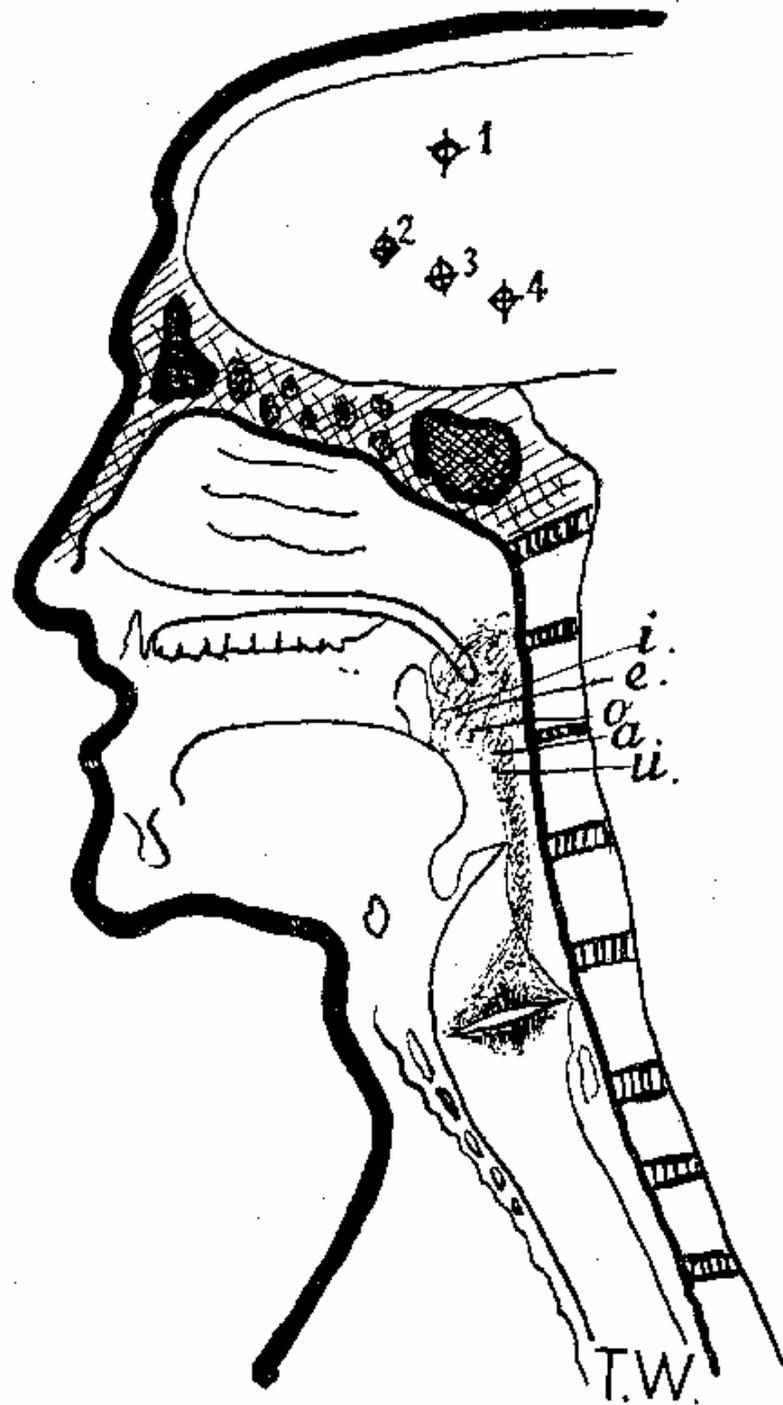


Figura 33: Taddeo Wronski - Voce in maschera (dietro maschera).

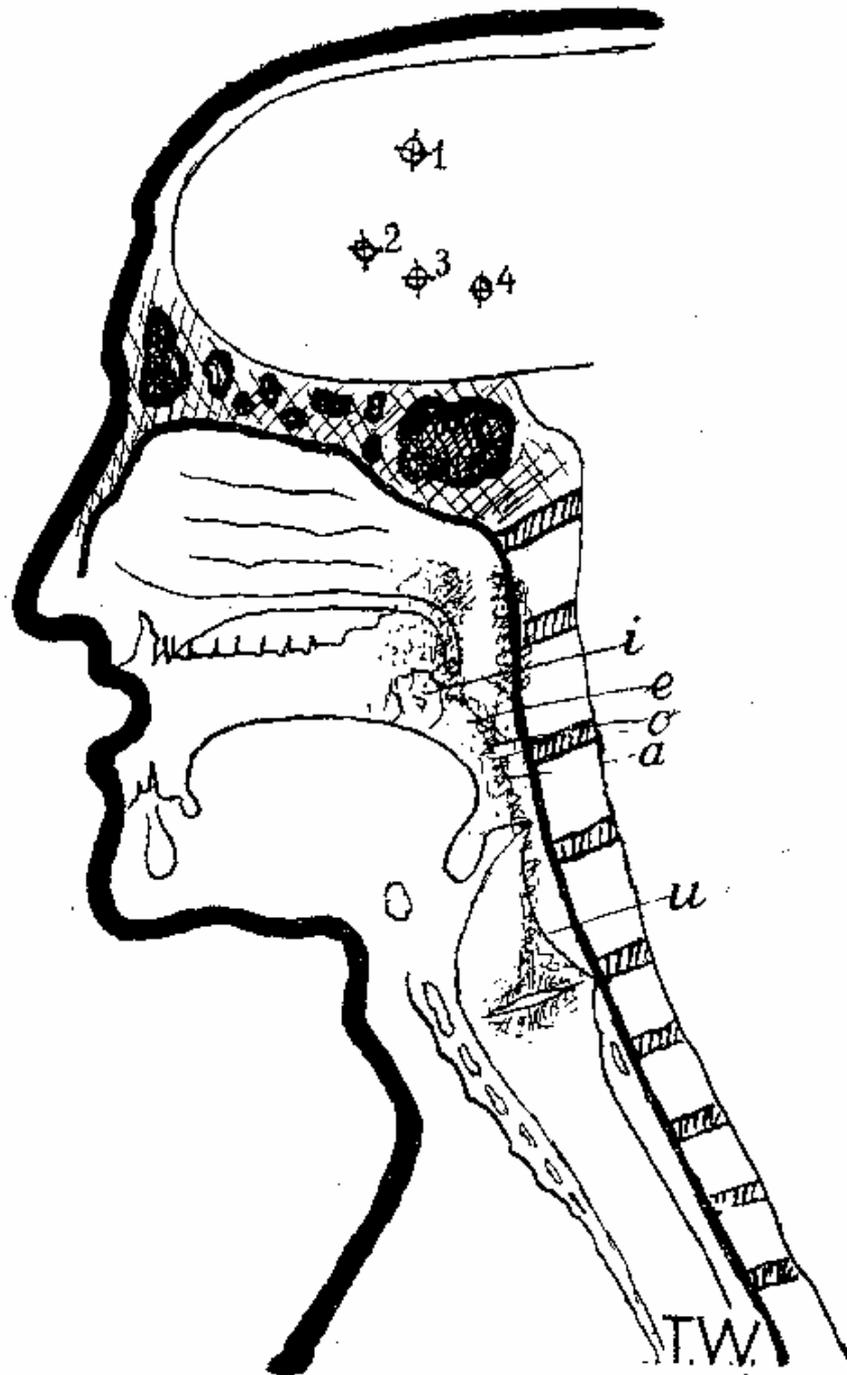


Figura 34: Taddeo Wronski - Voce nasale.

È stato anche detto che «le voci in maschera sono voci chiuse». Vediamo anche la definizione di «voce chiusa»: «Oscurare la voce negli acuti, fermandola artificialmente, invece di appoggiarla e poi rilasciarla (cioè *coprirla*) è ciò che dicesi chiudere. Il cantante ha l'impressione che i suoni gli escano dalla testa. C'è chi chiama la voce chiusa: mettere la voce fra gli occhi. È un modo molto praticato, specie nei paesi anglosassoni, ma sicuramente dannoso. Costringe a forzare per ottenere una conveniente intensità, e dà luogo alla formazione di noduli sulle corde vocali, e poi dei cosiddetti: *buchi della voce*».¹⁶⁰

Questa definizione è di capitale importanza. Siamo nel 1921, e già si muovono le stesse obiezioni a queste tipologie di emissione (voci chiuse, in maschera, nasali), che oggi, da pochi, sono mosse dopo decenni di predominio della «maschera».

La bontà del trattato di Wronski e Vitone risiede soprattutto nel fatto che pochi concetti ci risultano oscuri. Risulta assolutamente chiaro che cosa si intenda per «voce in maschera»; così non era affatto per il Lamperti. E se egli avesse inteso tale espressione allo stesso modo in cui la intendevano Wronski e Vitone? Sarebbe un'interpretazione azzardata, in quanto non abbiamo dati sufficienti per affermarlo; ma se così fosse, che cosa sarebbe accaduto tanto da far cambiare completamente l'accezione al termine?

Cercheremo subito di rispondere.

Riportiamo anche gli altri disegni di Taddeo Wronski sulle altre voci difettose, in quanto rappresentano un primo tentativo di localizzazione della vibrazione sonora, sostenuta da dati più o meno scientifici.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 83.

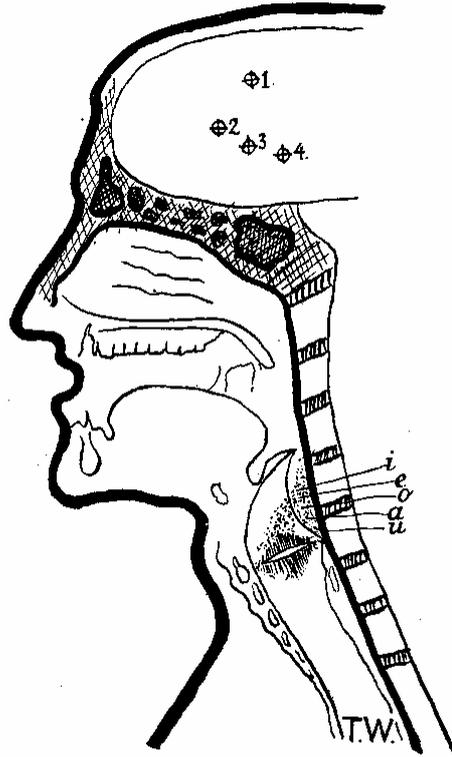


Figura 35: Voce tesa e laringea.

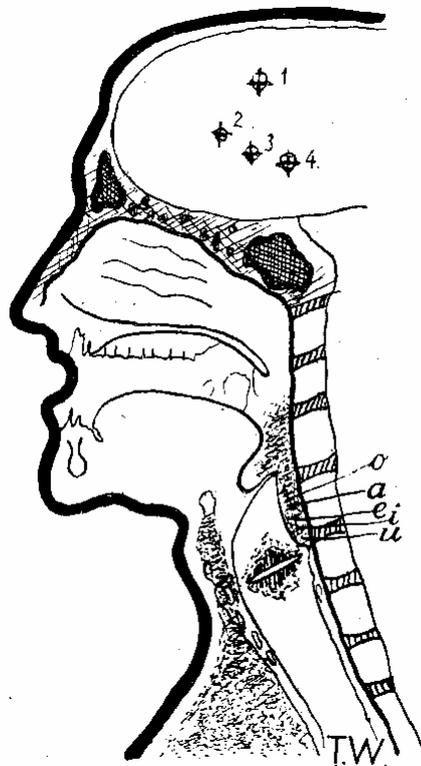


Figura 36: Voce di petto.

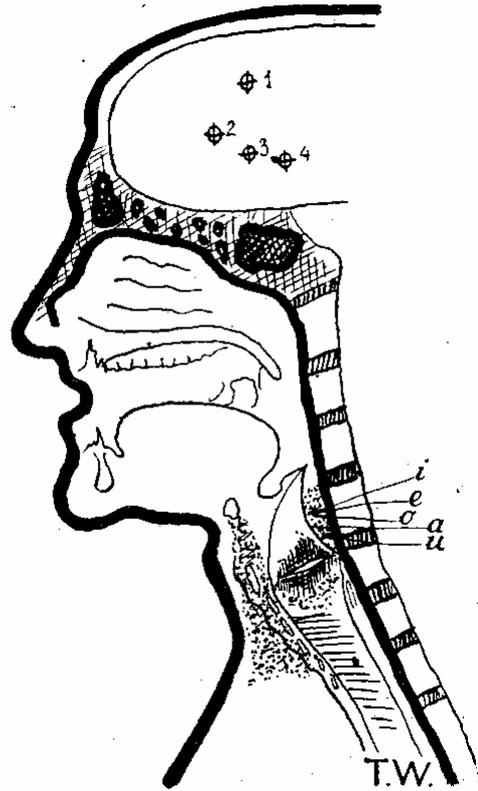


Figura 37: Voce profunda.

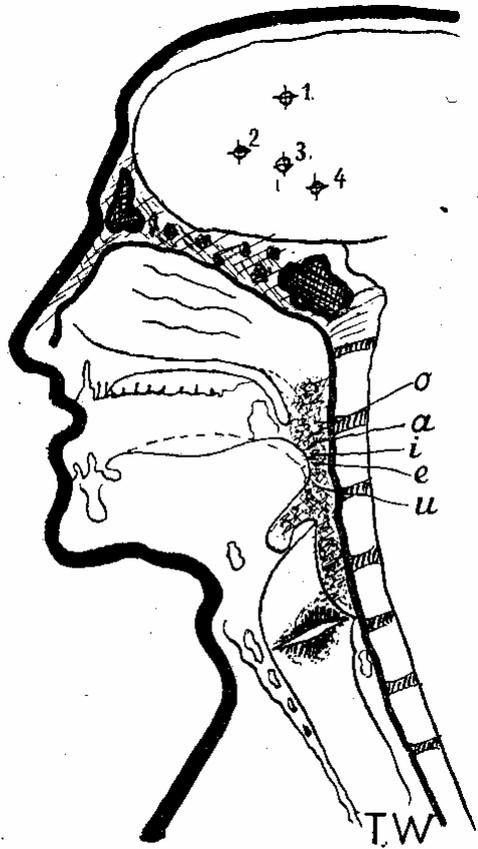


Figura 38: Voce cavernosa.

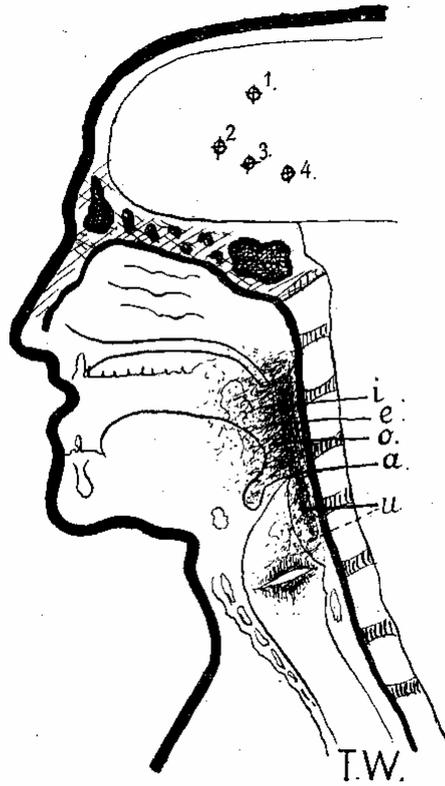


Figura 39: Voce gutturale o faringea.

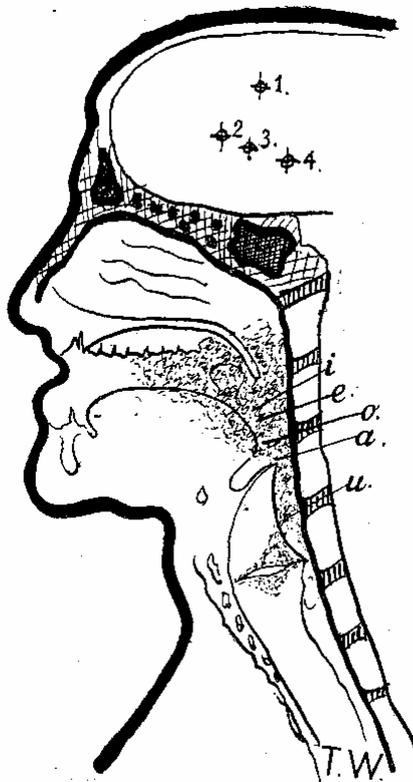


Figura 40: Voce indietro.

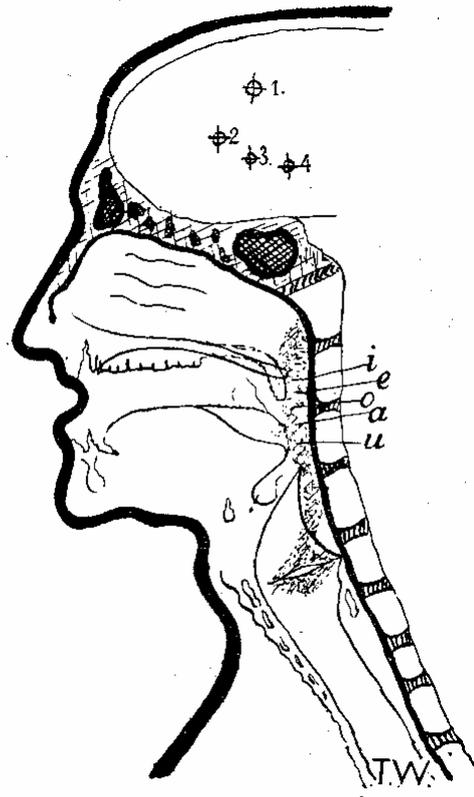


Figura 41: Voce sbadigliata.

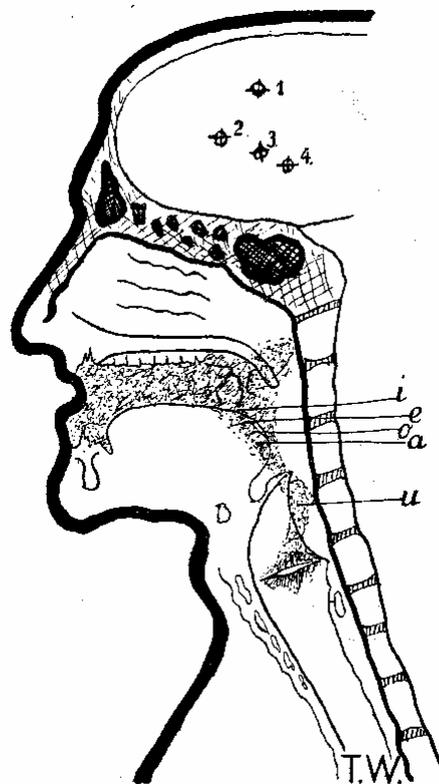


Figura 42: Voce bianca.

NUOVE ESIGENZE, NUOVE TENDENZE

Abbiamo detto che verso la fine del XIX secolo cresce l'interesse per le cavità di risonanza. Con il cambiamento del gusto compositivo evolutosi nella seconda metà del secolo con i grandi compositori romantici, il cantante deve far fronte a nuovi problemi di amplificazione del suono, in quanto l'organico orchestrale aumenta sempre più e va alla ricerca di nuove sonorità. Tutte le nuove teorie di questo periodo cercano, attraverso l'apporto della ricerca scientifica, di risolvere il problema della migliore «proiezione del suono».

Con l'invenzione del laringoscopio a metà dell'800, l'attenzione maggiore verteva invece sui fenomeni laringei. Abbiamo visto infatti le innumerevoli teorie di quel periodo che mostrano i diversi tentativi di dividere l'estensione vocale in vari settori, cioè in registri. Già i teorici di allora si erano resi conto che si era generata confusione tra quello che veniva riportato dai trattati e quella che doveva essere la didattica appropriata per raggiungere la tanto ambita omogeneità dell'emissione, dalla quale dipendeva anche la resistenza della voce nel tempo. Infatti una voce in cui non viene risolto il passaggio di registro, è una voce instabile, che non ha raggiunto una tecnica che consente di cantare su tutta l'estensione con un'unica modalità di emissione.

«On appelle passage de la voix, la soudure qui existe entre la voix appelée généralement voix de poitrine (registre grave), et la voix qui naturellement se porte en tête (registre élevé). [...] Il faut avoir un soin particulier de cette soudure, puisque de celle-ci dépendent et la durée et la solidité de la voix».¹⁶¹

La modalità di emissione unica si raggiunge con un unico «appoggio del suono»: si cerca un punto di riferimento, una localizzazione del suono unica per tutta l'estensione.

«Nel canto che sale da una nota bassa verso note più alte, si dia alla nota bassa l'*appoggio* della cosiddetta *voce di testa* e si proceda conservandolo sempre fino all'ultima nota acuta che si deve attingere, avvertendo di comprimere ed economizzare il fiato quanto più è possibile nelle note che precedono l'acuta, affinché questa non sia presa con difficoltà e con deficienza di aria.

Nel canto che da una nota acuta scende alle note basse, si conservi alle note successive l'*appoggio di testa* con cui la nota acuta veniva emessa, e a misura che si

¹⁶¹ J. M. MAYAN, *Le chant et la voix: etude complete de l'Art-Lyrique*, Paris, Paul Dupont, ?1889, pp. 17-19.

scende (pur conservando l'*appoggio di testa*) si dia alle note che vanno scendendo la risonanza della cosiddetta *voce di petto*, avvertendo tuttavia che l'ultima nota bassa si produca allo stesso posto ove si produceva la nota acuta e con la medesima *elevatezza e pressione d'aria*.¹⁶²

La necessità di trovare un unico punto di riferimento si scontrava con la teoria dei registri, che terminologicamente ancora si basava su riferimenti alle ipotetiche cavità di risonanza. Così scrive Enrico Rosati nel 1908: «Nel cantare con questo *Registro x*, cioè nel cantare con quel *Registro* che prendiamo per base di educazione vocale, è naturale che i suoni vengano rafforzati in *Petto* ed in *Testa*, ma in questo non c'è che la prova di una legge fisica mediante la quale stabiliamo che i suoni gravi trovano più naturale il rafforzamento dei loro armonici nella cassa toracica, e che i suoni acuti lo trovano più naturale nelle casse di risonanza superiori, cioè nei seni frontali, nei seni etmoidali, nello sfenoide, negli antri di Higmoro, nelle fosse nasali, ecc. Naturalmente sta nel giusto impiego di queste casse di risonanza che si rivela la vera abilità dell'insegnante di canto, poiché dato che ogni voce si differenzia dall'altra, è l'orecchio del didatta che deve nettamente percepire se convenga che l'alunno rafforzi un dato suono più in petto che in testa o viceversa, ma per carità, cessiamo di confondere i *Risuonatori* con quello che effettivamente sono i *Registri*».¹⁶³ Aggiunge: «La qui unita tavola ci dà un'idea della perfezione da raggiungere. [...] È la ricerca di questa perfezione ideale che porta l'alunno a chiedere il consiglio del maestro. Ogni suono vuole il suo tanto di risonanza in Petto ed il suo tanto di risonanza in Testa».¹⁶⁴



Figura 43: Tabella dei risuonatori secondo Rosati.

¹⁶² PALERMI, *Sunto di nozioni* cit., p. 19.

¹⁶³ ROSATI, *Registri!*? cit., pp. 5-6.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 20.

Il Rosati, però, non ha chiara la definizione di «risuonatore», in quanto neppure la scienza in quel periodo aveva preso posizione netta tanto da escludere come risuonatori zone come il petto e come i seni paranasali. Afferma infatti il Rosati: «I fisici, i fisiologi, i laringologi, non potranno mai dirci se un suono si rafforza più in un seno etmoidale che nello sfenoide, più nella cassa toracica che altrove».¹⁶⁵

Se la risonanza di petto riguarda una fascia comunque limitata della tessitura, la cavità di risonanza che si dovrà sfruttare maggiormente rimane quella di testa, soprattutto per gli acuti. Ma quali sono le cavità della testa? Sono proprio quelle cavità che costituiscono o stanno a ridosso della «maschera». Questo tipo di terminologia prende soprattutto piede in Francia.¹⁶⁶ Già nel trattato di J. M. Mayan troviamo come punto di riferimento per l'appoggio del suono la testa, e più precisamente la zona della maschera: «Le principe de l'unité d'émission admis, il restait à chercher l'émission qui permit d'attaquer identiquement tous les sons. Cette émission, je l'ai trouvée dans l'attaque en tête (ou direction dans le masque) – la raison? *c'est que tous les sons peuvent être attaqués en tête et que quelques-uns seulement peuvent l'être en poitrine. Cette méthode est appelée attaque en tête par opposition à l'expression de "voix de poitrine", car en réalité ni l'une ni l'autre de ces appellations n'ont de raisons d'être, il n'existe pas plus de voix de poitrine que d'attaque en tête. Ce que j'ai voulu, c'est que l'on vit dans l'expression d'attaque en tête un son qui n'a rien de commun avec les efforts de la poitrine et dont la direction, l'appui immédiat est le masque en tête*».¹⁶⁷ In seguito risulta anche chiaro che cosa si intenda con «*le masque en tête*»: «*L'attaque en tête est le repos immédiat du son dans le masque, et ce, sans efforts de la poitrine et par la seule attaque du son par la glotte. Voici la manière d'attaquer en tête: Respirez très bas dans le diaphragme, montez la respiration, enfin attaquez le son par le moyen de la glotte, et dirigez celui-ci en même temps, immédiatement dans le masque, dans les fosses nasales, et cela sans pousser, sans efforts*».¹⁶⁸

Non si parla dunque più di un suono «di Maschera» nel significato di suono difettoso, ma con l'espressione «dans le masque» si indica una localizzazione, un punto in cui appoggiare la voce o indirizzare il suono. Inoltre viene precisato anche che tale punto coincide con le fosse nasali, le quali vengono ancora considerate

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Forse le ragioni sono rintracciabili nella lingua: il francese, infatti, ha una forte componente di nasalizzazione.

¹⁶⁷ MAYAN, *Le chant et la voix* cit., pp. 20-21.

¹⁶⁸ *Ibid.*

come cavità di risonanza, cioè – secondo una terminologia superata – come luogo dove il suono viene rinforzato.

In quegli stessi anni, anche in testi autorevoli, si ritrovano copiosi tentativi di giustificare l'utilità delle cavità nasali ai fini non solo del rinforzo in volume, ma anche della brillantezza del colore del suono. Eppure già da tempo si sapeva che le cavità nasali sono le responsabili della nasalità del suono, considerata uno dei peggiori difetti della voce fin dai tempi del Tosi. Le cavità nasali vengono coinvolte quando il velo palatino, l'ultima parte del palato o palato molle, si abbassa, facendo passare l'aria per il naso. «Il velo del palato ha dunque una grande importanza rispetto ai suoi movimenti; secondo che questo si abbassa o si solleva, la colonna sonora può passare dalle fosse nasali oppure dalla bocca».¹⁶⁹

Leone Giraldoni nel 1889 (stesso anno della pubblicazione del trattato di J. M. Mayan) scrive che il velo palatino «è il regolatore del suono alla sua uscita dalla laringe. Esso ne circonda e regola le vibrazioni; esso dirige l'onda sonora permettendole, coll'innalzarsi, di percuotere tutta la volta palatina, oppure coll'abbassarsi dividere l'onda sonora portandone la ripercussione, parte verso gli antri superiori nasali, parte verso la volta palatina, ciò che modifica il timbro della voce, dandole maggior morbidezza ed un certo patetico. Ha pure grande importanza nell'emissione delle vocali, come nei differenti timbri aperti, misti o chiusi della voce. Per cui si dovrà coltivarne i movimenti per fare acquistare a questo essenzialissimo agente fonico tutta la sua elasticità».¹⁷⁰

Teresina Coli, ancora nel 1902, è di opinione simile: «Le *fosse nasali* e le cavità scavate nelle ossa annesse, che si chiamano i *Seni*, possono ugualmente costituire dei risuonatori per la voce, a condizione di trovarsi in relazione continua colle parti inferiori della faringe, vale a dire a condizione che il velo del palato sia abbassato. Il loro volume è fisso, quindi essi rinforzano sempre gli stessi suoni ed allo stesso modo. Ora da certe esperienze e da certe considerazioni sembra risulti che in condizione normale l'aderenza del velo, durante le sue contrazioni, alla parete posteriore della faringe non sia assolutamente completo e che la risonanza nasale debba esistere in grado leggerissimo perché la voce abbia tutto il suo brillante».¹⁷¹

¹⁶⁹ ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Milano, Ricordi, 1885, p. 23.

¹⁷⁰ LEONE GIRALDONI, *Compendium: metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, Milano, Ricordi, 1889, pp. 45-46.

¹⁷¹ TERESINA COLI, *Il canto*, Milano, Giudici & Strada, A. Demarchi, A. Tedeschi, 1902, p. 34.

Giulio Silva, senza dichiararsi d'accordo, ci conferma: «Vi sono parecchi insegnanti che consigliano ai loro allievi, specialmente tenori, di “portare la voce al naso”, perché con tal mezzo il cantare risulta meno faticoso e la voce prende un timbro più brillante».¹⁷²

Al 1893 risale il testo di Lennox Browne e F. Behnke, *La voix, le chant, et la parole*, un manuale con una dettagliata trattazione anatomica e fisico-acustica. All'interno del paragrafo intitolato «Résonnance» del capitolo quarto, troviamo una lunga dissertazione sui livelli di nasalizzazione.

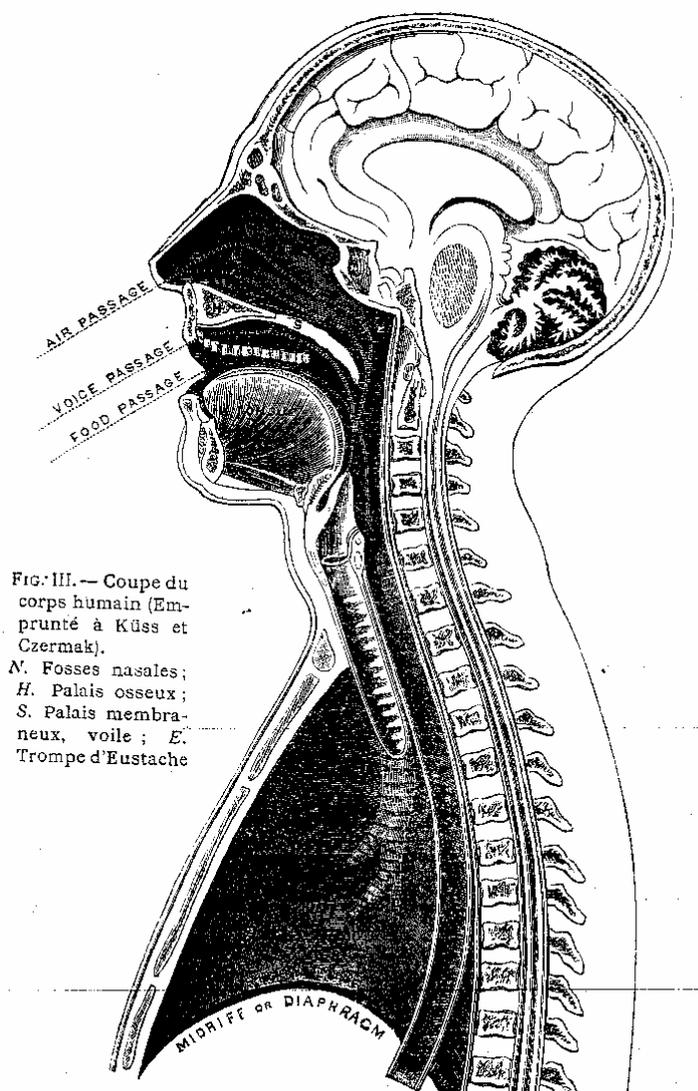


Figura 44: Il passaggio della voce e dell'aria secondo Browne.

¹⁷² SILVA, *Il canto e il suo insegnamento razionale* cit., p. 161.

Si parte descrivendo la normale funzione del velo palatino: «Nous pouvons l'élever et l'abaisser de façon à séparer complètement la gorge du nez ou de la bouche. Si nous élevons le voile, nous séparons le nez de la gorge, le son passe alors par la bouche, et comme sa sortie se fait d'une manière normale, ce sera un son vocal pur. Si nous abaissons le voile, nous séparons la bouche de la gorge, le son passe alors par le nez, ce qui le rend nasal».¹⁷³ Infine però aggiunge: «Quelque hermétique que soit la fermeture du voile, elle n'est jamais suffisante pour empêcher l'air des fosses nasales de vibrer en même temps que l'air de la bouche. Ces co-vibrations sont en réalité nécessaire pour donner un certain brillant à la voix».¹⁷⁴

Ecco che cosa afferma Gherardo Ferreri, medico otorinolaringoiatra, durante una conferenza nel 1903: «Le fosse nasali, il più importante risonatore dell'apparato vocale umano, sboccano allo esterno per le narici divise fra loro dal setto, e contornate all'ingresso dalle vibrasse, piccoli peletti incaricati di arrestare i corpuscoli trasportati dall'aria. Dalla parete esterna sporgono nelle narici i tre cornetti, superiore, medio ed inferiore, i quali dividono tre meati omonimi e sono talora così sporgente da giungere a toccare il setto: ne segue necessariamente occlusione della fossa nasale che danneggia moltissimo la voce».¹⁷⁵

Eppure oggi si sa che il più importante organo risuonatore della voce è la bocca. Anzi, gli studi più recenti dimostrano come la partecipazione delle cavità nasali fa diminuire la sonorità della voce. Scrive infatti Franco Fussi: «Le frequenze formantiche caratteristiche per cantare correttamente, e intelligibilmente, da un punto di vista fonetico, una vocale /a/, si situano intorno ai valori di 800, 1000 e 2600 Hertz. Ma quando la stessa vocale viene prodotta con il velo del palato rilassato e aperto, cioè con accoppiamento della cavità nasale con il resto delle cavità di risonanza (orale e faringea), accade che la partecipazione della cavità nasale come risuonatore dà un risultato simile a quello che una marmitta fornisce ad un auto, cioè quello di abatterne la sonorità. La partecipazione delle cavità nasali al timbro risultante determina infatti l'introduzione di frequenze di antirisonanza nel sistema. Gli armonici di un suono che cadono in corrispondenza di tali frequenze di antirisonanza finiscono per essere filtrati e ridotti di intensità, al contrario perciò di quel che fanno le

¹⁷³ LENNOX BROWNE – F. BEHNKE, *La voix, le chant et la parole: guide pratique du charter et de l'orateur*, tradotto dall'inglese da Paol Garnault, Paris, Société d'éditions scientifique, 1893, p. 218.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 220.

¹⁷⁵ GHERARDO FERRERI, *La voce nel linguaggio e nel canto (conferenze tenute all'Università Popolare dal Prof. Gherardo Ferreri, incaricato di Otorinolaringoiatria nella Regia Università di Roma)*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1903, p. 17.

frequenze formantiche, che esaltano invece le armoniche corrispondenti. La nasalizzazione di un suono riduce perciò notevolmente le intensità delle frequenze armoniche che si trovano in corrispondenza delle antirisonanze».¹⁷⁶ Per il cantante lirico la nasalizzazione è ancora più controproducente, in quanto «la presenza di antirisonanze tra 2000 e 3000 Hz causa un indebolimento della classica concentrazione di energia acustica in questa zona, definita come “formante del cantante” [...]. La nasalizzazione azzerava, in varia misura a seconda del grado e in relazione al tipo di vocale scelta, il guadagno di intensità di questo “gruppo” di armoniche, in quanto un alto grado di accoppiamento delle fosse nasali alle cavità di risonanza, quindi un velo fortemente abbassato, determina proprio l'introduzione delle frequenze di antirisonanza descritte».¹⁷⁷

I primi studi atti a dimostrare l'inutilità delle cavità nasali ai fini dell'amplificazione del suono vocale risalgono alla metà del XX secolo. Vari studiosi, fin dagli anni '40, compirono esperimenti ai fini di comprendere il ruolo di suddette cavità: l'abbé Rousselot, Tarneaud, Wooldridge, Vennard, Luchsinger. «Gli esperimenti di Wooldridge hanno ad esempio messo in evidenza come, ostruendo con cotone idrofilo le fosse nasali di un cantante, le analisi acustiche e i giudizi percettivi da parte di una giuria di cantanti professionisti non fossero in grado di differenziare emissioni realizzate a naso libero da quelle a naso occluso con il cotone. Lo stesso risultato fu raggiunto dalle ricerche di Vennard relativamente sia alle fosse nasali che ai seni paranasali, questa volta riempiti di acqua».¹⁷⁸

È comprensibile quindi la confusione esistente all'inizio del secolo, quando ancora non c'erano queste conoscenze e non era ancora stato chiarito il concetto di risonanza. Il passaggio che si è verificato dalla seconda metà dell'800 all'inizio del '900 dal problema dei registri al problema delle risonanze, che ha dato il via alla diffusione del concetto di maschera, viene così descritto da Cornelius L. Reid: «The appearance of concepts related to singing *dans la masque* marks the second major point of departure from early Italian training procedures (the first was the gradual abandonment of those principles and practices associated with registration, which occurred after Manuel Garcia's invention of the laryngoscope in 1854 led to a proliferation of register-related terms). This second shift was the combined result of increasing pressure upon teachers of singing to produce “big” voices to match the

¹⁷⁶ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 96.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 97.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 96.

sonorous orchestral textures of late nineteenth century operatic music, and increasing concern for the apparent strain placed upon the vocal mechanism when singing this music. It was also the product of a growing antipathy for Garcia's *coup de glotte*, which, in the hands of those less competent, had rapidly degenerated into a vocal aberration. More generally, concepts related to singing *dans la masque* reflect the gradual transition in pedagogic interest and emphasis from "singing into the voice" (*appoggiare la voce*) to "singing on resonance".¹⁷⁹

Vediamo dunque comparire un secondo elemento che ha favorito la diffusione del concetto di maschera: «l'avversione per il "colpo di glottide" di Garcia». Abbiamo già accennato a questo problema. Con l'espressione «colpo di glottide», Garcia indicava l'attacco appoggiato, morbido, ma deciso del suono senza portamento, il quale è essenziale per poter eseguire correttamente i picchiettati. «I suoni si chiamano picchiettati allorché si attaccano partitamente con un colpo di glottide in guisa da staccare gli uni dagli altri. [...] Oltre il brio che comunicano al pezzo allorché sono adoperati con gusto, servono a dare elasticità alle gole non flessibili». ¹⁸⁰

Alcuni didatti però hanno visto nel termine «colpo» il significato di «sforzo» o «spinta», quindi come qualcosa di negativo, da evitarsi, forse fraintendendo la seguente frase: «Il fait attaquer les sons purement et par un coup de glotte proportionné à l'intensité des sons». ¹⁸¹ Rachele Maragliano Mori riporta una citazione di H. Klein: «[...] Nell'attacco vocale, l'intensità dell'azione della glottide dipende dalle circostanze; moltissimo dall'articolazione ed intensità di emozione di chi si esprime. Un sensibile impeto glottideo, in certi casi, non è sconsigliabile [qui si allude al colpo o attacco di glottide preconizzato da Garcia]: in realtà più mentale che reale, ma che si può percepire come se si facesse un leggerissimo colpo di tosse (KLEIN, pp. 24-25-26). (Però esso ha avuto ben altri sviluppi e interpretazioni, come si vedrà più avanti)». ¹⁸² Più avanti, a proposito dell'attacco del suono, scrive: «L'attacco (o colpo) di glottide, che ha creato non pochi malintesi, è legato al nome di Garcia, che per primo lo ha segnalato. È il tipo di attacco con il quale si ottiene la sensazione fisiologica cosciente più immediata. [...] Di questo genere di attacco alcuni cantanti si servono per imprescindibili necessità d'attacco drammatico, altri per ragioni

¹⁷⁹ REID, *A Dictionary of Vocal Terminology* cit., p. 78.

¹⁸⁰ Citazione del Garcia in BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 382.

¹⁸¹ HENRI-JEAN FROSSARD, *La science et l'art de la voix: methode complete de voix a l'usage de tous ceux qui parlent on chantent*, Paris, Les Presses, 1927, p. 278.

¹⁸² MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce* cit., p. 65.

patologiche. Va usato con grande cautela ed insegnato come eccezione, salvo che per passi virtuosistici, in cui si pratica con estrema leggerezza».¹⁸³ Si comprende come la Maragliano Mori intenda con il termine «colpo di glottide» un vero e proprio tipo di attacco del suono con componente gutturale.

Per eliminare lo sforzo delle corde vocali, una possibile strada è quella di sfruttare la risonanza nasale. Infatti «a scopo riabilitativo logopedico, la pratica della nasalizzazione giustamente sfruttata per decondizionare il paziente da emissioni basate sull'eccesso della componente muscolare laringea (canto o fonazione di gola, suono spinto, pressato) lavorando sull'estremo opposto di risonanza e ridurre le tensioni a livello laringeo e cordale. In un canto giocato troppo sulla "fibra" la stanchezza, come noto, si sente presto, e il ricorso ad emissione nasalizzate regala qualche momento di alleggerimento delle componenti di spinta muscolare, permettendo la realizzazione di toni acuti con minor dispendio energetico, ma con un risultato acusticamente poco gradevole».¹⁸⁴

Così racconta Reid: «The principal advocates of singing *dans la masque* were H. Holbrook Curtis, a noted throat specialist, and his friend, the great tenor Jean de Reszke. Their express purpose, according to Curtis, was to avoid the excesses of the misused *coup de glotte* and to "take the attack from the vocal cords". Their suggested means for accomplishing this was to precede a vowel phoneme with "a labial consonant M, P, or B [so] that the shock of the glottis is reduced to a minimum"».¹⁸⁵

La pubblicazione di Curtis che riporta tali conclusioni risale al 1900.¹⁸⁶ «Curtis era un medico che aveva aiutato il tenore Jean de Reszke¹⁸⁷ a risolvere alcune difficoltà vocali. Il loro lavoro diede impulso e credibilità alla pratica, nei vocalizzi, di sillabe nasalizzate ("ma, me, mi, mo, mu") ancor oggi praticate nelle scuole di canto».¹⁸⁸

La pratica di alleggerimento dello sforzo vocalico per mezzo dello sfruttamento delle fosse nasali risale proprio al periodo in cui scrive Curtis. Ne

¹⁸³ *Ivi*, p. 68.

¹⁸⁴ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 97.

¹⁸⁵ REID, *A Dictionary of Vocal Terminology* cit., p. 78.

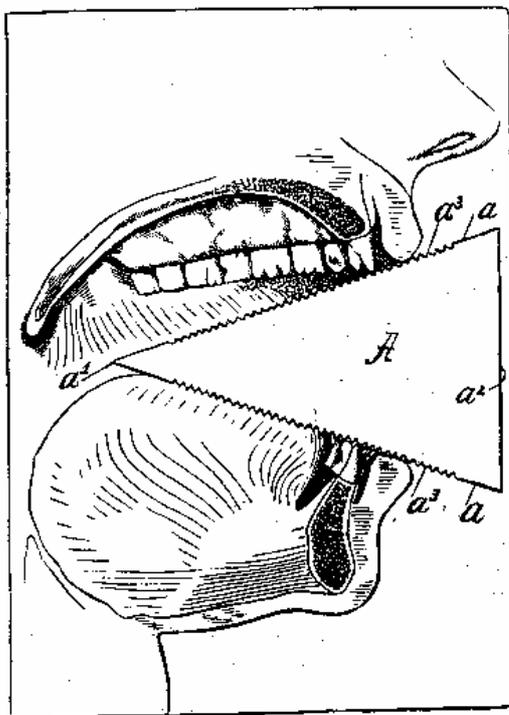
¹⁸⁶ H. HOLBROOK CURTIS, *Voice Building and Tone Placing*, New York, D. Appleton & Co., 1900.

¹⁸⁷ «Si ritiene che il maggior Roméo della storia sia stato il polacco Jean De Retszke, idolo di Londra e New York durante l'era vittoriana. De Retszke era un tenore dal timbro piuttosto opaco e freddo, ma duttilissimo, eloquente nel fraseggio sia tenero che epicheggiante e attore di singolare prestanza e raffinatezza». CELLETTI, *La grana della voce* cit., pp. 210-211.

¹⁸⁸ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 96.

fornisce un esempio Vittorio Carpi:¹⁸⁹ la sua macchina, chiamata «rettificatore graduato della voce», serviva anche a questo. Lo vediamo al punto 5 tra le «nove regole che costituiscono il metodo di canto del signor Carpi»:

Il Rettificatore graduato della voce.



Il Rettificatore graduato della voce è un semplicissimo triangolo di ebanite inventato dal signor cav. Vittorio Carpi, all'intento di impostare e correggere le voci difettose. È il risultato di molti anni di pratica esperienza ed osservazione sul palcoscenico e di studio in Europa ed in America, e quello ancor più soddisfacente ottenuto dai suoi scolari dopo essersene serviti per breve tempo, i quali ne garantiscono l'efficacia assoluta. Con questo mezzo i vocalisti si trovano in grado di impossessarsi di nove delle regole che costituiscono il metodo di canto del signor Carpi con relativa facilità. — Queste regole sono:

1° di tenere la bocca in forma ovale; — 2° di pronunciare la vocale *O* chiusa come in *ardore*, *amore* in tutti gli esercizi, e per tutta la scala diatonica; e poi l'*O* aperta come in *oro*; — 3° di tenere la bocca perfettamente immobile; — 4° di tenere la lingua immobile; — 5° di condurre la voce nelle fosse nasali e in testa per correggere i suoni in gola, nasali e cavernosi; — 6° di prendere la dovuta respirazione senza chiudere e riaprire la bocca ad ogni cambiamento di tono; — 7° di evitare assolutamente di cantare sulla vocale italiana *A*; — 8° di evitare di respirare attraverso il naso; — 9° di evitare la voce tremula.

Nell'usare il Rettificatore, bisogna aver cura di non mai aprir la bocca orizzontalmente, cioè tenere gli angoli della bocca fermi, stringendo, se è necessario, gli angoli stessi al triangolo colle dita; un'infrazione a questa regola (se non si fa attenzione) impedirà di salire facilmente agli acuti. La testa non deve essere alzata, dev'essere tenuta ferma, e per assicurare il risultato, lo studente deve esercitarsi attentamente davanti ad uno specchio.

Il Rettificatore graduato della voce si vende in tutta Italia a **Lire 2.50** (con istruzione) presso il Premiato Stabilimento Musicale Alessandro Pigna, Galleria Vittorio Emanuele N. 88 e Via Marino N. 3 - MILANO.

Figura 45: La macchina per cantare di Vittorio Carpi.¹⁹⁰

¹⁸⁹ VITTORIO CARPI, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto*, Milano, A. Pigna, ?1898, in copertina.

¹⁹⁰ Esisteranno altre macchine di questo tipo, tutte piuttosto curiose e inverosimili. Rodolfo Celletti, in *La grana della voce* cit., pp. 20-24, ci racconta di una macchina per eseguire la «messa di voce», una per tenere la bocca aperta e una per gli acuti.

Franco Fussi, per giustificare l'utilizzo di queste pratiche relative alle cavità nasali, ci suggerisce questa ipotesi: «Il motivo per cui l'idea dell'utilizzo del risonatore nasale è così persistente nella didattica può essere ricollegato allora non tanto al reale risultato acustico, sicuramente non voluto, quanto alle sensazioni nelle strutture muscoloscheletriche del viso, in particolare gli zigomi, la piramide nasale, l'arcata dentale superiore, la fronte, che il cantante percepisce quando canta bene, e quando ciò succede è convinto che il rinforzo sonoro nasca proprio dalla "maschera"». ¹⁹¹

IL NOVECENTO

Durante il secolo scorso, il termine «maschera» acquista progressivamente sempre più spazio all'interno della didattica e prende strade diverse a seconda dell'interpretazione che gli viene data.

Dopo un primo tentativo di localizzare l'appoggio del suono nella zona della maschera facciale, ci si sposta gradualmente nel considerare il «canto in maschera» come un modo di emissione, il più corretto. Si dice che, seguendo appunto tale modo di cantare, si arriverà a percepire le vibrazioni nel luogo suddetto. Il «suono in maschera» diviene l'obiettivo da raggiungere, la vera impostazione della voce.

È il caso di Aurelio Tronchi il quale, presentando alcuni vocalizzi riferiti a quello che egli chiama «primo meccanismo» (cioè il primo registro o registro grave), scrive: «Questi esercizi possono essere eseguiti a bocca chiusa, a voce mista e a sola voce reale, quando già si è assicurata l'impostazione del *suono in maschera*». ¹⁹² Per i vocalizzi del «secondo meccanismo» invece: «Poiché si è constatato che il suono a bocca chiusa non rivela la deficienza fisiologica delle *note di passaggio*, è consigliabile fare eseguire le prime volte gli stessi esercizi in tal modo, per poi passarli a suono naturale man mano si raggiunga la buona impostazione del suono in maschera». ¹⁹³ In questo caso, come spesso succede, di un termine viene sottinteso il significato, dato per scontato, in quanto considerato di uso comune.

¹⁹¹ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 97.

¹⁹² AURELIO TRONCHI, *La voce: sviluppo e perfezionamento degli organi di emissione, impostazione tecnico scientifica dei suoni cantati*, Reggio Emilia, E.L. Pedrini, 1943, p. 96.

¹⁹³ *Ivi*, p. 98.

Più preciso a riguardo è invece Domenico Silvestrini, ne *L'insegnamento del canto fisiologico*, che era accompagnato anche da «esempi cinematografici».¹⁹⁴ La «maschera» viene così descritta e rappresentata: «La maschera ossea facciale, con le sue cavità e le parti molli dei tessuti, rappresenta l'organo di risonanza nel canto fisiologico».¹⁹⁵

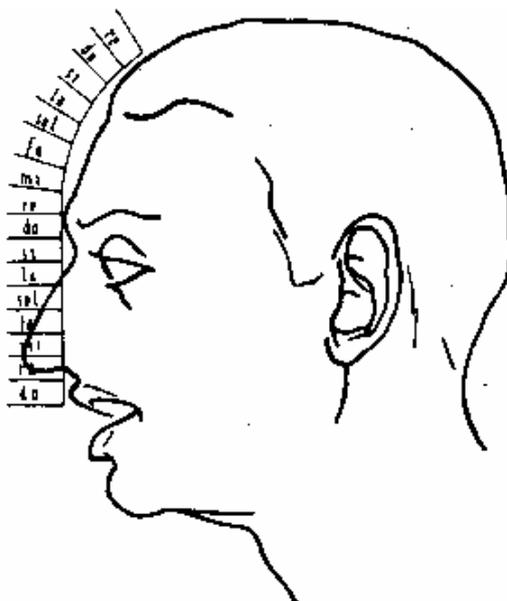


Fig. 35 — Punti di risonanza fisiologica di maschera nelle due ottave.

Figura 46: La maschera secondo Silvestrini.

L'illustrazione riportata da Silvestrini ci ricorda quella del soprano tedesco Lilli Lehmann (1848-1929), come ci conferma Giulio Silva: «Lilli Lehmann ha ideato la seguente chiara dimostrazione grafica delle sensazioni che prova un soprano o un tenore durante la produzione dei suoni della loro gamma vocale»,¹⁹⁶ ripresa più volte in passato anche in testi scientifici e ancor oggi riportata nei manuali di canto:

¹⁹⁴ DOMENICO SILVESTRINI, *L'insegnamento del canto fisiologico: nuovo metodo scientifico e artistico-teorico e pratico con l'ausilio della cinematografia: per le scuole pubbliche e private*, Bologna, Zanichelli, 1940. Il testo doveva essere stato accompagnato da una pellicola, purtroppo non pervenuta. Da essa però sono state ricavate numerose foto, che rappresentano il signor Silvestrini e i suoi allievi durante le lezioni.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 89.

¹⁹⁶ SILVA, *Il maestro di canto cit.*, p. 306.

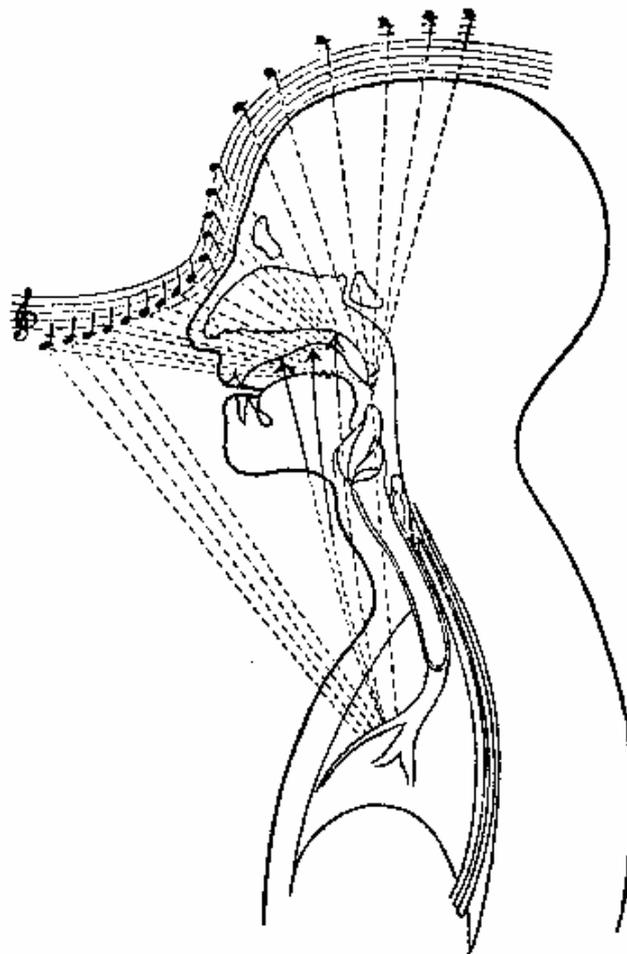


Figura 47: Localizzazione delle sensazioni del cantante secondo Lilli Lehmann.

Lilli Lehmann è stata il primo teorico che abbia cercato di riorganizzare in maniera sistematica un metodo che partisse dalle sensazioni percepite dal cantante durante l'emissione vocale: «Abbiamo perciò una vera e propria *localizzazione*, nelle varie zone dell'apparato risuonatore, di ognuna delle varie altezze dei suoni vocali, cioè di ogni *gradino* della *scala* generale dei suoni prodotti dalla voce cantante dell'individuo. Questa localizzazione è indipendente dalla intensità e dal timbro dei suoni prodotti, è perciò un fenomeno esclusivamente dipendente dall'*altezza*. La esatta localizzazione e la percezione cosciente di essa è stabilita e determinata soltanto dalla giusta impostazione della voce: vale a dire che un suono prodotto difettosamente non va a localizzarsi nel punto giusto della sua zona naturale di risonanza».¹⁹⁷

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 307.

Silvestrini, più o meno sulla stessa linea, afferma che, attraverso «la respirazione fisiologica, la pronuncia di esatta dizione, col colore delle vocali che si ha nella voce parlata, [...] la nota, spinta dalla pressione diaframmatica, andrà a vibrare alla maschera nel punto voluto da madre natura, automaticamente. Noi dobbiamo immaginare una tastiera di pianoforte lunga due ottave, che in senso verticale parta dalla bocca e salga seguendo la linea del naso fino all'alta fronte, all'inizio dei capelli. In quel tratto di maschera facciale vengono a vibrare le note delle due ottave, distribuendosi automaticamente, in progressione verso l'acuto, dalla bocca al limite suddetto».¹⁹⁸

Inoltre Silvestrini elenca i cinque tipi di emissione vocale, quattro difettosi e uno fisiologico, mostrando le diverse localizzazioni della risonanza:

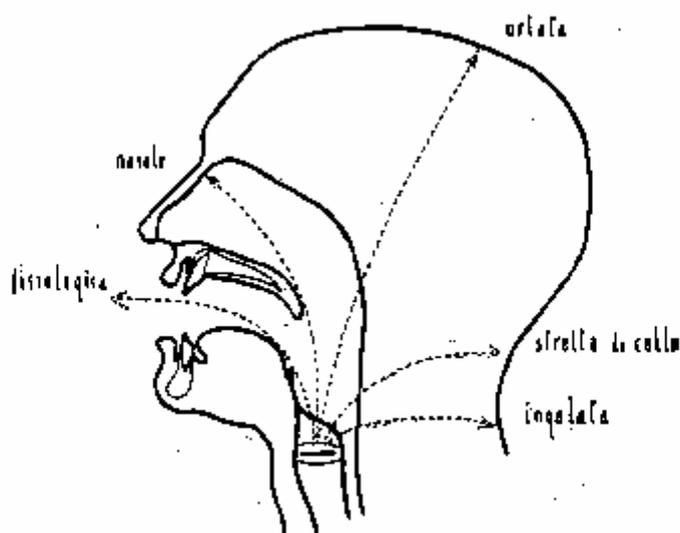


Fig. 20 — Punti di risonanza delle cinque emissioni. Da destra a sinistra:
1 ingolata. 2 stretta di collo. 3 urlata. 4 nasale. 5 fisiologica.

Figura 48: Le varie emissioni vocali secondo Silvestrini.

La «voce ingolata [...] risuona nel retrobocca e nella gola, per compressione dei muscoli del collo e per mancanza di spinta diaframmatica. [...] La voce stretta di collo [...] risuona un po' più in alto nel faringe, ma è impedita di salire alla maschera dall'irrigidimento dei muscoli del collo e della mandibola».¹⁹⁹

¹⁹⁸ SILVESTRINI, *L'insegnamento del canto fisiologico* cit., pp. 45-46.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

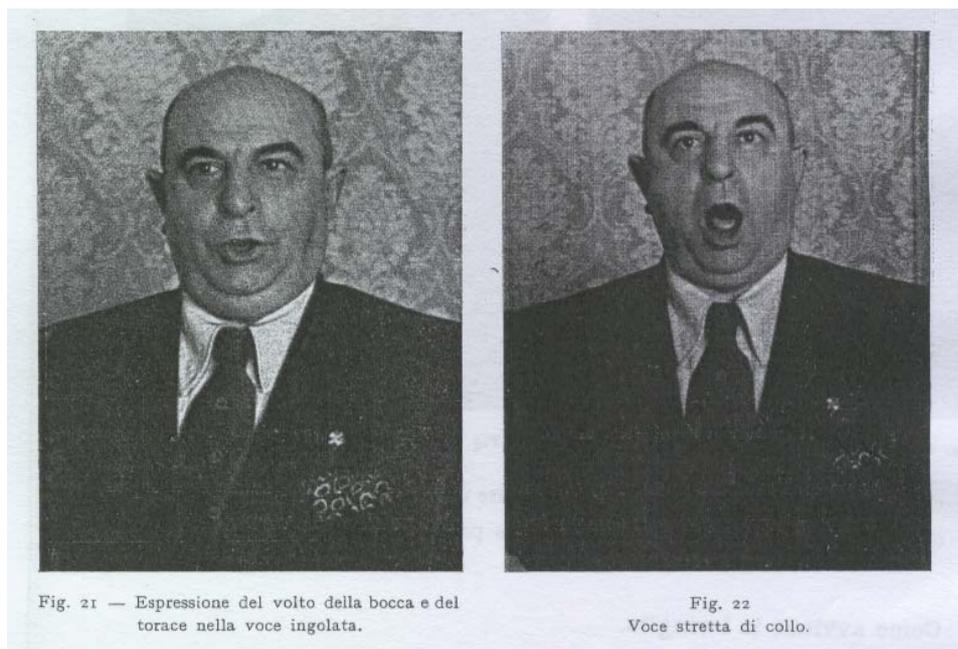


Figura 49: Voce ingolata e voce stretta di collo.

La «voce urlata [...] sale ancora di più a vibrare nella testa, ma per la cattiva respirazione, ossia per scarsa pressione diaframmatica, essa non giunge alla maschera. [...] La voce nasale [...] entra in maschera dall'alto del faringe per le coane e vibra nel naso con irrigidimento dei muscoli facciali».²⁰⁰

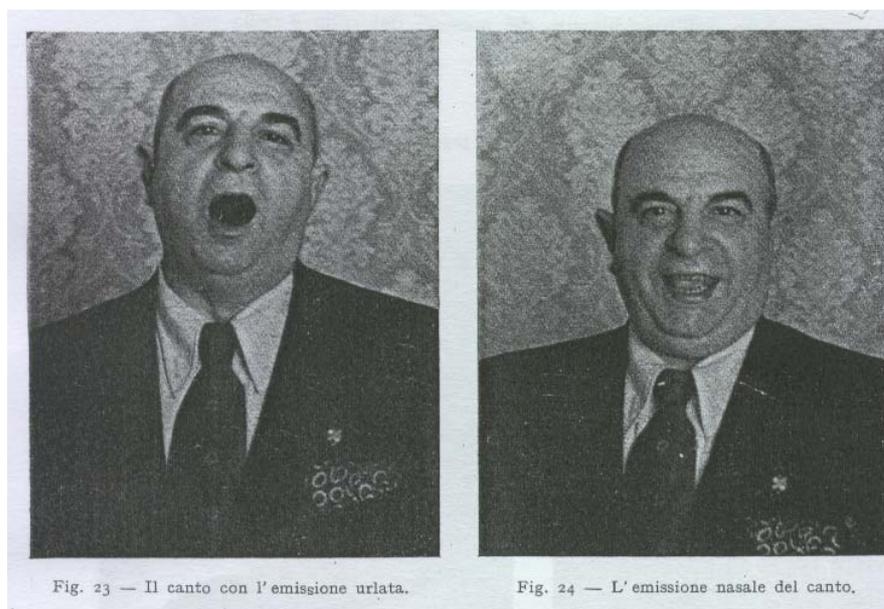


Figura 50: Voce urlata e nasale.

²⁰⁰ *Ibid.*

La «voce fisiologica [...], spinta dalla pressione dei muscoli accomunali, sale, libera da ogni irrigidimento, a vibrare in tutta la maschera facciale, ed è la voce giusta per il canto».²⁰¹

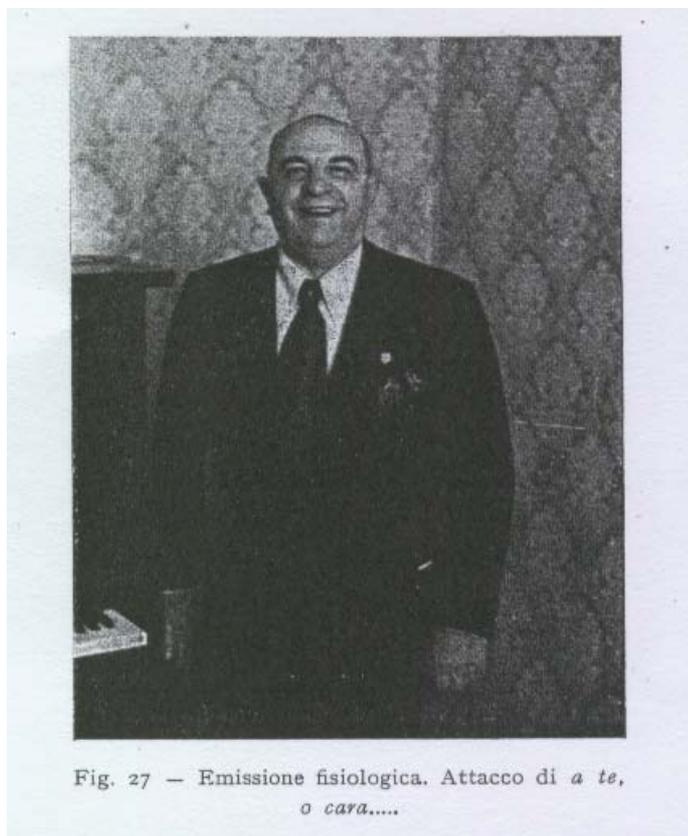


Figura 51: Voce fisiologica secondo Silvestrini.

La posizione della bocca assunta da Silvestrini in quest'ultima foto potrebbe definirsi «a sorriso». In seguito, infatti, l'autore spiega che «tenere la bocca a rima orizzontale» è il metodo più veloce per «ottenere la risonanza di maschera, ossia la voce avanti».²⁰² Un altro modo per ottenere tale risonanza è quello di «tenere la bocca ad ovo». Curiosa è la seguente prescrizione: «Tenendo la bocca ad ovo, e dopo un'ampia inspirazione, si dirige il suono vocale alla maschera cercando di evitare il suono nasale, ma pensando di ottenere il suono di corno, che nella prima ottava è più scuro, e nella seconda si schiarisce a cornetta».²⁰³

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ivi*, p. 84.

²⁰³ *Ivi*, p. 93.



Figura 52: Atteggiamenti errati nella ricerca della maschera.

Vediamo quindi che Silvestrini propone vari stratagemmi per ricercare la posizione della maschera. È una vera e propria ricerca che il cantante deve fare, ma senza mosse precise. Così ribadisce: «L'allievo deve fissarsi bene in mente che il suono che esce dalle corde vocali, spinto dalla pressione del diaframma sui polmoni, va a risuonare alla maschera facciale, dove si mette a posto da sé senza movimenti volontari della bocca, fatti a *sproposito* per chiudere o raccogliere i suoni».²⁰⁴

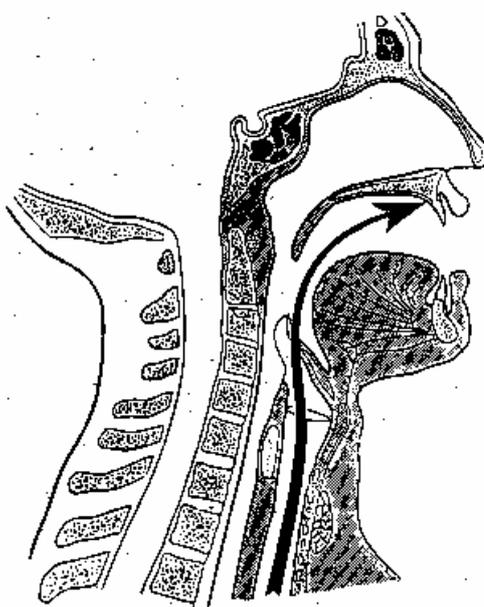
Inoltre si tagliano completamente i ponti con la vecchia tradizione terminologica riguardo la suddivisione in registri; l'unico riferimento rimane la maschera: «La vecchia nomenclatura di voce “*di petto*”, di “*maschera*”, di “*testa*” non è esatta, e porta a delle disuguaglianze di colori della voce nei tre passaggi. [...] Per unificare il colore della voce, si deve tendere l'emissione, e quindi la risonanza di tutte le note alla maschera, abolendo immediatamente le iniziali di petto, e portandole invece alla maschera, poiché nel canto fisiologico la nota, o suono, a seconda della sua tonalità, vibra lungo una linea verticale che va dalla bocca fino al *vertice* del capo, mano mano che si sale all'acuto».²⁰⁵

Questa nuova concezione della didattica del canto, basata sulla centralità del termine «maschera», negli anni '50 si è ormai consolidata.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 90.

²⁰⁵ *Ibid.*

Luigi Cocchi dà prova di ciò nel suo testo, *Il canto artistico*, del 1953, un manuale dalla veste tecnico-scientifica. Come Silva, riporta anche l'illustrazione di Lilli Lehmann. Si effettua inoltre una localizzazione ancor più precisa del punto verso cui debba essere indirizzato il suono: «La tradizione della scuola italiana indica, come punto più favorevole all'appoggio vocale, la parte anteriore della cavità boccale, verso il palato duro, quasi contro i denti incisivi superiori. È questo l'appoggio che, nell'ambiente teatrale, viene denominato "in avanti", "alla maschera del viso" (zona facciale)».²⁰⁶



Orientamento del soffio respiratorio verso
 ■ la parte anteriore del palato, allo scopo
 ■ di favorire l'appoggio facciale (o « alla
 maschera ») della voce.

Figura 53: Direzione del suono per l'appoggio in maschera.

Per giustificare il concetto di voce «appoggiata», termine in quest'uso antiscientifico in quanto, invece di esprimere un'azione materiale, viene usato per indicare un fenomeno immateriale, Cocchi scrive: «Quando la posizione della cavità boccale è perfettamente armonizzata con la nota emessa, il cantante ha veramente la sensazione fisica che la voce fluisca, quasi elemento materiale, in tale cavità e che il suono si fissi, si *appoggi* quasi materialmente in essa; e talvolta perfino anche in un punto di essa, dove sembra che tenda quasi ad addentrarsi. Tanto netta può essere

²⁰⁶ LUIGI COCCHI, *Il canto artistico: fisiologia, tecnica, estetica, didattica, igiene, storia*, Torino, Paravia, 1953, p. 61.

la sensazione di questo punto, che taluni parlano senz'altro dell'esistenza di un vero "punto di concentrazione sonoro" o "punto di condensazione sonora" o anche di un "centro sonoro"». ²⁰⁷ Precisa inoltre:

La scienza non ammette l'esistenza di tali "punti" o "centri" di risonanza, poiché le onde sonore si propagano ugualmente in tutte le direzioni e non deviano che quando incontrano un corpo, che le riflette; perciò si produce nella stessa misura in tutti i punti del risonatore. Tuttavia non è detto che pedagogicamente tali frasi e tale sensazione non possano essere efficacemente utilizzate, specialmente di fronte ad allievi, che siano più intuitivi, che scientificamente colti; in tal modo si ha la possibilità di indicare ad essi praticamente una soluzione del problema dell'appoggio, a cui difficilmente potrebbero pervenire per altre vie scientificamente più esatte, ma certo assai più ardue a essere spiegate e a essere comprese. Inoltre si deve ancora considerare che l'apparato risonatore vocale non è costituito da un unico risonatore, ma da un sistema: e praticamente è possibile utilizzare, nel canto, una parte piuttosto che un'altra della cavità faringo-boccale, il soffio respiratorio; e siccome anche questo mezzo può avere un'influenza sul canto (cioè sulla emissione del suono) si può anche sostituire la frase "appoggio della voce" con la frase "appoggio del respiro" o "appoggio del fiato": la espressione risulta così scientificamente più precisa e, nella pratica didattica, particolarmente utile. Così trova una spiegazione razionale il noto precetto del Lamperti, pur nella sua antiscientifica enunciazione: "Appoggiare il tuono (suono) sul fiato, perché il fiato è la sedia (*sic*) della voce". ²⁰⁸

Si deduce quindi che tutte le indicazioni didattiche che mirano ad una localizzazione della risonanza, sebbene non scientificamente comprovate, siano utili a livello pedagogico per dare un riferimento al cantante. Abbiamo visto come nei trattati novecenteschi, a partire dal 1914 con Lilli Lehmann, si fa sempre più uso di figure e illustrazioni, in cui si dà rappresentazione visiva delle posizioni in cui il cantante percepisce le vibrazioni muscoloscheletriche in conseguenza del suono.

A questo proposito Fussi afferma che: «La subentrante pedagogia trovò una delle sue massime esponenti in Lilli Lehmann che descrisse nel suo trattato tutte le sensazioni corporee chinestesiche e propriocettive che la propria emissione produceva, con l'equivoco di considerarle universali e non soggettive, e fissando minuziosamente i diversi luoghi anatomici muscoloscheletrici di risonanza per ogni nota dell'estensione. Da allora ogni celebrità nel campo del canto e della sua didattica ha ceduto alla tentazione di individuare nei propri "luoghi vibratorii" la "tecnica" per tutti: così Whitterspoon diede importanza ai lati del naso, Caruso si focalizzò sulle gambe, Jean de Reszke nella "maschera"». ²⁰⁹

Il rischio è quello di concentrare troppo l'attenzione su delle sensazioni, che sono conseguenza dell'emissione e che non devono essere considerate come universali. Quindi le suddette sensazioni non devono essere ricercate, non devono essere considerate come finalità dell'apprendimento, ma possono essere rilevate alla

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 59-60.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 60-61.

²⁰⁹ FUSSI, *Prendi, quest'è l'immagine* cit., p. 57.

fine del percorso didattico che porta al raggiungimento di un'emissione corretta sotto tutti i punti di vista: appoggio respiratorio, portanza del suono, intelligibilità della pronuncia. Riassume così Franco Fussi: «Le sensazioni verificabili in una corretta emissione, da memorizzare e di cui fare tesoro, non possono essere recepite finché la voce non è correttamente usata: un effetto non può produrre la causa».²¹⁰

L'importante però, nell'uso di un certo tipo di terminologia, è che queste espressioni non partano semplicemente da sensazioni personali, ma corrispondano a coordinazioni giustificate dalla realtà fisiologica e che soprattutto non vadano ad ingenerare difetti di emissione. Antonio Juvarra ci ricorda «l'antico principio medico "primum non nocere"».²¹¹ L'uso di immagini troppo generiche, che non indicano precisamente l'azione che l'apparato fonatorio deve compiere, può infatti incorrere a difetti di emissione. Giuseppe Rossi Della Riva, in *Schiarimenti sulla scuola italiana del Bel canto* del 1952, critica più volte i cantanti che non sanno nulla della propria tecnica e dicono che basta mettere la voce in maschera,²¹² senza specificare che cosa effettivamente significhi o, peggio ancora, senza essere consapevoli di ciò che fanno. Suggerisce Fussi: «I concetti espressi in immagini dovrebbero aiutare quindi a rinforzare un principio fisiologico, per aiutare a risolvere consapevolmente i problemi tecnici attraverso approcci non tecnici. Dire "solleva l'arcata zigomatica" invece di "metti il suono in maschera" non aiuta forse a descrivere, con un poco più di aderenza al reale, lo stesso processo?»²¹³

Il problema del termine «maschera» è che prima di tutto è un termine generico e può essere interpretato in modo diverso. L'equivoco che è stato portato avanti in tutto il secolo scorso, e in taluni casi anche oggi, non riguarda il significato di «maschera» inteso come modalità di emissione, ma come cavità di risonanza. «Si sente dire da alcuni cantanti e maestri di canto che la risonanza cercata nelle fosse nasali e nei seni paranasali (le cavità mascellari e frontali) fornisce un significativo e desiderabile contributo alla produzione vocale in un buon cantante, al punto da identificare con essa il canto "in maschera". Questa idea persiste nonostante diversi studi di fisiologia indichino che il cantante ben allenato non sfrutta realmente le cavità

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ ANTONIO JUVARRA, *Lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1990, p. 4.

²¹² GIUSEPPE ROSSI DELLA RIVA, *Schiarimenti sulla scuola italiana del Bel canto: tre conferenze pronunciate nella sala Ricordi di Buenos Aires*, 1952.

²¹³ FUSSI, *Prendi, quest'è l'immagine* cit., p. 57.

nasali durante il canto, e che i seni paranasali non contribuiscono acusticamente al suono emesso dal cantante».²¹⁴

L'idea della maschera come cavità di risonanza nasale ha avuto maggiore sviluppo nella seconda metà del Novecento, in quanto è stata avvallata da importanti pubblicazioni, che hanno avuto discreta o grande diffusione, che però contenevano alcune informazioni non aggiornate, rispetto al periodo di pubblicazione, di fisiologia del canto.

Carlo Meano, in *La voce umana nella parola e nel canto* del 1964, ha le idee ben chiare per quanto riguarda il concetto di «appoggio» basato su sensazioni soggettive, riportando anch'egli, leggermente modificata, la figura di Lilli Lehmann: «Quando si parla di “appoggio in testa”, di “appoggio in maschera”, ecc. si deve intendere questo termine di appoggio come la *sensazione soggettiva* della direzione che prendono le onde sonore, *proiettandosi* verso la testa, verso il palato, ecc. [...]. È quello che si dice “impostazione della voce” [...]. La sensazione soggettiva deve essere, per così dire, materializzata da chi parla e da chi canta, nel senso che essi quasi devono *vedere* dove si va ad appoggiare la loro voce nell'emissione dei vari suoni. La grande cantante Lilli Lehmann ha ideato una figura chiarissima e molto espressiva – particolarmente interessante per i cantanti, che devono disporre di una maggior estensione di voce – che non ha bisogno di spiegazioni, perché rende colla massima evidenza la sensazione dei vari appoggi o meglio delle varie direzioni secondo le quali la voce viene proiettata quando è emessa dalle corde vocali».²¹⁵

L'equivoco è ancora, però quello di considerare «petto» e «testa» come «risonanze». Continua Meano: «Queste sensazioni soggettive rivelano nella produzione dei suoni bassi una ben definita *risonanza da parte del torace*, che diminuisce mentre i suoni diventano più alti e viene gradatamente sostituita dalla *risonanza degli organi superiori (della testa)*, che giustificano pienamente le denominazioni di *voce di petto* e di *voce di testa*».²¹⁶

²¹⁴ ID., *La voce nel naso* cit., p. 96.

²¹⁵ CARLO MEANO, *La voce umana nella parola e nel canto: manuale di fisiologia vocale ad uso di tutti i professionisti della voce*, Milano, Cea, 1964, pp. 108-109.

²¹⁶ *Ivi*, p. 109.

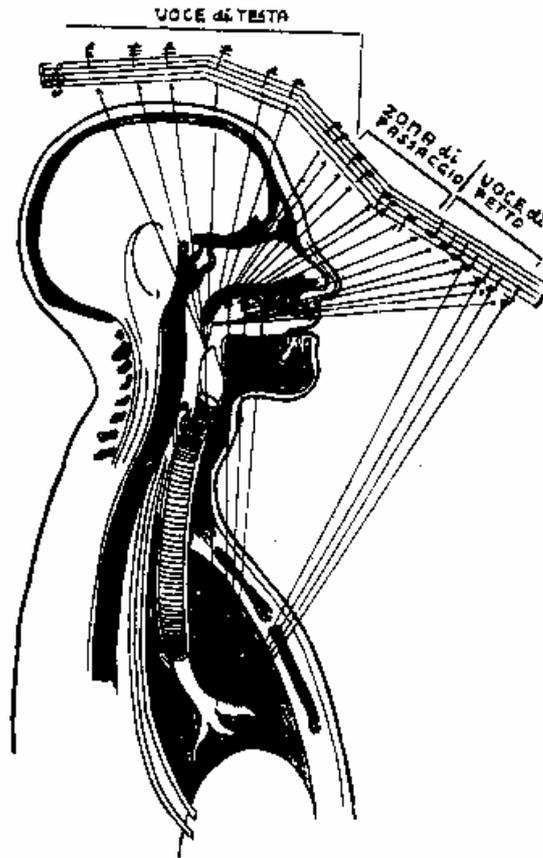


Figura 54: Ripresa della figura di Lilli Lehmann da Carlo Meano.

In seguito Meano descrive alcune voci difettose e le loro cause: «Nella *cavità di risonanza* si devono ricercare le cause di altre *voci difettose nel timbro*: la *voce nasale* e la *voce gutturale o ingolata*. La *voce nasale* è la conseguenza della prevalenza delle cavità nasali nella risonanza della voce, perché il *velopendolo*, che si trova in fondo alla *cavità orale*, non si solleva abbastanza durante la fonazione, verso le fosse nasali, per cui la cavità di risonanza superiore riceve direttamente le onde sonore, alle quali è impedita l'uscita verso la bocca». ²¹⁷ Fin qui, tutto bene.

Poi si parla di «*voce nasale a bocca chiusa*»; ²¹⁸ viene inserita la rispettiva immagine e viene illustrato il percorso dell'aria sonora attraverso il naso e la conseguente posizione linguale.

²¹⁷ *Ivi*, p. 152.

²¹⁸ *Ivi*, p. 153.

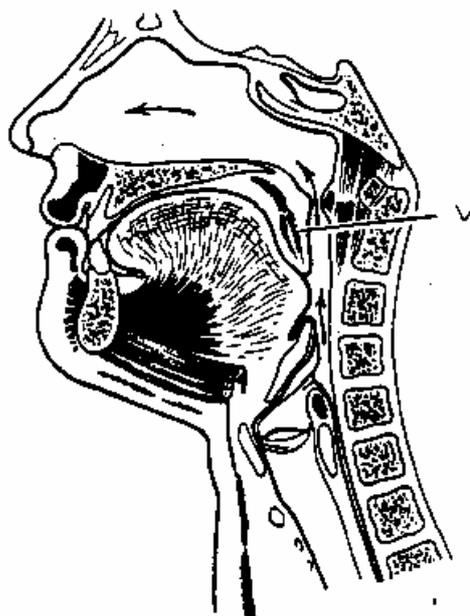


Figura 55: Voce nasale a bocca chiusa (Meano).

Scrive di seguito: «Questa posizione degli organi della cavità di risonanza è quella che essi assumono nella produzione ed emissione dei suoni acuti».²¹⁹ Cosa significa questo? Forse vuol dire che nella produzione dei suoni acuti il velo pendulo è abbassato con conseguente partecipazione delle cavità nasali? Aggiunge infatti: «[...] qualche Autore ha giustamente definita [la cavità nasale] “risuonatore composto” capace di rinforzare i più diversi suoni».²²⁰

Con le successive immagini vengono descritte le due voci nasali a bocca aperta: la prima con abbassamento completo del velo palatino; la seconda con abbassamento incompleto. Vengono riconosciute entrambe come tipi di emissione scorretti, ma a proposito della voce nasale incompleta dice che: «La posizione delle varie parti della cavità di risonanza [e questa volta precisa:] (*lingua, palato e velopendolo*) è quella assunta nella produzione dei suoni bassi e nella loro emissione».²²¹ Ma se causa della voce nasale è l'abbassamento del velo pendulo, com'è possibile che debba rimanere abbassato nella produzione delle note basse durante la normale emissione?

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ivi*, p. 154.

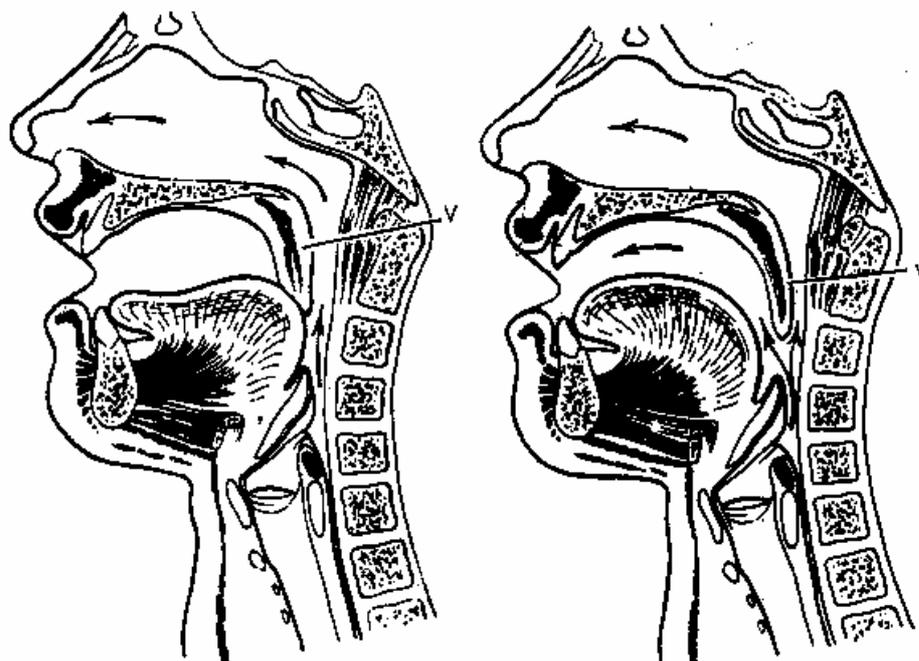


Figura 56: Voce nasale a bocca aperta e voce nasale incompleta (Meano).

Nonostante le continue contraddizioni, a proposito della produzione dei suoni bassi, vi è del vero. Già nel 1885, in *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Enrico Delle Sedie aveva descritto il comportamento del velo pendulo. L'osservazione dei movimenti di esso è facile anche ad occhio nudo.

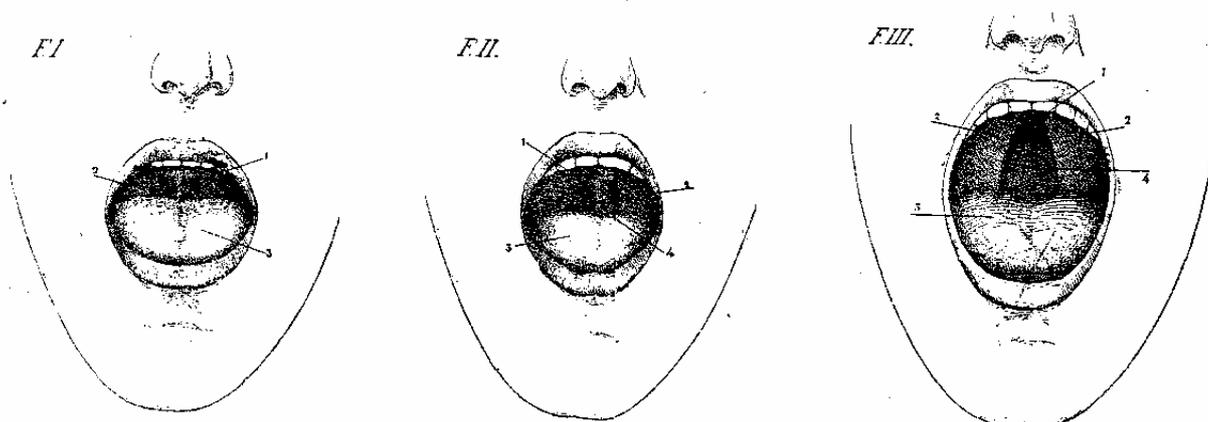


Figura 57: Movimenti del palato molle e dell'ugola (Delle Sedie).

1. Velo del palato con l'ugola
2. Pilastrini del velo del palato
3. Lingua
4. Faringe o retro-bocca

Così Delle Sedie descrive le immagini sopra riportate: «Nella tavola che abbiamo esaminata esistono i tre movimenti principali o tipici, dai quali dipendono tutte le gradazioni corrispondenti ai toni della scala [...]. La fig. I. rappresenta il tipo del suono grave. Ci si vede il velo del palato il quale abbassandosi coll'ugola (1) si avvicina alla base della lingua (3) i pilastri del velo del palato (fig. III. 2, 2) si abbassano coll'ugola discostandosi dalla parte media in maniera, che la faringe (fig. III. 4) si trova quasi nascosta. [...] Fra la posizione indicata alla fig. I. e quella della fig. II. che rappresenta il tipo del suono centrale della scala vocale, una serie di movimenti ascendenti del velo del palato si opera in ragione diretta dell'altezza del suono. [...] Nella figura III.] Il velo del palato si alza in senso opposto a quello della laringe, cioè rimonta secondo l'elevazione del suono, mentre che la laringe, per dare alla voce un timbro omogeneo e facile, deve discendere nel medesimo ordine».²²²

In realtà, in un'emissione corretta non nasalizzata, nella produzione delle note più basse dell'estensione, il velo del palato non è rilasciato tanto da permettere la risonanza nasale, ma si trova in uno stato di tensione minore. Salendo verso l'acuto, questa tensione aumenta. Per un'emissione corretta nel canto, come ci confermano foniatrici e studiosi, il velo del palato deve essere comunque sollevato, per una migliore proiezione del suono.²²³

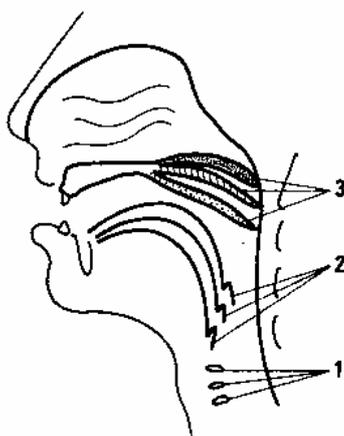


Fig. 16. *Movimenti ascendenti della laringe, della lingua e del velo palatino, procedendo dai gravi verso gli acuti.*
1, laringe; 2, lingua; 3, velo palatino.

Figura 58: Movimenti del velo palatino ascendendo all'acuto.

²²² DELLE SEDIE, *Estetica del canto* cit., pp. 24-25.

²²³ «Procedendo dai gravi verso gli acuti, si ha progressiva apertura della bocca, associata all'allontanamento delle mascelle nel luogo di articolazione, e ad una sensazione diffusa di tensione laringea e ad un leggero innalzamento della base della lingua. [...] se è stata rispettata, la ricerca della colorazione vocalica, determinerà indirettamente il sollevamento del velo palatino ed ogni libertà di movimento della laringe». CLAIRE DINVILLE, *La voce cantata. La sua tecnica*, Milano, Masson Italia, 1984 (Collana di logopedia a cura di Oskar Schindler), pp. 32-33.

Riguardo la voce nasale, conclude Meano: «La voce *nasale* si può correggere cercando di provocare un regolare movimento del *velopendolo*, perché si possa meglio e più facilmente sollevare intercettando il passaggio dell'aria verso il *naso*, *vocalizzando* con *suoni oscuri*, sulla vocale U e anche sulla vocale O». ²²⁴ Anche se non è chiaro come debbano essere eseguiti questi vocalizzi, per lo meno si precisa il fatto che il velopendolo deve essere sollevato.

Però, dopo aver descritto il modo di emissione nella voce ingolata, la quale dipende: «da un ostacolo alla risonanza nella bocca o per *ipertrofia* delle due *tonsille palatine* o per una contrazione della *lingua* o, più frequentemente, per una *contrazione non naturale dei muscoli del collo*», ²²⁵ fa alcune affermazioni decisamente discutibili.

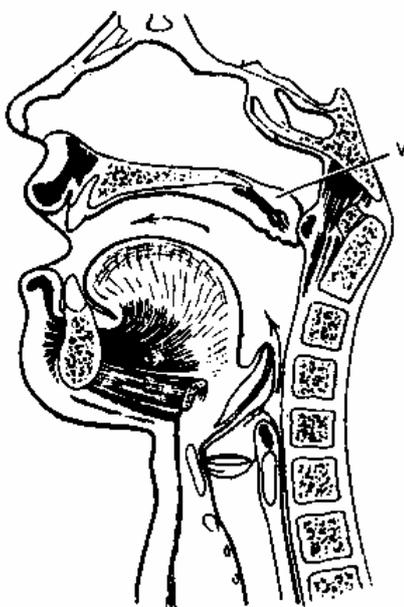


Figura 59: Voce ingolata (Meano).

«Nella voce ingolata è eliminata la risonanza nasale e la voce, a carattere nettamente orale, risuona fortemente smorzata, come se provenisse da lontano. Specialmente nel canto è necessario che la voce abbia la massima sonorità, per cui tutte le parti della cavità di risonanza devono partecipare alla produzione sonora e specialmente la *cavità nasale*, per impedire che la voce, costretta nella gola, diventi eccessivamente oscura, come si verifica spesso nei cantanti d'origine nordica». ²²⁶

²²⁴ MEANO, *La voce umana* cit., p. 155.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ivi*, p. 156.

Non si capisce come nel canto si debbano sfruttare le cavità di risonanza nasali, senza che la voce diventi nasale!

Un altro testo di rilievo della tradizione più recente è *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto* del 1970 di Rachele Maragliano Mori. Il termine «maschera» compare in un elenco di diversi tipi di emissione: «*in maschera, gutturale, piatta, coperta, aperta, “a sbadiglio”, tubata, e così via*».²²⁷ In seguito l'autrice afferma: «nell'emissione *in maschera* viene fatto largo impiego delle cavità di risonanza facciali e per tale ragione è ritenuta la più adatta ad una vasta portata del suono»;²²⁸ e: «se l'emissione è avviata preferibilmente verso le cavità della testa o della bocca, si definisce appoggiata “*in maschera*” (ossia nelle cavità facciali ed è la migliore)».²²⁹ Abbiamo di nuovo lo stesso equivoco sull'utilità delle cavità facciali.

Andiamo a vedere che cosa si dice riguardo la funzione del palato molle: «Il *velo palatino* o palato molle, che si trova all'estremo limite del palato duro, con i suoni movimenti di chiusura e di apertura del retronaso, regola la risonanza e concorre alla regolazione del timbro e di alcune consonanti. Tale risonanza è una selezione amplificatrice della sonorità verbale secondo altezze determinate e, per realizzarla, occorre una precisione estrema degli atteggiamenti in sé, non facili da reperire. Il velo palatino serve anche a dissociare l'onda sonora principale in onde sonore secondarie, nasali e boccali e quindi ad azionare la cavità di risonanza bucco-faringea (suoni medi) e faringo-nasale (suoni acuti)».²³⁰

Sull'utilità delle consonanti nasali nella didattica, concetto che risale a Curtis e De Reszke, la Maragliano Mori afferma: «La *M* si articola con lieve resistenza dei bordi interni delle labbra; è consonante che, essendo rinofona (ossia che risuona anche nella faringe nasale), può vibrare al punto che se ne può continuare la risonanza nella ‘maschera’ (o cavità facciale) e nel petto. Se realizzata a dovere, è utilissima per esercitare il fiato e la risonanza. [...] La *n*, che è rinofona come la *m*, se ben eseguita, è consonante di risonanza totale (cioè maschera-petto). Però anche essa va sorvegliata, perché favorisce il rilasciamento del velo palatino. Forse perciò i migliori cantanti dell'Ottocento ne facevano spesso un suono vocalico clandestino (*tanato* invece di tanto – *anadare* invece di andare ecc.); eppure c'è chi afferma che le consonanti nasali giovino all'esercizio, all'attività della faringe e del velo

²²⁷ MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce* cit., p. 20.

²²⁸ *Ivi*, p. 21.

²²⁹ *Ivi*, p. 70.

²³⁰ *Ivi*, p. 38.

palatino».²³¹ E ancora: «All'esercizio della bocca chiusa qualcuno consiglia di aggiungere quello sulle consonanti *m, n, gn* le quali, per la loro risonanza nel naso-faringe, aiutano a trovare gli armonici superiori».²³² Insomma, la risonanza nasale è apertamente consigliata, non come rimedio ad un'emissione ingolata, ma come modo di apprendere l'emissione corretta.

Nel trattato di Antonio Juvarra, *Il canto e le sue tecniche*, del 1987,²³³ viene data estrema rilevanza al termine «maschera».²³⁴ Nel primo capitolo parla di «sensazioni fonatorie», che sono la sensazione di benessere fisico a livello laringeo (l'«emissione sul fiato») e la sensibilità interna fonatoria di natura vibratoria: «Il secondo tipo di sensazioni fonatorie che bisogna considerare è di natura vibratoria: nell'emissione corretta queste interessano la zona palatale anteriore e naso-facciale (la cosiddetta “maschera”) con un punto di massima concentrazione localizzato nella zona palatale anteriore e chiamato, dal nome dello scopritore punto di Mauran.²³⁵ Sono queste che formano la “coscienza della voce” nel cantante; ciò significa che quando la voce è emessa correttamente il soggetto ne ha coscienza essenzialmente per gli effetti di risonanza nella maschera e non nella zona di produzione del suono (laringe) o della gola».²³⁶

In seguito, per giustificare il conflitto con le diciture «voce di petto» e «voce di testa», scrive: «All'origine di entrambe stanno ovviamente delle precise sensazioni vibratorie, localizzate nelle rispettive regioni del corpo, ma ciò che con esse si postula è una netta separazione tra una zona della tessitura medio-bassa (che sarebbe affidata alle risonanze “di petto”) e un'altra acuta (affidata alle risonanze “di testa”), in contraddizione evidente col concetto di maschera, che implica invece un'unica “posizione” o centro focale delle risonanze della voce, a prescindere dall'altezza tonale».²³⁷ Siccome, come affermano studi precedenti, il torace non può agire come risuonatore, le uniche sensazioni vibratorie percepibili sono in maschera, cioè nella zona per definizione «di testa».²³⁸

²³¹ *Ivi*, pp. 43-44.

²³² *Ivi*, p. 96.

²³³ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano, Ricordi, 1987.

²³⁴ È curioso notare che il termine «maschera» viene usato ben 53 volte sul totale delle 87 pagine di cui è costituito il trattato!

²³⁵ «La plage palatale antérieure, située derrière les incisives supérieures, autour du point M (dit: point de Mauran), est la plus *efficente*, et sa stimulation ne doit en principe jamais cesser, quelles que soient la voyelle, la hauteur et l'intensité émises». RAOUL HUSSON, *Le chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 78.

²³⁶ *Ivi*, p. 13.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

Quindi: «l'attenzione del cantante dev'essere rivolta a mantenere per quanto possibile immutato nella maschera il punto di maggior concentrazione delle risonanze (il cosiddetto *fare la punta al suono*) pur estendendosi queste anche alla cavità faringea. [...] l'espressione "suono in testa" si riferisce agli effetti dell'emissione in maschera (vibrazioni localizzate nella zona nasale e dentale anteriore)».²³⁹

Più avanti parla di «punto maschera del palato anteriore» ed elenca tutte quelle espressioni che nel lessico della didattica del canto indicano la localizzazione della voce, mettendo in discussione l'uso di questi termini: «una prima riserva all'uso prematuro di questi termini si basa sull'incapacità riscontrabile nell'allievo alle prime armi di selezionare e mettere a fuoco nitidamente le sensazioni interne».²⁴⁰

Insomma, è chiaro che, all'inizio della didattica, non è possibile basarsi su terminologie che si riferiscono a sensazioni propriocettive che sono percepibili solo a tecnica acquisita.

Nella parte del trattato dedicata all'anatomia dell'apparato fonatorio un'immagine può dar adito ad un'obiezione:

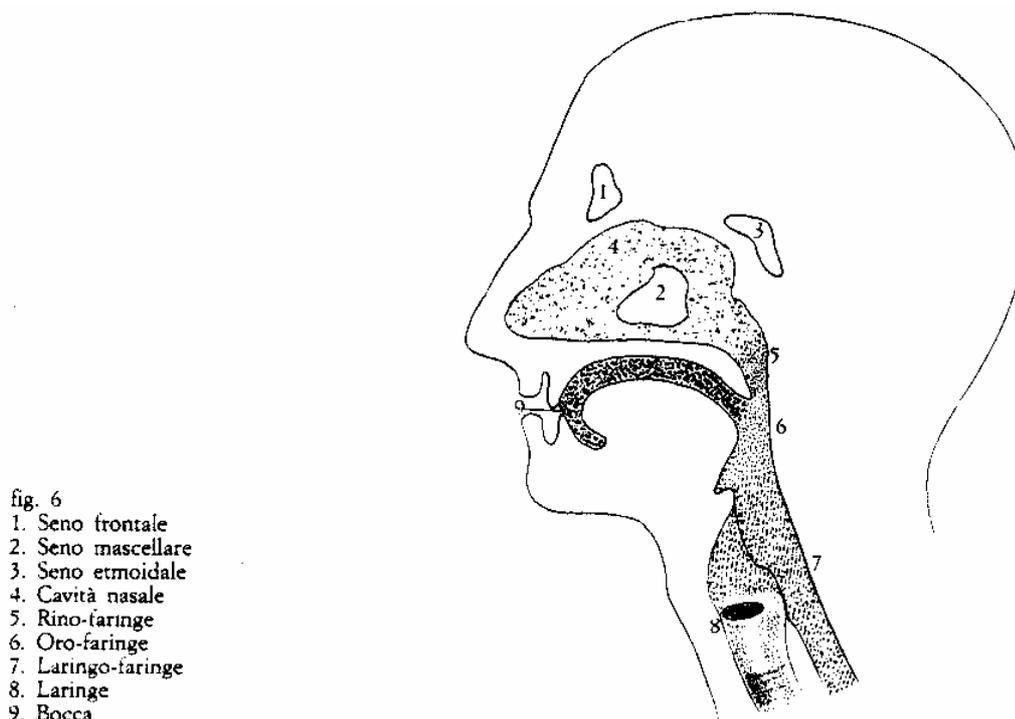


Figura 60: Cavità di risonanza (Juvarra).

Le cavità di risonanza sovra-palatali sono qui rappresentate come le più consistenti in ampiezza, e sappiamo che ciò non è affatto vero. Infatti più sotto

²³⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

scrive: «Le *cavità nasali* sono costituite da tutto quell'ampio spazio che va dal retro del naso fino alla faringe superiore, avendo come pavimentazione il palato, che le separa dalla cavità orale. Esse comunicano attraverso canali con le cavità paranasali, cioè i seni etmoidale, frontale e mascellare». ²⁴¹

Parlando di «maschera», non si fa riferimento solo alle cavità, ma anche ai muscoli di quella zona della faccia: «il riferimento, frequente in molte scuole, a un “appoggio in maschera” è da mettere invece in rapporto coi meccanismi di controllo della risonanza. Quest'ultimo si attua con un continuo ed estremamente duttile modellamento degli spazi interni (essenzialmente bocca e faringe), per il quale è indispensabile il ricorso alla tensione di determinati muscoli facciali: l'orbicolare della bocca (che fa sporgere le labbra), gli zigomatici (che facilitano indirettamente l'innalzamento del velo palatino) e i muscoli dilatatori delle narici (il cui uso è implicito in tutti i suggerimenti rivolti a “sorridere internamente”, a “pensare di guidare il suono col naso” o “di aprire la faccia”)). ²⁴²

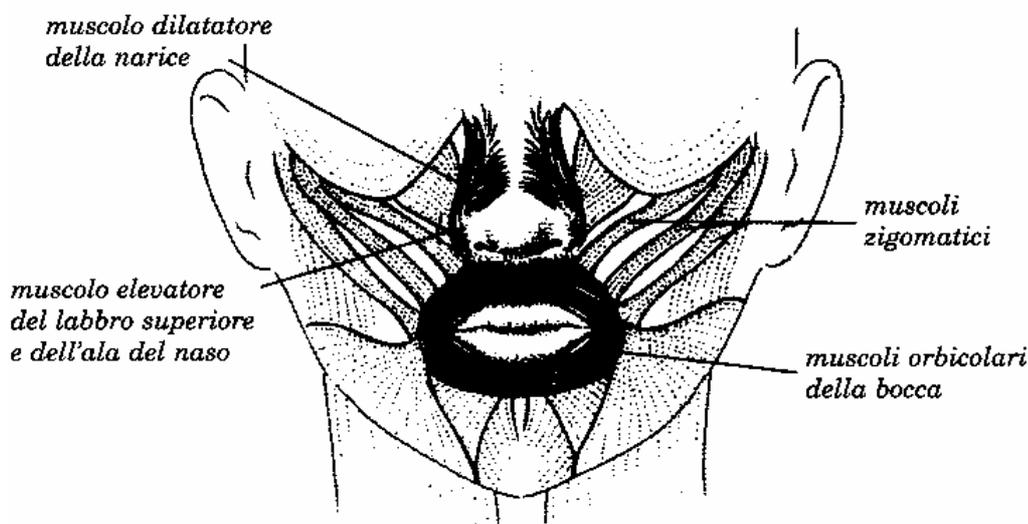


Figura 61: Muscoli della «maschera».

A proposito del «passaggio», Juvarrà introduce un altro termine piuttosto discusso nella didattica del canto: quello di «copertura».

Così scriveva Luigi Cocchi: «Perché il suono vocale risuoni in avanti occorre – non sembri un paradosso – che l'apparato risonatore sia particolarmente aperto e decontratto e assuma la posizione della massima ampiezza precisamente nella sua

²⁴¹ *Ivi*, p. 26.

²⁴² *Ivi*, p. 30.

parte posteriore, sopralaringea [...]. Gli antichi denominavano l'atto su descritto "poggiare la voce con la gola aperta"; intendendo per gola la cavità faringea: e di quest'atto avevano fatto una base dell'emissione vocale; questo stesso atto fu definito, da altri maestri, "arrotondare" o "coprire il suono": definizione quest'ultima, che contribuì non poco a creare equivoci ed errori.²⁴³ Infatti il termine «coprire» è stato inteso da molti nel significato di «scurire», traducendo il corrispondente termine francese «sombrier».

Sul passaggio o copertura della voce, Juvarra afferma: «Scoperto in Italia ed esportato all'inizio dell'Ottocento, il passaggio è stato studiato in maniera approfondita da Husson, che per primo agli inizi degli anni '60 riuscì a chiarirne il funzionamento».²⁴⁴ In realtà non si tratta di una vera e propria scoperta: semplicemente si dà un nome a ciò che esisteva solo nella pratica. Raoul Husson pubblicò nel 1960 il testo *La voix chantée*²⁴⁵ e nel 1962 *Le chant*. In questi due testi l'attenzione maggiore va alle sensazioni percepite dal cantante nelle diverse emissioni.

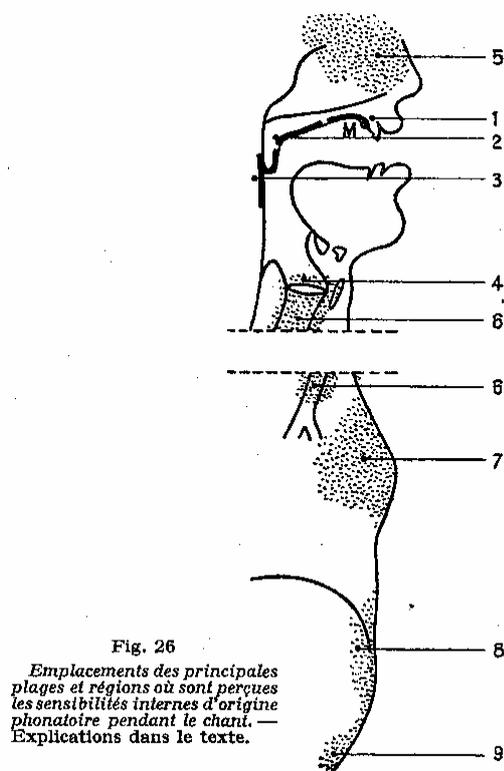


Figura 62: Sensazioni interne del cantante (Husson): la «M» indica il cosiddetto «punto di Mauran».

²⁴³ COCCHI, *Il canto artistico* cit., p. 62.

²⁴⁴ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 43.

²⁴⁵ RAOUL HUSSON, *La voix chantée*, Paris, Gauthier Villars, 1960.

Inoltre vi è uno studio approfondito delle percezioni proprio sulla zona facciale che a noi interessa in dipendenza dagli spostamenti del velo palatino:

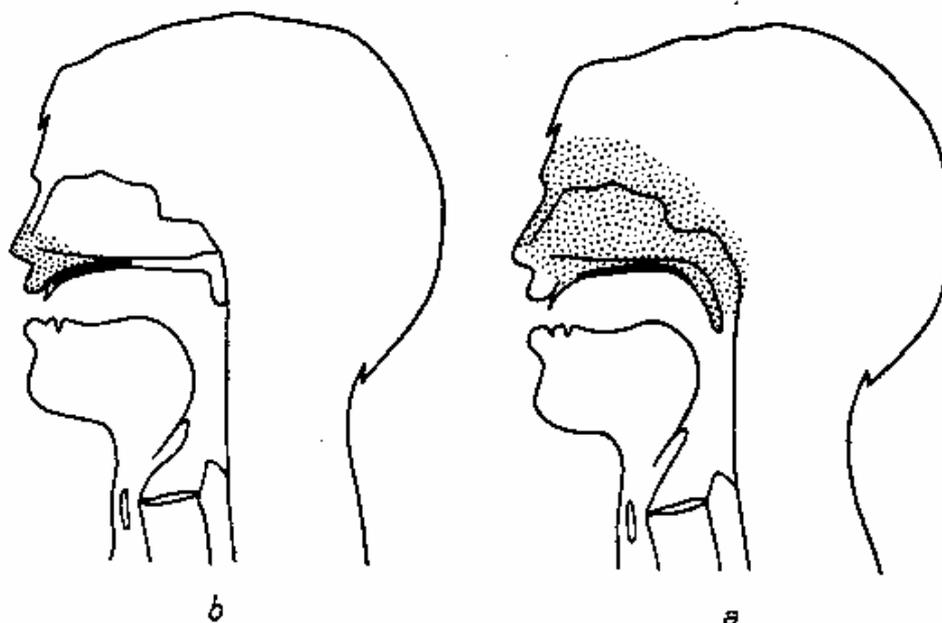


Figura 63: Produzione di un suono senza nasalizzazione e con nasalizzazione leggera (Husson).

Gli studi di Husson sulla nasalizzazione portano a valutare come positivo un certo grado di nasalizzazione, in quanto per mezzo della nasalizzazione aumenta la percezione vibratoria proprio su quelle zone che, secondo la tradizione didattica, sono di riferimento per l'emissione del cantante.

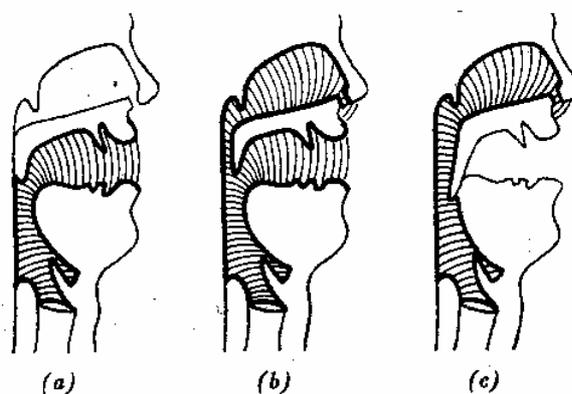


Fig. 13. — Différents profils de pavillon pharyngo-bucco-nasal

En (a) : voyelle A, pavillon pharyngo-buccal seul. En (b) : voyelle nasalisée AN, pavillon à double sortie, à la fois buccale et nasale. En (c) : son émis « bouche exclue », pavillon pharyngo-nasal seul.

Figura 64: Usi diversi delle cavità di risonanza, per mezzo dello spostamento del velo palatino (Husson).

In particolare distingue fra tre distinte modalità di emissione:

- 1- «Techniques vocales à impédance ramenée faible sur le larynx par le pavillon pharyngo-buccal»;²⁴⁶
- 2- «Techniques vocales à impédance ramenée forte sur le larynx par le pavillon pharyngo-buccal»;²⁴⁷
- 3- «Techniques vocales nasalisée».²⁴⁸

A proposito delle tecniche vocali nasalizzate scrive:

En dehors du phénomène *acoustique* propre qui constitue la nasalisation, et dont nous n'avons pas à nous occuper spécialement, l'abaissement du voile du palais à pour conséquence essentielle de ramener sur le larynx une impédance accrue, cette fois *énorme*, qui vient s'ajouter à celle normalement ramenée sur lui par le conduit pharyngo-buccal. La nasalisation peut ainsi se superposer aussi bien à une technique vocale à *forte* impédance ramenée qu'à une technique vocale à *faible* impédance ramenée. Dans les deux cas, on observe: un véritable *relâchement* de la musculature glottique, un fort épaissement des cordes vocales, une grosse diminution de leur phase d'accolement, une énorme atténuation des harmonique aigus, une activation respiratoire accrue. Si la pression sous-glottique peut s'élever, l'intensité de la voix n'en profite cependant pas en raison des absorptions énergétiques considérables qui frappent toute la partie de l'énergie vibratoire qui passe derrière le voile du palais. Enfin, aux sensibilités internes normalement perçues par le sujet s'ajoutent des sensibilités vibratoires particulières dans la région du massif osseux de la face. Ajoutons que, si le sujet tente de nasaliser une voyelle sur une tonalité supérieure à la «couverture des sons ouverts», il inhibe pour cela les noyaux bulbaires moteurs des releveurs du voile, et cette inhibition risque d'atteindre les noyaux moteurs (contigus!) des muscles *crico-thyroïdiens*. Dès lors la «couverture des sons ouverts» ne s'exécute plus, et les cordes vocales cessent de pouvoir répondre aux fréquences recurrentielles élevées: le sujet «perd» tout ou partie de sa quinte aiguë.²⁴⁹

Abbiamo ribadito più volte che la nasalizzazione crea un'azione, possiamo dire, 'decongestionante' a livello cordale, ma anche che il fenomeno è accompagnato da diminuzione d'intensità del suono, o meglio di alcune armoniche che vanno a formare la cosiddetta formante del cantante. È vero anche che la nasalizzazione contribuisce a compiere in automatico il passaggio o copertura del suono. Ma ci chiediamo perché si dovrebbe ricorrere ad un metodo per risolvere il passaggio di registro che crea da principio uno dei più detestabili difetti d'emissione?

Prima di proseguire dobbiamo sottolineare la nuova sfumatura che assume il significato di «passaggio». Non indica più solo il punto in cui, in una voce incolta, si passa da un modo di emissione ad un altro, ma anche il meccanismo che si deve attuare per ottenere l'omogeneità della voce, fatto coincidere da Juvarra con il meccanismo di copertura del suono.

²⁴⁶ Id., *Le chant* cit., p. 86.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 89.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 90.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 91-92.

Riportiamo l'illustrazione di Juvarra che descrive il meccanismo di copertura del suono, cioè il passaggio secondo lui, da un'«emissione aperta» a un'«emissione coperta» per compiere il passaggio di registro.

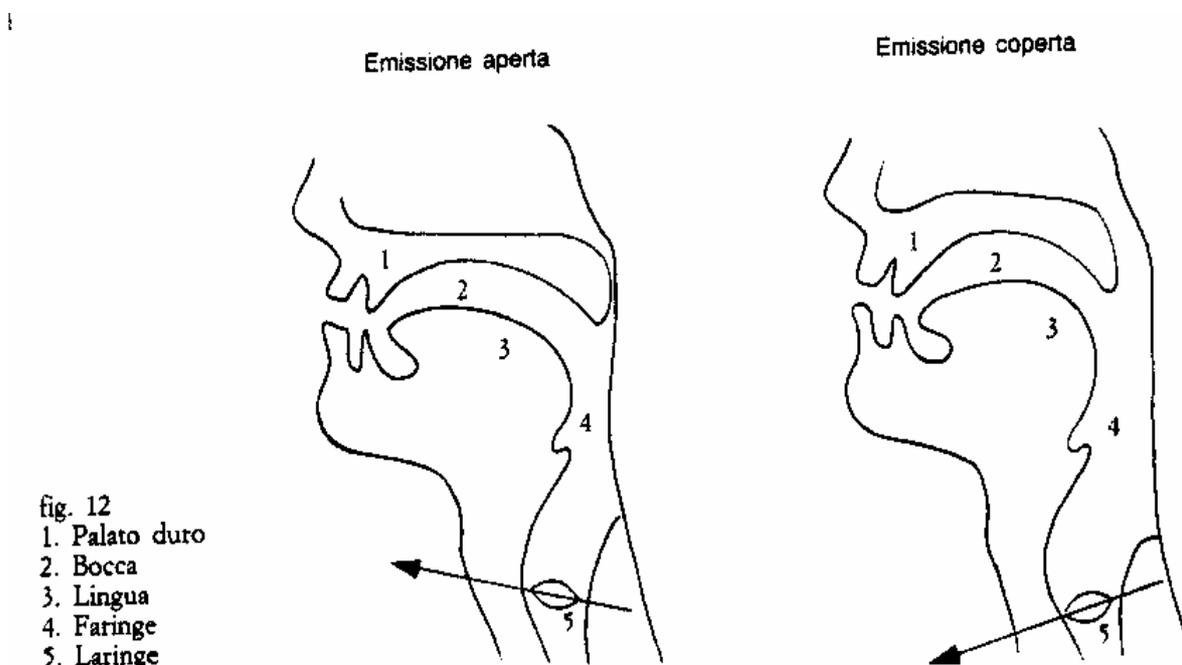


Figura 65: Meccanismo di copertura secondo Juvarra.

Fisiologicamente gli spostamenti del velo palatino e della lingua qui sopra rappresentati non portano ad un'emissione corretta: il primo spostamento crea nasalizzazione; il secondo dà al suono prevalenza di risonanza faringe, creando all'ascoltatore l'impressione di un suono indietro, non libero. Invece Juvarra afferma: «Come conseguenza di tutte queste modificazioni il suono emesso cambia: aumenta l'intensità di certi armonici, mentre l'ingrandimento della faringe rinforza la fondamentale».²⁵⁰ È vero che l'ingrandimento della faringe, dovuto ad inclinazione in basso e in avanti della laringe grazie all'azione dei muscoli crico-tiroidei, rinforza la fondamentale, ma l'abbassamento del velo pendulo crea perdita di armonici.

Un'altra contraddizione si ha sul colore del suono. Descrive così il momento di passaggio: «per un attimo la linea del suono s'interrompe per ricomparire subito dopo con un timbro improvvisamente più morbido e leggero e un colore più scuro, che ha *come effetto* quello di chiudere la vocale».²⁵¹

²⁵⁰ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 44.

²⁵¹ *Ibid.*

Più avanti però scrive: «la contrazione del muscolo cricotiroideo non è un atto volontario, anche se interviene automaticamente vocalizzando con la “i”, che appunto per questo è nota come la vocale più indicata per esercitarsi nel settore acuto».²⁵² Ma la vocale /i/ è una vocale chiara. Se nel passaggio di registro il colore della voce diventa più scuro, perché tale passaggio avviene in automatico per mezzo di una vocale chiara?

Tutti questi esempi stanno a dimostrare quanto sia facile cadere in equivoci in una disciplina così complessa come la scienza vocale, soprattutto quando ci si basa su informazioni fisiologico-anatomiche non del tutto chiare o a volte completamente errate, in quanto non aggiornate.

Continuando sulla strada della nasalizzazione, Juvarra non può far altro che consigliare esercizi nasalizzati ai fini del passaggio e del «mascheramento» della voce: «L’abbassamento del velo palatino è parziale quando si emette una vocale nasalizzata, cioè quando si aggiunge a una qualsiasi vocale la consonante “n” (*an, en, in, un, on* oppure *na, ne*, ecc.). È costruita su questo modello la maggior parte degli esercizi nasalizzati in uso presso le scuole di canto. Basati come sono sull’uso di una consonante che “apre” alle cavità nasali, essi significano nella maggior parte dei casi la scoperta vera e propria di una cavità di risonanza nuova, dove la voce (a prescindere da ogni giudizio sul risultato estetico) può trovare scampo grazie ai benefici effetti fisiologici sulle corde vocali, connessi con ogni nasalizzazione».²⁵³

Infine si ha l’affermazione definitiva della doppia utilità della nasalizzazione: «In linea molto generale si può affermare che il ricorso a una nasalizzazione leggera (per esempio, con vocalizzi preceduti da consonanti nasali) ha lo scopo didattico di indirizzare all’emissione in maschera, mentre una nasalizzazione accentuata è usata come *espediente specifico (e quindi provvisorio)* per arrivare a *percepire* il passaggio».²⁵⁴

Eppure: «vi sono inequivocabilmente delle conseguenze significative sulla qualità e portanza dell’emissione accoppiando la risonanza nasale alle cavità di risonanza che non possono essere benefiche per il risultato vocale del cantante d’opera: caduta delle formanti, azzeramento dello spettro, ecc.».²⁵⁵

²⁵² *Ivi*, p. 45.

²⁵³ *Ivi*, pp. 46-47.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 97.

Juvarra però non era a conoscenza di queste informazioni; anzi partiva da fonti errate, arrivando addirittura al seguente paradosso: «l'approccio più corretto ed equilibrato al fenomeno della nasalità sembra essere quello espresso nelle seguenti affermazioni di Fuchs: “un certo grado di risonanza nasale è essenziale, ma non appena è udibile il cantante può star sicuro che se ne sta usando troppo”».²⁵⁶

Juvarra inserisce alcune immagini descritte dettagliatamente dei vari tipi di emissione. Confrontiamo in particolare le immagini relative all'emissione «timbrata» e all'emissione «morbida». Di ciascun tipo di emissione inserisce la foto di una cantante che la esegue e il sagittale con la localizzazione delle prevalenti sensazioni vibratorie, con una dettagliata descrizione delle posizioni e tensioni, insieme al «risultato fonico» e alle «varianti scorrette».

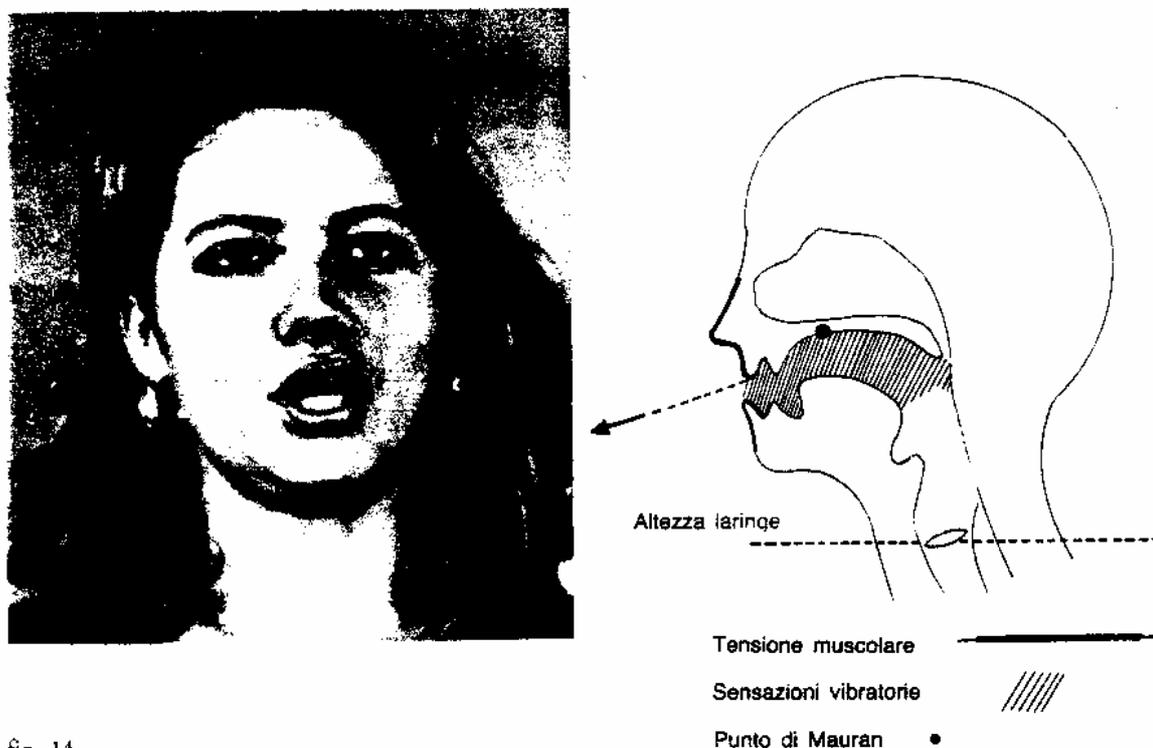


fig. 14
Emissione timbrata

Elementi costitutivi

Posizione bassa ma non rigida della laringe; apertura della bocca in verticale; tonicità della maschera e soprattutto delle labbra, che possono essere arrotondate per dare incisività e mordente alla voce, senso di concentrazione delle risonanze, di proiezione del suono, di voce «fuori».

Risultato fonico

Suono puro, nitido e a fuoco. L'elemento della corposità non è l'unico ingrediente acustico, come nell'emissione intubata, ma si combina variamente con quello della brillantezza.

Varianti scorrette

L'eccessivo risalto dato alla concentrazione delle risonanze «avanti» a scapito dell'ampiezza, può dar luogo agli inconvenienti descritti a proposito dell'emissione ingolata.

Il vibrato, inoltre, diventa spesso in zona acuta troppo «stretto» («voce caprina»).

Figura 66: Emissione timbrata secondo Juvarra.

²⁵⁶ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 63.

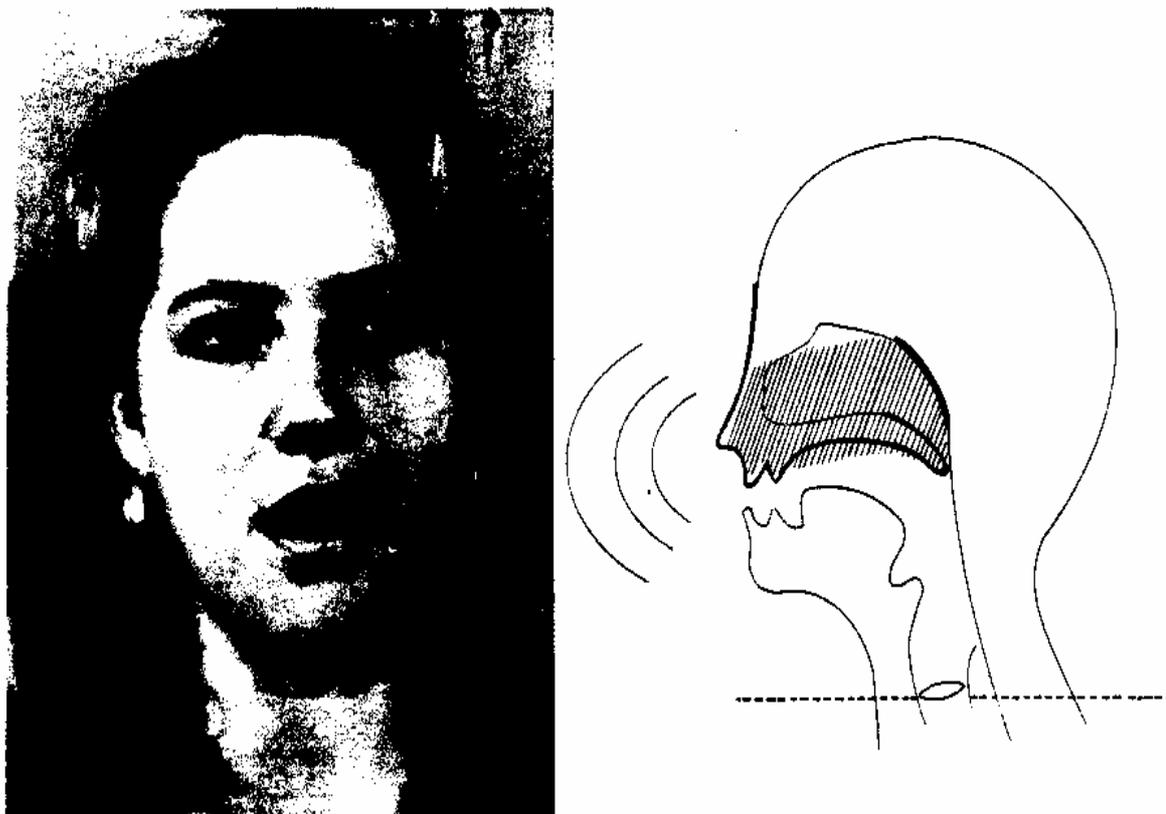


fig. 15
Emissione morbida

Elementi costitutivi

Posizione bassa ma non rigida della laringe; apertura alquanto ridotta della bocca e in senso orizzontale; labbra rilassate con tendenza a lasciare coperti i denti, sensazioni di tensione muscolare a livello della «maschera», di apertura e ampiezza delle cavità alte, di «altezza» e leggerezza aerea del suono.

Risultato fonico

Suono ampio, morbido, leggero, chiaroscuro. La voce espande in tutte le direzioni il suo alone di risonanze e può sfumare facilmente da un colore all'altro, rimanendo omogenea.

Varianti scorrette

La ricerca della risonanza nasale tramite l'abbassamento eccessivo del velo palatino o il ricorso consapevole ad effetti di nasalità, dà luogo a un'emissione nasale dove l'omogeneità e la morbidezza vanno a scapito della gradevolezza del suono e dell'ampiezza della voce.

Figura 67: Emissione morbida secondo Juvarra.

Sebbene Juvarra consideri entrambi questi due tipi di emissione positivi, si nota che, secondo il suo parere, l'emissione morbida ha più caratteristiche positive per il cantante e anche maggiori possibilità espressive per omogeneità e risonanza. Si rende conto però del rischio della nasalizzazione e riporta una spiegazione che deriva dalle teorie scaturite dagli studi di Husson:

La questione dell'opportunità di far ricorso all'abbassamento del palato molle nell'emissione vocale è tra le più dibattute ed è sorta nel tentativo di dare una risposta al problema dell'individuazione della fonte della voce in maschera. Si sa che comunemente la nozione di «maschera» è associata a una qualità desiderabile della voce, rappresenta cioè un valore positivo, contrariamente a quanto succede per quella di «nasalità», che è invece fortemente connotata in senso negativo.

L'ipotesi di un'affinità tra i due fenomeni è scaturita dalla constatazione (confermata dalla generalità dei cantanti) che la migliore emissione è sempre accompagnata da fenomeni vibratorii nella zona nasale del tipo di quelli sperimentabili quando si canta a bocca chiusa (benché molto meno accentuati). I fautori di questa teoria hanno cercato perciò di rivalutare il concetto di nasalità, distinguendo la «risonanza nasale», intesa come valore vocale positivo, dal «suono nasale», che invece conserva la comune accezione negativa del termine e che sarebbe da attribuire non tanto al transito nelle cavità nasali quando all'ostruzione parziale o completa di queste cavità per momentanee o permanenti (forte raffreddore, deviazione del setto, chiusura delle narici, ecc.).²⁵⁷

E aggiunge in nota: «Di conseguenza un suono diventa nasale non perché entra nel naso, ma perché non può più uscirne, una volta entrato».²⁵⁸ Apparentemente questo ragionamento sembrerebbe assolutamente logico, ma oggi sappiamo che il suono in realtà all'interno delle cavità nasale non ha spazio sufficiente per poter 'risuonare', nel senso stretto del termine. Quello che avviene in realtà è questo: «C'è una grande quota d'energia nelle cavità di risonanza quando la voce viene prodotta correttamente. Solo una parte dell'energia prodotta dalle corde vocali e amplificata nelle cavità di risonanza esce dalle labbra, il resto rimane all'interno e rimbalza e si riflette entro i confini delle cavità stesse, producendo sensazioni vibratorie attraverso le strutture mucose, muscolari ed ossee: da questo nascono le sensazioni che molti cantanti riportano in varie parti del corpo, localizzandole nel petto, nella testa, nella faccia, in fronte, cioè "nella maschera". Tali sensazioni sono state a volte confuse con un ruolo reale del risuonatore nasale alla partecipazione di un suono equilibrato e corretto».²⁵⁹

È necessario ribadire che le queste obiezioni fin qui fatte non vogliono mettere in dubbio la bontà del trattato di Juvarra, pur sempre pregevole e ricco di osservazioni interessanti. Bisogna però considerare il periodo storico in cui tale trattato è stato concepito. Si vuole sottolineare come, in un periodo di confusione su alcuni punti della realtà fisiologica del canto, sia facile arrivare a delle conclusioni errate. Il problema è che tali conclusioni hanno delle conseguenze non indifferenti sulla didattica, che si concentra su delle procedure a volte deleterie sugli allievi di canto che le subiscono.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 62.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ FUSSI, *La voce nel naso* cit., p. 97.

Juvarra in seguito si occupa della «percezione» e del «controllo mentale-immaginario dell'emissione»,²⁶⁰ corredando il testo di figure rappresentative delle immagini mentali della direzionalità del suono percepita da ciascun cantante a seconda della localizzazione delle sensazioni palatali.

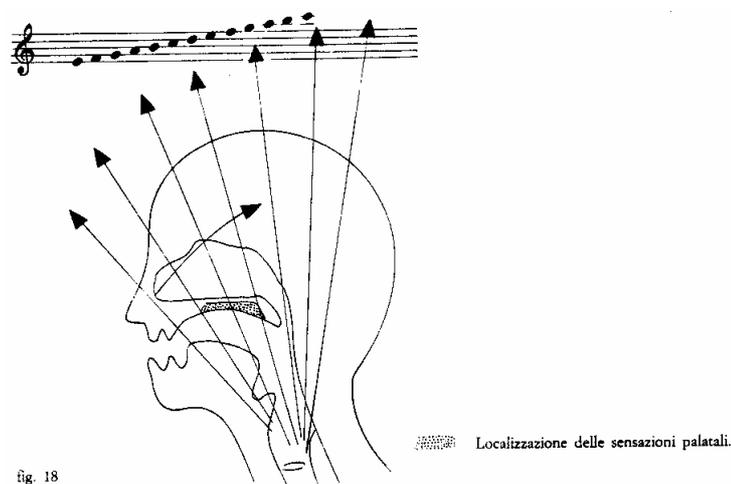


Figura 68: Rappresentazione della direzionalità verticale dal basso verso l'alto (Juvarra).

La sensazione sopra rappresentata è sconsigliata, in quanto «collegata in un rapporto biunivoco di causa/effetto con la contrazione dei muscoli stilo-laringei elevatori della laringe».²⁶¹

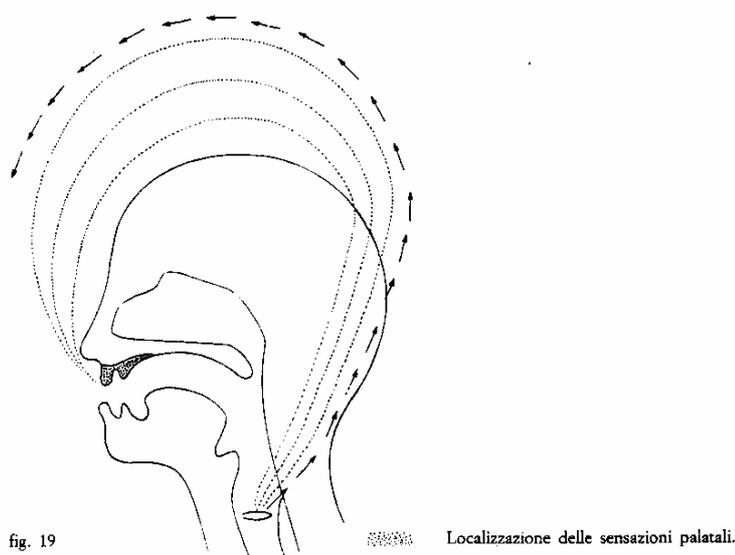


Figura 69: Rappresentazione del cosiddetto «giro del fiato» (Juvarra).

²⁶⁰ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., pp. 69-80.

²⁶¹ *Ivi*, p. 72.

«In alcune scuole di canto si immagina che il suono salga dalla laringe lungo la nuca per poi “girare” sopra la volta cranica e scendere dalla fronte e dal naso fino al palato anteriore».²⁶² Quest’immagine è giustamente sconsigliata, perché rappresenta una direzione del fiato troppo diversa da quella reale, ingenerando spesso non pochi difetti di emissione. Infine un’altra rappresentazione tipica è quella corrispondente alla seguente immagine mentale:

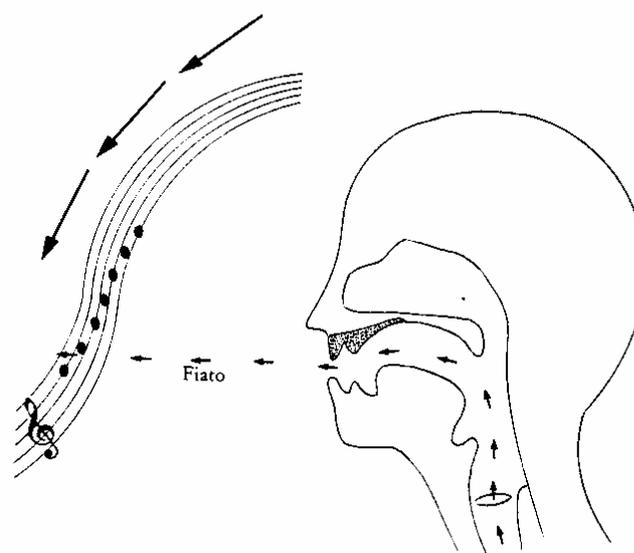


fig. 20

Localizzazione delle sensazioni palatali.

Figura 70: Immagine mentale in cui il suono ha direzione opposta a quella del fiato (Juarra).

Quest’ultima immagine rischia però, secondo Juarra, di ingenerare una spinta eccessiva del fiato.

Sono innumerevoli nei testi di didattica del canto rappresentazioni di questo tipo: esse cercano di materializzare delle immagini metaforiche che derivano esclusivamente dalle percezioni interne del cantante, che sono assolutamente soggettive, troppo empiriche per poter essere applicate in modo sistematico.

«L’uso dell’immagine dovrebbe in ogni caso essere basato sulla comprensione della realtà fisiologica della fonazione cantata, non un occasionale supporto a doti innate particolari ed irripetibili come nel caso del grande cantante».²⁶³

Negli stessi anni e sulla stessa lunghezza d’onda di Juarra scrive il musicologo Rodolfo Celletti, uno dei maggiori esperti del Novecento di prassi

²⁶² *Ivi*, p. 73.

²⁶³ FUSI, *Prendi, quest’è l’immagine cit.*, p. 57.

esecutiva vocale, in *Il canto*, trattato del 1989. Anch'egli parte dai dettami più diffusi di quel periodo, che oggi sappiamo essere errati. Infatti così introduce il concetto di «maschera»:

Le cavità di risonanza sono vere e proprie casse di amplificazione. Si distinguono in superiori (ubiccate nella parte alta del volto) e inferiori o toraciche. [...] il compito di amplificare le note acute spetta alle cavità facciali. [...] Ma [...] se un soprano emette una nota grave, poniamo un do sotto il rigo, questo suono, detto fondamentale, utilizza le cavità toraciche, ma i suoi armonici (do centrale, sol acuto, do sovracuto, mi sovracuto) avranno il punto di risonanza ubicato nelle cavità facciali. [...] Il dosaggio del fiato [...] deve consentire il giusto sfruttamento delle cavità superiori o facciali. [...] tutto lo studio va indirizzato, anche nei suoni gravi o centrali, verso la finalità di fare intervenire la cassa di amplificazione facciale. Il termine *cantare in maschera* significa proprio questo: convogliare il suono verso la parte superiore del volto, là dove un tempo si portava la maschera. [...] Nel gergo vocale c'è un sinonimo di cantare in maschera. È *cantare avanti*. Chi canta e chi ascolta hanno la sensazione che il suono si formi tra gli zigomi e la fronte e che sia nitido, morbido e ben timbrato. [...] il suono fuori dalla maschera o che va indietro coincide con l'emissione ingolata, che accentua l'uso della cavità faringea e riduce l'impiego delle risonanze facciali e, in particolare, dell'amplificatore più potente, che sono le fosse nasali.²⁶⁴

Per attuare questo processo, che egli chiama «immascheramento», propone, come Juvarra, «*il canto con la bocca chiusa*».²⁶⁵

Il canto con la bocca chiusa serve: a scaldare i muscoli interessati alla respirazione; ad abituare il cantante al legato; a indicargli il punto ideale di risonanza, che coincide con la sensazione d'un suono concentrato fra le orbite, alla base della fronte. [...] è anche fondamentale per trovare la giusta emissione con la bocca aperta. [...] Il cantante deve produrre le diverse vocali curando che il punto di risonanza rimanga quello della bocca chiusa.²⁶⁶

Un altro esercizio proposto è l'uso della vocale «U»:

Un equivalente della bocca chiusa è la vocale U. Sia la bocca chiusa, che produce un suono tendenzialmente scuro, sia la U, che è la vocale scura per antonomasia, portano a un suono spontaneamente immascherato. Per alcuni cantanti è più facile giungere a produrre il suono immascherato con la bocca aperta se a punto di partenza si sceglie la U anziché la bocca chiusa [...] provando l'identica sensazione di un suono concentrato fra le orbite. Non bisogna però emettere una U pura, ma una U che arieggi un poco la O.²⁶⁷

Si rileva quindi un 'inscurimento' del timbro della voce. Inoltre si criticano quelle tecniche che si servono della posizione 'a sorriso' puntando ad un timbro più chiaro: «L'apertura con la bocca atteggiata a sorriso, a volte raccomandata da trattatisti del secondo Ottocento e abbastanza in auge anche nella prima metà del nostro secolo, non agevola l'emissione tendenzialmente scura del suono immascherato».²⁶⁸

²⁶⁴ RODOLFO CELLETTI, *Il canto*, Milano, A. Vallardi, 1989, pp. 34-36.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 37.

²⁶⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 40.

²⁶⁸ *Ibid.*

Il buon senso, però, ci dice che il cantante, per usufruire di tutti i mezzi espressivi, deve saper produrre il maggior numero di timbri e non cristallizzarsi in un unico tipo di emissione, in quanto ciò ridurrebbe le sue capacità di interpretazione, le quali sono fondamentali per un cantante d'opera, il quale è prima di tutto un attore.

Celletti conclude così:

La follia di certi docenti e di certi cantanti – specie soprani – scambia l'emissione scura dell'immascheramento dei centri per un ingrossamento del suono. Ingrossando i centri, dicono, si finisce per perdere i sopracuti e magari i sopracuti e magari anche gli acuti. È vero. Più i centri sono ingrossati (in gergo si dice: «pompati»), più la voce s'accorcia in alto. Dirò di più; si perde anche la morbidezza. Ma l'immascheramento non è ingrossamento, è il contrario. Le cavità di risonanza non sono che megafoni. L'immascheramento, sfruttando al massimo le cavità di risonanza facciali, permette di rendere più ricco e intenso il timbro con un volume moderato. Esalta, infine, la partecipazione dei suoni armonici.²⁶⁹

A proposito dell'incurimento della voce, riportiamo un passo dal libro *Il canto lirico nella tradizione italiana* (1996), in forma di dialogo, di Sergio Catoni, che rappresenta un esempio originale dell'esistenza di correnti di pensiero differenti da quella di Celletti e Juvarra, in anni di poco successivi:

F. *Se non sbaglio, Titta Ruffo disse dei suoi imitatori che erano stati bravi soprattutto ad imitare i suoi difetti.*

S. Così pare. Ma non facciamo nomi...

Questo comunque spiega come fosse l'atmosfera di quel tempo nel mondo del canto lirico, della quale io stesso ho poche reminiscenze dirette. Bisognava scurire la voce o, come si suol dire, bisognava "coprire". Da qui si impose la moda di fare la voce. Il basso doveva essere cavernoso, con il vocione arrotondato e coperto, il baritono doveva essere quanto di più stentoreo si potesse immaginare. Il tenore doveva essere scuro e incisivo e per far questo doveva "mettere il suono in maschera". Negli ultimi anni le cose sono un po' cambiate, ma il vezzo di fare la voce ha imperato a lungo ed è tuttora una piaga per l'arte del canto. Ci sono insegnanti che chiedono di coprire e di "scurire" la voce a cantanti appena alle prime armi usando proprio questi termini, che ovviamente vengono recepiti dagli allievi come un invito ad artefare la loro voce. Chi sa che il tramonto, ahimè incontestabile, della grande scuola italiana di canto non si debba, in gran parte, proprio a questa mania di fare.

F. *Eppure tutte queste espressioni, "mettere la voce in maschera" o "in testa", "coprire la voce", io le ho sentite normalmente usare per indicare mezzi essenziali per far risuonare la voce nelle cavità giuste. Che cosa c'è di sbagliato in questo? L'amplificazione del suono attraverso le cavità risonatrici viene normalmente citata nei trattati di canto come il terzo elemento della tecnica vocale, con la respirazione e la vibrazione. Quali sono dunque i difetti nell'uso dell'apparato risonatore (diciamo della cassa armonica, per fare un paragone con gli strumenti musicali) e qual è il modo corretto di far risuonare, e quindi amplificare, la voce, che all'origine, cioè così come verrebbe prodotta dalle corde vocali in assenza di una cassa di risonanza, sarebbe solo un flebile suono?*

S. Ogni voce ha la sua fisionomia e questa non la dobbiamo tradire. Per esempio, una maniera di tradirla – ed è un errore comune – è di creare un appoggio supplementare rispetto all'appoggio naturale delle corde vocali sul fiato che ho descritto prima.

F. *Che cosa significa "appoggio supplementare"?*

²⁶⁹ *Ivi*, p. 41.

S. Quando il suono viene prodotto dalle corde vocali – cioè quando le corde vocali entrano in vibrazione sotto la leggera spinta del fiato – deve uscire liberamente e senza ostacoli dalla bocca (ben aperta ma non esageratamente spalancata). Quando, invece, il suono viene indirizzato, o “appoggiato”, per esempio, verso il naso, nel tentativo di produrre la cosiddetta “voce in maschera”, si crea un appoggio supplementare non necessario. Tale appoggio supplementare può essere dannosissimo perché produce dei ritorni di suono verso le corde vocali, interferendo così sulla vibrazione naturale delle corde vocali stesse. A sua volta, questa interferenza porta le corde vocali a dover continuamente aggiustare il suono: ecco perché c’è chi cresce o cala quando canta (almeno, questo è uno dei motivi principali). Al contrario, per cantare bene, il suono deve uscire puro e libero, senza appoggi supplementari o ritorni di risonanze interne.

F. Tuttavia, anche per esperienza personale, credo di poter dire che quando si ha l'impressione di cantare, diciamo, 'in stato di grazia', si avverte che la voce risuona all'interno della testa e più precisamente nelle sue cavità anteriori, cioè in quella che in gergo si chiama maschera.

S. Sì, ma non ve la dobbiamo mandare di proposito. Se il suono è messo bene, la voce risuona automaticamente nelle cavità giuste, ci va da sé. Questo perché i corpi risonatori, nella bocca, nella testa, nel petto o altro, il loro dovere lo fanno tranquillamente senza il bisogno di interferenze. Prendiamo ad esempio un cantante dei nostri tempi e fra i migliori: Alfredo Kraus. A sentirlo cantare sembra talvolta che canti con la voce in maschera o addirittura nel naso. E infatti ha delle risonanze in maschera, ma non perché vi mandi la voce apposta. Sono risonanze naturali proprie della sua conformazione fisica, potenziate e rese belle dall’uso corretto e dall’emissione libera della voce.²⁷⁰

Un altro esempio di deviazione dalle tendenze più diffuse è dato da Michele Caracciolo in *La mia lezione di canto e oltre* del 1992, organizzato in forma epistolare: è costituito dalle trascrizioni di alcune lezioni collettive tenute dal baritono salentino Luigi Demitrij e inviate idealmente al fratello dell’autore. Egli così introduce il concetto di maschera:

Nell’ambiente si parla molto di voce in maschera; voi ne avete sicuramente sentito parlare da sempre – suppongo – ma pochi sanno che di per sé non costituisce un vero e proprio metodo di canto – come si è sempre creduto – ma rappresenta semplicemente il compendio delle casse di risonanza che abbiamo in tutta la zona facciale, come quella dei seni frontali, delle cavità nasali e boccale.

Dire voce in maschera significa, quindi, inviare i suoni nelle relative casse di risonanza, ma è abbastanza vago e oltremodo complicato portare il fiato e quindi la voce in una o in tutte e tre le zone che vi ho detto senza stabilire in partenza una direttiva precisa e univoca.

Infatti, come si fa ad indirizzare intenzionalmente i suoni nei seni frontali? E poi, la cavità nasale: sì, in questo caso è possibile, sempre che si abbia in animo di cantare di naso, cosa quanto mai inopportuna e disdicevole.²⁷¹

Interessante è il metodo proposto da Demitrij, che rappresenta un caso particolare di tradizione ristretta, portata avanti di maestro in maestro:

Il vero, autentico ed efficace metodo di canto rimane quello che noi chiameremo per nostra comodità “Voce Cavo orale Superiore” che appartiene alla stessa maschera facciale ma che può essere individuato facilmente, dando ad esso un indirizzo preciso e inconfondibile. Che poi entrino in funzione automaticamente tutte le casse di risonanza esistenti in maschera è un fatto naturale che ci avvantaggia ulteriormente

Il nostro metodo d’imposto vocale va anche sotto il nome di “Vecchia Scuola” o “Scuola Veneta”.

In quanto alla dizione di “Vecchia Scuola” non ci sono dubbi che sia soltanto a riferimento di un doveroso riconoscimento nei riguardi di un sistema validamente perseguito dalle generazioni di cantanti che ci hanno preceduto (non è un caso che fossero tutti bravi, o no?), mentre per quanto attiene alla “Scuola Veneta”, non è sufficientemente chiaro se il metodo in questione sia nato nel

²⁷⁰ SERGIO CATONI, *Il canto lirico nella tradizione italiana*, Bologna, Ut Orpheus, 1996, pp. 12-14.

²⁷¹ MICHELE CARACCILO, *La mia lezione di canto e oltre*, Lecce, Ed. Del Grifo, 1992, p. 35.

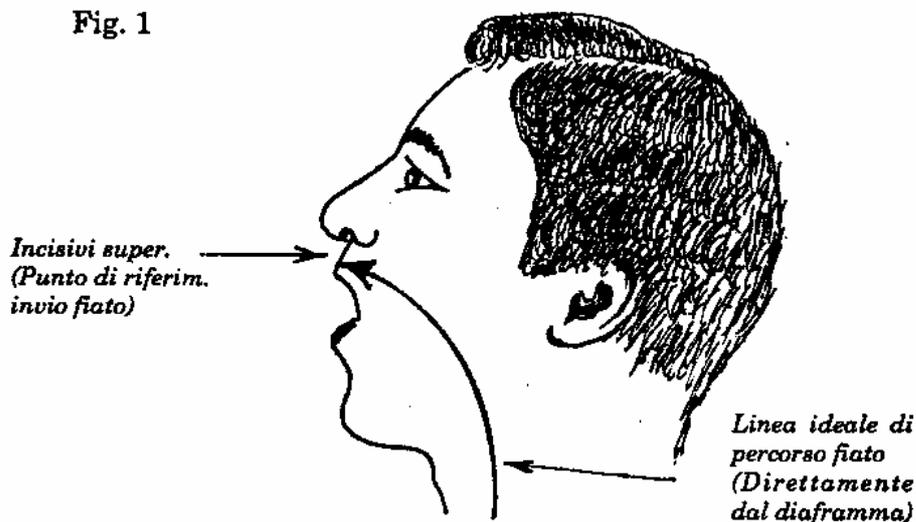
Veneto. Mi pare che su questo non esista una documentazione precisa. In tutti i modi sarebbe difficile assegnare una carta d'identità alla parola non scritta.

Dunque, il metodo che ci interessa consiste semplicemente in un felice binomio "diaframma-cavo orale superiore".

Per cavo orale superiore s'intende il punto di massima risonanza della voce, e per comodità di riferimento diremo che è sistemato grosso modo verso gl'incisivi superiori». ²⁷²

Indirizzo fiato

Fig. 1



Emissione voce

Fig. 2

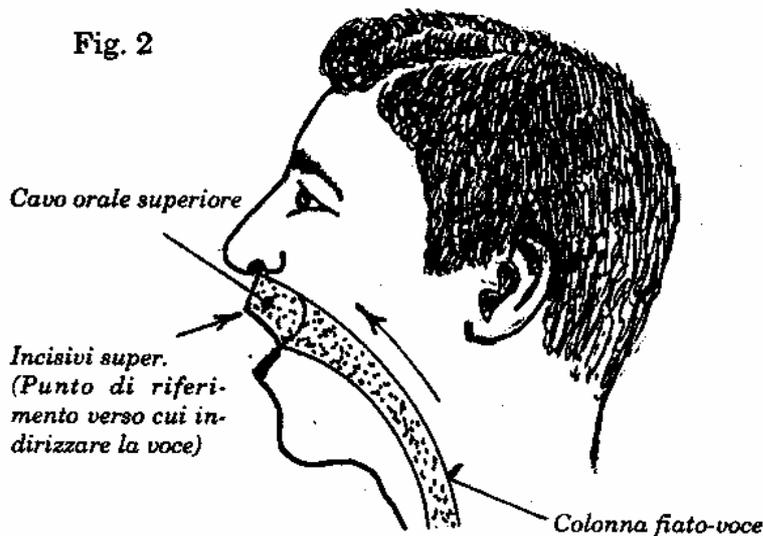


Figura 71: Punti fondamentali del metodo riportato da Caracciolo.

Il metodo proposto da Caracciolo si basa su immagini molto evocative che tentano di dare riferimenti precisi al cantante. L'autore afferma spesso di cercare di essere sempre il più chiaro possibile, criticando indirettamente altri metodi che usano termini vaghi e metafore poco chiare. I punti fondamentali su quali si punta

²⁷² Ivi, pp. 35-36.

l'attenzione sono la respirazione diaframmatica e la direzionalità del suono verso una precisa zona ben identificata, affinché il suono venga 'proiettato' correttamente.

Imposto vocale e suoi componenti

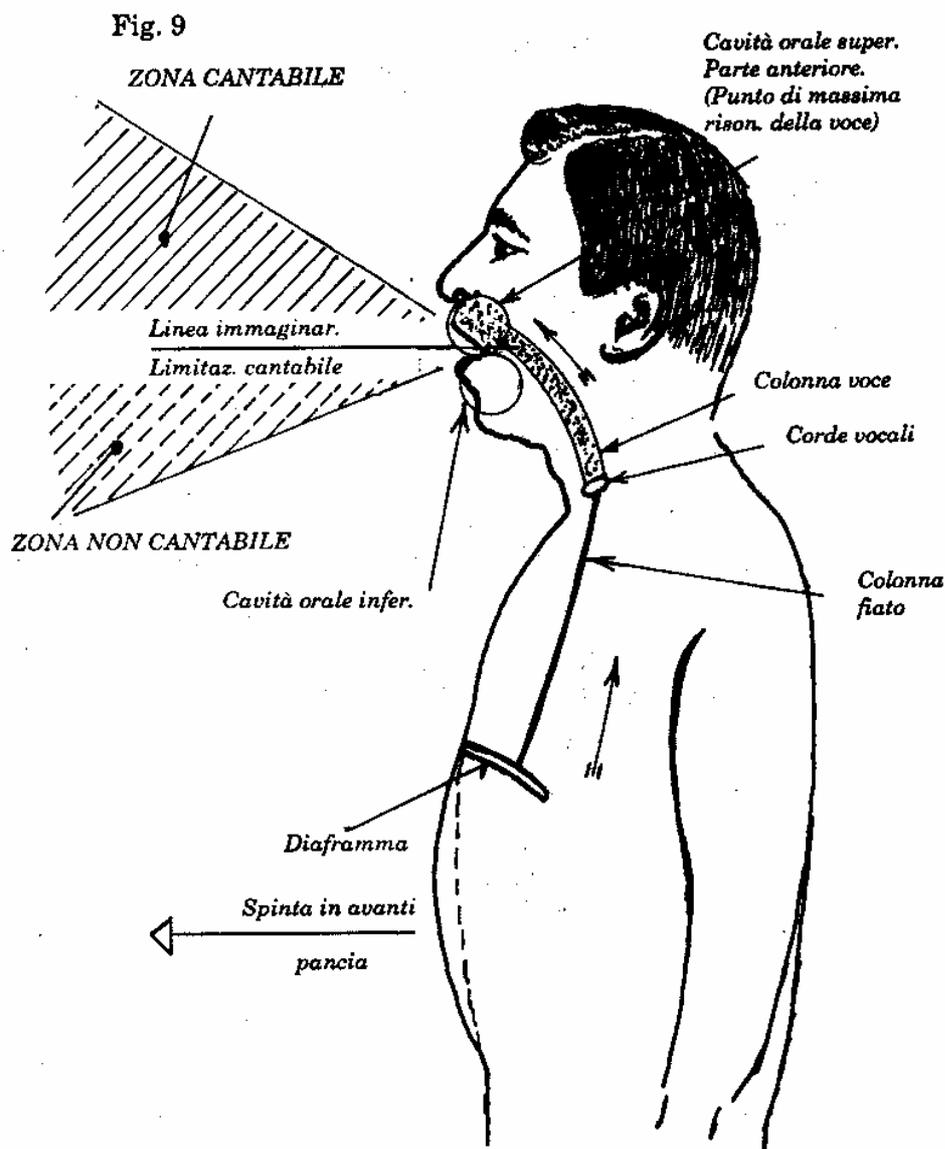


Figura 72: Componenti dell'impostazione riportata da Caracciolo.

La zona verso cui 'appoggiare' il suono è, secondo Caracciolo, la «cavità orale superiore». La «cavità orale cantabile» viene qui divisa in tre parti: «cavità orale superiore anteriore», «cavità orale superiore posteriore» e «cavità orale inferiore».

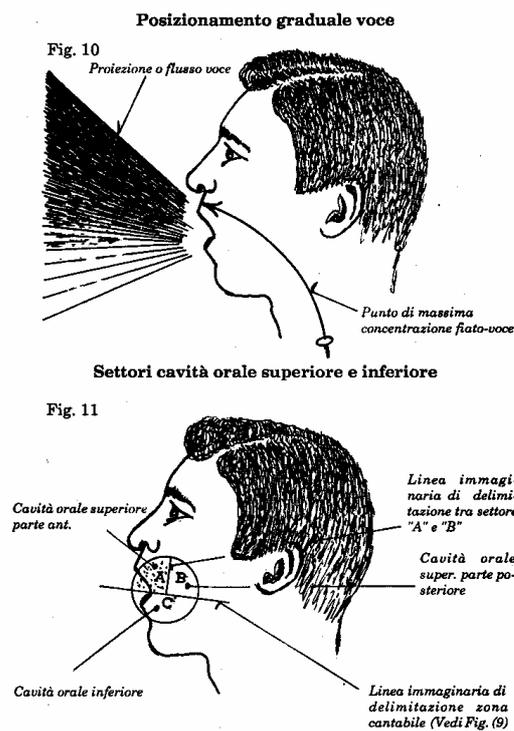


Figura 73: Localizzazione precisa della zona di appoggio del suono secondo Caracciolo.

Nella proiezione immaginaria della voce all'esterno Caracciolo distingue una zona che porterà all'emissione corretta.

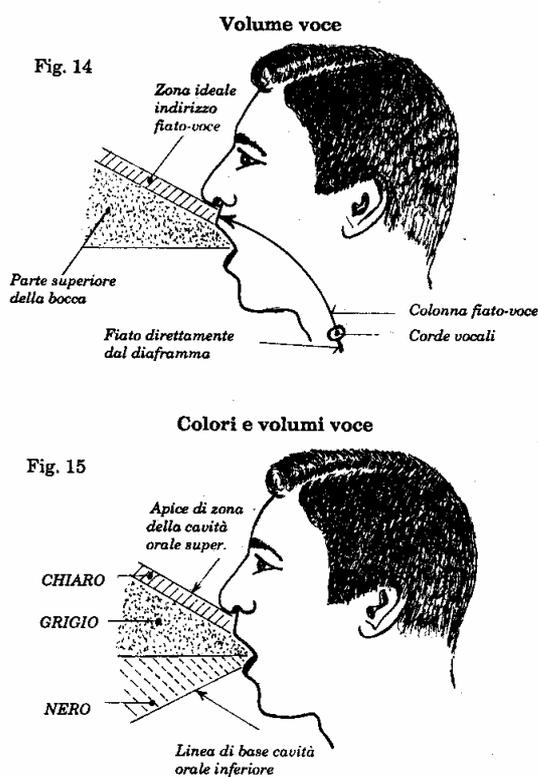


Figura 74: Rappresentazione del volume e dei colori della voce secondo Caracciolo.

Le zone «chiaro», «grigio» e «nero» indicano i rispettivi colori di voce: «Vuol dire che man mano che vado giù con il raggio d'azione della voce ottengo un suono di colore più carico e più voluminoso. Se, ad esempio, con la voce rimango nella zona indicata con “chiaro” ottengo un suono di volume leggero, di colore chiaro, appunto, e con forti vibrazioni; se al chiaro aggiungo il “grigio” ottengo finalmente la perfetta voce in maschera, come comunemente si dice, completa di ogni sua caratteristica: timbro, volume, estensione, duttilità, morbidezza, ecc.».²⁷³ Quindi si ritorna al concetto che era stato rifiutato in partenza, per richiamare qualcosa di comprensibile al senso comune.

Comunque tutto il trattato di Caracciolo è mancante di una certa scientificità; si tenta di dare dei riferimenti, che però risultano poco comprensibili, in quanto non ne è descritta la corrispondenza con la realtà fisiologica, ma ci si basa ancora su immagini percettive.

Di impostazione nettamente diversa sono due testi scritti in collaborazione con il foniatra Oskar Schindler. In *La voce cantata. La sua tecnica*, uscito nel 1984, di Claire Dinville, la collaborazione di Schindler è solo formale, ma il testo fa parte della collana di logopedia da lui curata.

Diamo uno sguardo ai concetti che fino ad ora maggiormente ci hanno interessato, come la risonanza. Le cavità di risonanza vengono così rappresentate:

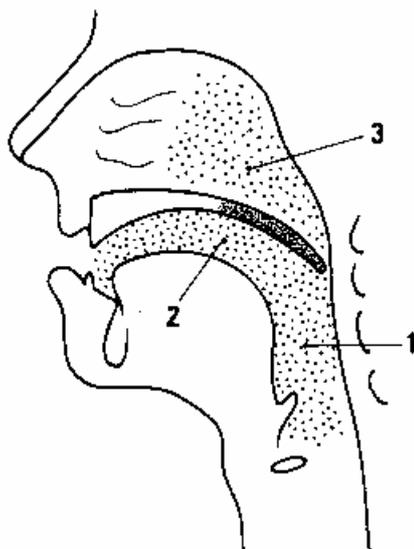


Fig. 15. 1, risonanze faringee; 2, risonanze buccali; 3, risonanze nasali.

Figura 75: Cavità di risonanza (Dinville).

²⁷³ Ivi, pp. 58-59.

Dalla figura 75, notiamo come le cavità di risonanza faringo-buccali siano ben separate da quella nasale.

Poiché nel canto si fa costantemente riferimento a descrizioni immaginose, a sensazioni soggettive, creatrici di sensazioni interiori e di coordinazioni muscolari, e la rappresentazione mentale del suono e l'imitazione hanno un effetto indiretto sulla risoluzione di alcune difficoltà quali l'articolazione nella voce cantata o la localizzazione delle sensazioni vibratorie, si può provare per risolverle più facilmente di rappresentarsele su due diversi piani che si sovrappongono, separati da una linea immaginaria:

- 1° piano situato nella cavità buccale, là dove si localizzano i movimenti dell'articolazione (lingua, velo palatino, labbra);
- 2° piano, a livello delle cavità di risonanza, dove si avverte lo scotimento vibratorio, localizzato molto in alto, al di sopra del velo palatino.²⁷⁴

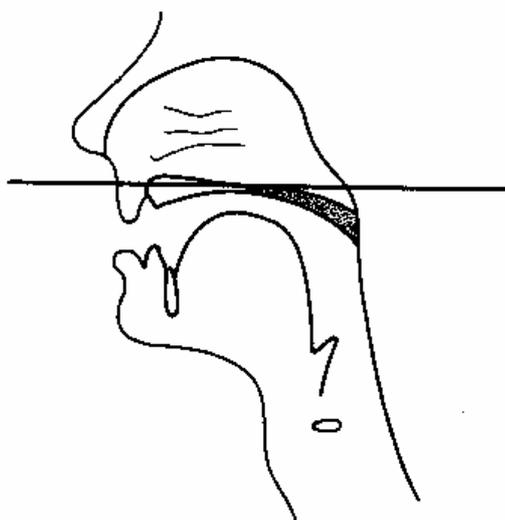


Fig. 21. *Linea immaginaria.*

Figura 76: I due piani di riferimento secondo Dinville.

Ciò che a noi interessa è il fatto che il velo palatino è ben appoggiato alla parete della faringe.

Dinville ha un'opinione negativa del concetto di maschera, ma non per il rischio della nasalizzazione. Tutt'altro:

Per quanto riguarda il luogo di risonanza della voce, è molto di frequente raccomandata la ricerca del sostegno *in maschera*! Si tratta di un concetto molto vago. Per alcuni può significare: sui denti, nelle guance, nella parte anteriore della testa, nei seni paranasali, nelle fosse nasali... cioè sempre *in avanti*. Anche in questo caso non riguarda una realtà fisiologica. Questi organi sono fissi, non mobili, non possono dunque adattarsi ai suoni laringei: per il cantante si tratta soltanto della ricerca di una sensazione di solidità, di sicurezza, di stabilità vocale, che realizza con l'aiuto di sensazioni soggettive.

L'emissione *in avanti* permette di arricchire rapidamente le sonorità e la voce sembra brillante, ma non è di qualità. In poco tempo diventa dura, chiusa, metallica, in quanto comporta un numero eccessivo di armoniche acute.

[...] Appoggiare la voce in un punto preciso, in avanti, richiede movimenti muscolari troppo intensificati, contrazioni addominali troppo rigide che si fanno risentire inevitabilmente sulla qualità e la

²⁷⁴ DINVILLE, *La voce cantata* cit., p. 46.

facilità della voce. È la modalità di emissione più diffusa, più facile da ottenere ma anche la più nefasta.

[...] È necessario consigliare, invece di cercare un punto d'appoggio in avanti, prima di tutto: di distendere la muscolatura respiratoria e di preparare la forma nella quale il fiato si spanderà secondo una direzione verticale, indietro ed in alto, verso il velo palatino. Si tratta di una sensazione soggettiva che sfocia nella sensazione di una voce aerea, che si libra, sostenuta dal fiato, impossibile da avvertire e da modulare quando l'appoggio respiratorio è rigido e la voce cerca di appoggiarsi in avanti.²⁷⁵

Quella di Claire Dinville è l'ennesima interpretazione del problema della maschera. Più in linea, invece, con le nuove tendenze che si fanno strada, fino ad arrivare alla negazione della maschera in quanto termine col quale si corre il rischio della nasalizzazione, è il libro *Il canto come tecnica, la foniatria come arte* del 1986, scritto a quattro mani da Oscar Schindler e Nanda Mari, la quale riporta molti passi, rielaborandoli, del suo precedente libro, *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*, del 1959.

Infatti a proposito della voce nasale si afferma: «Di norma è dovuta ad una interpretazione personale del “cantare in maschera” che cerca di sfruttare anche il retronaso (il cavo rinofaringeo) per produrre un aumento delle cavità di risonanza e quindi un miglior colore con incremento degli armonici gravi».²⁷⁶

Gli autori sanno bene che: «il velo pendolo abbassato è il tendaggio della nostra cassa di risonanza. Il suono ne uscirà piatto, il colore della voce sarà opaco, deformato, nasale: quell'antipaticissima voce nasale che disturba eternamente colui che la possiede e chi l'ascolta».²⁷⁷

Per concludere potremmo dire quindi che, alla fine del Novecento, si hanno due principali correnti di pensiero: la prima che si basa sul concetto di maschera come risuonatore, proponendo addirittura una leggera nasalizzazione del suono, o meglio una posizione abbassata del velo palatino, al fine di ottenere il top dell'emissione; la seconda che, pur accettando il termine «maschera» nella sua accezione positiva, lo evita, proprio per la consapevolezza del rischio della nasalizzazione, fino a ripudiarlo completamente.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 48-49.

²⁷⁶ MARI – SCHINDLER, *Il canto come tecnica, la foniatria come arte* cit., pp. 116-117.

²⁷⁷ MARI, *Canto e voce* cit., p. 61.

OGGI

Negli ultimi anni possiamo dire che siano sopravvissute entrambe le tendenze del secolo precedente, nonostante i passi avanti compiuti a favore di un dialogo tra foniatra e didattica del canto, e nonostante i maestri di canto abbiano molto più facile accesso alle informazioni di tipo scientifico sulla fisiologia del canto. In molti casi si resta ancora legati a tradizioni ormai superate, lungi da aggiornamenti.

Ad esempio, nel 2000 è uscita la ristampa del testo di Rino Barbarossa, *Compendio sulla tecnica vocale* del 1994. Il termine «maschera» si ritrova solo nella didascalia dell'immagine, ripresa dal Cocchi, che rappresenta l'attacco del suono:

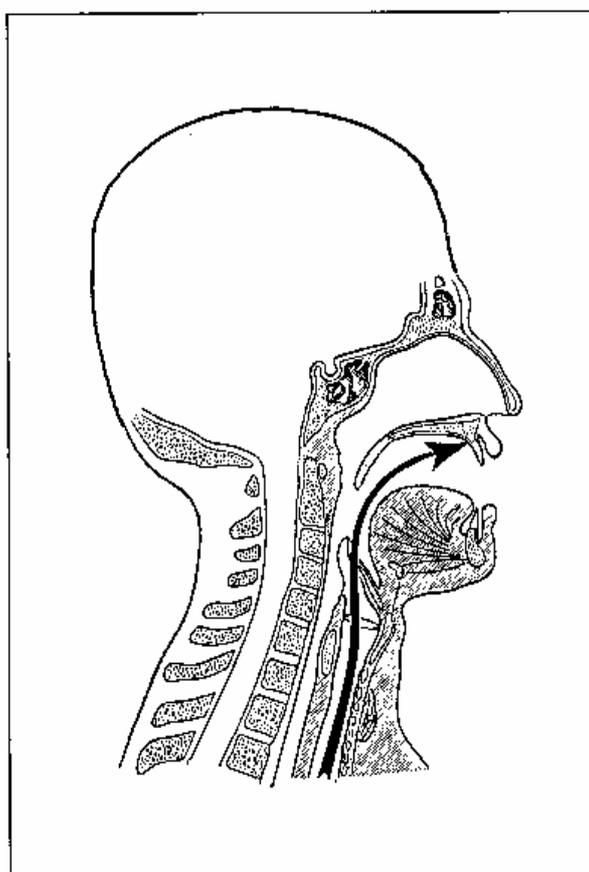


Figura F
Attacco del suono

Orientamento del soffio respiratorio verso la parte anteriore del palato, allo scopo di favorire l'appoggio in avanti (o "alla maschera") della voce.

Figura 77: Attacco del suono (Barbarossa).

A proposito del passaggio di registro, di cui riporta le vecchie diciture, Barbarossa afferma: «Buona norma sarà anche mettere davanti alle vocali le consonanti "M" e "N" che non solo costringeranno a tenere ferma la cavità boccale, ma favoriranno anch'esse la SENSAZIONE della posizione della giusta risonanza

nelle cavità della testa (seni frontali) [...] Solo da uno sfruttamento costante di tutte le cavità di risonanza la voce risulterà appoggiata e potrà quindi acquistare ricchezza di volume ed espandersi facilmente anche in ambienti molto vasti e in tutte le sfumature di intensità dal pianissimo al fortissimo. In gergo teatrale si dirà: “una voce che corre”». ²⁷⁸

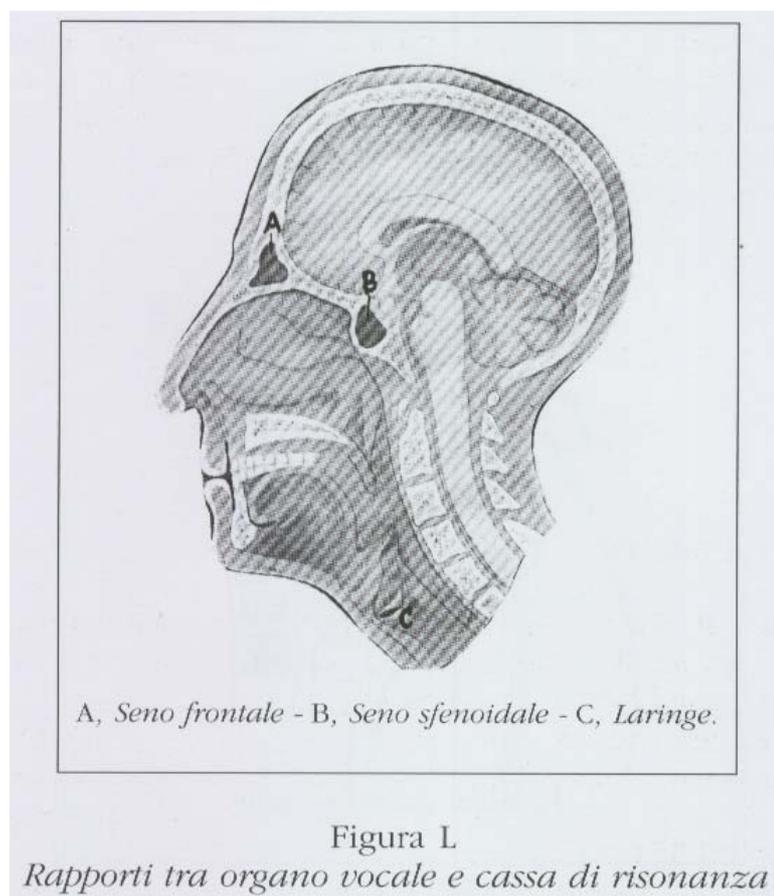


Figura 78: Cassa di risonanza secondo Barbarossa.

Un altro esempio in cui la mancanza di aggiornamento delle informazioni è ancora più evidente è *Metodo pratico di tecnica del canto lirico* di Carlo Di Giacomo del 2001. La definizione di maschera è tipica: «è il punto in cui il suono viene amplificato. L'aria e il suono, passando attraverso la cavità faringea e il palato Fig. 6A, vanno a risuonare tra gli occhi ed il naso». ²⁷⁹ Ma come fa l'aria a passare attraverso il palato?

Quello che sorprende maggiormente, però, è la precedente definizione di «giro dell'aria»: «È la proiezione e l'eliminazione dell'aria attraverso il naso. Nella

²⁷⁸ RINO BARBAROSSA, *Compendio sulla tecnica vocale*, Parma, Azzali Editori, 1994 (ristampa nel 2000), pp. 22-23.

²⁷⁹ CARLO DI GIACOMO, *Metodo pratico di tecnica del canto lirico*, Torino, Ed. Musica Pratica, 2001, p. 17.

figura 6/6A si notano le due posizioni, quella di riposo e quella dell'atteggiamento "a sbadiglio" [...]. La freccia indica il percorso dell'aria che non deve essere ostacolato da nessuna costrizione e che deve essere continuo per tutta la frase o vocalizzo».²⁸⁰

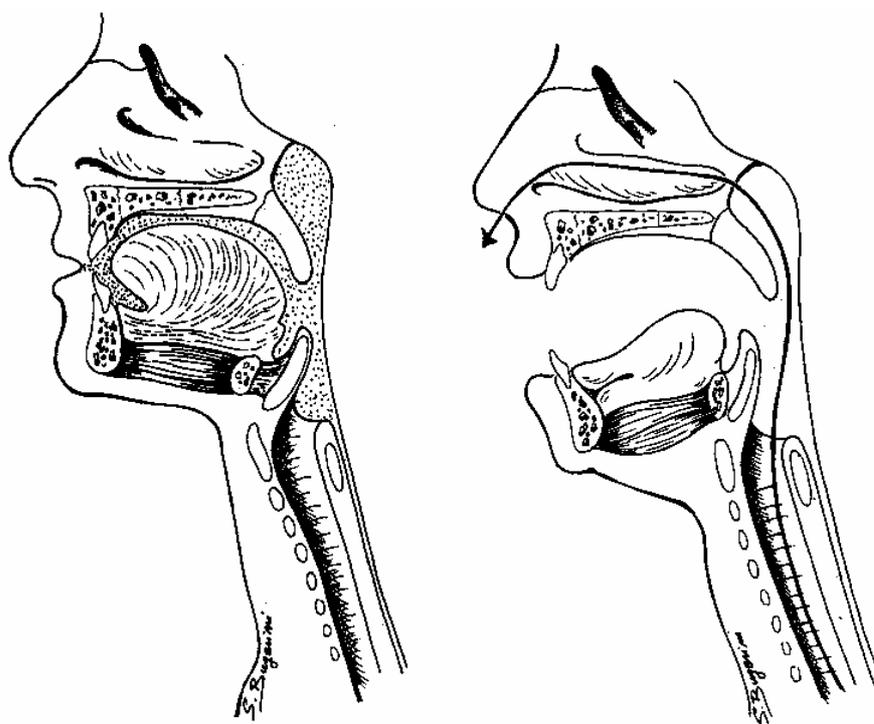


Fig. 6

Fig. 6A

Figura 79: Il giro dell'aria secondo Di Giacomo.

Ma nello sbadiglio, non avviene l'automatico innalzamento del palato molle? Di Giacomo non sembra porsi il problema.

Esce all'inizio del 2003 il manualetto di Rosina Crosatti Silvestri intitolato *Canto bene*.²⁸¹ Si afferma che i «suoni vengono emessi grazie» al «*diaframma*» e alle «*casse di risonanza*», che sono: «petto, laringe, bocca, naso e cavità superiori (in particolare le fosse nasali situate dietro le narici e i seni frontali)».²⁸²

Non ci stupiamo più di trovare tra le casse di risonanza fosse nasali e seni frontali (effettivamente sono cavità di risonanza per i suoni nasali, ma solo per essi), ma trovare nel 2003 anche petto e laringe ci sembra molto strano, per non dire altro.

Anche qui, come in altri testi precedenti, si rileva l'importanza data alle cavità nasali come se fossero le cavità di risonanza per eccellenza. Le imprecisioni sul

²⁸⁰ *Ivi*, p. 15.

²⁸¹ ROSINA CROSATTI SILVESTRI, *Canto bene*, Milano, Rugginenti Editore, 2003. Il testo è accompagnato dalla presentazione di Mariella Devia.

²⁸² *Ivi*, p. 25.

concetto di risuonatore ormai non ci sorprendono più. Ma definire il palato un risuonatore, ci pare di nuovo assurdo.

Scrivono infatti Rosina Crosatti Silvestri: «L'allenamento consiste nel migliorare la qualità della colonna d'aria e la capacità di spingerla verso il palato (il risuonatore superiore della bocca); questa tecnica viene definita con l'espressione "mandare i suoni in maschera"».²⁸³

In seguito si riprendono pari pari alcune immagini e precetti di Antonio Juvarra:

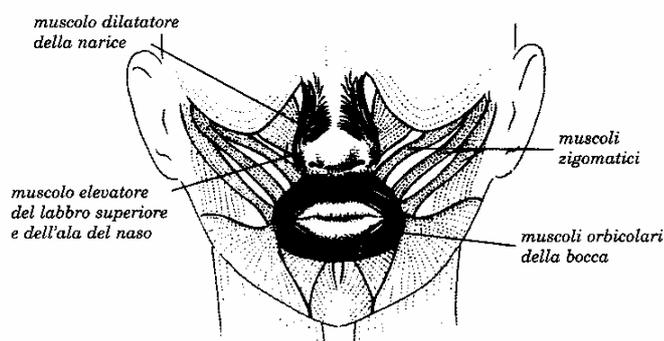


Fig. 5. Fasci muscolari del volto (o della "maschera")

Figura 80: Muscoli della «maschera» (Crosatti).

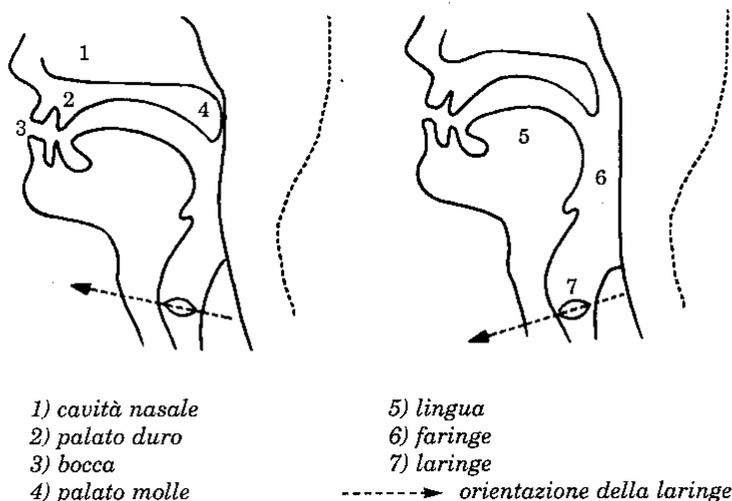


Fig. 6. Emissione aperta (a sinistra) e coperta (a destra).

Figura 81: Meccanismo per «mettere» il suono «in maschera» (Crosatti).

²⁸³ Ivi, p. 26.

Si avverte infatti: «Allénati a mandare i suoni in maschera, facendo attenzione a non assumere un timbro nasale. Si tratta di un equilibrio delicato, solo dopo molte prove riuscirai a comprendere bene il meccanismo».²⁸⁴

Anche nella trattazione dei difetti di emissione viene ripreso il testo di Juvarra:

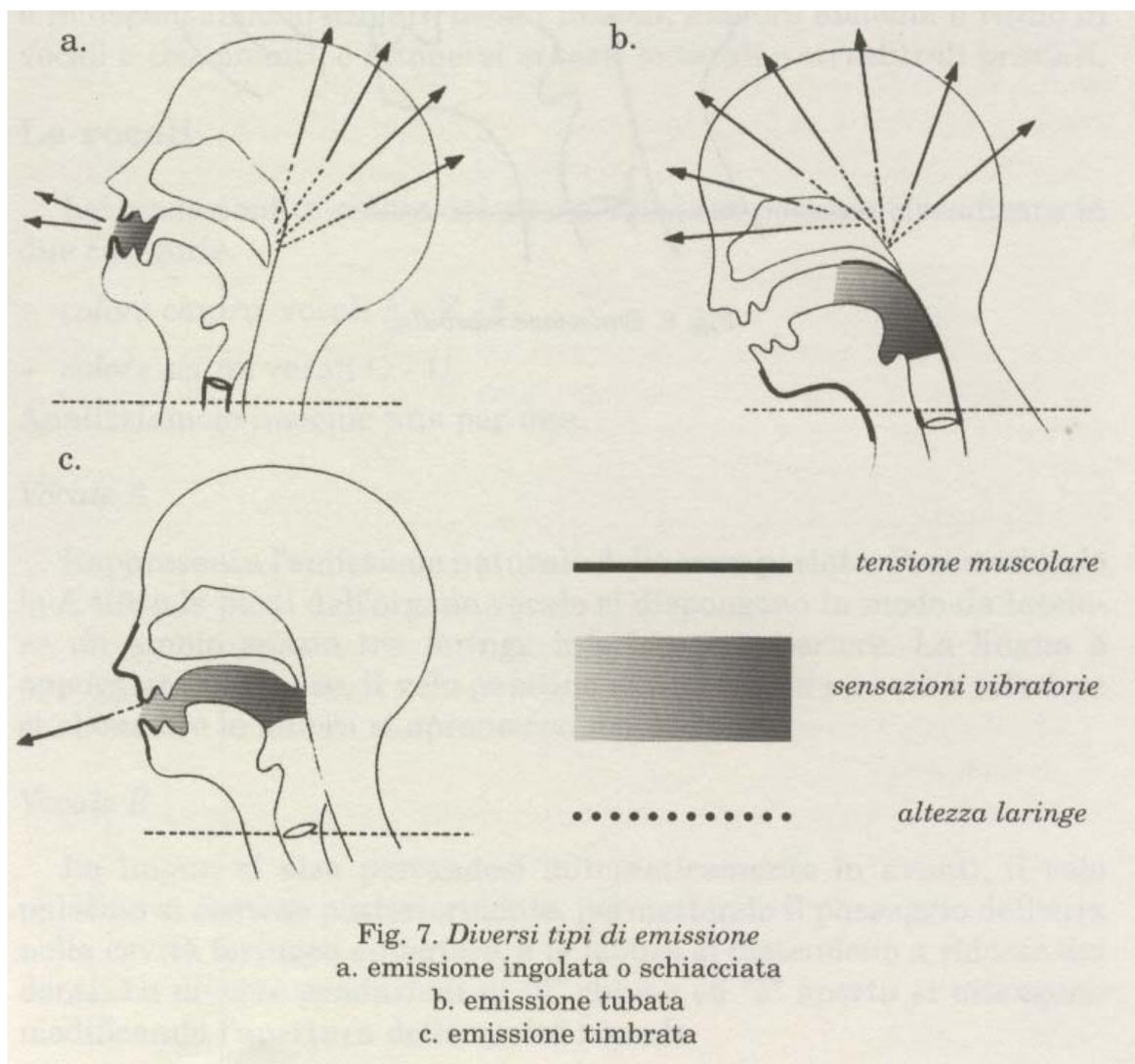


Figura 82: Tipi di emissione non in maschera (Crosatti).

Per la posizione della bocca si consiglia la posizione dello sbadiglio, da «effettuare senza irrigidire i muscoli facciali»,²⁸⁵ essenziali all'emissione corretta, che Juvarra insegna essere quella morbida:

²⁸⁴ Ivi, p. 27.

²⁸⁵ Ivi, p. 29.

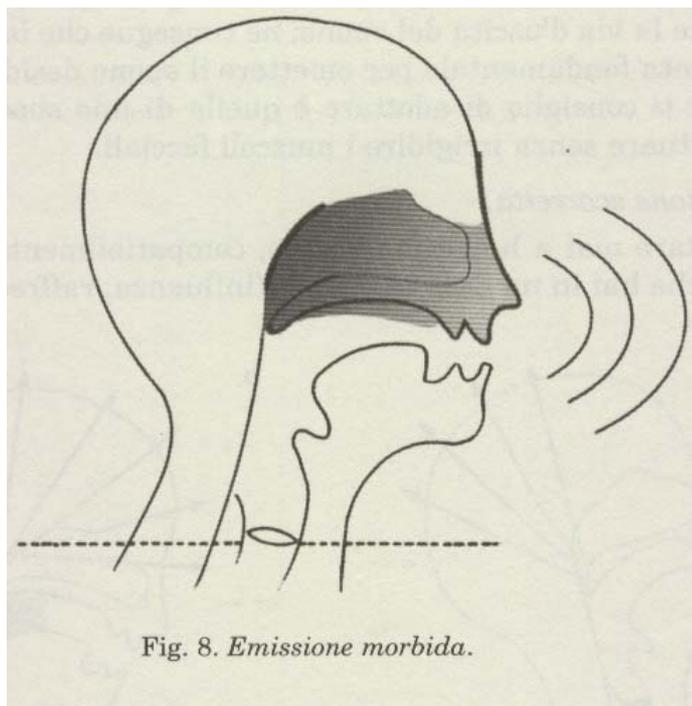


Figura 83: Emissione in maschera (Crosatti).

Sulla stessa linea di consigli precedenti è il seguente: «Non forzare la voce. In caso di indisposizione esercitati con la “muta” e con qualche nota per dare vibrazioni alle fosse nasali».²⁸⁶

Non c'è da stupirsi se poi un testo non specifico come quello di Fabrizio Dorsi e Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana* (2000), riporta le seguenti informazioni, in linea, ci par di capire, con Rodolfo Celletti:

Per effettuare correttamente il passaggio di registro è necessario saper cantare “sul fiato”, un altro principio tecnico messo a punto proprio in questo periodo: favorendo la respirazione addominale (quella, per intenderci, che porta a dilatare l'addome durante l'inspirazione) si aumenta la quantità d'aria disponibile, ma soprattutto, mediante il controllo da parte della muscolatura e del diaframma, si regola meglio la durata e la continuità dell'emissione dell'aria. Contemporaneamente si sfruttano al massimo le cavità di risonanza. Tutti sappiamo che, mettendo in vibrazione una corda, il suono prodotto è quasi impercettibile, ma se questa corda viene tesa sopra un corpo cavo, come avviene per esempio nella chitarra, l'aria contenuta nel corpo cavo – definito “cassa di risonanza” – mettendosi anch'essa a vibrare, renderà chiaramente udibile quello stesso suono. Quando parliamo utilizziamo solo in parte, e soprattutto in molti casi alternativamente, l'una o l'altra delle nostre casse di risonanza: la faringe e la bocca per le vocali, le cavità nasali per alcune consonanti quali la “m” o la “n” e così via. Il cantante d'opera indirizza invece la colonna aereo fonica opportunamente rinforzata dall'uso della respirazione addominale contemporaneamente verso il cavo orale (le cui dimensioni e di conseguenza la quantità d'aria che vi risuona vengono aumentate rilassando la muscolatura che sostiene la mandibola) e verso i seni nasali e paranasali, una serie di cavità collocate sopra le orbite degli occhi, all'altezza degli zigomi, dietro il naso. Queste cavità, dette in gergo “maschera”, amplificano i suoni e conferiscono loro un timbro particolare. Appoggio sul fiato, immascheramento dei suoni e tecnica del passaggio sono alla base della cosiddetta “voce impostata”, molto diversa dalla “voce naturale”, ma che consente di farsi udire anche in spazi molto ampi e al di sopra di un'orchestra

²⁸⁶ *Ivi*, p. 30.

senza l'ausilio di microfoni. Non a caso la prassi di impostare la voce nasce in un periodo in cui domina la poetica dell'artificio, della meraviglia, più che della naturalezza.²⁸⁷

Singolare è la ristampa nel 2003 del libretto redatto da Alfredo Morelli, *L'apparato vocale. Nomenclatura e fisiologia degli organi costituenti l'apparato fonetico-respiratorio*, del 1931. In esso non sono contenute osservazioni strettamente di tecnica vocale, ma si tratta solo della descrizione degli apparati che intervengono nel canto. Ovviamente le fosse nasali sono inserite tra le cavità di risonanza e si afferma che «la funzione delle cavità e delle pareti di risonanza è di sviluppare e rafforzare gli armonici del suono fondamentale laringeo che, senza l'ausilio di tali casse armoniche sarebbe molto esiguo»,²⁸⁸ senza far alcuna distinzione tra le cavità di risonanza. Altro non poteva essere, visto che il testo risale al 1931!

In copertina si trova scritto: «Ad uso degli studenti di canto». Ci risulta che questo testo sia consigliato ancor oggi come vademecum di anatomia vocale per gli allievi di canto. Questo ci fa riflettere sull'eventualità che lo studente di canto sprovvisto, se si basasse su questo piccolo compendio di anatomia, si troverebbe a ragionare sulla tecnica del canto a partire da informazioni non corrette.

Sempre del 2003 è *Anatomia della voce* di Daniela Battaglia Damiani, foniatra, cantante, insegnante di canto e terapeuta della voce. Sebbene sia un testo encomiabile per approfondimenti e punti di vista, il concetto di maschera non è spiegato: è dato per scontato come termine acquisito dal linguaggio. Così si leggerà, senza spiegazione alcuna: «Occorre alternare sapientemente i volumi: *lo studio delle risonanze "in maschera" va cominciato a voce moderata*. L'aumento di volume sarà graduale e progressivo, a discrezione del maestro per un bel po' di tempo. *Una voce pronta, matura, sa aumentare il volume sfruttando le risonanze date dalla posizione del suono in maschera. Esce tanta voce squillante e timbrata ma non c'è mai sforzo*».²⁸⁹ Il concetto di maschera non è nemmeno messo in discussione, sebbene si sappia che «l'idea di attribuire ai seni [paranasali] un ruolo di risuonatore è stata in genere abbandonata, perché è poco probabile che le onde sonore riescano a raggiungere la loro cavità e a metterla in vibrazione»²⁹⁰ e che «oltre ai suoni per i quali è necessaria [M, N, GN], la risonanza nasale è indesiderabile».²⁹¹

²⁸⁷ DORSI – RAUSA, *Storia dell'opera italiana* cit., p. 135.

²⁸⁸ ALFREDO MORELLI, *L'apparato vocale: nomenclatura e fisiologia degli organi costituenti l'apparato fonetico-respiratorio ad uso degli studenti di canto*, 3° ed., Milano, Ed. Curci 1958 (1^a ed. del 1931; ristampa nel 2003), p. 12.

²⁸⁹ BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia della voce* cit., p. 191.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 229.

²⁹¹ *Ivi*, p. 228.

Un'altra tendenza che si è fatta strada negli ultimi anni, anche se deriva da una tradizione precedente, e di cui, tra le righe, si ritrova traccia anche in Juvarra,²⁹² è quella di contrapporre il termine «maschera» al termine «affondo», in quanto il primo rappresenterebbe la ricerca della «punta» del suono, il secondo della «cavità», del «corpo» del suono. È il caso della recente pubblicazione di Delfo Menicucci: *Scuola di canto lirico e moderno, indagine sulla tecnica di affondo da Mario Del Monaco ad Andrea Bocelli* (2002). La «tecnica di affondo» ultimamente è tornata in auge, potremmo dire 'di moda', in quanto insegnanti di certa fama la ripropongono richiamandosi a cantanti come Mario Del Monaco e Franco Corelli.²⁹³

«L'impostazione vocale che sfrutta oggi sapientemente gli atteggiamenti insiti nelle "tecniche di affondo" è di derivazione melocchiana (Melocchi fu maestro, tra l'altro, anche di Mario Del Monaco [...]); la summa di tale impostazione può essere ricondotta all'aforisma del cercare il suono in basso, concentrando attenzione e lavoro dell'allievo in settori dell'apparato fonatorio che permettono di esaltare gli armonici gravi della voce, quindi il colore scuro, e sfruttare al massimo il rinforzo armonico detto della "formante del cantante": il colore e spessore sonoro risultante danno quella sensazione di scavo, di profondità appunto, di "canna" e "polpa" al suono, da cui appunto – descrittivo della sensazione fisica del cantante e acustica dell'ascoltatore – il suggestivo termine di affondo».²⁹⁴

Anche il termine «affondo» non è esente da rischi di cattiva interpretazione, in quanto si consiglia «soprattutto la pratica dei vocalizzi con la 'U' pura»²⁹⁵ per aumentare la capienza della faringe. La tecnica di «affondo» può essere infatti scambiata per una procedura di eccessivo abbassamento della scatola laringea, con la conseguente creazione di tensioni negative per il canto. La ricerca di cavità si attua soprattutto a livello della faringe. Infatti scrive Fussi:

Nelle impartizioni didattiche, il controllo dello spazio faringeo attraverso quello sulla posizione laringea può essere visto sotto due punti di vista: o come un effetto passivo che risulta dal mantenere rilassati i muscoli sopralaringei, che in condizioni normali risultano più attivi per l'azione di contrasto che esercitano sulla gravità (dovendo mantenere la laringe sospesa nel collo), o nella azione della muscolatura sottolaringea (ad esempio dei muscoli sternotiroidei) che induce un abbassamento attivo della scatola laringea (come nelle tecniche di "affondo laringeo"). [...] Ma quando le precedenti

²⁹² «Ci troviamo qui di fronte a una delle tipiche dicotomie concettuali presenti nella pedagogia vocale, che esprimono sotto forma di correlazione tra elementi opposti (chiaro/scuro, petto/testa, aperto/coperto, maschera/affondo, tensione/rilassamento, rotondità/punta, ecc.) delle realtà complesse e ineludibili del canto». JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 75.

²⁹³ DELFO MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno: indagine sulla tecnica di affondo da Mario del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega, 2002, p. 28.

²⁹⁴ FRANCO FUSSI, *Dalla punta all'affondo*, in «L'Opera», luglio/agosto 2001, p. 119.

²⁹⁵ MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno* cit., p. 131. Sugli esercizi con la 'U' cfr. anche le pp. 110-115, 140, 164 e 196-203.

indicazioni vengono perse come direttiva assoluta ed estrema, senza la consapevolezza che il loro ruolo è di offrire un bilanciamento di opposte forze antagoniste, si comprende come si possano equivocare entrambe le direttive, «canto naturale» da un lato e «affondo» dall'altro, ottenendo tipici e ben conosciuti risultati timbrici, artificiosi e in eccesso, in un senso come nell'altro. Sia un abbassamento eccessivo della scatola laringea che il suo innalzamento ottengono dunque una carente qualità di emissione. Al punto da mascherare la vera natura della voce del cantante stesso, con la sensazione di una voce «costruita», e perfino col pericolo di errori di classificazione e di repertorio.²⁹⁶

Delfo Menicucci, che usa come sinonimo di «affondo» il termine «cavata», punta l'attenzione soprattutto sull'appoggio diaframmatico, necessario affinché il suono venga prodotto correttamente a livello laringeo. Egli parla di «*aggancio pneumo-vocale*»,²⁹⁷ col fine di alleggerimento dello sforzo laringeo: «una manovra di emissione che prevede l'allontanamento dall'area laringea di tutte le funzioni muscolari, che non siano espressamente quelle di adduzione del bordo cordale, non può che giovare all'emissione morbida ma nello stesso tempo vigorosa della voce cantata. La T.d.A [«tecnica di affondo»] è l'unica che risponde a queste caratteristiche».²⁹⁸ Quello che sorprende di questo testo è che il Menicucci fa della «tecnica di affondo» il rimedio per eccellenza, la risposta a tutti i difetti di emissione. Abbiamo già visto quanto ciò sia pericoloso: è dannoso puntare l'attenzione su un unico aspetto didattico, in quanto la corretta emissione si basa sull'equilibrio di diverse direttive.

In realtà, si può dire che ogni suono deve avere il suo tanto di «punta» e il suo tanto di «cavità». A questo proposito, ci viene in aiuto nuovamente Franco Fussi, il quale, parlando del canto come «equilibrio di antagonismi», afferma: «un suono correttamente bilanciato nell'uso delle cavità di risonanza dovrebbe essere contemporaneamente focalizzato verso la “maschera” e “arrotondato” e profondo nella gola, ed un meccanismo equilibrato di copertura del suono nel salire agli acuti raggiunge proprio questo obiettivo, in cui ogni vocale cantata è sia “puntata” che “arrotondata”, “avanti” e in “cavità”, alta e profonda, brillante e scura, dotata di “smalto” e “calore”. È solo a livello stilistico e interpretativo che poi, per ogni vocale, si potrà scegliere uno sbilanciamento a favore di uno o dell'altro dei due componenti presenti».²⁹⁹

Anche se il testo di Menicucci viene presentato come un tentativo encomiabile al fine della consapevolezza dell'emissione vocale, ancora si fa

²⁹⁶ FUSSI, *La gola larga e lo sbadiglio* cit., pp. 108-109.

²⁹⁷ MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno* cit., p. 21.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 22.

²⁹⁹ FRANCO FUSSI, *Il canto: equilibrio di antagonismi*, in «L'Opera», maggio 2002, p. 43.

confusione sul termine «risonanza», proprio quando si introduce il concetto di maschera: «Si adopera questo vocabolo bizzarro [maschera] per indicare che le maggiori cavità di risonanza si trovano in quella zona del cranio circoscritta, all'esterno, proprio dai contorni di una maschera di carnevale. All'interno di questo perimetro si trovano i seni frontali e nasali (che sono i più capienti), e poi i mascellari, gli etmoidali e gli sfenoidali: cavità che pur essendo minuscole, rivestono una funzione fondamentale per ottimizzare la voce cantata arricchendo le onde sonore (vibrazioni aeree) con armonici superiori. [...] le onde sonore si arricchiscono maggiormente di armonici:

- nei seni ossei in merito alla qualità dell'urto ed alla propagazione "per simpatia" delle vibrazioni in tutto lo scheletro;
- nel cavo oro-faringeo in merito alla volumetria disponibile allo scopo».³⁰⁰

Queste affermazioni sono dovute anche qui al solito problema che le informazioni sugli organi di risonanza non sono aggiornate: «Le vibrazioni si trasmettono "per simpatia" dai seni facciali a tutta l'impalcatura ossea del cranio, della mandibola e della colonna vertebrale. Sino ad oggi la scienza non c'è stata di grande aiuto per rilevare leggi in proposito, né tanto meno per stabilire convenienti norme di comportamento».³⁰¹

Insomma, ancor oggi la confusione regna sovrana: probabilmente ciò dipende anche dal fatto che in Italia, a differenza di altri paesi, come ad esempio l'America, siamo più restii a scrollarci di dosso alcune tradizioni consolidate, sebbene non corrette. Ne è prova il fatto che, anche chi magari si accorge delle contraddizioni insite in certa terminologia, continua a fare riferimento ad essa, in quanto è talmente consolidata, che diventa difficile svincolarsene.

Forse è per questo che ancor oggi si ristampano testi anche di molti decenni fa, senza avvertire il lettore del mancato aggiornamento. Questi però risultano casi editoriali molto dannosi: sarebbe come studiare l'oncologia o la microbiologia da testi della prima metà del secolo scorso! È un'operazione interessante dal punto di vista storico, per capire la dinamica dei passi compiuti dalla ricerca, ma il medico non può far riferimento a dei testi superati nel momento di una diagnosi! Stessa cosa dovrebbe essere per il canto: si dimentica troppo spesso che la tecnica vocale deve essere 'scienza' vocale, e, in quanto scienza, deve tenersi al passo attraverso i propri aggiornamenti.

³⁰⁰ MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno* cit., pp. 125-126.

Alcuni esempi trattati in questo capitolo ci hanno dimostrato come ancor oggi per molti trattatisti non sia ancora chiaro il concetto di risonanza: eppure basterebbe qualche cenno di fisica acustica per accorgersi dell'inganno.

Sembra quasi che gli unici testi in commercio aggiornati siano quelli scritti da, o in collaborazione con, foniatristi o logopedisti, come ad esempio quelli di Franco Fussi e Oskar Schindler che, partendo dalla tradizione, ne mettono in luce contraddizioni e ingenuità. Oppure si hanno i casi in cui le questioni fondamentali di tecnica vocale sono viste sotto altri punti di vista, come quello della psicologia, della psicofisica o della psicoacustica. Citiamo: *L'orecchio e la voce* dell'otorinolaringoiatra Alfred Tomatis,³⁰² *Il cantante in cammino verso il suono* della cantante Gisela Rohmert,³⁰³ *Vox Mentis* della cantante Gabriela Cegolea,³⁰⁴ *Educare la voce* di William Weiss, professore al Dipartimento di Teatro dell'Università di Ottawa.³⁰⁵

In questi anni in cui sembra migliorare il rapporto tra medicina e didattica del canto, grazie ad associazioni (ad esempio l'AICI, Associazione Insegnanti di Canto Italiana) che ne promuovono il contatto, e grazie soprattutto ai numerosi convegni (Spoleto, Ravenna, Salsomaggiore Terme, ecc.) di foniatrista e canto che si svolgono periodicamente, si parla spesso dei rispettivi ruoli che le diverse figure professionali (maestri di canto, foniatristi, logopedisti) devono avere. Diremo che si tratta di competenze decisamente diverse e che tali figure hanno bisogno di una costante collaborazione per poter operare nel migliore dei modi.³⁰⁶

Il linguaggio usato all'interno di questo dialogo tra didattica del canto e foniatrista vede sommarsi termini provenienti dai due diversi ambiti: il primo dato rilevabile è l'ambiguità e imprecisione dei primi rispetto alla appropriatezza dei secondi. Ci chiediamo se in futuro i termini imprecisi ed equivocabili della didattica verranno scalzati dai corrispondenti termini della scienza. In realtà il termine maschera costituisce un caso in cui l'indeterminatezza di significato è talmente accentuata, che difficilmente troverà una sua corrispondenza.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² ALFRED TOMATIS, *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

³⁰³ GISELA ROHMERT, *Il cantante in cammino verso il suono. Leggi e processi di autoregolazione nella voce del cantante*, Ensemble '900, Treviso, Diastema libri, 1995.

³⁰⁴ GABRIELA CEGOLEA, *Vox mentis. Manuale didattico di meccanica fonica e canto*, Milano, Armonia Produzioni, 1995.

³⁰⁵ WILLIAM WEISS, *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con e sulla voce*, Roma, Ed. Audino, 2002.

³⁰⁶ Più volte questo concetto è stato ribattuto al Convegno Nazionale di Foniatria, *La voce del cantante tra arte e scienza*, tenutosi a Spoleto il 6-7 giugno 2003.