

INTERVISTE

Abbiamo visto che il termine «maschera», da quando è apparso per la prima volta, è cambiato spesso nel significato e nell'uso. Data la precaria stabilità della terminologia relativa alla didattica del canto, non ci si deve stupire di trovare, nelle seguenti interviste, non solo diverse definizioni del termine «maschera», ma anche diversi modi di approccio alle problematiche terminologiche.

Il fine di queste interviste è quindi quello di avere una visione il più possibile attuale del percorso storico del termine «maschera», in modo da renderci conto in quale direzione oggi ci si muove. Ci interessa soprattutto sapere se avremo conferma delle conclusioni a cui siamo giunti nello studio delle fonti scritte: se persistono le due tendenze che abbiamo rilevato anche in testi molto recenti.

La scelta degli intervistati non è stata casuale. Si è voluto mettere a confronto tre diversi insegnanti di canto: il primo appartenente ad un'istituzione pubblica, il Conservatorio; gli altri due operanti in privato. Sono di tre nazionalità differenti: argentina, americana e italiana. Provengono da esperienze completamente diverse e diversa quindi sarà anche la loro didattica.

Si è voluto inserire anche una voce proveniente dal mondo scientifico, quella di un foniatra, che ormai conosciamo bene e che in particolare si occupa di problematiche relative alla voce cantata.

Le domande non riguardano solo il concetto di «maschera», ma cercano di dare uno sguardo su tutta la didattica o l'approccio di ognuno. Gli argomenti trattati sono più o meno gli stessi per tutti gli intervistati. Eventuali varianti sono avvenute in conseguenza al racconto specifico di ogni intervistato.

INTERVISTA A STELLA SILVA

QUANDO HA INIZIATO A CANTARE?

Ho avuto la fortuna di essere nata in una famiglia di gente appassionatissima dell'opera. Sono nata a Buenos Aires. A cinque anni avevo già l'abbonamento al teatro Colon di Buenos Aires, in un periodo in cui al Colon venivano le figure più importanti del panorama lirico di allora. Ho visto la Tebaldi debuttare in «Aida». Ho visto Del Monaco debuttare nell'«Otello». Non ricordo esattamente, perché avevo cinque anni, ma mi è rimasto fin da piccola nell'orecchio quel fascino, quella attrazione incredibile per la voce umana.

Questo crescere ascoltando la voce umana mi ha creato una specie di attrazione fatale e meravigliosa. La voce è lo strumento primario. Penso che tutti gli altri strumenti siano stati creati imitando la vocalità.

Mio padre era baritono e non è riuscito a studiare. A quel tempo, negli anni '50, pochissimi potevano studiare. Però il suo sogno era fare il cantante e lo ha realizzato in me. A tre anni mi sedeva sul pianoforte – avevamo un pianoforte verticale – e mi accompagnava e mi faceva cantare. Così non so da quando canto: praticamente da quando sono nata.

COME PROSEGUIRONO I SUOI STUDI DI CANTO?

Mi sono molto preoccupata di non cantare a scuola, perché avevo sentito che nel periodo dello sviluppo della laringe la cartilagine non è ancora formata ed è molto delicata. Può subire delle malattie ed essere danneggiata. Siccome già a cinque anni avevo deciso di fare la cantante lirica, a scuola, quando mi hanno fatto eseguire la scale delle quinte per vedere se ero intonata per farmi entrare nel coro, io ho stonato tutto. Non volevo che venisse sfruttata la mia voce. Quando ero piccola avevo una voce di soprano acutissima. Cantavo «Casta diva», cantavo tutto, ma non volevo che lo scoprissero, perché sapevo che se mi avessero fatto cantare fin da piccola, potevano rovinare il mio strumento vocale.

Una volta ottenuto il diploma di maestra a sedici anni, quindi con due anni d'anticipo, ho subito iniziato con il conservatorio e ho studiato all'Istituto Superiore delle Arti di Colon.

In seguito ho avuto una borsa di studio e sono venuta in Italia a studiare. Dopo quattro mesi già cantavo. Mi hanno sentita e mi hanno subito affidato una registrazione de «La forza del destino».

Pensando alle mie esperienze personali, sono molto sorpresa delle persone che dicono che si sono scoperte la voce tardi, per esempio a ventitré anni. Per me la voce è sempre stata parte del mio fisico, una parte di me. La mia voce è me stessa. È tutto. Sono molto attratta anche dalla voce delle altre persone. Sentendo parlare qualcuno, capisco subito molte cose, se mi piace oppure no: dal timbro, dall'inflessione. La voce è come un'onda che arriva dentro alla gente.

Lo studio della vocalità è un po' come scoprire l'anima. Il cantante ha lo strumento più puro e più vero. Un pianista suona uno strumento, la voce invece esce da te stesso, dal profondo.

DA QUALI ESPERIENZE PARTICOLARI DERIVA LA SUA DIDATTICA? QUANTO DI CIO' CHE HA APPRESO DAI MAESTRI CHE HA AVUTO RIESCE A DARE OGGI AI SUOI ALLIEVI?

Tantissimo. Devo dire però che sono stata fortunata. Sono entrata nel teatro lirico a ventitré anni e non ero assolutamente matura. Sarebbe assurdo dire il contrario. Non so come mi scritturavano per «Aida» o per altre opere del genere.

Io ho studiato in teatro con i direttori d'orchestra, che tanto mi hanno dato. Ogni direttore mi ha dato qualcosa: il M° Gavazzeni, il M° Arena, il M° Patané, il M° Fasano. Penso che la mia didattica derivi soprattutto dalla mia esperienza personale, perché ho dovuto lottare molto con la mia vocalità, siccome ho debuttato in età molto giovane, in cui generalmente non si è maturi. Ho dovuto ripensare molto a cosa stavo facendo, perché non avevo la consapevolezza di quello che facevo. Tutto questo lavoro dentro di me, mentre ero in teatro, mi ha aiutato a capire tante cose, che in seguito ho potuto dare ai miei allievi, oltre al lavoro che ho avuto la fortuna di fare con questi grandi maestri. Ancora oggi mi domando come potevano darmi quelle responsabilità quando ero così giovane. Probabilmente è perché sono sempre stata

un'appassionata del canto: forse questa passione mentre cantavo traspariva. Non lo so. Vorrei risentire a quell'età che effetto facevo, perché sono anch'io perplessa. Quindi ho studiato canto con questi grandi maestri.

QUAL ERA LA TERMINOLOGIA USATA DAL PUNTO DI VISTA TECNICO DA QUESTI MAESTRI, PER INSEGNARE COME METTERE LA VOCE?

Questi maestri non insegnavano tecnica, ma solo interpretazione.

QUINDI COME E DA CHI HA APPRESO LA TECNICA?

Siccome io non ero ancora pronta tecnicamente, penso che questi maestri mi prendessero per il mio fraseggio e per il mio temperamento, che probabilmente convinceva.

Se mi chiedevano cosa facessi per cantare, non sapevo rispondere. Era molto istintivo in me. Siccome loro mi chiedevano effetti e fraseggi particolari, ho dovuto lavorare molto su me stessa per fare quello che mi chiedevano. Non avevo l'esperienza di un cantante di più di trent'anni. Questo modo di lavorare su me stessa, per raggiungere la tecnica che occorreva per adempiere a ciò che loro mi chiedevano, mi ha aiutato molto. Non ho cantato in quel modo perché qualcuno mi ha detto che dovevo fare così, ho cantato perché ho dovuto ricercare dentro me stessa tanto, per fare gli effetti che mi chiedevano. Spero di riuscire a farmi intendere. Non avevo studiato con un maestro di canto che mi aveva spiegato cosa dovessi fare. I miei primi anni di carriera, fino a trentuno –trentadue anni, sono stati infatti di sofferenza per me, perché ho dovuto ricercare una sicurezza tecnica, che magari da giovane cantando davo l'impressione di avere, ma che in realtà non avevo.

La terminologia dei maestri di canto purtroppo è una cosa complicata, in quanto noi lavoriamo con uno strumento che non vediamo. Ogni cantante ha una psicologia, un modo di sentirsi particolare. È molto difficile insegnare canto per questo. Allora noi insegnanti siamo costretti ad aggrapparci a delle terminologie per aiutare l'allievo, che a volte non bastano. E si finisce, almeno io personalmente, con

dar l'esempio, perché il canto è anche imitazione. Si finisce con dar l'esempio, perché non ci sono le parole che bastano per definire un suono. Come si fa a dire com'è un suono?

PER QUANTO RIGUARDA PROBLEMATICHE TECNICHE PIU' PARTICOLARI, COME LA POSIZIONE DELLE LABBRA, DELLA POSA DA ASSUMERE, TUTTI I PRECETTI CHE SI DANNO DI GIORNO IN GIORNO, MI PUO' DARE UN ESEMPIO DI QUELLO CHE LEI IMPARTISCE AI SUOI ALLIEVI?

Innanzitutto il cantante è uno strumento, usa tutto il corpo. L'importante è che ci sia sempre una grande rilassatezza in ciò che si fa: rilassatezza della mandibola per esempio. Poi la pronuncia perfetta è alla base di tutto. La chiara pronuncia delle parole, del testo, è forse la cosa fondamentale. Quando un cantante riesce a pronunciare bene, vuol dire che è padrone del suo strumento. Questo è molto difficile. Anche celebri cantanti non si capisce cosa dicono, e non è perché non abbiano una tecnica buona. Dipende. Ci sono cantanti celeberrimi che cantano benissimo, ma non è che si capisca bene tutto quello che dicono, perché questa è proprio la cosa più difficile. La pronuncia perfetta si ottiene quando si ha una grande padronanza e una grande rilassatezza. È come se la parola fosse separata dal proprio fisico, come se si stesse pilotando qualcosa che sta al di fuori di sé. Quando si ottiene questo significa che la muscolatura non lavora, non subisce sforzi, si ha solo fiato e risonanza.

COME SPIEGA AI SUOI ALLIEVI COME APPOGGIARE IL FIATO E PROIETTARE IL SUONO?

Il modo di dire della maggior parte dei maestri riguardo il «giro del suono» non è corretto. Quello che gira è il fiato. L'appoggio è una cosa fondamentale. Si fa ancora tanta confusione sull'appoggio del diaframma. In realtà è vero che è il diaframma che regge la colonna d'aria, però è tutta la muscolatura addominale che fa muovere il diaframma. Il diaframma non ha un suo movimento vero e proprio. Questo voler spingere il diaframma in dentro per cantare è un grosso guaio, perché

crea solo tensione. Si dovrebbe pensare a questa fascia muscolare addominale, che regge il diaframma e lo porta alla base polmonare e da lì la colonna d'aria, il fiato, viene sostenuta.

È inutile dire: «Porta avanti il suono». È il fiato che trovando la gola aperta viene in avanti. È inutile che io spinga il fiato avanti. È come buttare un secchio dalla finestra con la finestra chiusa; devo prima aprire la finestra, perché l'acqua esca fuori. È lo stesso per il fiato. Se la muscolatura della gola e la laringe non sono rilassate, se il palato molle non è alzato e la laringe abbassata, è inutile ricercare la maschera, perché non la troverai mai. La maschera la troverai quando questo fiato girerà e riuscirà a venire in avanti.

QUALI SONO I PROBLEMI PIU' FREQUENTI CHE INCONTRA CON GLI ALLIEVI A LIVELLO VOCALE?

L'appoggio diaframmatico è una delle cose più difficili da raggiungere. Mentre la tensione, in senso negativo, è una delle cose più difficili da togliere. Un cantante che canta senza una tensione muscolare rende il massimo. Con gli allievi questo è un lavoro molto lungo e molto difficile, perché l'appoggio è tante volte confuso come tensione. Invece non ci deve essere una tensione. L'appoggio dovrebbe essere come tutto il resto nel cantante: elastico, non duro. I ragazzi tendono, per appoggiare, a creare tensione. È uno dei problemi più grandi.

Ormai sono tanti anni che insegno e mi sono resa conto che il problema maggiore, per quanto riguarda l'emissione, è che i ragazzi vogliono costruire una vocalità, invece di seguire la loro. Vogliono costruire un suono, invece di pensare a respirare bene e a pronunciare in avanti. In precedenza è come se volessero correre dietro a un suono, invece di pensare a una posizione. Questo è forse il problema più grande. Invece di pensare a una posizione giusta, è come se volessero ricreare un suono che magari loro non hanno. Più naturale è il canto, meglio è. Quando si sente cantar bene, vuol dire che è un canto naturale. Ma non è facile.

CHE COSA INTENDE PER «MASCHERA»?

La maschera sono i risonanti, i risuonatori della voce. La maschera è tutta la parte avanti della faccia, dove va il fiato. Un insegnante deve usare questa terminologia per forza. Cosa si dice altrimenti all'allievo? Non si può certo parlare all'allievo degli ossicini che stanno dentro. Gli si dice, invece, di portare il suono in maschera.

Sono convinta che quando si comincia a far cantare l'allievo, non si può dire tutto. Penso che se si dicesse tutta la verità di come funziona l'apparato fonatorio, gli allievi non canterebbero più. Crea una grande confusione.

QUINDI NON SPIEGA AGLI ALLIEVI LA CORRETTA POSIZIONE DEL VELO PALATINO, PER ESEMPIO...

Sì, ovviamente. Quello è fondamentale. Ma la maschera è un'altra cosa. La maschera sono i risonanti, dove va il suono.

DOVE VA IL SUONO O DOVE VA IL FIATO?

Dove va il fiato, che poi diventa suono.

Non spiego esattamente cos'è la maschera perché i risuonatori, negli acuti, sono in un posto, nelle note centrali in un altro e nelle note basse in un altro ancora. Dall'alto si scende. Se io dovessi dire tutto questo ai ragazzi, non canterebbero più. I risuonatori degli acuti sono sopra la testa, al centro. Se io dovessi dirlo ai ragazzi, incomincerebbero a mandare il suono indietro. Quindi l'unica alternativa è di dire di portare il suono in maschera.

I risuonatori formano un ventaglio davanti alla testa, ma l'allievo non lo può capire. Si rischia di pensare troppo alle proprie percezioni, invece di portare spontaneamente il suono in avanti.

Tuttora dopo tutti i trattati di canto che sono stati scritti, ancora si discute. Lei potrà leggere tutti i trattati di canto del mondo, le posso parlare di tutta la mia esperienza di cantante e di docente, e ancora dopo tutto questo, forse lo stesso lei non saprà cantare.

Il canto è un fatto veramente personale, bisogna saper pilotare il suono. Il cantante deve diventare come uno che fa yoga. Deve riuscire a staccarsi del tutto e riuscire a dominare il suo suono, perché se il cantante pensa a tutte queste cose tecniche, non canta più. Chi ha cantato molto lo sa. Se lei sta su un palcoscenico e deve interpretare un personaggio con sessanta orchestrali sotto, lei deve essere totalmente staccato da se stesso, dal suo corpo, da tutto, altrimenti non riesce a cantare. Sarebbe folle che uno pensasse a tutte queste cose tecniche. È impossibile.

COSA PUO' AFFERMARE SUI PASSAGGI DI REGISTRO?

Nell'ambito didattico è meglio non creare questo fantasma dei passaggi, perché bisognerebbe uguagliare tutta la voce, ottenere un suono uguale. Il problema c'è, ma è meglio non creare questi fantasmi all'allievo. Dopo anni di studio, dopo i vocalizzi per uguagliare i vari registri, si può dire: Vedi questo passaggio? Qui c'è uno scoglio da risolvere».

Se io all'inizio dico: «Adesso c'è un passaggio», l'allievo non canta più. Bisogna aspettare che lo trovi da solo.

Il canto è uno scoprire se stessi. Il maestro di canto è come uno specchio che aiuta a vedersi: sei ben truccato o no, stai male o non stai male; questo ti viene male per questo motivo. Il cantante che non sa scoprire se stesso, non c'è maestro di canto che lo faccia cantare. Cantanti si nasce. Un cantante funziona perché ha dentro di sé un'intelligenza intuitiva, di scoprire se stesso e sapersi gestire. Non c'è maestro che gli metta in bocca la soluzione. Già deve ringraziare che ha un maestro che non gli dice cose inesatte. Perché è difficile spiegare quello che si fa e come si fa ad un altro. Il maestro si basa sulla sua sensazione. Ma magari è una sensazione che non aiuta l'allievo.

La cosa importante è il risultato. Se per far bene una cosa tu pensi a una giraffa, pensa alla giraffa, però fammela bene. Perché ognuno di noi ha dentro di sé delle sensazioni personalissime e queste vanno rispettate. Guai al maestro di canto che ti vuol imporre a tutti i costi le proprie. Ognuno di noi è uno strumento diverso. Il maestro deve aiutare a scoprirlo e questo non è poco.

SI PARLA DA MOLTI ANNI DI UNA CRISI DEL TEATRO LIRICO, NEL SENSO CHE NON CI SONO PIU' CANTANTI. LEI A COSA ATTRIBUISCE QUESTO FATTO?

È vero che c'è una crisi. Io la attribuisco a una serie di cose.

Quando ho debuttato nel '67, c'erano il doppio di stagioni, stagioni più lunghe e molti più teatri. Gli agenti venivano a sentirti e ti facevano cantare in tanti teatri diversi.

Oggi il problema maggiore è la velocità: i giovani sono abituati ad avere tutto subito. Non c'è più pazienza di aspettare. Dò molta colpa anche agli agenti. Ultimamente c'è un gruppo di agenti incompetenti, che vogliono anche loro guadagnare i soldi subito e bruciano i giovani, mandandoli a fare di tutto. Non tutti reggono queste cose. Certi dopo tre anni non cantano più, perché non sono ancora preparati tecnicamente.

Io sono stata fortunata, perché ho avuto la fortuna di riflettere, di avere l'intelligenza di capire me stessa, ma non è detto che tutti riescano a fare la stessa strada. Oggi è un suicidio. Se un agente sente un cantante con possibilità, deve subito cantare a livello della Scala. Noi in passato avevamo un teatro dove si debuttavano le opere. Io ho cantato in tutta la provincia francese. Oggi non esiste più questo: non c'è più la provincia. I teatri sono tutti ad alto livello. I giovani devono essere subito pronti.

C'è anche la difficoltà di trovare dei buoni maestri di canto. Mi sono accorta negli anni che i ragazzi quando sono mal consegnati non se ne rendono conto. I ragazzi dovrebbero avere un parametro per capire se quello che viene loro detto li fa migliorare. So di ragazzi che continuano a peggiorare e continuano con lo stesso maestro. Questo è sorprendente. Si crea una dipendenza dal proprio maestro. Mi chiedo come facciano a non accorgersi che stanno peggiorando. A volte penso che non siano in grado di capire, anche perché ci sono tanti ragazzi che studiano canto e non sono mai andati a vedere un'opera. I ragazzi non vanno a teatro. Vengono a studiare al conservatorio e non hanno ancora visto un'opera. Questa è una cosa sorprendente. Non hanno parametri. Questa è una delle colpe dei ragazzi.

Non diamo tutte le colpe ai maestri di canto, perché oggi giorno troppe persone studiano canto. Quando io ero al conservatorio, c'era solo una cattedra di canto. Entrava solamente la gente che poi faceva carriera. Oggi ormai studia canto chiunque. Non sono tutti predisposti. Il cantante in un certo senso è una cosa rara. Non ci vuole solo la voce, ci vogliono tante cose, soprattutto quella intelligenza percettiva di se stesso, di riuscire a capire se stesso. Questa è la fundamenta di un

cantante. Non si può dare colpa solo al maestro di quello che dice, ma si deve lavorare su se stessi. Non è possibile fare altrimenti, perché quando si è sul palcoscenico, non esce il maestro a cantare. Il cantante è il responsabile, deve conoscere la sua vocalità.

PUO' DESCRIVERE UNA SUA PRIMA LEZIONE TIPO?

La prima cosa è la respirazione. Bisogna controllare se la respirazione è giusta. Cerco innanzi tutto di non creare fantasmi. Bisogna cercare di lavorare sulla parola, di portare la parola in avanti più naturalmente possibile. Queste sono le prime cose che dico.

QUALI SONO I RISULTATI CHE HA OTTENUTO E STA OTTENENDO CON I SUOI ALLIEVI?

Sto ottenendo molti risultati. I miei allievi ormai hanno vinto concorsi importantissimi. Ho tanti allievi alla Fenice, e molti allievi che sono in carriera. Questo penso che sia un termometro. Certo si può sempre fare di più.

Però devo dire un'altra cosa. Io sono una cantante e devo dire una cosa a favore dei maestri di canto. Perché tu riesca a ottenere dei risultati, devi trovare un cantante davanti a te. A me fanno molto ridere quei maestri che dicono: «lo ho fatto quel cantante». Io non «faccio» nessuno. Io riesco a lavorare se trovo un cantante davanti. Devo avere la fortuna che mi capiti qualcuno che abbia le doti necessarie per diventare un cantante.

Comunque quando gli allievi, quelli che riescono, escono dal conservatorio e cominciano a cantare, non hanno ancora la consapevolezza tecnica. La consapevolezza si raggiunge dopo molto tempo, con l'esperienza. Ci vuole molta pazienza e molta umiltà.

(Venezia, 14 novembre 2003)

CURRICULUM VITAE

Stella Silva ha studiato all'Istituto Superiore d'Arte del Teatro Colon di Buenos Aires, e si è perfezionata a Milano con i soprani Adelaide Saraceni e Zita Fumagalli. Ha cantato nei più prestigiosi teatri e nei più importanti festivals internazionali.

Si citano, in Italia: il Teatro alla Scala (Milano), Teatro dell'Opera (Roma), Arena (Verona), Sferisterio (Macerata), Teatro Regio (Torino), Teatro G. Verdi (Trieste), Teatro La Fenice (Venezia), Teatro Petruzzelli (Bari), Teatro Massimo (Palermo), Teatro Municipale (Reggio Emilia), Teatro Comunale (Treviso), Teatro Sociale (Como), Teatro Comunale (Ferrara), Teatro Sociale (Rovigo), Teatro Comunale (Adria), Teatro Comunale (Ravenna), Teatro Municipale (Piacenza), Teatro Comunale (Modena), Teatro Grande (Brescia), Teatro Egisto (Roma), Settembre Musicale (Torino), Vacanze Musicali (Venezia), Teatro Comunale (Pisa), Teatro A. Rendano (Cosenza), Teatro Comunale (Reggio Calabria), Teatro Verdi (Pordenone), Teatro Berzieri (Salsomaggiore), Jesistate81 (Jesi), Teatro Regio (Parma), Teatro Tenda (Pisa), Opera Barga (Barga), Festival (Stresa), Teatro Comunale (Mantova), Icaf Vocal Concert (Pisa), Teatro Palestrina (Cagliari).

In Europa ha cantato in: Germania, Austria, Francia, Finlandia, Jugoslavia, Irlanda, Inghilterra, Svizzera, Belgio e Spagna. Inoltre si è esibita in :Venezuela, Canada, Stati Uniti d'America, Israele, Sudafrica, Costa Rica, Puerto Rico.

In teatro ha ricoperto numerosissimi ruoli, tra cui: Azucena («Il Trovatore»), Ulrica («Un Ballo in Maschera»), Federica («Luisa Miller»), Fenena («Nabucco»), Preziosilla («La forza del destino»), Amneris («Aida»), Eboli («Don Carlos»), Maddalena («Rigoletto»), Quickly («Falstaff»), Carmen («Carmen»), Laura («La Gioconda»), Santuzza («Cavalleria Rusticana»), la Zia Principessa («Suor Angelica»), Suzuki («Madama Butterfly»), Principessa di Bouillon («Adriana Lecouvreur»), Madelon («Andrea Chénier»).

Ha conseguito i seguenti premi: Premio Puccini di Viareggio; Orfeo Lirico del Successo di Salsomaggiore Terme; Premio ai grandi interpreti della Carmen di Fabbrico; Premio Internazionale «Ebe Stignani» di Loiano.

Ha fatto parte per 10 anni del Complesso di Musica da Camera I Virtuosi di Roma diretto dal M° Renato Fasano, cantando opere di Vivaldi, Cavalli e Cimarosa in tournée per tutta l'Europa, Medio Oriente e Stati Uniti d'America.

Ha insegnato presso i Conservatori di Stato di Novara, Brescia, Ferrara e Castelfranco Veneto. Attualmente insegna al Conservatorio «B. Marcello» di Venezia.

È stata inoltre docente presso i seguenti Master classes: Fondazione G. Cini, Isola di S.Giorgio a Venezia; Corso Internazionale di Osimo (Ancona) ;Corso Regione Piemonte a Crodo (Novara); Corso per Cantanti U.S.A. «Ezio Pinza» a Oderzo (Treviso).

INTERVISTA A SHERMAN LOWE

QUANDO HA INIZIATO A CANTARE?

Avevo nove anni. Cantavo da piccolo in chiesa. Poi verso i tredici anni, quando è avvenuta la mutazione della voce, mi vergognavo a cantare. Allora ho cominciato a suonare l'organo in chiesa. Quindi ho studiato organo e pianoforte per tre anni. Verso i sedici anni mi ero assestato e ho ripreso a cantare.

Quello che succede a quell'età è che la forma della laringe comincia a cambiare; la cartilagine comincia ad ingrossarsi; la laringe diventa più grande; la voce comincia ad abbassarsi. C'è un momento di enorme cambiamento e confusione, e tanti ragazzi si vergognano di questo, perché la voce anche parlando si interrompe. Si passa dalla voce di fanciullo alla voce di uomo in pochi mesi. Questa cosa succede molto rapidamente durante la pubertà.

Nel mio caso avevo un po' paura di crescere. Volevo che la mia voce rimanesse com'era prima, perché all'inizio la mia voce è diventata molto bassa. Il pomo d'Adamo era diventato molto evidente e mi vergognavo. Poi, verso i quindicisette anni la mia voce si è stabilita e non si rompeva più. Allora sono tornato a cantare, però non più da soprano, ma da basso.

Ho cantato nel coro della chiesa da basso. Negli Stati Uniti c'è una grande tradizione di musica corale. Molte chiese hanno addirittura l'orchestra. Normalmente una chiesa raccoglieva 100-150 coristi. Io non ero in una chiesa così grande perché abitavo in campagna; comunque abbiamo fatto cose importanti. Si accorsero subito che la mia voce, dopo la mutazione, era diventata grossa, grande. A causa di questo tipo di voce, mi affidarono subito parti da solista.

A 17 anni stavo finendo il liceo. Negli Stati Uniti c'è una persona che si chiama «guy's counsellor», che guida le scelte degli studenti dopo il liceo: se scegliere una scuola tecnica o l'università. Io non sapevo cosa fare. Questa persona mi consigliò di andare al conservatorio. Dovevo scegliere però che cosa studiare, quale strumento. Avevo studiato pianoforte con un insegnante locale, in campagna, ma mi rendevo conto di non poterlo fare al conservatorio, perché per raggiungere un certo livello si doveva aver studiato con un bravissimo insegnante fin da piccolo.

Allora questa guida mi consigliò di andare a studiare canto, visto che tutti mi facevano cantare.

Andai all'Università di North Carolina. È una scuola di arte, musica, danza e teatro: è un'università molto importante. Preparai il programma richiesto e andai all'audizione. Erano quattro esaminatori: mi chiesero se avessi studiato canto e io risposi di no. Mi dissero che volevano che andassi lì a studiare canto, e mi diedero una borsa di studio completa.

Negli Stati Uniti l'università è molto costosa: la borsa di studio fu una fortuna per me, perché i miei genitori volevano aiutarmi, ma per arrivare a quelle cifre avrei dovuto anche lavorare. Così non dovetti lavorare.

Il primo anno feci un'audizione perché era obbligatorio entrare in coro. Facevamo dei grandi concerti con l'orchestra. A 18 anni feci un'audizione col direttore d'orchestra per una parte da solista per il Requiem di Britten e mi prese subito. In estate mi portarono in Italia: l'università aveva un programma estivo in Toscana, a Siena. Anche in Italia cantai da solista, anche per la RAI, in molte chiese in Toscana e in Umbria, sempre repertorio sacro. Qualche volta facevamo qualche concerto lirico, ma non nelle chiese.

Per quattro anni ho fatto così: durante l'anno scolastico studiavo all'università, poi in estate venivo in Italia con l'orchestra. C'era sempre la nostra insegnante che ci dava lezioni.

COME SI E' TROVATO CON QUESTA INSEGNANTE?

Se devo dire la verità, lei non insegnava bene la tecnica. Era una grandissima musicista. Mi ha fatto conoscere la musica da camera francese, le arie da camera italiane: era brava con le lingue. Mi diceva che io ero un talento naturale. Quando sono entrato in conservatorio potevo cantare molto acuto ed anche molto grave; quando sono uscito dal conservatorio non superavo neanche un RE. Ho perso parte della mia estensione.

Questo fu dovuto al fatto che non ero guidato nel modo giusto. Io ascoltavo tantissimi dischi. Venivo da una famiglia che amava moltissimo la musica, classica, sacra e tanta musica popolare, ma non la lirica. Per me era tutto nuovo: ero come una persona affamata. Ero sempre con le cuffie; in biblioteca ascoltavo tutti i cantanti

famosi. Mi avevano detto che ero un basso baritono e mi chiesero quali bassi mi piacessero: scelsi Ghiaurov, Tosti, Pinza, Siepi, e dissi di voler cantare come loro. Ho cominciato ad imitare le loro voci, ma non avevo una voce come la loro. Avevo la mia voce; però questi cantanti erano famosi, mi piaceva come cantavano e volevo imitarli. Ho cominciato a scurire troppo la mia voce, non capendo cosa stessi facendo, perché non avevo una vera guida tecnica, senza voler togliere nulla alla mia insegnante, che era una bravissima musicista. Capiva l'espressività della musica, ma non come si produce il suono. Ho cominciato ad intubare la mia voce, avevo tutta la voce indietro e ho perso l'estensione.

*Ho vinto persino dei concorsi con la voce così, perché la voce era bella. Però mi dicevano che dovevo studiare, che avevo dei problemi, anche se ero molto espressivo, musicale. Questo non basta: bisogna sapere **come** cantare.*

NEGLI ANNI SUCCESSIVI HA AVUTO UN VERO INSEGNANTE DI TECNICA VOCALE?

Sì. In seguito sono andato a New York.

Il mio primo insegnante di tecnica vocale lo avevo conosciuto in Colorado, ad un festival estivo molto famoso ad Aspen, a cui avevo partecipato subito dopo l'università. Lì ho fatto il mio debutto in «Flauto magico». Ero lì con cantanti che adesso sono molto famosi. Poi ho fatto anche «I racconti di Hoffmann», ancora con cantanti ora molto conosciuti.

Era la mia prima esperienza professionale. Ad Aspen ho conosciuto un insegnante della Juilliard School of Music di New York. Lui mi disse che la mia voce era stupenda e che dovevo trasferirmi a New York per studiare con lui, perché lui poteva aiutarmi.

Io però non avevo tutti i soldi per andare a New York. I miei genitori mi dissero che potevano aiutarmi un po', ma che dovevo trovarmi un lavoro. Così trovai un lavoro in uno studio legale: lavoravo di giorno e studiavo di notte. Due volte la settimana andavo a far lezione con questo maestro, che all'epoca, nel '79, chiedeva 75 dollari per una lezione di 50 minuti. Era come la metà di quello che pagavo per l'affitto: era soltanto una lezione, però lui era famosissimo.

Dopo nove mesi con lui, questa «gravidanza» non aveva frutto. Parzialmente è stato a causa mia: lui aveva una personalità particolare. Insomma, non andava bene.

Sono andato ad un altro festival a Washington D.C., un altro festival molto importante, e lì ho conosciuto altre persone che mi hanno dato diversi consigli. Così tornai a New York e cambiai insegnante. Finalmente trovai due insegnanti molto famosi a New York, Shirlee Emmons e Armen Boyajian che avevano cantanti famosi al Metropolitan e in altri teatri famosi e che mi fecero capire che cosa stavo facendo, cosa stavo sbagliando.

QUANTO DI QUELLO CHE HA APPRESO DA QUESTI INSEGNANTI RIESCE A DARE ORA AI SUOI ALLIEVI E QUANTO INVECE DERIVA DALLA SUA ESPERIENZA PERSONALE?

Da loro ho capito un po' di questo, un po' di quello e mi sono fatto una collezione di idee che ho cominciato ad applicare alla mia voce in modo personale. Armen Boyajian mi ha fatto capire come mantenere la struttura della gola ferma e a non andare indietro, a non cercare i suoni 'giù', ma 'sù'.

Shirlee Emmons mi ha fatto capire i movimenti della lingua, del palato e della mandibola. Mi ha dato molte spiegazioni anatomiche: mi ha spiegato come funziona fisicamente lo strumento, come è fatto. Con Armen Boyajian invece era più un lavoro con l'orecchio.

Queste due cose insieme mi hanno aiutato tanto.

Poi ho cominciato a cantare di più, ho iniziato a cantare a New York. Le note acute cominciavano a tornare fuori. Però non ero mai soddisfatto: non avevo recuperato la libertà che avevo a 18 anni, quando ero, diciamo, 'ignorante'.

L'ho recuperata dopo e poi ho cantato tanto negli Stati Uniti, in tanti teatri: ho fatto più di cento recite. Purtroppo però ho cominciato ad avere problemi di salute. Ho scoperto di avere un grave problema di salute: ho dovuto operarmi per varie cose e alla fine ho scelto di non cantare più.

Nonostante avessi recuperato la mia vocalità, non avevo più la resistenza per affrontare il teatro. Ho pensato di fare l'insegnante, anche se non volevo essere un insegnante che insegna perché non riesce più a cantare.

LA SUA VOCALITA' L'AVEVA RECUPERATA GRAZIE AD UN SUO PERCORSO PERSONALE O GRAZIE AD UN INSEGNANTE?

Grazie a tutto. Non potevo arrivarci da solo a quello che conosco adesso. Oggi riesco a cantare e a insegnare, a trasmettere quello che so. Tutto questo percorso era necessario per arrivare dove sono ora.

Prima di arrivare ad insegnare, ho partecipato al progetto chiamato "Fulbright project", che è uno scambio culturale fra i cittadini americani e tutti i paesi del mondo. Volevo venire in Italia a studiare le forme di canto precedenti al belcanto e fare una ricerca su questo argomento. Così andai davanti a questa commissione alle Nazioni Unite a New York, che si chiama "Fulbright Foundation", a spiegare la mia situazione: che volevo venire in Italia, prima per recuperare il mio canto, e poi per studiare tutte queste cose. E mi diedero questo finanziamento per due anni.

Dopo questi due anni mi sono fermato in Italia: la gente ha cominciato a cercarmi per insegnare. Adesso ho uno studio di cantanti che vengono veramente da tutto il mondo: più della metà ovviamente sono italiani; la maggior parte cantano, sono in carriera in tutti i teatri d'Italia e d'Europa. Francesca Scaini, ad esempio, ha vinto il concorso Callas; ora è in Germania. Questa è una grande soddisfazione per me. Sono contento perché ho raggiunto dei risultati, da tutte le mie esperienze personali, anche dalle malattie.

A causa dei problemi che avevo, compensavo con il corpo. Questo compensare ha squilibrato di nuovo la mia tecnica, e ho dovuto recuperare per la seconda volta la mia vocalità.

SPIEGA DETTAGLIATAMENTE AI SUOI ALLIEVI IL FUNZIONAMENTO DELLA VOCE A LIVELLO ANATOMICO?

Per me è essenziale. Senza questo brancoli sempre nel buio: si indovina come cantare; non si ha un punto di riferimento reale. Si hanno delle sensazioni e si pensa di avere il suono «in maschera», in avanti, di appoggiare. Sono solo parole: si sente qualcosa e si crede che sia la maschera, allora si comincia a mettere la voce in maschera, a spingere il suono in avanti.

COSA INTENDE PER «MASCHERA»?

In realtà la maschera non esiste. È una sensazione che proviamo quando non ci sono ostacoli all'aria che è in vibrazione, all'aria che risuona. L'aria risuona nella cavità orale. È come in un violoncello: le corde vibrano e l'aria messa in vibrazione risuona dentro la cassa di risonanza del violoncello. La cassa ha una forma definita, fatta da uno stampo. L'aria che passa attraverso i fori del violoncello prende la forma del violoncello e crea quel suono che noi riconosciamo come il suono del violoncello. Il legno vibra, ma non risuona. È l'aria che è in vibrazione che risuona nello spazio vuoto. Il nostro spazio vuoto è la cavità orale, che comincia subito sopra le corde vocali e arriva alla parte superiore del palato molle, l'ugola: quello spazio dietro l'ugola si chiama naso-faringe, cioè quella porzione di faringe dietro il naso a livello delle orecchie. L'aria risuona dentro queste cavità. La cavità orale è lo spazio vuoto. L'aria entra in vibrazione, perché le corde vocali quando si avvicinano creano un ostacolo al passaggio dell'aria: si crea una pressione sotto la glottide, che è lo spazio tra le corde vocali. Chiudendo la glottide si crea l'ostacolo al passaggio dell'aria. L'aria, per superare le corde vocali, le fa vibrare. Quando vibrano hanno un movimento simile a quello di due onde che collidono. Ogni volta che si aprono e si richiudono, un po' d'aria supera la chiusura glottica e immediatamente comincia a risuonare. Man mano che quest'«aria-suono» sale, raccoglie sempre più risonanza e alla fine esce dalla bocca.

Le persone che dicono che bisogna mettere la voce in maschera stanno cercando di insegnare a non usare la parte inferiore della gola per risuonare, cioè come facevo io quando volevo avere la voce di Ghiaurov, di Pinza, di Siepi, quando miravo a questo suono rotondo, scuro. Per soddisfare quel mio desiderio, ho fatto degli errori. Ho usato la parte inferiore della gola per scurire, falsando la mia voce, e ho perso le note acute, perché quella non era la mia voce naturale. La mia voce naturale è più brillante, però sempre quella di un basso baritono. Io avevo la mia voce: non potevo fare come loro, come allo stesso modo loro non potevano fare come me.

Le persone che insegnano l'idea di maschera, o il suono in avanti, stanno cercando di aiutare una persona ad evitare la parte bassa della gola. Purtroppo la maggior parte degli insegnanti che dicono questo non sanno che cosa stanno dicendo, perché non esiste un vero suono «di maschera», ma c'è un suono che

risuona nella parte superiore della cavità orale, che dà la sensazione o l'impressione di un suono in maschera, perché è più vicino alle ossa del viso. Non è una vera impostazione. La persona che prova la sensazione di una vibrazione in maschera, prova questo soltanto se non ha creato un ostacolo sotto. Se crea un ostacolo, potrai chiedere per tutta la vita a quella persona di mettere il suono in maschera, ma non ci riuscirà mai.

UNA VOLTA PORTATA LA VOCE NEL MODO CORRETTO, DOVE SI SENTONO QUESTE SENSAZIONI?

È globale. Non c'è un punto preciso. Quando è giusto, lo sento dappertutto. È come nel violoncello: non è che risuona in un punto più che in un altro. Lo sento dentro di me: il suono è interno, però la sensazione è che sia esterno, perché l'aria alla fine esce dalla bocca. Poi si ha un ritorno all'orecchio.

Un problema per il cantante è che la maggior parte del suono la percepisce dall'orecchio interno. Quindi è molto facile che un cantante si inganni, perché il suono interno che percepisce è molto diverso. Basta ascoltare la propria voce registrata per rendersene conto: per il cantante è la stessa cosa.

La metà del mio lavoro consiste nell'educare l'udito a riconoscere il suono corretto.

Prima stavo lavorando con un cantante francese, di Parigi, che ha grossi problemi, perché irrigidisce la mandibola e la lingua. Quindi la voce in acuto diventa piatta, senza fuoco. Lo sto aiutando a togliere questi difetti. L'orecchio sente un suono molto più brillante, chiaro: gli sembra di essere un tenore, perché l'orecchio non riconosce ancora quel suono. Devo aiutarlo a rieducare l'orecchio, finché lui mi dica che la voce gli viene senza sforzo, che gli sembri che la gola canti da sé, come se non stesse facendo niente. Insegno di abbandonare queste idee confuse, che creano un suono che non corrisponde alla sua voce vera, libera. Poi lui mi dirà che lo sente sul viso, davanti; però io non gli avrò detto di metterlo lì. Sarà il risultato di una coordinazione corretta.

QUALI SONO I PROBLEMI PIU' FREQUENTI CHE INCONTRA CON GLI ALLIEVI A LIVELLO VOCALE?

Il più grosso problema inizialmente è la postura e il respiro, che è la base. La metà dei cantanti che entrano in questo studio sono completamente confusi, senza riferimenti su come si inspira e su come si appoggia il flusso d'aria. Mi dicono che hanno avuto tanti insegnamenti diversi, ma che non sanno quello che fanno, che si arrangiano. Poi tiro fuori i libri, per esempio quello di Marco Brazzo, un esperto sulla postura, che ha chiarito molti dubbi sull'argomento. Ogni due anni, grazie a Franco Fussi, c'è un convegno a Ravenna, a cui è stato invitato anche Marco Brazzo.

Oggi noi possiamo partire da realtà scientifiche, sappiamo quello che succede quando si respira nel modo giusto per cantare. Ciò nonostante c'è ancora tanta confusione, non soltanto in Italia, sulla respirazione. Tanti dicono che bisogna abbassare il diaframma spingendo la pancia in fuori. Invece è completamente il contrario. È vero che il diaframma scende: è come una pompa, che crea un risucchio e i polmoni si riempiono d'aria. Dopo però il diaframma deve salire: non può rimanere abbassato. Se non sale, l'aria non esce, si rimane in apnea. L'aria è compressa sotto le corde vocali. La compressione dell'aria crea una reazione nel torace. Si deve imparare a combattere questa compressione con un ulteriore appoggio o sostegno, che compensa tale sensazione di compressione. La gabbia toracica dovrebbe rimanere aperta com'è alla fine di un'inspirazione. Con l'inspirazione le costole si allargano: questo crea spazio, affinché il diaframma scenda. Bisogna imparare a mantenere questa postura. Ognuno ha dei muscoli intercostali, che funzionano come una fisarmonica: stirandosi, si allarga la cassa toracica. Così il mio diaframma è più libero e può cominciare a risalire come un ascensore. Se l'ascensore è libero dalle pareti, può scendere e salire; se invece i muri stringono, la cabina dell'ascensore si blocca. Il diaframma è come un ascensore che deve salire. Devo però controllare quanto veloce avviene la salita: questo mi dà l'opportunità di dosare la quantità d'aria che sto consumando. Più lento risale, meno aria sto consumando. Questa postura è la base per una corretta respirazione durante il canto. Ci sono tanti cantanti che fanno confusione: credono di appoggiare e sostenere il suono, ma non capiscono che la voce non si libera perché la base è già scorretta.

Per spiegare loro questo concetto, credo sia giusto usare due vie. Bisogna spiegare quello che succede in realtà, cioè che il diaframma deve scendere.

Comunque questo deve essere un meccanismo inconscio. Il diaframma in realtà lavora ventiquattro ore al giorno: ogni alcuni secondi va sù e giù, anche se respiriamo poco profondamente. Se non funziona, siamo morti! Come il cuore, funziona sempre: è un muscolo sempre sotto allenamento. Per il canto dobbiamo esagerare il movimento naturale del diaframma. Non deve essere una cosa innaturale. Bisogna capire come si comporta il diaframma in uno stato di «riposo». In uno stato di riposo scende poco. Per cantare dobbiamo ingrandire questo movimento normale: il diaframma deve scendere molto di più, perché dobbiamo riempire i polmoni molto di più.

A lezione mostro delle fotografie di cadaveri, disegni di anatomia, e spiego quello che succede.

C'è un messaggio inconscio che arriva sempre al diaframma per fare la sua attività. Bisogna rendere un modo di pensare inconscio conscio. Poi ingrandiamo questo movimento naturale, per far scendere molto di più il mio diaframma. Dopo bisogna gestire la risalita: bisogna imparare una tecnica adeguata per la gestione del diaframma. Devo rallentare il movimento di risalita del diaframma. La maggior parte del lavoro consiste nel non stringere il torace, non chiudere, né spingere in fuori, ma mantenere la posizione. Bisogna imparare a mantenere un equilibrio morbido, altrimenti la tensione del torace, sulle costole, prima o poi arriva anche alla gola.

Questa è la metà del lavoro. Dopo ho bisogno di un ulteriore sostegno o appoggio. Diciamo che l'idea di sospendere il torace in una posizione, come fosse alla fine di un'inspirazione, anche quando l'aria comincia ad uscire, riesco facilmente a raggiungere l'obiettivo, se non si fa troppa tensione. Se soffio in questo modo:

[emette un soffio prolungato],

sono immobile, ma non rigido. Ci vogliono mesi e mesi di esercizio per far capire ad una persona il meccanismo. Se i miei allievi fanno quello che dico – dovrebbero fare questo esercizio per cinque minuti tre volte al giorno –, è come andare in palestra: un po' alla volta i muscoli intercostali si allenano, diventano robusti, e riescono a mantenere questa postura. Inoltre c'è anche un movimento del bacino che si può usare. In realtà abbiamo tre diaframmi: uno pelvico, uno cranico e quello addominale, sotto i polmoni, che usiamo nella respirazione. Il corretto uso del diaframma è il sostegno: serve a sostenere la corretta postura. Devo avere però anche un collegamento con la gravità, altrimenti ho la sensazione che sto per volare via. È una sensazione troppo leggera: devo avere qualcosa che mi attacca alla terra, come

l'albero ha le radici. Questo lavoro si fa utilizzando il meccanismo di allungamento della colonna vertebrale, che porta un arrotamento del bacino e della nuca. Facendo così, è più probabile che la laringe sia più rilassata. C'è un fenomeno nel respiro dell'essere umano: se l'inspirazione è molto profonda, la laringe scende. Questo mi crea un tubo più lungo: più lungo è il tubo, più sonoro sarà il suono. Anche questa è una cosa da insegnare: il rilassamento della laringe durante l'atto inspiratorio. Tutti questi meccanismi devono coordinarsi: sto già parlando di otto o dieci movimenti soltanto nell'atto inspiratorio.

ANDIAMO OLTRE, SEMPRE PARLANDO DI TERMINOLOGIE USATE NELLA TECNICA DEL CANTO: I TRATTATISTI PARLANO DI «REGISTRO DI TESTA», «DI PETTO» A SECONDA DELLE SENSAZIONI CHE SI PERCEPISCONO. COSA INTENDE E INSEGNA RIGUARDO I PASSAGGI DI REGISTRO?

È vero che si hanno queste sensazioni. Sono infatti sensazioni.

Se si parla di registri della voce, scientificamente forse ci sono cinque registri, però nel canto lirico se ne usano in realtà tre, che definisco così: c'è un registro chiaro, un registro rotondo e un registro scuro. Stiamo parlando di timbri. A livello delle corde vocali, non posso dirti cosa succede esattamente al cambiamento dei registri. Sicuramente i muscoli che adducono, i tiroaritenoidi, e i muscoli che allungano, i cricotiroidei, hanno dei cambiamenti nella loro coordinazione. Dipende dalla categoria di voce: ad esempio, basso profondo, basso cantabile, basso baritono, baritono, tenore eroico, tenore drammatico, tenore spinto, tenore lirico, tenore leggero, tenore di grazia. Questo solo per gli uomini. Per la donne ci sono ancora più categorie. A seconda della categoria di voce a cui si appartiene, si sentono questi cambiamenti su una specifica nota. Un soprano lirico mi dirà di percepire un cambiamento intorno al MI³.

LEI FA CERCARE QUESTO CAMBIAMENTO?

Di solito mi dicono che hanno una sensazione di cambiamento, che la voce si restringe, diventa più compatta, più piccola. Intorno al MI³ si avrebbe per un

soprano lirico la zona del passaggio, cioè la zona di passaggio tra un registro e l'altro. In realtà non c'è una voce di petto o una voce di testa. C'è soltanto una voce con riferimenti diversi. Con la voce di petto si intendono le note gravi. Un cantante che canta acuto, non canta in voce di petto, a meno che non faccia il belting di Broadway, una tecnica in cui si impara a portare le note di petto nell'acuto, ma che per il canto lirico è inaccettabile, in quanto crea danni alla voce. Nelle note gravi le corde vocali non si allungano tanto. Non allungandosi, l'elasticità non è completa. Le corde vibrano con oscillazioni più lente. Queste oscillazioni più lente hanno riferimento verso le clavicole. Essendo un uomo, ho la voce più grave, e sento delle vibrazioni sul petto. Però non è un'impostazione della voce. È un riferimento, una reazione delle vibrazioni laringee, delle corde vocali. Questa zona del petto assorbe parte di queste vibrazioni. Percepisco una leggera vibrazione: vuol dire che parlo in voce di petto, ma non è che ho scelto di sentire questa vibrazione. È una sensazione naturale. È naturale per una persona che canta molto grave, avere questa sensazione. Per le donne, che hanno una laringe molto più piccola, un po' più alta nel collo, quindi più lontano dalle ossa clavicolari, e hanno corde più sottili, con circonferenza laringea minore, e quindi con un suono più ristretto, si ha un riferimento più alto. Le donne, per modo di dire, parlano in registro di testa.

COME AFFRONTA IL PROBLEMA DEI REGISTRI CON GLI ALLIEVI?

Durante gli esercizi potrei dire all'allievo che «sta per cadere in petto e che è dannoso». Vuol dire che mantengono una vibrazione troppo bassa. Le corde vocali hanno un comportamento un po' diverso. Certe donne non incontrano mai la voce di petto, però gliela insegno. Se una persona riesce volontariamente a entrare in un suono di petto, vuol dire che capisce le possibilità del proprio strumento. Quando i miei allievi capiscono questo, di solito guadagnano anche in acuto. Questo è il contrario di quello che dicono tanti insegnanti: «Non usare la voce di petto, perché rovini le note acute, di testa». Non è vero per niente. Tutta la gamma dell'estensione va esercitata. Un maestro che evita una certa zona non sa insegnare.

Negli esercizi parto dal misto di posizione che la persona usa nella voce parlata. Cerco sempre di capire dove, in quale posizione la persona parla. Se non parla in modo sbagliato – allora dovrà andare da un logopedista – , quella del parlato

sarà la parte della voce più rilassata. Comincio da lì, poi vado un po' in giù e poi ancora su, un po' giù e un po' su e così via. Poi vedo dove l'allievo arriva senza tensione. Quando comincio a vedere che ha problemi, devo fermarmi e spiegare perché ha queste tensioni.

Cambiare registro è un po' come cambiare le marce della macchina: è sempre lo stesso motore con la stessa benzina; però devo cambiare la marcia se voglio andare più veloce. Lo stesso è se voglio andare più acuto o più grave. Se voglio andare indietro, dovrò mettere la retromarcia. Nel canto bisogna imparare a cambiare queste marce. Per ogni voce c'è una zona particolare. Personalmente percepisco sul LA² un cambiamento che mi costringe ad arrotondare la vocale, altrimenti il suono diventa troppo chiaro. Devo cambiare lo «stampo», la forma del risonatore per rendere il suono più rotondo, che è il suono accettabile nella lirica. Nella musica pop o leggera non vogliono sentire questo suono. Però se faccio il suono giusto devo fare così:

*[esegue un vocalizzo facendo sentire il cambiamento tra un suono rotondo e uno no].
Devo spiegare a una persona che studia canto come arrotondare la sua voce. Arrotondare vuol dire cambiare la forma dello "stampo" della cavità orale. Questo è possibile perché: la lingua può spostarsi; la laringe può cambiare la sua altezza; il palato molle può spostarsi; la laringe stessa può stirarsi un po'.*

COSA SPIEGA RIGUARDO IL VELO PALATINO?

Il velo palatino è uno dei maggiori strumenti per timbrare il suono. Quando inspiro, se faccio uno sbadiglio, la mia laringe scende e il palato molle, il velo pendulo, si solleva. Lo sbadiglio è molto utile se utilizzato nel canto; ma soltanto il primo secondo dello sbadiglio, perchè subito dopo la lingua si infossa e tappa la gola. Dico di inspirare per un secondo e sospendere, di rimanere in apnea. Allora si è nello stampo giusto. Sarebbe una /a/ un po' arrotondata. Se la persona non ha sbagliato la posizione della lingua, crea già un suono un po' lirico.

[Dà qualche esempio di suono sbadigliato e suono aperto].

Ho creato uno stampo. Per mantenerlo, si devono fare degli esercizi. Molti riescono a farlo quando inspirano, ma abbassano il velo palatino quando poi

emettono un suono, e fanno un suono nasale. Il suono è nasale quando il palato molle è abbassato.

[Fa degli esempi di suoni nasali].

Sto lasciando scendere il palato molle, non tengo la posizione come l'inizio di uno sbadiglio o di un suono di sorpresa. Per il suono lirico devo mantenere la posizione corretta del velo pendulo.

Dipende dal registro in cui canto. Quando la voce arriva alla fine del registro rotondo, c'è la sensazione che la voce si 'giri', che si 'copra'. Questa sensazione è soltanto un movimento fisico. Di solito la laringe scende e la zona subito sopra la laringe, cioè alla base della faringe, diventa un po' più ampia. Il palato non scende, ma rimane un po' più rilassato: non ha tutto questo «lifting» da fare. Questa è la sensazione della voce girata.

Chi ascolta sente che il suono non è sguaiato, che non è troppo pungente, che diventa più morbido. L'aria gira in una «tasca» diversa. L'aria entra in uno stampo leggermente diverso. Questo stampo diverso dà la sensazione di un suono girato. Il «giro» del suono è soltanto una parola che descrive la sensazione, non soltanto di chi produce il suono, ma anche di chi ascolta.

Quelli che dicono che l'aria, cioè il suono, passa attraverso le cavità nasali fraintendono il significato del «giro» del suono. Io posso far chiudere le narici e non cambia nulla. Si può cantare anche col raffreddore. Se non si ha faringite o laringite, oppure infiammazioni che interessano la gola, si può cantare anche col naso tappato. Anzi ci sono giorni in cui le persone cantano meglio col raffreddore!

Il velo palatino va sollevato, ma senza esagerazione, altrimenti creo troppa tensione. Bisogna imparare a sollevarlo come se fosse un paracadute. È l'aria, che mantiene il paracadute sospeso! Il velo pendulo è mosso da un'attività muscolare; però è l'aria che, essendo sempre in arrivo, aiuta a mantenere la sua posizione. C'è rilassatezza di tutte le parti, però anche una tensione.

Esistono una tensione positiva e una negativa. Se la muscolatura non è tonica, se è tutto moscio, avrò un suono moscio. La tensione positiva mi crea un suono sostenuto. Ci vuole equilibrio di tensione.

PUO' DESCRIVERE UNA SUA PRIMA LEZIONE TIPO? QUALI SONO LE PRIME COSE CHE DICE ALL'ALLIEVO?

La prima cosa che faccio in una prima lezione è di chiedere alla persona di spiegarmi quale sia secondo lui la cosa più personale del suo suono, perché vuole cantare, perché crede di avere qualcosa di abbastanza eccezionale, che merita, che lo ha spinto a decidere di fare il cantante. Una cosa è studiare per divertimento, per cultura, per fare l'esperienza della musica attraverso il suono umano. Tutto questo è bello. Ci sono persone che non vogliono fare carriera. Le persone che vengono a lezione da me invece vogliono far carriera. Quindi chiedo loro perché credono di avere una voce che li rende in grado di far carriera. È molto interessante sentire come mi rispondono.

Mi dicono: "Mi hanno detto che devo cantare"; "Io adoro il canto, devo cantare, è la mia vita". Devo costringere queste persone a pensare a cos'hanno di particolare.

Poi chiedo se riescono a cantare come loro vorrebbero. Ovviamente mi rispondono di no, altrimenti non sarebbero venuti qui. Chiedo loro che cosa non vada, che cosa stiano cercando. Allora cominciano a dirmi i loro problemi: ad esempio che non arrivano in acuto; non riescono a timbrare; i suoni sono sfuocati; non riescono a finire le frasi con il fiato; sentono dolore alla gola; il suono è nasale. La descrizione dei loro problemi è spesso allucinante. Spesso mi dicono il contrario di ciò che in realtà è il loro difetto.

Poi parto dalla respirazione. Spiego che c'è questo messaggio inconscio che regola l'uso del fiato nel corpo e che deve spostarlo nel conscio. Deve capire come funziona il fiato per creare un suono lirico. Spiego il comportamento del diaframma e la corretta postura del torace.

Poi si comincia a parlare dell'attività di fonazione: cosa succede anatomicamente, cos'è che crea il suono. Poi – non per essere cattivo, ma per capire quanto sanno – faccio sentire dei suoni e chiedo che cosa ho fatto, che tipo di suono è, per esempio un suono muto. Allora chiedo perché è muto – cioè perché il velo palatino è completamente abbassato. Ci sono persone in carriera che non sanno rispondermi.

Mi dicono che qualcosa è chiuso, oppure che le corde vocali non sono chiuse. Allora com'è possibile produrre un suono se le corde vocali non sono chiuse?

Se non basta faccio sentire il passaggio da un suono muto ad un suono vocalico e chiedo come ho fatto. Spesso devo mettere la persona davanti a me per farli guardare dentro la mia bocca. La metà delle persone ancora non sanno spiegarlo. Mi dicono che ho spostato la lingua. No, ho solo sollevato il palato!

Questa è solo la base di partenza per una lezione. I primi suoni che faccio fare sono suoni chiusi. Prima però parto da un semplice fischio, un sibilo; poi faccio aggiungere pian piano un suono, per far capire che la postura, che è riuscito a trovare con il fischio, è la stessa di quando parlo o di quando produco un suono.

Quando hanno capito questo, di solito parto con la vocale /i/, perché è una vocale che corregge il comportamento della lingua. Parto da una /i/ italiana, con le labbra in posizione normale, come nel parlato. Ho anche delle radiografie di una persona che produce tutte le vocali, così gli allievi possono vedere la posizione della lingua. Molti fanno una /i/ diversa, francese, tedesca, inglese, spostata: bisogna arrivare alla vera /i/, pura, in modo rilassato.

C'E' UNA VOCALE CHE EVITA?

Di solito la vocale più difficile è la /a/, perché è molto facile che la base della lingua si appigli alla gola. Questo avviene anche con la /o/. Quindi di solito passo dalla /i/ alla /e/. Con la /i/, la punta della lingua è sulle gengive; c'è una leggera spinta sulle gengive. Di conseguenza il dorso della lingua si alza: abbiamo molta più lingua nella parte superiore della bocca. Vuol dire che il dorso della lingua è più vicino al palato. Questo concentra l'aria verso le ossa del palato duro.

Le vocali sono date soltanto dal movimento della lingua, del palato e delle labbra. Posso fare le vocali anche senza muovere le labbra, ma se le muovo un po' mi aiuta. Se sono in un registro acuto, le labbra possono anche bloccarmi. Più in acuto salgo, più le vocali si somigliano. In acuto non posso dire /i/ muovendo le labbra, perché ottengo un suono brutto. La lingua sarà nella posizione della /i/, ma la bocca sarà più aperta.

CI SONO DEGLI ALLIEVI CON CUI NON RIESCE AD OTTENERE DEI RISULTATI? HA CAPITO IL PERCHE'?

Ci sono due persone a cui ho detto di non sapere se sia mancanza di comunicazione, cioè che non capiscono quello che dico, oppure sia perché non sono fatti per fare il cantante. Sono molto selettivo sulla scelta delle persone a cui accetto di insegnare. Ecco perché all'inizio faccio quelle domande. Se una persona viene da me dicendo che vuole fare la carriera di cantante e se sento subito che non c'è materiale, non posso ingannarla. Non posso dire «vediamo» se non sono già convinto che c'è una possibilità. Se vedo che non ci sono possibilità, lo dico subito. Dico che a mio parere quella persona non ha una voce di qualità, che le permetta di guadagnare. Si può studiare per divertimento, ma non è il caso che le persone che lo fanno per puro piacere vengano da me, perché io mi occupo solo di persone che vogliono fare il cantante professionista. Non lo dico in malo modo, è solo che ho molti allievi, ho molte richieste, anche di cantanti già in carriera, che quindi devono risolvere il problema subito, oppure di giovani che io credo possano avere una voce splendida.

Ieri è venuto un ragazzo, che a diciannove anni deve ancora fare la mutazione della voce e canta da soprano acuto, e che mi ha chiesto se è un controtenore. Ho risposto che credo di no, perché di solito il controtenore è una voce modificata di un baritono. Forse è un sopranista. L'ho indirizzato ad un foniatra, che gli faccia una visita e che gli dica che tipo di corde vocali ha. Aveva una voce molto forte, pungente, ma non bella.

SI PARLA DA MOLTI ANNI DELLA CRISI DEL TEATRO LIRICO E SPESSO SI ATTRIBUISCE LA CAUSA AL FATTO CHE NON CI SONO PIU' CANTANTI. SECONDO LEI DA COSA DIPENDE?

Non è vero che non ci sono cantanti. Secondo me è una forma di pigrizia dei poteri che gestiscono i teatri. Sto parlando di direttori artistici, agenti, direttori d'orchestra.

Nel mondo c'è più gente che mai. Ci sono voci incredibili. C'è tanta confusione su come allenare queste voci. C'è una mancanza di una didattica reale.

Ci sono tante teorie e tante discussioni su fattori che non sono veri. Questo crea tanta confusione, non soltanto nei cantanti, ma anche nelle persone che danno lavoro, che chiedono ai cantanti di fare cose che non devono fare, che non fanno parte del loro repertorio. Un direttore artistico, che mette un soprano drammatico nel ruolo della contessa ne "Le nozze di Figaro", si lamenta che non sa filare la voce: allora perché hai chiesto un soprano drammatico. Dovrà chiedere un soprano con un'altra vocalità. Le scelte sono spesso sbagliate.

Poi c'è il problema della politica nei teatri. Spesso chi sceglie i cantanti non conosce la differenza tra un crescendo e un diminuendo; non sa la differenza tra un soprano lirico spinto e un soprano spinto.

Spesso un cantante, che non è stato guidato bene, può presentarsi con un repertorio sbagliato, ma non è colpa soltanto degli insegnanti di canto. Direi che manca una scuola di canto che sia un po' crudele. Io dico che i cantanti sono un po' come i cavalli, come degli stalloni. Non lo dico con cattiveria. Il fatto è che bisogna convincere quella voce a svilupparsi, bisogna far capire veramente come quella gola funziona. Non si può indovinare, andare a tentativi. Non si può dire "la tua voce è ingolata, intubata" senza spiegare il perché. Non bastano le parole. Il maestro di canto deve spiegare il perché. È indispensabile soprattutto in questo tempo, in cui abbiamo informazioni disponibili dagli scienziati, che ci mostrano quasi al 100% come si crea un suono. Gli insegnanti che non si occupano di queste cose fanno danni, ingannano: non sono veri maestri secondo me. Un vero maestro è colui che vuole capire come funziona la voce. Un tempo non era possibile: il maestro di allora doveva creare delle immagini. Diceva: "Non pensare alla gola, dimentica la gola". Con qualche persona funzionava quest'idea. Per intuito si arrivava a pensare di non dover sentire nulla alla gola: un po' alla volta si libera la gola. Era questione di fortuna: uno su cento lo capiva.

PER CONCLUDERE: DAI TESTI RISULTANO DIFFERENTI INTERPRETAZIONI DI UNO STESSO TERMINE, PER ESEMPIO IL TERMINE MASCHERA DA DIFETTO E' DIVENUTO UN TIPO DI EMISSIONE CORRETTA. SECONDO LEI DA COSA DIPENDE TUTTA QUESTA CONFUSIONE TERMINOLOGICA?

Nella mia didattica non uso la parola «maschera» né l'espressione «in avanti», perché crea confusione. Chi cerca troppo la maschera alla fine fa abbassare il palato molle e crea un suono nasale. Addirittura ci sono insegnanti che individuano un punto e dicono all'allievo: «Devi spingere il suono in maschera finché arriva in quel punto lì». Poi dicono: «Questa è la voce impostata, è la voce in maschera».

Io prima di tutto insegno la posizione naturale, poi un po' alla volta cerco di ingrandire questa posizione naturale. Aiuto la persona a sollevare il palato fino a quel punto in cui non è teso.

*Già con queste prime manovre l'allievo capisce che il suono non è più:
[fa un esempio di suono scorretto],
ma sarà:
[...].*

Poi chiedo all'allievo se sente delle vibrazioni diverse. Anche se lui mi dice di sentire delle vibrazioni sul viso, non dico niente. Non dico: «Ah, hai trovato il suono in maschera!». È soltanto perché sollevando il palato l'aria è più vicina alla testa, alle ossa. Non c'è niente di strano.

Quindi non uso né il termine maschera, né di portare in avanti, né di proiettare il suono. Il suono diventa proiettato naturalmente quando la coordinazione di tutti i procedimenti interni sono sincronizzati.

PER QUANTO RIGUARDA LA PRONUNCIA E L'USO DELLE LABBRA, COSA INSEGNA?

Credo che l'uso delle labbra dovrebbe essere il più vicino alla voce parlata. Non insegno a mettere la bocca nella posizione del bacio per proiettare il suono, né di spalancare la bocca, né di mettere le labbra a sorriso per rendere il suono più brillante. Il mio lavoro è tutto interno. Posso scurire, alleggerire, aumentare lo squillo, aumentare la brillantezza, il timbro, tutto senza farlo vedere.

A proposito delle formanti del suono, cioè aria che vibra in un certo intervallo di Hertz, la formante del cantante è già programmata per proiettare il suono. Un cantante riesce a superare un'orchestra sinfonica enorme, quando il suono è a fuoco. Quindi cerco di insegnare a tenere le labbra rilassate, perché non c'è bisogno di tanto altro se la voce è a fuoco. Però ci sono dei momenti in cui, per esempio, per dire la "i" francese c'è un leggero movimento delle labbra, che comunque non deve essere eccessivo. Noi non parliamo così, quindi non è giusto nemmeno per il canto. Anche la vocale arrotondata non è fatta con le labbra, il movimento è interno.

Per l'intelligibilità del fraseggio, c'è un lungo lavoro sulla dizione delle consonanti che bisogna fare. Bisogna avere la lingua così liberata da tensioni, da riuscire a pronunciare qualsiasi consonante senza perdere la risonanza e il bel timbro del suono. Faccio fare esercizi con consonanti in rapida successione [dà un esempio],

per aiutare la persona a capire che parte della lingua sta utilizzando per creare quella consonante.

Questo varia anche dalla tessitura in cui io sto cantando. Se sono in acuto, per esempio, non posso fare la sillaba «la» tra i denti, oppure la parola «tanto» non la posso pronunciare come nel parlato. In «tan» la punta della lingua è fra i denti e in acuto questo mi chiude.

(Venezia, 25 novembre 2003)

CURRICULUM VITAE

L'insegnante di canto, Sherman Lowe si è laureato alla North Carolina School of the Performing Arts, Università di North Carolina, nel 1974. Ha continuato i suoi studi all'Accademia Chigiana a Siena e alla Hochschule Mozarteum a Salisburgo. Nel 1979 si è trasferito a New York City dove ha studiato con i più rinominati insegnanti a New York fra cui Daniel Ferro, Armen Boyajian, Shirlee Emmons e Leyna Gabriele. Dopo di che si è perfezionato nel repertorio di basso baritono in Europa con Hans Hotter, Walter Berry, Simon Estes, Kim Borg, Licia Albanese e Geoffrey Parsons. Ha vinto concorsi importanti sia negli Stati Uniti che in Europa. Ha cantato in numerosi teatri e sale da concerto nel Nord America ed in Europa, collaborando con i più noti direttori d'orchestra e cantanti.

Studio della ricerca vocale, ha vinto un premio della prestigiosa Fulbright Foundation nel 1993 e 1994 per approfondire le sue ricerche vocali in Italia. Ora abita ed insegna a Venezia. È molto richiesto ai congressi internazionali sul canto e ha pubblicato articoli sul tema. Il suo studio è un "melting pot" internazionale di cantanti, molti dei quali cantano nei più grandi teatri del mondo.

INTERVISTA A RENATO BARDI BARBON

QUANDO HA INIZIATO A CANTARE?

Le prime esperienze le ho avute col canto gregoriano all'Istituto Cavanis a Sant'Agnesa a Venezia. Ero ancora fanciullo.

Ho cominciato ascoltando la radio: canzoni, opera, tutte le voci famose di allora, che poi in alcuni casi ho avuto l'occasione di conoscere. Ero un autodidatta.

Poi i compagni di università – frequentavo allora Architettura – a mia insaputa, hanno chiesto un invito per una mia audizione al Conservatorio «B. Marcello». Ci andai quasi per scherzo: non credevo nelle mie capacità, ma accettai la prova che mi era stata proposta dai miei amici. Cantai «Luisa Miller» e «Andrea Chénier». Era la prima volta che mi esibivo accompagnato da uno strumento.

Gilda Dalla Rizza, che allora insegnava lì al conservatorio, si avvicinò chiedendomi con chi avessi studiato; scherzosamente, io che non credevo nelle mie possibilità, risposi: «Con Phonola!». Lei chiese al direttore chi fosse Phonola. Risposi: «E' la radio che ascolto tutti i giorni! ». Fui preso immediatamente la mattina seguente nella classe di canto del maestro Bononi, anche se l'anno accademico era già avviato.

COME PROSEGUIRONO I SUOI STUDI DI CANTO?

Abbandonai dopo poco tempo il conservatorio. Non mi dava soddisfazione e la consideravo una perdita di tempo. Vedevo che non imparavo nulla di nuovo che servisse alla mia voce, a parte la base musicale, che era comunque importante. Non abbandonai però il canto. Dico spesso ai miei allievi che il canto è come una malattia incurabile: quando ti prende, non guarisci mai più; ti resta per tutta la vita.

In seguito presi lezioni da alcuni grandi cantanti: Martinelli, Stabile e Schipa.

Stabile mi aveva un po' disorientato. Mi diceva di fare il giro del fiato dietro la testa. Non capivo che cosa dovessi fare. Mi chiedeva di fare qualcosa che mi faceva

sbagliare, ma poi lui pronunciava perfettamente. Era la prima volta che sentivo queste espressioni. Mi sembrava assurdo.

Martinelli invece parlava di «squillo», di timbrare, ma senza spingere. Egli cercava di imitare Caruso, ma senza riuscirci. Con lui cominciai a studiare brani di «Otello», del quale mi diceva che il personaggio era per $\frac{3}{4}$ lirico. Non occorre sbraitare. Bastava una voce eroica e squillante, proprio come la mia.

Schipa diceva sempre di cantare sulle labbra. Ero d'accordo su questo concetto, ma, pur facendomi cantare sulle labbra, mi faceva aprire un po' troppo le vocali, come se fossi stato un tenore leggero. Mi faceva fare dei Sol acuti aperti, che il mio orecchio rifiutava perché mi sentivo sbilanciato.

Insomma tutti mi chiedevano delle cose che non mi venivano naturali. Sentivo che la mia vocalità veniva in qualche modo snaturata. Intuivo che non era quella la strada giusta per me. Non parlavano di fiato in modo particolare. Dicevano che bastava il fiato naturale. Solo Stabile ne parlava, dandogli un po' più importanza. Capii più tardi che la respirazione corretta è alla base di tutto il lavoro: la respirazione è direttamente collegata al lavoro sulle labbra. Alla fine cantavo come prima. Perlomeno non mi avevano danneggiato.

Poi ho conosciuto Lauri-Volpi. Lui mi disse che la voce era a posto senza particolari difetti e avrei potuto cominciare a studiare il repertorio. Dopo andai da Iris Adami Corradetti. Diceva che avevo una voce generosa e pronta. Mi invitò a registrare con lei il duetto di Cavalleria Rusticana. Fu un grande onore per me. Anche lei mi diceva di aprire di più. Ancora non capivo cosa volesse dire. Forse intendeva dire di aprire la gola? La Corradetti mi introdusse nell'ambiente concertistico. Cominciai l'attività concertistica cantando soprattutto Monteverdi e polifonia rinascimentale e barocca, anche se preferivo comunque il repertorio operistico.

Girando in tournèe, conobbi un soprano che mi indirizzò alla signora Bagagiolo, che mi ha riordinato le idee in poco tempo sui problemi tecnici, in particolare sulla respirazione e sulla pronuncia.

Poi conobbi un basso che mi convinse ad andare da Marcello Del Monaco, che mi avrebbe introdotto nel mercato. Allora come oggi avere buone conoscenze era importante. Infatti alla prima audizione mi propose alla Scala. Telefonò subito a Ghiringhelli, allora dirigente del teatro. Mi disse che sarei stato il suo primo cantante che avrebbe debuttato alla Scala, in un'opera da concordare col teatro stesso.

Così finì la mia carriera.

In quel periodo stavo organizzando il mio matrimonio. Marcello mi disse di tornare dopo che mi fossi sposato per cominciare a preparare lo spartito. Così feci.

In tre mesi di lezioni con Del Monaco, persi gli acuti. Tentò di farmi cantare da baritono, ma alla fine mi fu diagnosticata una «emiparesi permanente alla corda vocale sinistra con deviazione sottoglottica». Tentai in tutti i modi di curarmi, ma capii presto che la mia carriera di cantante era finita.

DA QUALI ESPERIENZE DERIVA LA SUA DIDATTICA?

Da allora, dopo quello che mi era accaduto, che avevo subito in prima persona, raccolsi tutte le esperienze che avevo avuto e tentai di rigenerarmi la voce, ma non riuscivo più a garantire la resa per un'opera intera. Conobbi la signora Enza Ferrari, che mi diede di nuovo fiducia. Con lei feci altri concerti, ma sentivo che non ero più lo stesso. Ciò che avevo subito fu un danno irreparabile. Pian piano mi ero cronicizzato.

Così, cercando di rigenerare la mia voce, ho analizzato tutti i suggerimenti che mi avevano nuociuto. Anche i più grandi cantanti spesso non riescono ad esprimere la metodica della loro emissione, disorientando l'allievo. Quello che mi veniva chiesto spesso andava contro la naturalezza della mia emissione, che era stata tanto apprezzata proprio dalla più grande interprete pucciniana, la signora Dalla Rizza. Sentivo che la mia voce veniva snaturata, mi sembravano forzature. Ogni cantante cercava di farmi imitare se stesso. Sentivo che questo non mi era congeniale. Dovevo andare contro la mia natura per imitare la loro. Ma volevo a tutti i costi capire.

Ero curioso di conoscere tutti gli insegnanti anche per un interesse scientifico: volevo andare a fondo del problema, avere il maggior numero di informazioni che non fossero empiriche. Quella che mi ha dato più informazioni da questo punto di vista è stata la signora Bagagiolo, che ha aiutato ad assecondare la mia natura. Da questo sono partito per la elaborazione della mia didattica.

È stato il seme che ha fatto germogliare le mie intuizioni future. Teneva molto alla schiettezza della pronuncia. Lei si era occupata anche di canto gregoriano:

aveva rigenerato le voci dei frati di San Giorgio Maggiore, riscuotendo calorosa approvazione dal priore Pellegrino Ernetti.

QUAL E' IL PRECETTO FONDAMENTALE CHE IMPARTISCE AI SUOI ALLIEVI?

La prima cosa è di avere passione. Se un allievo ha passione, metterà anche l'impegno dato dalla volontà di raggiungere dei risultati. Inoltre raccomando di essere più naturali possibile. La migliore insegnante è la natura. Bisogna seguire ciò che viene più naturale, ovviamente sotto una guida che sappia riconoscere subito eventuali errori.

Per l'audizione mi bastano due suoni senza nessuna formalità. Poi pian piano comincio con dei vocalizzi. Sono sicuro che una laringe normale, come può parlare può anche cantare. Sono le stesse funzioni, lo stesso apparato. È questione di educazione. Già ascoltando qualcuno parlare si possono capire molte cose.

QUALI SONO I PROBLEMI PIU' FREQUENTI CHE INCONTRA CON GLI ALLIEVI A LIVELLO VOCALE?

Incontro problemi soltanto con allievi che provengono da altre didattiche. Educare una voce vergine è relativamente facile. Non ha di solito abitudini scorrette e, se ne ha, sono facilmente rieducabili. Nella rieducazione dopo altri tipi di studi, spesso scorretti, i problemi invece sono innumerevoli. Devo eliminare i difetti e i riflessi condizionati provocati dai precedenti insegnamenti. Quasi sempre l'orecchio interno è deformato da cattive abitudini, come ad esempio in quelli che sono abituati ad ascoltarsi troppo e a fare troppo affidamento sulle proprie percezioni interne. Le proprie sensazioni possono ingannare. Certi insegnanti cercano di far sentire all'allievo le stesse sensazioni che essi stessi percepiscono, ma ciò è fuorviante, perché ognuno sente le cose a proprio modo.

Per esempio, Corelli era un grandissimo tenore, ma posso affermare che non è stato un buon insegnante: non riusciva a trasmettere le sue migliori qualità agli allievi, cioè lo squillo e la proiezione dei suoni. Al contrario incuteva la paura degli acuti e faceva affondare troppo. Ha snaturato il lavoro che avevo fatto con tre miei

tenori, che avevano già debuttato da protagonisti nei maggiori teatri. Questi allievi, cercando di sentire quelle vibrazioni nel punto preciso indicato dal maestro, finirono con lo spingere e gravare sulla gola.

Infatti quello che mi sorprese nella didattica della Bagagiolo era proprio la leggerezza estrema dell'emissione. Molti allievi tendono a spingere, spesso non per loro innata tendenza, ma nella disperata ricerca di fare quello che gli viene chiesto.

Molti dei miei allievi provenienti da altre didattiche mi dicono che è stato insegnato loro di cercare il suono in maschera. Io spiego loro l'inutilità del concetto di maschera.

COSA INTENDE PER «MASCHERA»?

Per me maschera significa mandare il suono laringeo nelle cavità nasali. Questo è l'esito a cui arrivano quasi tutti gli allievi ai quali viene insegnato di mandare il suono in maschera.

Inoltre c'è un grosso equivoco di natura fonetica, che ha fatto supporre in tempi passati che le cavità nasali fossero delle cavità di risonanza utili ai fini del canto. Anche Lauri Volpi credeva che i seni frontali fossero l'origine del suo squillo portentoso.

Ma studiando questi concetti di fonetica con il prof. Croatto, egli mi confermò che queste cavità sono ininfluenti per la sonorità del canto. Quello che viene percepito a ridosso dei seni paranasali sono solo sensazioni interne date dalle vibrazioni naturali causate delle onde sonore che vanno a sbattere contro le pareti muscolo-scheletriche. Non c'è nulla di eccezionale in tutto questo. Non bisogna far riferimento su tali percezioni.

Questa è la grande pericolosità: ascoltare se stessi senza proiettare la voce all'esterno. Alcuni allievi arrivano da me talmente fuorviati che abbandonano la mia didattica perché non sentono più la propria voce. Sembra loro di cantare nel vuoto, perché abituati ad avere riferimenti interni.

Dalla mia esperienza ritengo l'emissione in maschera un insieme di idiozie. Buttare il suono nel naso è un processo non naturale e dannoso. Attiva coordinazioni innaturali. Negli anni '40 l'abbé Rousselot, tamponando con garza le cavità nasali e cervicali, ne ha potuto dimostrare la assoluta ininfluenza per la proiezione del suono.

Le cavità cervicali non fungono da risuonatori. Lo stesso dott. Fussi, che è stato allievo di Croatto, le ha definite come la «marmitta» della voce.

È dannoso utilizzarle come risuonatori perché attraverso le tube di Eustachio percepiamo risonanze interne che non vengono proiettate nello spazio e non vengono avvertite dall'orecchio esterno, con la conseguenza che l'esecutore sente moltiplicare all'interno le proprie sonorità laringee illudendosi di trasmettere la stessa potenza e lo stesso squillo all'esterno. La voce diventa sorda, opaca e non proiettata nello spazio circostante.

Per questo motivo insegno all'allievo a non ascoltarsi. C'è un processo di educazione dell'orecchio che bisogna fare. Quello che percepiamo dall'orecchio interno non è il suono reale della nostra voce nello spazio.

Infatti, la prima volta che una persona sente la propria voce registrata non la riconosce. Bisogna insegnare all'allievo ad ascoltare invece la voce che viene dall'esterno. Il cantante deve far sentire la sua voce agli altri, non a se stesso. La propria voce deve adattarsi allo spazio circostante, esterno, perché la voce è tutt'uno con lo spazio in cui viene proiettata.

CHE IMPORTANZA DA' AL VELO PALATINO O PALATO MOLLE NELLA SUA DIDATTICA? COME LO SPIEGA AI SUOI ALLIEVI?

Non serve sottolineare l'importanza del velo palatino, se non per curiosità di informazione anatomica. Il suo movimento è automatico, a seconda dei fonemi. È un problema che non mi pongo. Se uno canta correttamente, il velo palatino si solleva e si appoggia alla parete della faringe. Ritengo sia dannoso far pensare agli allievi ai problemi del velo, dei registri, e del passaggio.

Perché creare i problemi per poi inventare ridicoli e dannosi espedienti per risolverli? Bisogna guidare l'allievo verso la strada giusta, senza dirgli: "Qui stai attento perché c'è un pericolo!". Così si ottiene solo l'effetto contrario. Si rischia di creare delle tensioni, che sono controproducenti al lavoro. È già spesso difficile controllare l'emotività di alcuni allievi. Ci vuole un po' di buon senso.

COSA PUO' AFFERMARE SUI PASSAGGI DI REGISTRO?

La voce è uno strumento unico. Se viene proiettata subito sulle labbra e appoggiata sul fiato, nessuno si accorge di qualche disomogeneità.

I registri si evidenziano in chi parte dalla voce di petto, la voce nella tessitura grave, e pretende di completare l'estensione con lo stesso spessore delle corde vocali. Chi passa la voce subito sul labbro non troverà ostacoli, non sentirà né passaggi né registri.

Eliminando il concetto di registro, si eliminano i passaggi. Possiamo dire che la voce deve essere tutta 'passata'. Per «voce passata» intendo voce subito appoggiata sulle labbra, particolarmente sul labbro superiore. Tutto il resto lo fa il fiato, come diceva Schipa, seguendo la normale articolazione di tutti i fonemi. Tutte le vocali possono essere eseguite su tutta l'estensione, nei limiti naturali. Ci si basa sulla facilità dell'emissione, privilegiando la lingua italiana, che ha vocali pure. Quindi è la più idonea alla modulazione del canto.

Le vocali aperte /a/, /è/, /ò/ emesse con risonanze di gola avranno difficoltà a salire nella zona acuta. È così che nasce il passaggio. Imparando a sostenere anche le vocali aperte e ad omogeneizzarle con le altre vocali, si elimina il problema e la voce sarà omogenea su tutta l'estensione. Certo è possibile che ci siano delle zone dell'estensione più problematiche di altre, e ciò varia da individuo a individuo e dal tipo di voce, ma il modo di emissione sarà sempre lo stesso. Con i miei allievi non ho mai avuto grossi problemi ad omogeneizzare i suoni in tutta l'estensione vocale. Appoggiando la voce correttamente fin dall'inizio il problema viene aggirato, non c'è.

CHE COSA SIGNIFICA PROIETTARE IL SUONO?

Significa raccogliere sulle labbra gli armonici che si formano in bocca e sostenerli continuamente col fiato. Significa non trattenere il suono in bocca, ma darlo completamente all'esterno, affinché si propaghi nello spazio. La voce si deve sentire in tutti gli angoli del teatro.

Magda Olivero, nel filmato «The art of singing», riporta un'espressione, che anch'io sentivo sempre, di Tito Schipa: «Le parole si formano sulle labbra e il fiato le fa correre». Tutto il resto è confusione e zavorra.

È più facile spiegare questo concetto, come tutto il resto, dicendo quello che non si dovrebbe fare. È difficile descrivere i suoni con le parole: sarebbe come voler spiegare i colori a un cieco. Bisogna sentire i suoni, perciò serve un esempio pratico. Spesso non basta neanche l'esempio: bisogna provarli su noi stessi. Ecco perché tutti i trattati di canto non servono a nulla. Sono utili, se corretti, solo a confermare ciò che non si deve fare.

Bisogna partire dal principio che le vocali /è/ ed /i/, le vocali strette, sono quelle che aiutano a proiettare il suono. Ovviamente questo vale per i vocalizzi. In esecuzione queste vocali verranno raccolte ed omogeneizzate con le altre vocali.

Quasi tutti ignorano o trascurano completamente l'importanza delle labbra, dei muscoli orbitali. Sono i muscoli preposti all'articolazione delle labbra, che vanno sviluppati con l'esercizio mirato. Questo vale anche per la logopedia, alla quale è strettamente legata la mia tecnica. Per recitare e parlare si mettono in atto le stesse funzioni. Il canto non è che un recitativo modulato.

Seguendo questa didattica si avrà una pronuncia perfetta, di qualsiasi lingua e di qualsiasi fonema.

PUO' DESCRIVERE UNA SUA PRIMA LEZIONE TIPO?

Innanzitutto la respirazione è fondamentale. Si parte da questa. Spiego di allargare la base dei polmoni e di provare per esempio a emettere un fischio prolungato. Si attivano in questo modo le labbra e si crea un vortice sonoro. Chiedo all'allievo che cosa ha sentito, se si è accorto di qualche impegno addominale. Di solito sentono una tensione sull'addome. Allora spiego loro che la tensione si ha nei tre principali muscoli addominali addetti alla espirazione (muscolo retto e due laterali obliqui). Al bisogno mostro un disegno anatomico. Spiego il collegamento tra questi muscoli e il diaframma, che accompagna automaticamente i polmoni nella loro posizione iniziale.

Capito questo, faccio emettere un suono centrale con la vocale /ó/ (/o/ stretta), oppure con la sillaba «bó», per dare l'idea del suono labiale. Si comincia con una semplice scaletta di cinque note, tenendo conto che la respirazione sia come quella del fischio di partenza. A seconda della ricettività dell'allievo si passa gradatamente alla vocale /é/ (/e/ stretta).

La /é/ di partenza si esegue appoggiando morbidamente l'apice della lingua sui denti incisivi inferiori, tenendo la gola rilassata a sbadiglio, senza temere di sorridere troppo. È il sorriso che forma la vocale /é/ e anche la vocale /i/, che sono naturalmente vocali chiare ed aiutano la proiezione del suono lontano. Sono la base del concetto di proiezione. Sono vocali naturalmente più udibili perché composte di armonici più acuti.

Il primo vocalizzo è formato dalla successione di /ó – /é/ – /ó/: la /ó/ per ricordare l'appoggio del fiato sulle labbra e la /é/ per capire la proiezione del suono nello spazio esterno.

Successivamente, quando l'allievo ha digerito questi principi fondamentali di collegamento tra fiato e appoggio labiale, si aggiungono le altre vocali: /i/ ed /u/, e solo in seguito le vocali aperte /ò/ – /è/ – /a/, che sono le più rischiose in quanto abitualmente più appoggiate in gola.

Da qui parte il processo educativo che porterà alla corretta emissione, attraverso la rieducazione dell'orecchio. È un lavoro delicato e paziente. Se si seguono subito tutte le regole per un'emissione corretta, l'educazione può essere fatta anche in breve tempo, a seconda dei casi, ma sempre sotto la supervisione del maestro, che controllerà ogni minima inflessione scorretta del suono. È importante che anche il maestro abbia un buon orecchio, ma un orecchio specifico per riconoscere dal suono che viene prodotto il comportamento di tutto l'apparato. Un buon maestro riconosce subito se una voce è danneggiata più o meno gravemente: se ha bisogno di una semplice rieducazione, unita al riposo, o se necessita di un intervento foniatrico.

QUALI RISULTATI HA OTTENUTO E STA OTTENENDO CON LA SUA DIDATTICA?

Un cantante in poco tempo apprende la tecnica. Tutto il resto del tempo verrà dedicato allo studio del repertorio, a partire da tutte le materie complementari, quali il solfeggio, l'arte scenica e la cultura musicale in genere. Io 'costruisco', o rigenero, lo strumento «voce», e ciò è possibile nel giro di pochi mesi o in un paio d'anni a seconda dell'allievo. Dipende dalla situazione di partenza. Se ci sono tanti difetti da

correggere, i tempi si allungano. In pochi anni o in pochi mesi riesco a mettere in condizione il cantante di esibirsi in teatro a ottimi livelli.

Spesso si rivolgono a me cantanti in carriera, affaticati dall'intensa attività e che vogliono riabilitarsi.

Purtroppo mi è capitato di vedere miei allievi, già avviati ad una brillante carriera, essere completamente snaturati da altri maestri o pianisti accompagnatori. Questi giovani cantanti si presentano da questi individui che sentono la loro voce pronta. Cominciano a fargli confusione con altri termini e cercano di snaturarli. Tolgono la loro proiezione, costruita magari faticosamente. Spesso succede che gli addetti ai lavori non se ne intendano affatto di voci, in quanto è una disciplina particolare e delicata. A volte non riconoscono un suono ben proiettato, perché ad un orecchio inesperto alcuni suoni possono sembrare troppo pungenti, penetranti da vicino. Quegli stessi suoni, invece, ascoltati in un teatro, o in un altro ambiente consono, sono splendidi e assolutamente udibili, perché costruiti per poter superare la barriera dell'orchestra. Io educo i miei cantanti a proiettare tutto il suono fuori: così le voci diventano grandi. Dico loro di pensare ad uno spazio grande, lontano. Bisogna sempre proiettare la voce ricercando quel timbro, quello squillo, indipendentemente dall'ambiente in cui ci si trova. Dico sempre agli allievi di non ascoltarsi. All'inizio, per rieducare l'orecchio, dico di non ascoltarsi per niente, di cercare solo il suono sul labbro. Quindi sarebbe preferibile studiare in un ambiente sordo.

Col tempo si impara ad ascoltare la voce che arriva dall'esterno, non quella udita dall'orecchio interno. Se si vuole sentire la propria voce reale, bisogna imparare ad ascoltare il ritorno della propria voce, senza fare affidamento su percezioni interne che sono fuorvianti, e possono essere dannose se mal interpretate.

SECONDO LEI, QUAL E' LA CAUSA DELLA TANTO LAMENTATA MANCANZA DI GRANDI CANTANTI?

Prima di tutto si è persa la tradizione del canto. E, molto peggio, non ci sono più maestri che lo sanno insegnare. Insegnare canto è molto difficile. È una disciplina molto delicata. Non è come imparare a suonare uno strumento. Per imparare a suonare, per esempio, il violino, la prima cosa che si fa è di andarsi a comprare lo

strumento. Lo trovo lì, già pronto. Agli strumentisti può sembrare più facile il mestiere del cantante, perché si nasce con la voce. In realtà il cantante si deve costruire la voce, come se dovesse costruirsi da solo il suo strumento. Inoltre se si rompe una corda di un violino, basta sostituirla. Se un cantante danneggia le sue corde vocali, può essere irreparabile. Non basta nascere con una bella voce; non basta essere intonati. Il cantante per poter interpretare al meglio il repertorio, deve fare un lungo lavoro sul proprio strumento. Non dico che lo studio di uno strumento sia meno lungo e difficile, ma solo che un difetto, un errore nello studio, è più facile da togliere. Un insegnante di violino dirà all'allievo di mettere la mano in un altro modo, di tenere l'archetto in un'altra maniera e gli farà vedere come si fa. Io non posso dire ai miei allievi di 'mettere' il suono in un modo o in un altro, non posso mettergli le mani dentro la gola per fargli vedere quello che sta sbagliando. Poi c'è un problema terminologico di fondo: il fatto che è impossibile descrivere esattamente un suono a parole.

Forse mi sono ripetuto più volte, ma per insistere sugli argomenti che più mi stanno a cuore. E poi "repetita iuvant", soprattutto insegnando.

(S. Trovaso di Preganziol, 14 Gennaio 2004)

CURRICULUM VITAE

Nato a Venezia, Renato Bardi Barbon ha esercitato varie professioni artistiche e non, perfezionando soprattutto lo studio del canto. Ha sperimentato numerose tecniche vocali con artisti e docenti anche prestigiosi, in particolare con Giovanni Martinelli, Tito Schipa, Mariano Stabile, Giacomo Lauri Volpi, Iris Adami Corradetti, Jone Bagagiolo e Marcello Del Monaco. La duttile vocalità tenorile gli ha consentito di eseguire un eterogeneo repertorio solistico: dalle cantate medioevali a Monteverdi, fino all'opera lirica ed alle romanze internazionali contemporanee. Si è dedicato anche alla polifonia rinascimentale, alla direzione del coro e particolarmente alla didattica.

Con tali esperienze, integrate da fondamentali scoperte di fonetica sperimentale scrupolosamente analizzate dall'insigne dott. Lucio Croatto di Padova, uno tra i primi e più autorevoli 'pionieri' della foniatra artistica, ha elaborato una didattica aggiornata, veloce e scientifica per educare la corretta emissione parlata e cantata della voce. Ha collaborato anche con il dott. Jean Abitbol di Parigi.

Si dedica all'insegnamento di chiunque voglia accingersi allo studio del canto, e alla preparazione e alla riabilitazione di numerosi cantanti, quasi tutti promettenti o già in carriera. Inoltre gestisce l'agenzia EurOpera in collaborazione con la sig.na Adela Boclinca.

Vive e lavora a S. Trovaso di Preganziol (TV).

INTERVISTA A FRANCO FUSSI

QUANDO E' INIZIATO IL SUO INTERESSE PER LA VOCE UMANA?

All'età di sei anni. Ascoltavo dischi d'opera a casa di mio nonno. Poi mi portarono al teatro "Bonci" di Cesena per assistere ad una rappresentazione di «Rigoletto», nel '62, e rimasi affascinato dal teatro d'opera e dalla voce. Da allora ho sempre continuato a frequentare il teatro. Abitavo a Roma. Ero il tipico bambino che entrava in camerino a farsi fare gli autografi dai cantanti.

In seguito, all'università – facendo medicina – dovevo fare degli esami complementari. Vidi in bacheca nel reparto di otorino che c'era un seminario sulla voce, sul canto e la foniatria e ne fui incuriosito. Dopo quel seminario scelsi questa strada e mi specializzai in foniatria.

NEL SUO RAPPORTO CON I CANTANTI LE CAPITERA' DI DOVER MEDIARE LA TERMINOLOGIA TECNICA, PROPRIA DEL SUO LAVORO, CON QUELLA EMPIRICA DEI MAESTRI DI CANTO, FATTA DI METAFORE, PARAGONI, TERMINI INTUITIVI. COSA PENSA DI QUESTO TIPO DI TERMINOLOGIA?

A questo proposito c'è un mio articolo su "L'Opera" che parla delle metafore usate dai maestri di canto. La metafora è utile perché, visto che la voce è uno strumento che non possiamo vedere, non possiamo toccare, non possiamo gestire, l'apprendimento viene svolto attraverso degli esempi, che sono dati da immagini mentali date all'allievo, dal riconoscimento di sensazioni propriocettive all'interno del proprio corpo, dalla collocazione delle sensazioni che un cantante deve cercare di riprodurre per ottenere un suono che abbia una emissione giudicata equilibrata dal maestro. La metafora può essere utile: ad esempio, tutte le volte che cerchiamo di arrotondare un suono, di renderlo più scuro, corposo e rotondo, viene chiesto dai maestri di sbadigliare, di pensare ad un uovo sodo in bocca, di pensare alla freschezza di una caramella alla menta, di pensare ad una patata bollente in bocca. Sono tutte indicazioni che cercano di ottenere un ampliamento della cavità faringea e

una suggestione in senso verticale. Questo tecnicamente non corrisponde altro che al fatto di dire «aumenta la lunghezza del tuo 'vocal tract'», cioè della tua cavità di risonanza. Perché un suono che attraversa una cavità di risonanza più lunga e più ampia, in uscita rileva maggior intensità delle frequenze gravi dello spettro, quindi un suono più rotondo e scuro. Mentre tutte le volte che cerchiamo di schiarire il suono, si parlerà di tecniche 'a sorriso', di pensare al velo del palato alto, quindi di pensare alla direzione del suono, alla fine quella che viene detta «maschera», perché le sensazioni propriocettive che il cantante sente sono a livello della zona dove mettevano la maschera per carnevale. Questo corrisponde a una riduzione del vocal tract, cioè della cavità di risonanza. Riducendo la cavità di risonanza in lunghezza, si amplificano di più gli armonici acuti del suono, quindi il suono diventa più chiaro, più brillante, più aereo. Allora è inutile che io dico all'allievo di contrarre i muscoli sovraioidei, oppure di contrarre l'elevatore del velo del palato, perché presupporrebbe una conoscenza anatomica dettagliata e complicherebbe la vita all'esecutore, perché non si sentirebbe libero di interpretare in quanto troppo concentrato su dettagli anatomici.

Quindi l'immagine metaforica può essere utile perché semplifica e dà l'idea mentale di quello che devo andare ad attuare. Sicuramente sarebbe importante che il tutto fosse all'interno di una consapevolezza, che negli ultimi decenni sta migliorando, perché il cantante non è più inconsapevole del proprio organo: comincia ad interessarsi di aspetti fisiologici, di foniatra; è sicuramente più padrone di quello che sta facendo.

CI SONO SECONDO LEI DELLE TERMINOLOGIE CHE POSSONO ESSERE FUORVIANTI?

Ci sono spesso terminologie fuorvianti. È il rovescio della medaglia. Il problema è il fatto che la metafora comunque può essere ed è spesso confusiva, perché a livello terminologico spesso non vi è chiarezza nell'utilizzo del termine. Alcuni insegnanti usano lo stesso termine rispetto ad altri per significare cose differenti.

CI SONO DIVERSE INTERPRETAZIONI DEL TERMINE MASCHERA? COME SI PUO' DEFINIRE IL TERMINE "MASCHERA"?

Maschera e affondo sono tutto sommato uno opposto all'altro.

Il termine maschera è riferito alle sensazioni propriocettive di vibrazione osteomuscolare che il cantante avverte nel massiccio facciale. Quindi si riferisce ad una sensazione di tipo fisico. Non è una risonanza. Il fatto che il cantante avverte una vibrazione a livello propriocettivo nel massiccio facciale, non è dovuto al fatto che, come si pensa, le cavità nasali siano dei risuonatori. Le cavità nasali sono dei risuonatori nel momento in cui il velo del palato viene tenuto basso e l'onda sonora passa non solo nella cavità orale, ma anche nella cavità nasale, e quindi il suono si arricchisce di un timbro che definiremo nasale.

Cioè : [esegue un suono nasale],

oppure il canto alla Ramazzotti, o il canto di un cantante lirico che fa fatica in acuto e si aiuta con la nasalizzazione, per non stringere troppo di gola. Però normalmente, ed anche esteticamente, non è un bel suono, perché ha nasalità: si dice che ha «rinolalia».

Normalmente quando parliamo e quando cantiamo il velo del palato sta alto, esclude quindi le cavità nasali dal passaggio dell'onda sonora. D'altra parte i seni paranasali sono delle cavità virtuali connesse alla faringe tramite un piccolo canale, un piccolo osteo che è virtualmente chiuso, come è chiusa virtualmente la tuba di Eustachio, che è il canale che collega la fossa nasale con l'orecchio medio. Se noi dovessimo dire che le cavità paranasali, i seni mascellari e i seni frontali sono dei risuonatori, lo sarebbe anche l'orecchio medio, perché è sempre una cavità come le altre connessa alla faringe e alla cavità nasale attraverso un canale. In realtà, l'aria contenuta all'interno di queste cavità, è un'aria che non viene attraversata da un onda sonora, non viene sonorizzata. Quello che il cantante percepisce è la trasmissione osteomuscolare della vibrazione legata all'onda sonora attraverso i tessuti. Quindi non è una vera risonanza. Infatti la chiamiamo «consonanza», in questo caso «consonanza di testa», rispetto alla «consonanza di petto», che invece è la sensazione che il cantante avverte nel torace legata all'emissione dei suoni gravi. Ma è sempre una trasmissione vibratoria di tipo osteomuscolare. Il torace non è un risuonatore, perché il flusso di aria, che proviene dai polmoni, è insonorizzato. È un flusso di aria continuo e incomincia a diventare interrotto, quindi comincia a

diventare onda sonora, nel momento in cui attraversa le corde vocali che stanno vibrando. L'onda sonora parte dal momento in cui il flusso d'aria incontra le corde vocali in vibrazione, che trasformano questa energia pressoria in onda sonora. L'onda sonora si ha dal punto in cui si trovano le corde vocali in sù, dove l'onda sonora, il fiato, viaggia verso le cavità di risonanza. Quindi i veri risuonatori sono solo la faringe, la cavità orale, ed anche la cavità nasale solo se viene inserita nel contesto dell'emissione.

NEL CANTO LIRICO DA SEMPRE LA NASALIZZAZIONE E' PERCEPITA COME UN DIFETTO. MA CI SONO DEI RISCHI NELL'USO DI QUESTO TIPO DI EMISSIONE?

No, nasalizzare non crea dei danni. La nasalizzazione però è antiestetica, almeno nel canto classico, nel canto colto, se non a scopo imitativo caricaturale.

Da un punto di vista organico fisiologico non crea nessuna difficoltà, anzi è uno degli espedienti che viene utilizzato anche in logopedia, negli esercizi logopedici dedicati ai pazienti affetti da disfonia. Il paziente disfonico ipercinetico, che tende quindi a parlare essenzialmente spingendo di gola, pressando le corde vocali, cioè che ha un istinto di proiezione vocale tutto contenuto nello sforzo cordale e nella costrizione della muscolatura laringea, proprio per superare questa attitudine istintiva lo si porta a lavorare su un versante opposto di risonanza, in questo caso di risonanza nasale, proprio per decondizionarlo dalla messa in moto eccessiva della gola.

[Fa sentire un esercizio di nasalizzazione: ma-me-mi-mo-mu]

Poi si trova un equilibrio intermedio: ovviamente non si lascia che il paziente continui a nasalizzare.

Quindi la nasalità in sé non crea danni, anzi è 'rilassante' per l'organo vocale, per le corde vocali. Ma è comunque un elemento antiestetico.

IL CANTANTE CHE CANTA IN TEATRO E TENDE A NASALIZZARE – FACCIAMO RIFERIMENTO AL SUO ARTICOLO SU “L’OPERA” DELL’APRILE 2001 – PERDE ALCUNE FREQUENZE CHE FANNO PARTE DELLA FORMANTE DEL CANTANTE?

Sì, infatti la risonanza nasale in realtà crea delle antirisonanze nella composizione dello spettro. Alla fine il suono perde energia. La nasalizzazione è riposante per la corda vocale come esercizio, per esempio, per decondizionarla dalla spinta di gola; però nello stesso tempo non ha un risultato qualitativamente e quantitativamente buono dal punto di vista dell’udibilità, della portanza del suono. Quindi tendere a nasalizzare sarebbe in ogni caso antieconomico dal punto di vista dell’udibilità. Aiuta soltanto a mettere le corde vocali in una condizione di non eccessiva contrazione. Aiuta il cantante a non spingere, però dal punto di vista del risultato estetico sia in termini di qualità, cioè equilibrio timbrico, sia in termini di portanza, di udibilità a distanza, la nasalizzazione non è positiva. Crea un difetto di udibilità, non solo di qualità.

IL CANTANTE SPROVVEDUTO, CHE NON SI RENDE CONTO DELLA PROPRIA NASALIZZAZIONE, PER FARSÌ SENTIRE MEGLIO, PERCHÉ MAGARI GLI VIENE DETTO “NON TI SI SENTE, NON SUPERI L’ORCHESTRA”, POTREBBE COMPENSARE IN ALTRO MODO E CREARE DANNI PER ALTRE VIE?

Il fatto che la nasalizzazione tende a creare un’emissione sonora un po’ in sordina, come se ci fosse un muro davanti al suono, se il cantante è tacciato del fatto che non lo si sente, sarà istintivamente portato a spingere. Quindi si ritorna al problema di partenza, come in un circolo vizioso. Però è auspicabile che prima di dire che sta spingendo, gli si dica che sta nasalizzando, che è la cosa che prima di tutto salta all’orecchio.

L’eccesso di nasalità da che cosa può essere favorito? Ci sono tecniche che favoriscono le posizioni in maschera e tecniche che favoriscono la ricerca della cavità, del corpo del suono, che sono poi due fattori che interagiscono tra di loro e che dovrebbero essere in equilibrio. Ci sono didattiche che lavorano quasi esclusivamente sulla punta del suono, sulla direzione del suono, cioè sulla

maschera, sul focus, e possono rischiare, se sbilanciate in eccesso, di creare una tendenza alla nasalità. Alcuni allievi del grande Bruscantini, pur essendo questi un ottimo cantante e un ottimo insegnante, tendevano abbastanza a lavorare in questa direzione. Alcuni allievi, che hanno equivocato questa tendenza a privilegiare questa tecnica di immascheramento, di suono avanti, in punta, sono poi finiti col portarsi verso tecniche di nasalità. Qualche volta i suoi allievi tendevano a nasalizzare.

Il suono in avanti, in punta, il suono in direzione o in maschera, non è un suono che deve essere nasalizzato, ma è soltanto un suono in avanti, cioè che privilegia i risuonatori anteriori, come il palato duro, ma non certamente il naso.

Al contrario, nelle tecniche di cavità ci sono gli errori opposti. Se è vero che per creare maggior volume, maggior corpo, maggior rotondità, maggior presenza sonora, è giusto ricorrere a posizioni che permettono di stare con la laringe ampia, la posizione della laringe controllata, abbassata, soprattutto per le voci maschili, alla ricerca di spazio nella faringe con l'abbassamento della laringe stessa, creando più armonici scuri nello spettro e creando questa sensazione di rotondità e corposità nel suono, è vero anche che chi però eccede con la posizione laringea bassa, con l'appoggio respiratorio troppo basso, senza l'equilibrio del sostegno respiratorio, finisce con «affondare» i suoni. Si crea uno squilibrio per eccesso di 'affondo'. Si perde il bilanciamento con la posizione alta. È l'equilibrio tra le due cose che crea un modo di emissione equilibrato.

LA CAVITA' DI RISONANZA PRINCIPALE E' LA BOCCA, CIOE' LA CAVITA' ORALE INSIEME ALLA CAVITA' FARINGEA. LE LABBRA INVECE, CHE SONO IL TRATTO FINALE DEL PASSAGGIO DEL SUONO, DEL VOCAL TRACT, QUALE RUOLO HANNO? QUALE USO SI DOVREBBE FARE DELLE LABBRA?

Le labbra sarebbero prevalentemente organi di articolazione, cioè intervengono nella modificazione fonetica del suono, più che sulla qualità estetica del colore vocale o vocalico. Possono però intervenire nel modificare il colore vocalico, cioè il timbro della vocale, a seconda che siano protruse o stirate. Questa è un'altra regola fonetica relativa alla cavità di risonanza. Avevamo detto prima che, se la cavità di risonanza è allungata, il suono si arrotonda; se invece è ristretta, il suono diventa più brillante, dunque si schiarisce. Allo stesso modo, se le labbra sono strette

e protruse, il suono si scurisce, perché si allunga il vocal tract, e si rischia per eccesso di creare un difetto, che è l'intubazione.

[Esegue una /a/ con graduale protrusione delle labbra, con intubazione].

Si vede che la mia /a/ diventa quasi una /ó/. Non ho pensato alla vocale, ho pensato soltanto a modificare la posizione delle labbra.

Se un cantante stringe troppo le labbra e canta tutto in questa posizione, il canto diventa tutto molto inscurito, quindi anche le parole si capiscono poco.

Invece se viene tutto emesso con un'apertura della bocca con stiramento delle labbra, il suono diventa chiaro. Mantenendo le labbra a sorriso il suono diventa molto aperto, chiaro, a volte anche schiacciato e allora non c'è quello che gli insegnanti di canto chiamano "il giro della voce" o perlomeno non viene facilitato.

Lo stiramento delle labbra interviene nella didattica soprattutto nei sovracuti nei soprani lirico – leggeri o leggeri per la gestione dell'ambito tonale sovracuto, da un SI naturale-DO in poi, per facilitare l'innalzamento del velo del palato e migliorare la brillantezza del suono e il carattere aereo nell'emissione del sovracuto. Questo avviene solo col soprano leggero, non con il sovracuto occasionale di un soprano lirico, anche se fosse lirico di agilità. Ad esempio in «Traviata» il soprano ha un MI bemolle nel primo atto, ma non è di categoria leggera; quindi quella nota è una nota estrema, fuori dal range di tessitura, di estensione, del tipo di categoria vocale che deve cantare Violetta. Quindi quel sovracuto non presuppone che la cantante abbia un ambito tonale sovracuto che esercita abitualmente e che quindi eserciterebbe col sorriso, come la Sutherland o come i grandi soprani leggeri o lirico leggeri. È soltanto una nota fuori registro e viene quindi eseguita come il resto delle note acute del soprano lirico, cioè spalancando di più la bocca. Quindi è diverso il tipo di emissione che viene realizzato da un soprano lirico pieno se deve fare un MI bemolle sovracuto che fosse scritto in partitura – che esegue spalancando semplicemente di più la bocca, come un DO o un DO diesis – dall'ambito acuto – da un SI naturale-DO in poi – di un soprano lirico leggero.

TORNANDO ALLA PRONUNCIA, SAREBBE POSSIBILE, MODIFICANDO IL VOCAL TRACT, CERCARE UN SUONO CHIARO CON ANCHE LA PROTRUSIONE DELLE LABBRA?

Con la protrusione delle labbra ottengo un suono scuro. Forse pensando ad una maggiore elevazione del velo del palato riesco ad equilibrare il carattere scuro della vocale.

[Prova ad eseguirlo]

Sì, mi crea una maggior tensione sul palato molle, un leggero allargamento del palato molle. Questo mi rende il suono leggermente più chiaro, però non è aperto. È un suono misto.

Comunque è vero. A parità di posizione delle labbra, modificando la tensione del velo del palato in trasversalità, posso equilibrare e rendere meno scuro il suono. In fondo è la stessa cosa: invece di stirare le labbra, stiro in trasversalità il velo del palato; quindi il suono migliora dal punto di vista della brillantezza.

LA TERMINOLOGIA DI TRADIZIONE PARLA DI REGISTRI DI PETTO E DI TESTA, QUINDI TORNIAMO AL PROBLEMA DELLE SENSAZIONI INTERNE. MA IN REALTA' COSA SONO I REGISTRI?

I registri sono dei fenomeni laringei. Ci sono registri primari e secondari. I registri primari sono dei fenomeni di tipo laringeo, cioè dipendono dal comportamento delle corde vocali. Il ciclo vibratorio delle corde vocali si compone da una prima fase di apertura e da una seconda di chiusura delle corde vocali, che avviene un tot numero di volte al secondo a seconda della frequenza fondamentale che sto emettendo. Cioè: se la corda vibra 220 volte al secondo sto facendo un LA; se vibra 526 volte al secondo ho il DO acuto del tenore. Durante la durata del singolo ciclo vibratorio, c'è un tempo di contatto e un tempo di apertura delle corde. La durata del tempo di contatto può variare rispetto alla durata dell'intero ciclo vibratorio. Se il tempo di contatto è molto corto, cioè sotto al 40% della durata dell'intero ciclo vibratorio, si parla di registro di falsetto. Diciamo ascoltando che quel suono è in falsetto. Se il tempo di contatto è tra il 40 e il 60% del ciclo vibratorio il suono è pieno.

Se è oltre il 60% della durata del ciclo vibratorio, non si parla più di registro perché il suono è gridato, spinto.

Nel registro di falsetto, siccome siamo in note acute, c'è una prevalenza di azione del muscolo cricotiroideo, che è il muscolo che allunga la corda vocale, ma nell'allungarla anche la irrigidisce, perché non c'è compensazione del muscolo tiroaritenoidico, che è invece il muscolo vocale, che controbilancia lo stiramento della corda e che crea un mantenimento dell'adduzione, una tenuta della laringe in modo che non si sollevi, affinché la pressione dell'aria faccia vibrare tutta la corda. Invece nel registro di falsetto, la corda vocale è allungata, stirata: la corda è irrigidita e la pressione d'aria rende vibrante soltanto il bordo libero della corda. Quindi l'onda sonora che si viene a creare è un'onda povera di armonici, perché vibrando solo il bordo libero delle corde vocali si creano poche onde, e formata di armonici di non particolare intensità, a meno che non si abbassi la laringe e si acquisti una cavità di risonanza più ampia e quegli armonici che ci sono si potenzino. Questo suono si definisce falsetto rinforzato, ed è quello che usano i controtenori. Si sente però che la qualità del suono è comunque povera di armonici. Si hanno magari armonici più forti ma comunque pochi.

[Fa sentire il passaggio dal falsetto al falsetto rinforzato e poi un suono pieno con la vocale /i/].

Il suono pieno ha un'ampiezza di vibrazione della corda e una ricchezza di onda maggiori, perché è in attività anche il muscolo vocale che bilancia l'allungamento della corda. In questo caso il tempo di contatto aumenta, perché c'è più impedenza, e il suono risulta più ricco di armonici, più pieno. Si parla infatti di registro pieno.

I registri principali sono il falsetto e il registro pieno, detti anche light mechanism e heavy mechanism (meccanismo leggero e meccanismo pesante). Poi ci sono altri registri. Nel registro pieno si distingue una consonanza di petto e una consonanza di testa. Sono le sensazioni propriocettive nel torace, che vengono dette di petto, e le sensazioni propriocettive nella testa che vengono dette registro di testa. Vengono di solito confuse terminologicamente con un registro vero e proprio. In realtà il registro è sempre il registro pieno, perché il tipo di comportamento della corda vocale in un vocalizzo nel canto lirico è sempre in registro pieno. Nelle note gravi avremo la consonanza di petto; nelle note acute avremo la consonanza di testa. Dipende poi dalla categoria vocale. In categorie meno piene, meno spinte,

meno drammatiche, più leggere, gli acuti vengono eseguiti in un registro misto, che non è una voce piena e stentorea, ma non è neanche il falsetto. Il tempo di contatto è un po' a cavallo intorno il 40-45% del ciclo vibratorio, quindi la voce acquisisce una maggiore leggerezza d'emissione, senza però sconfinare nella qualità del falsetto.

Ci sono poi degli estremi di registro, che non vengono usati nel canto lirico, ma che esistono e sono: l'estremo grave dell'estensione, che è il registro detto di Strohbass

[ne dà un esempio)],

ed è la nota più bassa che riesco a fare, quindi il massimo rilassamento della corda vocale; il registro di fischio o di flauto, che sono dei sovracuti. Il registro di flauto lo fa in genere il soprano lirico leggero a partire per lo meno da un LA acuto, cioè da 880Hz in poi, ed è quel carattere vellutato che hanno alcuni vocalizzi e alcuni filati. Il registro di fischio è ancora più iperacuto e non ha vibrato: proprio per questo sembra un fischio. In questa modalità le corde vocali sono talmente compresse che non entrano in vibrazione e la laringe si può dire che diventa come uno strumento ad ancia, cioè non è più uno strumento a corde, nel senso che non c'è vibrazione, ma c'è soltanto un orifizio, ma talmente compresso che la corda non entra in vibrazione.

NELLA TRATTATISTICA ANCHE ODIERNA, ALCUNI INSEGNANTI RIPROPONGONO NUOVAMENTE LA SUDDIVISIONE IN REGISTRI DEI TRATTATI OTTOCENTESCHI. IN CERTE DIDATTICHE SI TENDE AD UNA SETTORIALIZZAZIONE DELL'ESTENSIONE: OGNI SETTORE DEVE ESSERE ESEGUITO IN UN MODO. SPESSO COSI' SI CREA CONFUSIONE.

TENENDO CONTO CHE, PER UN'EMISSIONE PROFESSIONALE PER IL TEATRO, L'IDEALE E' LA RICERCA DI UNA PERFETTA OMOGENEITA' DELLA TESSITURA, QUAL E' IL MODO MIGLIORE DI TRATTARE QUESTE DIFFERENZE CHE SI NOTANO SOPRATTUTTO IN UNA VOCE NON EDUCATA?

La didattica potrebbe procedere come un tempo. Ci sono degli insegnanti che ti dicono che il passaggio di registro non esiste, quindi la voce deve essere tutt'una, perché cercano di creare l'illusione che ci sia nella voce un'omogeneità e una coerenza di emissione e che quelle difficoltà fisiologiche che ci sono in una

determinata zona tonale debbano essere superate in maniera naturale. Quindi meno faccio pensare all'allievo la cosa, meglio è. In questo caso si ha un lavoro psicologico che l'insegnante fa, negando l'esistenza dei registri. In realtà i registri esistono: fisiologicamente esistono delle modificazioni tra i toni centrali e i toni acuti.

Altri insegnanti addirittura trattano la voce a piccoli comparti tonali. Impostano i toni gravi, il passaggio tra i toni gravi e i toni medi, i toni medi, il passaggio tra i toni medi e gli acuti, ecc. In questo modo diventano sei o sette comparti tonali. Addirittura certi impostano la voce nota per nota. Per assurdo si afferma che ogni nota ha un registro. In questo caso viene impostata la qualità di ogni singola nota per poi fonderle insieme.

Quello a cui tutti vogliono arrivare è lo stesso fine, però approcciato in maniera assolutamente diversa, per strade contrarie. Quale sia il metodo migliore e il peggiore? Sicuramente i due estremi complicano un po' le cose. Se io tratto la voce a piccoli comparti tonali, poi devo fare tutto un lavoro di collegamento e di allacciamento dei vari settori tra di loro, e non è certo economico. Allo stesso tempo, se non ne parlo proprio, rischio di non puntualizzare l'attenzione del cantante sul fatto che comunque devo fare delle modificazioni interne, perché non posso gestire il vocal tract nello stesso modo tra un LA centrale e un LA acuto, perché altrimenti rischierei di stringere la gola. Se non faccio niente, sto inerte, canto e salgo, quando arrivò all'acuto steccherò e sentirò un dolore in gola, perché nessuno mi ha detto come preparare a livello laringeo il passaggio. Allora rientrano giustamente in gioco le metafore, che possono aiutare ad indurre una modificazione corretta dell'apparato laringeo, anche senza complicare troppo la vita. Poi queste indicazioni metaforiche devono anche essere rese consapevoli, perché il cantante deve essere portato in ogni caso a conoscere quello che sta succedendo dentro di sé. Non perché lo debba pensare, ma perché sia più consapevole che quella metafora corrisponde a questa ricerca di verticalità o di spazio, che si può trovare anche in un altro modo.

Le metafore non valgono per tutti. Se dico a una persona di pensare al suono che galleggi o di pensare all'uovo sodo, non è detto che istintivamente in tutti operi quel determinato tipo di atteggiamento. Può darsi che uno debba pensare più ad un'immagine mentale che non ad un'altra. Poi ognuno si crea mentalmente le sue. Alla fine l'importante non è che uno pensi alla pallina da ping-pong sorretta dallo zampillo di fontana tra gli occhi! L'importante è che, pensando a quell'immagine, realizzi un comportamento fisiologicamente corretto.

CHE COSA SIGNIFICA 'PROIETTARE IL SUONO'?

Dal punto di vista fisico-acustico, «proiettare» significa migliorare l'udibilità a distanza della voce col minor impegno e il minor sforzo possibile, quindi massima resa con minor dispendio energetico, e quindi anche con minori possibilità di danno e di rischio di stanchezza per l'organo.

“Proiezione”, dal punto di vista strettamente spettrografico, è il fatto che il suono si arricchisce di intensità negli armonici intorno ai 2500 e 3500Hz, che sono quegli armonici che superano facilmente l'orchestra, perché su questa zona l'orchestra non ha una grande preponderanza di intensità di armonici, in quanto l'orchestra suona forte fino a 800-1000Hz.

Dal punto di vista fisiologico ci sono due elementi: la copertura del suono da un lato e il discorso appunto della proiezione. Si deve raggiungere l'equilibrio di questi due elementi. È stato visto, tra l'altro anche abbastanza recentemente, grazie anche a delle ricerche foniatriche indotte e fatte in collaborazione con Joe Estill, una cantante belting e la creatrice del metodo voicecraft. Quando lei parla di twang, una qualità della voce che è tipica della country music, del cantautore americano, la descrive come la componente dello squillo del cantante d'opera. Nello squillo del cantante d'opera c'è miscelata insieme al resto questa qualità detta twang.

[Esegue un esempio di suono con tale componente].

Questa è l'idea dello squillo – in questo caso, come l'ho fatto io, anche un po' nasalizzato!

Se a questo abbino la cavità, diventa un suono più vicino al lirico.

[Esegue un suono lirico].

Ho abbinato la cavità mantenendo lo squillo, come direbbe il maestro di canto lirico.

Che cosa è successo a livello laringeo? Nel realizzare la componente dello squillo, se andiamo a vedere cosa succede a livello laringeo, vediamo che c'è una riduzione dello spazio tra aritenoidi ed epiglottide. Joe Estill afferma che «lo sfintere ariepiglottico si stringe». Una volta quando si vedevano queste cose si pensava che il cantante stesse stringendo, che il cantante stesse sforzando. In realtà sta solo cercando lo squillo. È quando vediamo le false corde che si stringono, che allora il cantante spinge e abbiamo la laringe che si alza. Se la laringe resta bassa, le false corde restano retratte e c'è solo questa componente di riduzione dello spazio tra aritenoidi ed epiglottide, non si ha un'emissione sbagliata, ma soltanto un'emissione

che è caratterizzata da questa componente diciamo 'di punta', 'di squillo', di direzione, quindi che facilita la proiezione perché rinforza quegli armonici che passano facilmente l'orchestra. Deve essere però realizzata con un controllo della posizione della laringe e con la ritrazione delle false corde, allora ottengo questa componente, che è in fondo il punto di forza di quella che chiamiamo 'proiezione di un suono'. Poi il maestro di canto non ricorre ovviamente a questo tipo di indagine, ma dice: «Porta il suono avanti. Porta il suono in maschera. Fai il giro del suono». Possono essere delle indicazioni che magari facilitano la realizzazione di questa componente.

OGGI I CANTANTI CHIEDONO LA SUA CONSULENZA SOLO QUANDO HANNO DEI PROBLEMI O C'E' UNA MAGGIORE CURIOSITA', PER ESEMPIO DI SAPERE ESATTAMENTE CHE TIPO DI ORGANO SI POSSIEDE O CHE POSSIBILITA' HANNO?

A parte il controllo annuale che giustamente fanno, come si fa il tagliando all'auto, per vedere se funziona tutto, anche quando si sta bene; a parte i momenti in cui ci sono delle difficoltà, che possono essere legate a stanchezza, a traumi vocali che hanno portato a patologie – quali micronoduli, noduli, polipi, emorragie delle corde vocali –, sempre più spesso vengono anche, sia in prima persona oppure inviati dai maestri di canto stessi, quando a volte ci sono dei dubbi sulla classificazione vocale. Siccome ci sono alcuni elementi anatomo-fisiologici che possono dare un aiuto a un inquadramento della categoria vocale del cantante, spesso vengono per fare analisi di questo tipo, per essere meglio classificati o anche per la scelta del repertorio.

HA CITATO PRIMA ALCUNE DELLE PATOLOGIE PIU' FREQUENTI CHE INCONTRA. SECONDO LEI, QUANTO PESO HANNO IN QUESTI CASI LE CATTIVE DIDATTICHE? E' POSSIBILE CHE QUESTE PATOLOGIE SIANO PROVOCATE DA CATTIVA DIDATTICA?

Da cattiva didattica o anche da cattivo apprendimento: non vogliamo dare la colpa solo ai maestri di canto. Può darsi che il maestro sia bravissimo e l'allievo non stia recependo, oppure al contrario un bravissimo maestro non sia indicato in quel momento per quella storia al determinato cantante. Se incontro un allievo che mi chiede un'indicazione su quale maestro di canto andare per risolvere il suo problema o per studiare canto, valuto prima che gola ho davanti, a che categoria appartiene, da che tipo di didattica arriva, come si trova in quel momento la sua impostazione vocale e di che cosa ha più bisogno. Se per esempio è una laringe da baritono drammatico e ha lavorato soltanto con maestri che lavoravano soltanto sulla punta, non ha sviluppato ancora il corpo della sua voce: lo manderò probabilmente da un insegnante o equilibrato, ma che è consapevole di questo, o addirittura da un maestro che tende ad utilizzare tecniche di affondo, perché quella laringe ha bisogno di scoprire il controllo della posizione verso il basso e l'apertura della gola, magari all'inizio con una tecnica che sia sbilanciata in senso opposto. Perché se ha lavorato tanto sulla punta e gli chiedo l'equilibrio, rimane comunque sempre alto. Se gli chiedo di affondare, tolgo probabilmente quello squilibrio. Poi si tratta comunque dell'ambito tonale su cui lavoro.

Quindi non è detto che siano sempre gli insegnanti a creare errori. Poi è vero che può succedere, soprattutto quando l'insegnante porta avanti un discorso univoco, cioè pensa che il metodo sia quello, quindi gli esercizi devono essere quelli, dalla A alla Z quelli che ha fatto lui e non altri, senza pensare al fatto che sta applicando degli esercizi a un organismo che è differente da qualsiasi altro e che ha bisogno dei suoi tempi, delle sue verifiche e quindi anche di una scelta di repertorio. La didattica stessa è diversa se io tratto didatticamente un basso e un soprano leggero, ci sono didatticamente delle differenze. Pensiamo agli acuti: un soprano leggero li deve fare a sorriso, il basso li fa spalancando la bocca. Ci sono comunque delle indicazioni che vanno ponderate.

Quali tipi di patologie? Io vedo a volte degli allievi già con dei noduli dopo un anno di studio. Sicuramente la didattica non sarà stata eccellente, però può essere

anche un mea culpa da parte dell'allievo, se magari è una persona che parla 10 ore al giorno, oppure oltre a studiare canto va la sera a cantare nei pianobar per arrotondare le entrate, oppure è una persona che parla forte e male, non ha una buona proiezione nel parlato... Tante volte vedo delle persone che hanno una buona tecnica vocale cantata e un cattivo utilizzo del parlato, perché magari nessuno gliel'ha insegnato. Quindi si rovinano di più parlando a lungo che cantando. In questo caso il maestro di canto dovrebbe intervenire o comunque suggerire all'allievo di fare un minimo di rieducazione logopedica per migliorare anche gli aspetti di proiezione del parlato. Certo non ci si aspetta che il maestro sia anche un logopedista, però dovrebbe avere l'orecchio per dire «tu stai parlando troppo basso come frequenza fondamentale o troppo acuto, o nel parlato tendi a costringere, non hai una buona posizione, una buona proiezione». Dovrebbe consigliare un lavoro logopedico: bastano dieci sedute.

Le patologie che incontriamo possono essere di due tipi:

- croniche, che si formano lentamente nel tempo. Se il comportamento vocale non è corretto, anche se non è eclatante il difetto, a lungo nel tempo il piccolo urto tra le due corde vocali tende a diventare callosità: quindi si hanno i noduli.*
- oppure ci possono essere traumi acuti, che possono assolutamente accadere anche al grande cantante in carriera con una tecnica eccellente, con lo sforzo vocale anche di una sola serata in cui non stava tanto bene o era in periodo premestruale, oppure aveva problemi di infiammazione alla gola e ha forzato. Può accadere anche su emissione non cantate, come colpi di tosse violenti, o se soffre di patologie da reflusso gastroesofageo, quindi le mucose sono indebolite perché iperemiche a causa del flusso gastrico. Invece di piccole botte ripetute c'è una grande botta e si forma l'ematoma su una corda, quindi un'emorragia o un polipo, che è un'ernia da sforzo sul bordo della corda.*

PRIMA HA DETTO CHE SCEGLIE DA QUALE MAESTRO MANDARE OGNI CANTANTE, COME SE OGNI ALLIEVO AVESSE IL SUO MAESTRO. QUESTO RENDE MOLTO DIFFICILE LA SCELTA DI UN MAESTRO PER UN CANTANTE!?

Sì, certamente. Ad esempio, vedo ottimi maestri con cui alcuni allievi si trovano bene, altri no. Può essere un problema di feeling, perché comunque c'è un

rapporto che si deve creare di fiducia e di comprensione su quello che si vuole ottenere. A volte maestri che stimo, con cui si trovano bene moltissime persone, magari con qualcun altro non ottengono risultati. Va valutata in ogni caso, secondo me, non tanto la bontà in astratto del docente, quanto la appropriatezza in quel momento di quel docente per quella persona. Se sono a digiuno di matematica e voglio studiare matematica, è inutile che vada dal premio Nobel della fisica nucleare per farmi spiegare le cose, perché non capirei niente; andrò invece da una persona competente ugualmente, ma che ha gli strumenti per trasmettermi le basi, non perché il mio modello sia inferiore, ma perché la sua modalità didattica è più appropriata al mio grado di acquisizione in quel momento.

SECONDO LEI SAREBBE POSSIBILE ARRIVARE A UN METODO UNICO E CORRETTO DI INSEGNARE CANTO? ESISTE IL MAESTRO DI CANTO IDEALE?

Secondo me no, anche se comunque il metodo di canto è uno. Stiamo parlando di canto lirico, altrimenti i modi di canto sarebbero infiniti. Il modo di canto da un punto di vista fisiologico e delle finalità da utilizzare è unico, perché significa: equilibrio delle dinamiche di utilizzo della muscolatura respiratoria; laringe il meno impegnata possibile, quindi adoperare i registri in maniera corretta; sfruttamento delle cavità di risonanza secondo un bilancio di risonanza, cioè giusto equilibrio tra cavità e posizioni. Poi ovviamente, in base alle categorie a cui un cantante appartiene, ci potrà essere la prevalenza di uno e dell'altra. È comunque la correlazione di queste tre cose.

Inoltre chi deve insegnare deve rapportarsi al fatto che stia insegnando a una voce femminile oppure maschile, a una categoria leggera oppure pesante; però il sistema è sempre quello. Alcuni maestri di canto danno agli specifici esercizietti, oppure allo specifico tipo di conduzione di allenamento vocale, delle etichette tali da farli diventare un metodo di canto particolare, come il metodo dell'affondo o il metodo della punta; ma sono solo estremizzazioni di cose particolari, o anche di esercizi singolarmente utili, che un insegnante può essersi creato, le quali possono avere una loro utilità, ma che non rappresentano un metodo diverso rispetto ad un altro. Il modo di cantare nel canto lirico – parliamo di melodramma, cioè dalla fine del Settecento ad oggi – è più o meno quello. Ci sono delle modifiche, che sono legate

all'evoluzione della storia del teatro e del gusto musicale, non della tecnica in sé. Parlando di metodi di canto, mettere delle etichette è un po' pretenzioso. È un limite. Forse si fa per commercializzare il proprio lavoro.

PENSANDO AD ALCUNI ESEMPI DI METODI DI CANTO, COME LA SCUOLA DI DERIVAZIONE AMERICANA, ANGLOSSASSONE, CHE FA VOCALIZZARE CON «MA-ME-MI», OPPURE ALTRE SCUOLE CHE UTILIZZANO PREVALENTEMENTE LA /E/ E LA /I/, QUINDI VOCALI STRETTE, SI ARRIVA AD UNA FRAMMENTAZIONE DELLA DIDATTICA?

Sì, questo nasce dagli sbilanciamenti del cantante verso una determinata posizione dell'emissione. Un maestro, che ti fa fare «ma-me-mi», vuole semplicemente realizzare un rilassamento della muscolatura laringea e una tendenza a sfruttare un po' di risonanza nasale. Chi fa vocalizzare con le vocali anteriori /i/ ed /e/ vuole sempre ottenere un posizionamento alto della laringe; chi fa vocalizzare con /u/ cerca invece più il versante cavità. Però è importante pensare: «Quell'esercizio che mi fa fare – a cui i maestri possono dare mille nomi: “il mio metodo” o “la mia tecnica” –, che cosa mi fa fare da un punto di vista fisiologico, cosa mi fa realizzare, cosa cerca di farmi realizzare da un punto di vista fisiologico? Da cosa dipende la scelta delle vocali o delle sillabe da utilizzare nel vocalizzo?» Ovviamente se ti fa usare vocali anteriori, la /i/ e la /e/, ti fa utilizzare la parte anteriore del tratto di risonanza; quindi sicuramente vuole facilitare l'altezza del suono, la direzione dell'emissione e, diciamo, la maschera. Mentre un maestro che fa lavorare con le /u/ e con le /o/, sicuramente fa lavorare più sulla ricerca degli spazi, della cavità, della corda abbassata, della falsa corda rilassata, quindi più sulla portanza del suono.

QUINDI SI POTREBBE DIRE CHE IL METODO CORRETTO PER INSEGNARE CANTO SIA METTERE INSIEME TUTTE QUESTE COSE?

Si tratta di saper conoscere tutte queste cose e prenderle dal cassetto per darle all'allievo che si ha davanti, in base all'individuazione della necessità che

l'allievo ha in quel momento. Qual è la carenza che ha in quel momento la sua impostazione vocale? Quali sono le difficoltà che ha? Che cos'è che dev'essere più equilibrato? Sta lavorando troppo di punta o troppo di cavità, sta intubando? Ha bisogno di aumentare l'estensione, di alleggerire gli acuti? Oppure gli acuti sono troppo crescenti o aspri o stretti, quindi negli acuti ha lavorato troppo in posizione? Allora cercherò di riequilibrare dando più spazio e più cavità. Bisogna essere molto dinamici e senza paraocchi nell'applicare l'esercizio, senza pensare di far fare il percorso che ho fatto io, perché per me ha funzionato: «Per me l'iter è stato questo ed è venuta fuori una bella voce». Ma questo è vero nel mio caso, però può non essere così per la persona che ho davanti, per mille motivi, perché non è uguale a me come risuonatori, perché non appartiene alla mia stessa categoria vocale, e, anche se avesse il mio stesso timbro, in quel momento potrebbe avere una difficoltà nell'apprendimento della tecnica, che è diversa da una eventuale difficoltà che ho avuto io in passato.

SPESSO SI AFFERMA CHE IL MAESTRO DI CANTO DOVREBBE ESSERE ANCHE UN PO' FONIATRA E UN PO' LOGOPEDISTA, NEL SENSO CHE DOVREBBE CONOSCERE CERTE DISCIPLINE, ANCHE SE OVVIAMENTE NON IN MODO APPROFONDITO COME UN FONIATRA O UN LOGOPEDISTA.

QUALI SONO ALLORA I LIMITI TRA LE VARIE FIGURE PROFESSIONALI?

Provocatoriamente una volta Celletti mi scrisse una lettera scrivendo che per insegnare canto basterebbe un foniatra e un musicologo! Ovviamente era una provocazione.

In America c'è un istituto che si chiama "Voice Foundation" a Philadelphia. È un grande palazzo così strutturato: nel primo piano ci sono tutte le aule per l'impostazione della voce professionale parlata; al secondo piano per l'impostazione della voce lirica (ci sono dodici cattedre di canto lirico); al terzo piano le aule per il musical; al quarto piano blues, jazz e gospel; al quinto piano... foniatri e logopedisti! Così se uno si è rotto completamente la gola, sale al quinto piano! Questo è per dire che c'è una collaborazione. Durante un convegno lì a Philadelphia avevo del tempo libero e sono andato a sentire nelle varie aule di canto lirico alcune lezioni di questi maestri. Parlavano, assolutamente in maniera tranquilla e molto più competente di

un logopedista o anche di un foniatra italiano, di formanti, di frequenze, di formante del cantante, di conduzione degli armonici... Erano molto molto tecnici e preparati. Sicuramente il livello di conoscenza fisiologica e fisico-acustica dei problemi vocali in America è molto più avanzato. C'è addirittura una rivista mensile, il «Journal of Singing», che leggo molto volentieri, perché è a carattere scientifico. A questo livello gli americani sono molto più avanti, anche se a loro magari manca tutta la nostra creatività!

È quella differenza che c'è in un team che segue un grande campione dello sport. Facciamo l'esempio di un motociclista, che ha, oltre all'allenatore sportivo, anche un fisioterapista, che lo cura se si fa male. È un po' come se il foniatra e il logopedista fossero il fisiatra e il fisioterapista del cantante. C'è un allenatore sportivo, che è il maestro di canto, che insegna ad avere il miglior rendimento possibile in quel tipo di arte e che insegna i trucchi del mestiere. Poi ci può essere, nel caso ci siano delle difficoltà o delle valutazioni da fare su come si può potenziare il rendimento se non è al massimo, anche se il cantante non si è fatto male, il foniatra, che valuta la presenza di un danno funzionale o di un danno organico, e il logopedista, che riabilita ad una funzione equilibrata e corretta.

Quindi non ci dovrebbero essere diffidenze tra le varie figure professionali, perché ognuna ha il suo ambito. Anzi proprio dalla collaborazione di queste figure si possono avere migliori risultati.

QUESTA E' UNA DELLE COSE PIU' IMPORTANTI CHE HA POTUTO CAPIRE DAL SUO LAVORO? QUALI SONO LE COSE, LE INTUZIONI, LE CONCLUSIONI CHE HANNO SEGNATO IL SUO LAVORO CON I CANTANTI IN QUESTI ANNI?

Prima di tutto il paziente-cantante è un paziente che non ha solo due corde vocali da mostrare, ma tanti problemi, che sono legati al tipo di lavoro che fa e al proprio vissuto. La voce, le corde vocali, sono forse meno del 50% di un artista nell'ambito di una resa. Bisogna conoscere la persona, seguirne le fragilità, aiutarla non soltanto a livello di cura delle corde vocali. In ogni caso comunque la diagnosi foniatrica non è soltanto una diagnosi d'organo, cioè vedere le corde vocali e curarle, ma anche riuscire a capire perché c'è una disfunzione o perché c'è un'alterazione organica, in base alla conoscenza di quello che è lo stile di canto che la persona

esercita, cioè che tipo di voce fa, come la fa, e quindi conoscere anche la terminologia specifica che viene utilizzata dai suoi maestri di canto nella didattica.

Forse è quello che tutto sommato ha portato molti cantanti da me: forse riconoscevano il fatto che, al di là di dire «hai i noduli» o «hai una corda che non si chiude o arrossata», si lavorava insieme per capire quanto questo potesse dipendere da modalità di emissione. Inoltre potevano ragionare con una persona che riusciva a capire il gergo da loro usato. Se si parlava ad esempio dei passaggi di registro, potevo interpretare la loro terminologia e far capire loro quello che era il dato fisiologico, senza parlargli magari dell'ipotonia della corda, ecc. Cerco invece di conciliare la conoscenza terminologica del gergo che loro utilizzano con la realtà scientifica fisiologica.

È quello che sto cercando di fare anche scrivendo su "L'Opera", anche se non so quanto si riesca a capire. È difficile semplificare.

(Ravenna, 26 novembre 2003)

CURRICULUM VITAE

Franco Fussi è specialista in Foniatria e Otorinolaringoiatria. È responsabile del Centro Audiologico Foniatico – Azienda USL di Ravenna.

È professore a contratto per il Corso di Logopedia all'Università di Ferrara. È consulente per il Teatro Comunale di Bologna e docente all'Accademia d'Arte Lirica di Osimo(AN). Organizza e partecipa a numerosi convegni e conferenze sul rapporto tra foniatria e canto.

Scriva dal febbraio 2000 sulla rivista «L'Opera» una serie di servizi intolati "Il foniatra all'Opera".

Tra le sue pubblicazioni:

FRANCO FUSSI, *Il trattamento logopedico delle disfonie ipercinetiche*, TORINO, Omega

FRANCO FUSSI – SILVIA MAGNANI, *Lo spartito logopedico: la gestione della voce cantata*, TORINO, Omega

MARIO DE SANTIS – FRANCO FUSSI, *La parola e il canto: tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce; con la collaborazione della dott. Anna Ricotti*, PADOVA, Piccin-Nuova Libreria, 1993

FRANCO FUSSI – SILVIA MAGNANI, *L'arte vocale. Fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, TORINO, Omega, c1994

FRANCO FUSSI(a cura di), *La voce del cantante. Saggi di foniatria artistica*, TORINO, Omega, 2000

FRANCO FUSSI(a cura di), *La voce del cantante, vol.2*, TORINO, Omega, 2003

COMMENTO

Gli insegnanti di canto intervistati rappresentano pienamente le due tendenze che avevamo rilevato riguardo le posizioni prese nei confronti del termine «maschera» alla fine del secolo scorso.

La cantante Stella Silva fa parte di quel gruppo di didatti che continuano a rifarsi alla tradizione e al gergo del canto più diffuso, che vede nel termine «maschera» addirittura il significato di «*risuonatori*». La sua descrizione della maschera ci ricorda le rappresentazioni di Lilli Lehmann: ecco che comprendiamo che cosa si intenda per «*ventaglio sopra la testa*». E a proposito degli acuti «*sopra la testa, al centro*» facciamo riferimento a qualcosa del genere:

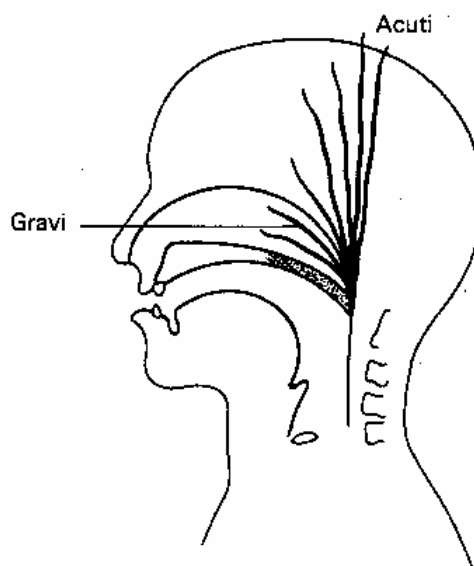


Figura 84: Distribuzione della percezione dei suoni dal grave all'acuto.

I punti principali della prima intervista potrebbero brevemente riassumersi nelle parole di Dolores Repollés, pronunciate in occasione della *Giornata di studio sulla voce cantata* tenutasi ad Este il 30 aprile 1996: «La scuola italiana è quella che meglio ha definito e con solo tre parole il concetto di risonanza: *voce in maschera*. Questa scuola si è imposta in tutto il mondo, poiché conferisce bellezza, libertà e sonorità alla voce. [...] Per riuscire in questo bisogna tenere presenti durante

l'emissione del suono tre principi basici: rilassamento, respirazione ed articolazione».³⁰⁷

L'esempio di Stella Silva ci dà l'idea del metodo di canto 'tradizionale' italiano, basato sulle percezioni sensoriali del cantante, sul lavoro su se stesso che deve fare il cantante – dal sapore vagamente stanislavskijano. Tale metodo è accompagnato però da un alone di incertezza, dovuta non solo all'uso impreciso dei termini, ma anche al carattere aleatorio della sua buona riuscita. Ciò dipende dalle esperienze personali di chi parla: ella ripete spesso di essere stata fortunata, di essere riuscita a venir fuori dai problemi tecnici senza l'aiuto di un insegnante che la guidasse e senza nemmeno danneggiarsi. Da qui la convinzione che «cantanti si nasce».

Di parere diverso sono Renato Bardi e Sherman Lowe che, si può dire, abbiano esperienze in un certo senso simili: entrambi sono stati vittime di un insegnante di canto che li ha danneggiati, in un caso anche irrimediabilmente. Per loro non c'è stato niente di casuale: il danno è stato preordinato da precise cause, che ciascuno si è premurato di comprendere attraverso lo studio della realtà fisiologica. Da qui anche l'atteggiamento sospettoso verso certi concetti della didattica tradizionale, come appunto quello di maschera, in quanto suscettibili di fraintendimenti.

Un concetto che apparentemente mette tutti d'accordo è quello della «*perfetta pronuncia*». Per Stella Silva è ancora una volta qualcosa di casuale, perché difficile da ottenere, anche se sta alla base della didattica. Per Sherman Lowe è data da tutto un lavoro interno sulle vocali e le consonanti e, negli acuti, limita l'emissione. Per Renato Bardi, non solo la pronuncia ma tutta la tecnica ha come precetto fondamentale l'«*appoggio labiale*». In passato si parlava di teorie «a fior di labbro», non solo per il fine dell'intelligibilità, ma anche per la corretta emissione della voce.

Leone Giraltoni nel 1889 ammoniva: «Le labbra non dovranno mai essere contratte da un movimento estraneo all'atteggiamento naturale che fa loro prendere l'articolazione delle consonanti. Ogni contrazione negli agenti della risonanza fonica altera sensibilmente la qualità del suono».³⁰⁸

Ernesto Palermi, invece, nel 1891 andava oltre: «Le labbra della bocca servono mirabilmente a modellare il colorito del suono. Esse, colla loro elasticità

³⁰⁷ *Atti della giornata di studio sulla voce cantata (Este, 30 aprile 1996)*, a cura di Roberto Bovo, Limena (PD), Impremenda, 1996, p. 56.

³⁰⁸ GIRALTONI, *Compendium* cit., p. 46.

naturale, possono protendersi, stringersi, allargarsi, arrotondarsi a seconda del bisogno per modificare l'onda sonora e darle un tipo o grave, o stretto, o aperto, o rotondo, secondo la vocale che si pronunzia, o la espressione che la parola cantata richiede. È in conseguenza di questa teoria che molti fisiologi e cantanti pratici raccomandano a chi canta di sentir sempre sulle labbra *il tatto della voce*; avvegnaché la parola, e la voce che la forma, quanto più vengono esternate e messe a immediato contatto dell'aria atmosferica, di cui è sempre piena la bocca di chi canta o di chi parla, tanto meglio sono intese e maggior effetto producono». ³⁰⁹ Inoltre: «Per *impostar bene* la voce occorre darle la risuonanza dell'ottava alta, cioè il sedicente *appoggio di testa*. Per *emetterla bene* occorre che il suono così prodotto si faccia scorrere sul davanti dell'orifizio boccale affinché la voce possa mettersi facilmente a contatto dell'aria atmosferica e giungere grata e distinta all'orecchio fin del più lontano ascoltatore». ³¹⁰

Wronski e Vitone adottano l'«appoggio boccale» come appoggio fondamentale per la corretta emissione: «fra le cavità di risonanza che servono al passaggio della voce, la bocca è l'ultima e insieme quella a contatto immediato e diretto con l'aria esterna. Soltanto alla *voce boccale* è dunque assicurata una conveniente espansione. 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 (mezzo forte, mezza voce). È l'ideale, oltreché per i cantanti, per coloro che devono molto parlare in pubblico (oratori, preti, avvocati, ecc.). Poiché la bocca non si raffredda, anche con raffreddori che colpiscano le altre parti dell'apparecchio vocale si potrà parlare o cantare lo stesso. La voce boccale, per concludere, è quella che non affatica il cantante e dà i massimi risultati col minimo sforzo». ³¹¹

H. J. Frossard, parlando del metodo di M. Lievens, riporta la seguente frase: «L'unique principe de la formation de la voix LABIALE IDEALE». ³¹²

Infine Juvarra spiega che: «Localizzare con l'esperienza sensoriale la voce nel piano frontale dell'apparato di risonanza, toccarne con mano la presenza come fenomeno vibratorio è infatti per il cantante una necessità vitale e un corretto uso delle labbra contribuisce in maniera determinante a far "circolare" la voce nella zona

³⁰⁹ PALERMI, *Sunto di nozioni* cit., p. 7.

³¹⁰ *Ivi*, p. 20.

³¹¹ WRONSKI – VITONE, *Il cantante e la sua arte* cit., p. 64.

³¹² FROSSARD, *La science et l'art de la voix* cit., p. 321.

dentale-palatale. L'arrotondamento delle labbra, che si scostano leggermente dalle arcate dentarie, ha come effetto la formazione di una cavità di risonanza supplementare dove, come spiega Berton Coffin, "si verifica il maggior movimento di particelle d'aria" cosa che è percepita molto chiaramente dal cantante». ³¹³ Forse a questo si riferiva anche Michele Caracciolo.

Di parere simile è Ovidio Cifelli, che afferma: «La sensación de sonido "cubierto" implica, pues, la resonancia bucal delantera (bucu-labial), asociada a la fuerte impedancia provocada por esa configuración que, al proyectarse sobre la laringe, incentiva su tonicidad y activa sinérgicamente el mecanismo respiratorio, e implica, como resultado, la articulation eficaz solo posible con esta configuración. Se dirá que no se puede articular con la voz "en la garganta" y si con la voz "en la boca", a "flor de labios" (resonancia labio-dental)». ³¹⁴ Riportiamo anche i sagittali di Cifelli, con i due diversi fuochi di risonanza: faringeo e boccale.

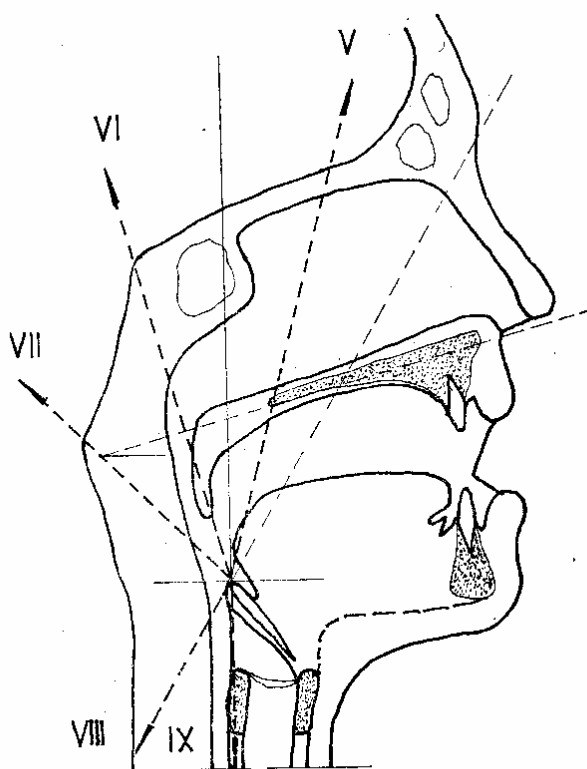


Fig. 25. — Localizaciones acústicas de la emisión "(foco" resonancia faríngea).
 Posición V - palatal posterior, direccionalidad frontal.
 " VI - istmo-velar, direccionalidad vértex.
 " VII - faringo-nasal, direccionalidad parietal.
 " VIII - faringo-oral, direccionalidad cervo-occipital.
 " IX - laringo-traqueal, direccionalidad traqueal.

Figura 85: Emissioni a risonanza faringea (Cifelli).

³¹³ JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 56.

³¹⁴ OVIDIO NICOLAS CIFELLI, *Técnica vocal: el máximo rendimiento fonatorio: resonancia bucal, hablar y cantar 'con la boca'*, Buenos Aires, Talleres Graficos Dorremo, 1986, p. 62.

Le frecce indicano la direzione della localizzazione acustica dell'emissione.

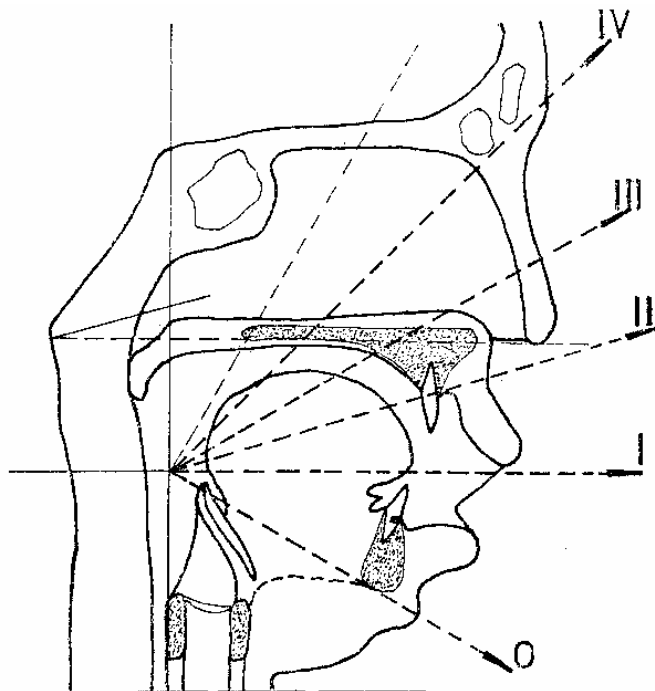


Fig. 24. — Localizaciones acústicas de la emisión ("foco" de resonancia bucal).
 Posición I - "a flor de labios", direccionalidad subhorizontal.
 " II - labio-dental, direccionalidad horizontal.
 " III - palatal anterior, direccionalidad dorso-nasal.
 " IV - palatal medio, direccionalidad "entre los ojos".
 Angulo de eufonia: voz masculina, espacio fonométrico III-O, centro condensación sonora óptimo posición II; voz femenina, espacio fonamétrico IV-I, centro condensación sonora óptimo posición III.

Figura 86: Emissioni a risonanza buccale (Cifelli).

Dalle figure 85 e 86, ci accorgiamo che il suono, per avere risonanza boccale, deve essere prodotto con il velo palatino rialzato. Questo ruolo del palato molle, che rimane, durante la corretta fonazione, quasi sempre in tensione, giustifica tutte quelle didattiche che consigliano la pratica di esercizi a rinforzo dei muscoli responsabili di tale tensione. È il caso di Sherman Lowe.

Già Paolo Guetta nel 1902, in *Il canto nel suo meccanismo*, consiglia degli esercizi per far muovere il velo, passando dal suono muto al suono boccale.³¹⁵

Esercizi di questo tipo o esercizi su consonanti nasali sono molto diffusi: a volte per allenarsi a nasalizzare, avendo equivocato il termine «maschera»; altre volte, anche in logopedia, per il rilassamento laringeo oppure come esercizi di riscaldamento.

Renato Bardi e Shermann Lowe rappresentano la tendenza ad abbandonare il termine «maschera», ma il rapporto dei due con tale concetto è molto diverso. Lowe lo evita, in quanto lo considera assolutamente impreciso: non indica un punto

³¹⁵ PAOLO GUETTA, *Il canto nel suo meccanismo*, 2° ed., Milano, Hoepli, 1935 (1° ed. 1902).

preciso, ma una sensazione soggettiva. È d'accordo sul fatto che esistano delle sensazioni conseguenti al fenomeno della risonanza, ma non ritiene che esse debbano essere ricercate volontariamente.

Bardi, invece, ha un atteggiamento di rifiuto totale, in quanto per lui la maschera rappresenta il difetto di emissione per antonomasia: quel difetto che deriva dalla errata interpretazione di tale termine, cioè la nasalizzazione, che anche per il Tosi, insieme alla «voce di gola», è il più orribile difetto di un cantante. Abbiamo visto che l'errata interpretazione del termine «maschera» deriva dallo stesso equivoco di fondo della terminologia dei registri: il fatto di basarsi sulle sensazioni propriocettive, a scapito del fattore anatomico-fisiologico, che non è conseguenza, ma causa di quelle determinate sensazioni.

Forse, l'unica cosa su cui gli intervistati sono apparentemente d'accordo è la gestione a livello didattico del problema dei registri. Nessuno porta avanti un discorso di settorializzazione dell'estensione vocale; anzi nella didattica il termine registro viene evitato (si sa che c'è il problema ma non lo si dice all'allievo: si aspetta che sia lui a rilevarlo) o addirittura escluso ai fini del raggiungimento dell'omogeneità dell'emissione.

Quest'ultimo atteggiamento nei confronti del problema dei registri non è nuovo. La proposta del «registro unico» risale alla fine dell'Ottocento. Vittorio Carpi, nel 1898 circa, scriveva: «*Davidson Palmer* pur riconoscendo nella voce questi due *registri*, insiste di fonderli in modo che non resti nessuna traccia distinta di essi, e la voce divenga tutta eguale di TESTA e di PETTO. Io non solo sono del suo parere, ma insisto che l'insegnante deve fare in modo che l'allievo non abbia a curarsi affatto dei cosiddetti *registri*, ed essere capace coll'esempio fin dal principio a far emettere tutti i suoni nella stessa maniera, fermi e d'un solo colore».³¹⁶ E ancora: «[Lo studente] Deve curare alla rotondità di tutti i suoni indistintamente, ottenere con accurato esercizio che la voce non sia che d'un solo *registro* (I), cioè di *testa* e *petto* uniti, che sorta tutta eguale e dello stesso colore per tutta la sua estensione».³¹⁷ Aggiunge in nota: «(I) Il prof. O. Sefferi di Pietroburgo abolitore accanito di tutti i *registri*, è come me fermamente convinto che qualunque voce deve essere educata e coltivata in modo da diventare eguale ed unita in colore, timbro ed intensità per tutta la sua estensione, ed essere perciò d'un solo registro».³¹⁸

³¹⁶ CARPI, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto* cit., p.16.

³¹⁷ *Ivi*, p. 35.

³¹⁸ *Ibid.*

Dello stesso avviso era, lo abbiamo visto, il Rosati: «Rimane adunque l'unico *Registro* vero assoluto fattore del *Bel Canto Italiano*, che è il *Registro a corda lunga*, (come lo definisce il Mackenzie), il *Registro* del canto rotondo, del canto coperto, il *Registro* della *Gola larga e cantate sul fiato*. Col basare l'insegnamento sull'applicazione pratica di *questo solo Registro*, potremo riavere la riapparizione dei veri *Bassi Profondi* e dei veri *Contralti*, ed allora solo i *Soprani-Drammatici* saranno *Drammatici*, allora solo i *Tenori Lirici* torneranno *Lirici*». ³¹⁹

In termini più moderni, Claire Dinville scrive: «L'esistenza dei registri implica necessariamente la nozione di passaggi e falsa la concezione e la realizzazione dell'omogeneità della voce. Dal momento in cui sente parlare di registri l'allievo si sforza di fare ciò che gli si domanda, cioè "fare il passaggio", che non è altro che cercare di mimetizzarlo più o meno bene. I passaggi sono manifesti ogni volta che si realizza una discordanza tra il suono laringeo e l'accomodamento delle cavità di risonanza. [...] Chi parla di passaggio parla dunque di un cattivo adattamento dei movimenti naturali. [...] Per evitare i cambiamenti di emissione, occorre realizzare ciò che raccomandavano gli antichi Italiani "preparare il passaggio dalle note gravi". Questo significa: continuo accomodamento dell'insieme dei movimenti necessari alla fonazione ed all'articolazione e spostamento progressivo delle zone di risonanza, ottenuto con la fusione dei diversi coloriti, con l'allargamento della cavità faringea, il sollevamento del velo palatino, dunque con una maggiore tonicità dell'intera muscolatura velo-faringea e con lo spostamento della sensazione di scotimento vibratorio che si produce nello stesso senso dei suoni». ³²⁰

Ad ogni modo, viene alla fine, a far chiarezza, l'intervento di Franco Fussi, voce autorevole e scientifica, che sa però rapportarsi alle problematiche del linguaggio della didattica del canto.

³¹⁹ ROSATI, *Registri?!* cit., p. 21.

³²⁰ DINVILLE, *La voce cantata* cit., pp. 50-51.