

Università «Ca' Foscari» di Venezia
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali

TESI DI LAUREA

IL CONCETTO DI «MASCHERA»
NELLA DIDATTICA DEL CANTO:
UN PROBLEMA TERMINOLOGICO

RELATORE: Prof. David Bryant

LAUREANDA: Tatiana Carpenedo, matricola 776514

ANNO ACCADEMICO: 2002-2003

Venezia, febbraio 2004

INDICE

Elenco delle illustrazioni	p. 4
Fonti	p. 6
Prefazione	
Perché la «maschera»	p. 9
Premessa	
Il problema terminologico	p. 12
Introduzione	
La nascita di una tecnica del canto	p. 14
Il linguaggio specifico nella didattica del canto: la nascita di una scienza vocale	p. 18
Cenni di fisiologia vocale	
Definizione di voce	p. 22
La respirazione	p. 23
La fonazione	p. 29
La risonanza	p. 36
La formante del cantante e l'amplificazione del suono	p. 47
Il problema dei «registri»	
Il collegamento con il concetto di «maschera»	p. 51
Percorso storico del termine «registro»	p. 52
I registri e il passaggio	p. 57
Il doppio equivoco terminologico	p. 62
Il caso del «Do di petto»	p. 67
L'approccio didattico e il concetto di «appoggio»	p. 72
«Maschera»	
Definizioni	p. 75
Suggerimenti	p. 77
Prime apparizioni	p. 81
Nuove esigenze, nuove tendenze	p. 96
Il Novecento	p. 106
Oggi	p. 145

Interviste	p. 156
Intervista a Stella Silva	p. 157
Intervista a Sherman Lowe	p. 168
Intervista a Renato Bardi Barbon	p. 188
Intervista a Franco Fussi	p. 200
Commento	p. 221
Conclusioni	p. 228
Bibliografia	p. 231

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1: L'apparato fonorespiratorio.	23
Figura 2: Posizione del diaframma nella gabbia toracica.	24
Figura 3: Muscoli addominali.	25
Figura 4: Muscoli intercostali.	26
Figura 5: Diaframma visto dalla sua faccia convessa.	27
Figura 6: Le cartilagini laringee.	30
Figura 7: Corde vocali in fonazione e a riposo.	31
Figura 8: Disegno esemplificativo dell'azione dei muscoli intrinseci.	33
Figura 9: I muscoli intrinseci.	34
Figura 10: Il ciclo glottico.	35
Figura 11: Testa-collo in sezione sagittale.	36
Figura 12: Zona articolatoria.	38
Figura 13: I nove foni vocalici dell'italiano neutro.	39
Figura 14: Posizione delle labbra nelle nove articolazioni vocaliche neutre.	40
Figura 15: Quadrilatero vocalico.	40
Figura 16: Conformazione della laringe nelle diverse vocali.	41
Figura 17: Tabella delle consonanti dell'italiano neutro.	42
Figura 18: Posizioni delle consonanti.	43
Figura 19: Cavità nasali.	44
Figura 20: Lingua e muscoli faringei.	45
Figura 21: Muscoli sovraioidei e sottoioidei.	48
Figura 22: Muscoli della regione laterale del collo, superficialmente.	49
Figura 23: I registri delle voci maschili secondo Lablache.	54
Figura 24: I registri delle voci femminili secondo Lablache.	54
Figura 25: I registri secondo Lamperti.	55
Figura 26: Il muscolo cricotiroideo in azione.	58
Figura 27: Riproduzione di una maschera del teatro antico.	77
Figura 28: Illustrazione e didascalia riportate dal testo del Bilancioni.	78
Figura 29: Immagini prese dal testo di Inama.	79
Figura 30: Taddeo Wronski - Tutta la voce.	85
Figura 31: Taddeo Wronski - Voce appoggiata avanti.	86
Figura 32: Taddeo Wronski - Voce in maschera (avanti maschera).	88
Figura 33: Taddeo Wronski - Voce in maschera (dietro maschera).	89
Figura 34: Taddeo Wronski - Voce nasale.	90
Figura 35: Voce tesa e laringea.	92
Figura 36: Voce di petto.	92
Figura 37: Voce profonda.	93
Figura 38: Voce cavernosa.	93
Figura 39: Voce gutturale o faringea.	94
Figura 40: Voce indietro.	94
Figura 41: Voce sbadigliata.	95
Figura 42: Voce bianca.	95
Figura 43: Tabella dei risuonatori secondo Rosati.	97
Figura 44: Il passaggio della voce e dell'aria secondo Browne.	100
Figura 45: La macchina per cantare di Vittorio Carpi.	105
Figura 46: La maschera secondo Silvestrini.	107
Figura 47: Localizzazione delle sensazioni del cantante secondo Lilli Lehmann.	108
Figura 48: Le varie emissioni vocali secondo Silvestrini.	109
Figura 49: Voce ingolata e voce stretta di collo.	110
Figura 50: Voce urlata e nasale.	110
Figura 51: Voce fisiologica secondo Silvestrini.	111
Figura 52: Atteggiamenti errati nella ricerca della maschera.	112
Figura 53: Direzione del suono per l'appoggio in maschera.	113

Figura 54: Ripresa della figura di Lilli Lehmann da Carlo Meano.	117
Figura 55: Voce nasale a bocca chiusa (Meano).	118
Figura 56: Voce nasale a bocca aperta e voce nasale incompleta (Meano).	119
Figura 57: Movimenti del palato molle e dell'ugola (Delle Sedie).	119
Figura 58: Movimenti del velo palatino ascendendo all'acuto.	120
Figura 59: Voce ingolata (Meano).	121
Figura 60: Cavità di risonanza (Juvarra).	124
Figura 61: Muscoli della «maschera».	125
Figura 62: Sensazioni interne del cantante (Husson): la «M» indica il cosiddetto «punto di Mauran».	126
Figura 63: Produzione di un suono senza nasalizzazione e con nasalizzazione leggera (Husson).	127
Figura 64: Usi diversi delle cavità di risonanza, per mezzo dello spostamento del velo palatino (Husson).	127
Figura 65: Meccanismo di copertura secondo Juvarra.	129
Figura 66: Emissione timbrata secondo Juvarra.	131
Figura 67: Emissione morbida secondo Juvarra.	132
Figura 68: Rappresentazione della direzionalità verticale dal basso verso l'alto (Juvarra).	134
Figura 69: Rappresentazione del cosiddetto «giro del fiato» (Juvarra).	134
Figura 70: Immagine mentale in cui il suono ha direzione opposta a quella del fiato (Juvarra).	135
Figura 71: Punti fondamentali del metodo riportato da Caracciolo.	139
Figura 72: Componenti dell'impostazione riportata da Caracciolo.	140
Figura 73: Localizzazione precisa della zona di appoggio del suono secondo Caracciolo.	141
Figura 74: Rappresentazione del volume e dei colori della voce secondo Caracciolo.	141
Figura 75: Cavità di risonanza (Dinville).	142
Figura 76: I due piani di riferimento secondo Dinville.	143
Figura 77: Attacco del suono (Barbarossa).	145
Figura 78: Cassa di risonanza secondo Barbarossa.	146
Figura 79: Il giro dell'aria secondo Di Giacomo.	147
Figura 80: Muscoli della «maschera» (Crosatti).	148
Figura 81: Meccanismo per «mettere» il suono «in maschera» (Crosatti).	148
Figura 82: Tipi di emissione non in maschera (Crosatti).	149
Figura 83: Emissione in maschera (Crosatti).	150
Figura 84: Distribuzione della percezione dei suoni dal grave all'acuto.	221
Figura 85: Emissioni a risonanza faringea (Cifelli).	224
Figura 86: Emissioni a risonanza buccale (Cifelli).	225

FONTI

- Figura 1 L'apparato fonorespiratorio BARBAROSSA, RINO, *Compendio sulla tecnica vocale*, Parma, Azzali Editori, 1994, p. 10
- Figura 2 Posizione del diaframma nella cassa toracica *Ivi*, p. 13
- Figura 3 Muscoli addominali JUVARRA, ANTONIO, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano, Ricordi, 1987, p. 29
- Figura 4 Muscoli intercostali BATTAGLIA DAMIANI, DANIELA, *Anatomia della voce: Tecnica, tradizione, scienza del canto*, Milano, Ricordi, 2003, p. 59
- Figura 5 Diaframma visto dalla sua faccia convessa *Ivi*, p. 32
- Figura 6 Le cartilagini laringee MARAGLIANO MORI, RACHELE, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970, p. 16
- Figura 7 Corde vocali in fonazione e a riposo BARBAROSSA, *Compendio cit.*, p. 15
- Figura 8 Disegno esemplificativo dell'azione dei muscoli intrinseci BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia cit.*, p. 144
- Figura 9 I muscoli intrinseci MENICUCCI, DELFO, *Scuola di canto lirico e moderno: indagine sulla tecnica di affondo da Mario del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega, 2002, p. 26
- Figura 10 Il ciclo glottico BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia cit.*, p. 148
- Figura 11 Testa-collo in sezione sagittale JUVARRA, *Il canto cit.*, p. 23
- Figura 12 Zona articolatoria CANEPARI, LUCIANO, *Il MaPI, seconda edizione. Manuale di pronuncia italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 48
- Figura 13 I nove foni vocalici dell'italiano neutro *Ivi*, p. 52
- Figura 14 Posizione delle labbra nelle nove articolazioni vocaliche neutre *Ivi*, p. 55
- Figura 15 Quadrilatero vocalico *Ivi*, p.54
- Figura 16 Conformazione della laringe nella diverse vocali BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia cit.*, p. 219
- Figura 17 Tabella delle consonanti dell'italiano neutro CANEPARI, *Il MaPI cit.*, p. 73
- Figura 18 Posizioni di percezione delle consonanti BARBAROSSA, *Compendio cit.*, p. 23
- Figura 19 Cavità nasali AA.VV., *Enciclopedia della medicina Garzanti*, Milano, Garzanti, 1998, p. 940
- Figura 20 Lingua e muscoli faringei BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia cit.*, p. 143
- Figura 21 Muscoli sovraioidei e sottoioidei *Ivi*, p. 142
- Figura 22 Muscoli della regione laterale del collo, superficialmente *Ivi*, p. 141
- Figura 23 I registri delle voci maschili secondo Lablache LABLACHE, LUIGI, *Metodo completo di canto ossia analisi ragionata dei principi sui quali dirigere gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto: con esempi dimostrativi, esercizi e vocalizzi graduati; con una introduzione di Rodolfo Celletti*, Milano, Ricordi, 1997 – Ripr. facs. dell'ed.: Milano, Ricordi, 1842, p. 8
- Figura 24 I registri delle voci femminili secondo Lablache *Ibid.*
- Figura 25 I registri secondo Lamperti LAMPERTI, FRANCESCO, *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864, p. 2
- Figura 26 Il muscolo cricotiroidio in azione MENICUCCI, *Scuola di canto cit.*, p. 26
- Figura 27 Riproduzione di una maschera del teatro antico INAMA, VIGILIO, *Il teatro antico greco a romano*, Milano, Hoepli, 1910, p. 152

- Figura 28 Illustrazione e didascalia riportate dal testo di Bilancioni BILANCIONI, GUGLIELMO, *La voce parlata e cantata normale e patologica: guida allo studio della fonetica biologica*, Roma, Luigi Pozzi, 1923, p. 282
- Figura 29 Immagini prese dal testo di Inama INAMA, *Il teatro antico* cit., p. 151
- Figura 30 Taddeo Wronski – Tutta la voce WRONSKI, THADDEUS – VITONE, VITTORIO, *Il cantante e la sua arte: voce, mimica, truccatura*, Milano, Hoepli, 1921, p. 69
- Figura 31 Taddeo Wronski – Voce appoggiata avanti *Ivi*, p. 63
- Figura 32 Taddeo Wronski – Voce avanti maschera *Ivi*, p. 81
- Figura 33 Taddeo Wronski – Voce dietro maschera *Ivi*, p. 82
- Figura 34 Taddeo Wronski – Voce nasale *Ivi*, p. 80
- Figura 35 Voce tesa e laringea *Ivi*, p. 71
- Figura 36 Voce di petto *Ivi*, p. 74
- Figura 37 Voce profonda *Ivi*, p. 75
- Figura 38 Voce cavernosa *Ivi*, p. 76
- Figura 39 Voce gutturale o faringea *Ivi*, p. 78
- Figura 40 Voce indietro *Ivi*, p. 79
- Figura 41 Voce sbadigliata *Ivi*, p. 80
- Figura 42 Voce bianca *Ivi*, p. 81
- Figura 43 Tabella dei risuonatori secondo Rosati ROSATI, ENRICO, *Registri!? Memoria letta al Congresso Musicale Didattico tenuto in Milano, 14-21 Dicembre 1908 in occasione delle Feste Centenarie del R. Conservatorio G. Verdi. Castello Sforzesco, Milano, Tipografia nazionale di V. Lamberti, 1908, p. 20*
- Figura 44 Il passaggio della voce e dell'aria secondo Browne BROWNE, LENNOX, *La voix, le chant et la parole: guide pratique du charter et de l'orateur*, tradotto da Paol Garnault, Paris, Societe d'editions scientifique, 1893, p. 77
- Figura 45 La macchina per cantare di Vittorio Carpi CARPI, VITTORIO, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto*, Milano, A. Pigna, ?1898, in copertina
- Figura 46 La maschera secondo Silvestrini SILVESTRINI, DOMENICO, *L'insegnamento del canto fisiologico: nuovo metodo scientifico e artistico-teorico e pratico con l'ausilio della cinematografia: per le scuole pubbliche e private*, Bologna, Zanichelli, 1940, p. 89
- Figura 47 Localizzazione delle sensazioni del cantante secondo Lilli Lehmann SILVA, GIULIO, *Il maestro di canto; saggi di pedagogia del canto preceduti da elementi di acustica e di fonetica scritti dall'A. in collaborazione con Giuseppe Gradenigo*, Torino, Fratelli Bocca, 1928, p. 306
- Figura 48 Le varie emissioni vocali secondo Silvestrini SILVESTRINI, *L'insegnamento del canto fisiologico* cit., p. 64.
- Figura 49 Voce ingolata e voce stretta di collo *Ivi*, p. 65
- Figura 50 Voce urlata e voce nasale *Ivi*, p. 66
- Figura 51 Voce fisiologica secondo Silvestrini *Ivi*, p. 69
- Figura 52 Atteggiamenti errati nella ricerca della maschera *Ivi*, p. 93
- Figura 53 Direzione del suono per l'appoggio in maschera COCCHI, LUIGI, *Il canto artistico: fisiologia, tecnica, estetica, didattica, igiene, storia*, Torino, Paravia, 1953, p. 60
- Figura 54 Ripresa della figura di Lilli Lehmann da Carlo Meano MEANO, CARLO, *La voce umana nella parola e nel canto: manuale di fisiologia vocale ad uso di tutti i professionisti della voce*, Milano, Cea, 1964, p. 108
- Figura 55 Voce nasale a bocca chiusa (Meano) *Ivi*, p. 153
- Figura 56 Voce nasale a bocca aperta e voce nasale incompleta *Ivi*, p. 154

- Figura 57 Movimento del palato molle e dell'ugola (Delle Sedie) DELLE SEDIE, ENRICO, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Milano, Ricordi, 1885, pp. 24-25
- Figura 58 Movimenti del velo palatino ascendendo all'acuto DINVILLE, CLAIRE, *La voce cantata. La sua tecnica*, Milano, Masson Italia, 1984 (Collana di logopedia a cura di Oskar Schindler), p. 32
- Figura 59 Voce ingolata (Meano) MEANO, CARLO, *La voce umana* cit., p. 155
- Figura 60 Cavità di risonanza (Juarra) JUVARRA, ANTONIO, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 26
- Figura 61 Muscoli della «maschera» *Ivi*, p. 30
- Figura 62 Sensazioni interne del cantante (Husson): la «M» indica il cosiddetto «punto di Mauran» HUSSON, RAOUL, *Le chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 79
- Figura 63 Produzione di un suono senza nasalizzazione e con nasalizzazione leggera (Husson) HUSSON, RAOUL, *La voix chantée*, Paris, Gauthier Villars, 1960, p. 139
- Figura 64 Usi diversi delle cavità di risonanza, per mezzo dello spostamento del velo palatino (Husson) ID., *Le chant*, p. 31
- Figura 65 Meccanismo di copertura secondo Juarra JUVARRA, ANTONIO, *Il canto e le sue tecniche* cit., p. 44
- Figura 66 Emissione timbrata secondo Juarra *Ivi*, p. 57
- Figura 67 Emissione morbida secondo Juarra *Ivi*, p. 60
- Figura 68 Rappresentazione della direzionalità verticale dal basso verso l'alto (Juarra) *Ivi*, p. 72
- Figura 69 Rappresentazione del cosiddetto «giro del fiato» (Juarra) *Ivi*, p. 73
- Figura 70 Immagine mentale in cui il suono ha direzione opposta a quella del fiato (Juarra) *Ivi*, p. 74
- Figura 71 Punti fondamentali del metodo riportato da Caracciolo CARACCILO, MICHELE, *La mia lezione di canto e oltre*, Lecce, Ed. Del Grifo, 1992, p. 70
- Figura 72 Componenti dell'impostazione riportata da Caracciolo *Ivi*, p. 75
- Figura 73 Localizzazione precisa della zona di appoggio del suono secondo Caracciolo *Ivi*, p. 76
- Figura 74 Rappresentazione del volume e dei colori della voce secondo Caracciolo *Ivi*, p. 78
- Figura 75 Cavità di risonanza (Dinville) DINVILLE, CLAIRE, *La voce cantata* cit., p. 30
- Figura 76 I due piani di riferimento secondo Dinville *Ivi*, p. 46
- Figura 77 L'attacco del suono (Barbarossa) BARBAROSSA, RINO, *Compendio sulla tecnica vocale* cit., p. 17
- Figura 78 Cavità di risonanza secondo Barbarossa *Ivi*, p. 24
- Figura 79 Il giro dell'aria secondo Di Giacomo DI GIACOMO, CARLO, *Metodo pratico di tecnica del canto lirico*, Torino, Ed. Musica Practica, 2001, p. 16
- Figura 80 Muscoli della maschera (Crosatti) CROSATTI SILVESTRI, ROSINA, *Canto bene*, Milano, Rugginenti Editore, 2003, p. 26
- Figura 81 Meccanismo per «mettere» il suono in maschera *Ivi*, p. 27
- Figura 82 Tipi di emissione non in maschera *Ivi*, p. 29
- Figura 83 Emissione in maschera *Ivi*, p. 30
- Figura 84 Distribuzione della percezione dei suoni dal grave all'acuto DINVILLE, CLAIRE, *La voce cantata* cit., p. 34
- Figura 85 Emissioni a risonanza faringea (Cifelli) CIFELLI, OVIDIO NICOLAS, *Tecnica vocal: el maximo rendimiento fonatorio: resonancia bucal, hablar y cantar 'con la boca'*, Buenos Aires, Talleres Graficos Dorremo, 1986, p. 117
- Figura 86 Emissioni a risonanza buccale (Cifelli) *Ivi*, p. 116

PREFAZIONE

PERCHE' LA «MASCHERA»

Le ragioni di questo lavoro risalgono a circa sei anni fa, quando ho iniziato a studiare canto con il maestro Renato Bardi Barbon. Ricordo che mio padre mi accompagnava a lezione il sabato pomeriggio a casa del maestro. La lezione durava a volte anche più di tre ore, durante le quali, oltre a cantare, si discuteva, si ascoltavano registrazioni di cantanti famosi, si commentavano i vocalizzi appena fatti, ma soprattutto si parlava di tecnica vocale e della crisi del teatro lirico. Ci si lamentava soprattutto del fatto che raramente si riusciva ad ascoltare dal vivo voci belle, brillanti ed espressive come quelle dei vecchi dischi del maestro.

Spesso avevo sentito cantanti parlare di «maschera»: nelle interviste a cantanti famosi, oppure da colleghi, magari iscritti al conservatorio. Quando toccavo l'argomento a lezione, il maestro con grande fervore mi diceva che erano tutte sciocchezze, che quasi tutti quelli che cantano con quel metodo poi finiscono col nasalizzare e allora non è possibile «far correre» la voce; e che quindi non me ne dovevo preoccupare. La mia curiosità però cresceva: volevo capire la ragione per cui sembrava che tutto il resto del mondo seguisse una strada diversa dalla nostra.

Le prime volte che mi sono esibita è capitato che venissero a complimentarsi altri cantanti o appassionati, i quali mi dicevano: «Ma che voce bene impostata! Tutta in maschera!». Ero incredula. Quando poi rispondevo che io non «mettevo la voce in maschera», gli increduli erano loro.

In seguito mi è successo di discutere con una ragazza all'università, che studiava canto da un po' di anni, ma facendo pochi progressi. Era veramente disorientata dal fatto che non riusciva a capire che cosa la sua insegnante volesse. Poteva succedere a lezione che questa le dicesse: «Bene! Questo è un bel suono!», ma lei non lo riconoscesse come tale; e comunque non avrebbe potuto ripeterlo, perché – diceva – non aveva idea di come l'avesse prodotto. Altre volte, invece, in cui era sicura di aver fatto un bel suono, la sua insegnante non le diceva nulla. Quando le chiedeva: «Le senti le vibrazioni sul viso, sugli zigomi?», lei annuiva, ma in realtà non aveva sentito un bel niente! Era convinta che il canto fosse tutto una

casualità e che quella «maschera», che tanto la sua insegnante esaltava, fosse qualcosa di aleatorio e irraggiungibile.

Ma la cosa che più mi ha sorpreso in questi anni è stato un episodio che è successo ad una carissima amica, Valentina Carraro, anche lei allieva del maestro Bardi. Eravamo ad una lezione di arte scenica tenuta dal maestro Terrani all'auditorium del Conservatorio «C. Pollini» di Padova. Quel giorno Valentina avrebbe dovuto esibirsi e aveva un po' di raffreddore, niente comunque che le impedisse di cantare. Salendo sul palco si soffiò il naso e un'insegnante del «Pollini», che era seduta in prima fila, se ne accorse. Quando stava per iniziare a cantare, quest'insegnante intervenne dicendo: «Ma se hai il raffreddore, non cantare!». Valentina decisa rispose: «Ma io non canto mica con il naso, ma con la bocca!». Lei ribatté: «No, si canta anche con il naso!». Valentina quel giorno cantò splendidamente.

Questi sono solo alcuni episodi in cui mi sono 'imbattuta' nel termine «maschera», che non hanno fatto altro che aumentare il mio interesse, non solo su questo argomento, ma anche su tutte le problematiche del linguaggio della didattica del canto.

In questo lavoro il concetto di «maschera» è stato solo il punto di partenza per la ricerca. L'obiettivo era quello di capire quando e da chi fosse partito l'uso di questo termine. Non avendo idea approssimativa del periodo di riferimento per lo studio delle fonti, la ricerca si è sviluppata ad ampio raggio. Ciò è stato utile per un'idea generale sulle problematiche proprie della disciplina, confermata anche da altri studi recenti e alquanto illuminanti sull'argomento.

Il concetto di «maschera» tira in ballo alcune tra le più scottanti e delicate problematiche terminologiche della didattica del canto, ancor oggi irrisolte o non risolte completamente, come il problema dei «registri», delle «risonanze», del «DO di petto», che in fondo sono legate, come vedremo, dallo stesso equivoco terminologico.

La didattica del canto è problematica di per se stessa. Non credo ci sia un'altra disciplina di cui il lessico sia ancora così ambiguo e indefinito. Sebbene il termine «maschera» sia relativamente recente, almeno nella definizione oggi più comune, esso parte da una contraddizione che ha radici molto più profonde. La cosa più sorprendente che scopriremo sarà il fatto che uno stesso termine, a distanza di non molti decenni, o addirittura contemporaneamente, possa essere usato all'interno

della stessa disciplina con un'accezione diametralmente opposta e per riferirsi a qualcosa di diverso.

L'interpretazione dei singoli termini del lessico della didattica del canto potrebbe sicuramente portare, come in alcuni casi ha già fatto, ad una nuova interpretazione della storia della vocalità. Dopotutto lo studio della prassi esecutiva vocale parte dalla stessa problematica degli altri studi musicologici: non disponiamo di fonti, se non di un passato relativamente recente, che ci restituiscano il «suono». Oltre a ciò, nel caso della voce, si aggiunge un ulteriore problema: se per uno strumento, attraverso i moderni studi di organologia, è possibile ricostruire quello che era il suo timbro, per la voce la faccenda si complica, in quanto il timbro vocale è, per sua natura, assolutamente variabile. Questo però non deve ingannarci: bisogna sempre tener presente che l'organo vocale, almeno in tempi per i quali è possibile fare uno studio, era ed è sempre lo stesso. Perciò il suono che può produrre oggi è lo stesso che poteva produrre in passato. Quindi non potremo parlare di un progresso della vocalità, ma semplicemente di cambiamenti di gusto.

RINGRAZIAMENTI

Prima di tutto un grazie sincero al prof. David Bryant per la grande disponibilità e attenzione che mi ha dato in tutte le fasi del lavoro e per avermi guidato verso non poche chiavi di lettura; a sua moglie, Elena Quaranta, e ai figli per l'ospitalità; al prof. Sergio Durante per la disponibilità e a Leonella Grasso Caprioli per i preziosi consigli.

Ringrazio tutti i bibliotecari dei seguenti enti: Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano; Biblioteca del Conservatorio «C. Pollini» di Padova; Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia; Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; Biblioteca delle Fondazione «G. Cini» di Venezia; Biblioteca del Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università degli studi di Padova; Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche della Facoltà di Musicologia dell'Università degli studi di Pavia a Cremona; Biblioteca del Dipartimento di Scienze del Vicino Oriente Antico dell'Università «Ca' Foscari» di Venezia.

Ringrazio: i miei cugini, Yuri Bosi ed Eleonora Ferrario, per avermi ospitato durante le settimane di ricerca a Milano e per avermi fatto sentire come a casa; Gaetano Valentini, che oltre ad essere la persona più importante della mia vita, mi ha dato assistenza tecnico-informatica.

Ringrazio tutti gli intervistati: il dott. Franco Fussi; la cantante Stella Silva; il maestro Sherman Lowe; ma soprattutto il mio maestro, Renato Bardi Barbon, che sempre mi dà ispirazione, sostegno e tanto affetto, e al quale questo lavoro è dedicato.

Infine un grazie alla mia famiglia per avermi sopportato in questi anni.

PREMESSA

IL PROBLEMA TERMINOLOGICO

In ogni didattica esiste un vocabolario, una terminologia specifica che viene usata nel rapporto-dialogo tra insegnante e allievo. Nel caso della musica strumentale il discorso è relativamente semplice. Lo strumento è tangibile. L'insegnante può mostrare all'allievo quello che deve fare (ad esempio, mostrerà qual è la posizione delle mani, della bocca, delle braccia). Si parte da un semplice metodo di imitazione.

Nella didattica del canto si ha un panorama più complesso, in quanto il maestro di canto deve spiegare all'allievo come usare parti specifiche del proprio corpo che sono interne, che non si vedono, che non si possono toccare.

Affermava il grande tenore Alfredo Kraus che «la voce è un mistero [...] è un suono, non è tangibile, non ha nessuna materialità [...] non la possiamo né toccare né vedere. Un pianoforte può essere visto, la voce no: può essere ascoltata, ed è questo il suo mistero. È lo strumento più affascinante che esista, perché noi siamo lo strumento e noi lo maneggiamo per mezzo di sensazioni interne».¹ L'arte del canto è così problematica in quanto il cantante deve imparare a gestire, a «maneggiare», un insieme di azioni, di coordinazioni, che avvengono normalmente in maniera inconscia. Il dott. Franco Fussi ripete spesso nei suoi testi che la voce è «qualcosa che facciamo non qualcosa che abbiamo».²

Certamente (almeno ce ne auguriamo) qualsiasi buon maestro comincerà le sue lezioni dall'illustrazione di base delle parti anatomiche responsabili della produzione del suono, della voce, che stanno alla base del canto. Oggi questo è possibile in modo completamente esauriente visto che si dispone in modo approfondito di informazioni scientifiche sull'apparato fonatorio.

In passato, invece, quando questa conoscenza non esisteva o era ancora agli inizi, ci si basava soprattutto su intuizioni sensoriali, sull'empirismo. In più queste intuizioni venivano per lo più descritte con termini assunti dal lessico comune.

¹ALFREDO KRAUS, *Una lezione di canto, tenuta al Teatro Brancaccio di Roma il 22 marzo 1990*, Bongiovanni Digital, 1990 [libretto abbinato al cd], p. 14.

²FRANCO FUSSI, *Una sottile linea d'ombra*, in «L'Opera», febbraio 2000, p. 103.

In questo modo si è creato un bagaglio terminologico molto vario e allo stesso tempo vago. Ogni scuola, ogni maestro nei decenni ha aggiunto qualcosa di suo, di personale e allo stesso termine ognuno poteva aggiungere accezioni diverse.

«Nel tempo si sono stratificati i termini della tradizione didattica del canto (quelli misteriosi ed empirici), con i termini della scienza (quelli tecnici e difficili da comprendere per il profano)».³ Quindi ci sono più termini per indicare la stessa cosa.

Questo sommarsi di vocaboli provenienti da due discipline diverse ha creato una confusione terminologica a tutt'oggi riscontrabile. Infatti, scrive Daniela Battaglia Damiani, «parlare di canto è diventato sempre più complicato: chi vuole farlo con un minimo di competenza deve leggersi qualche libro sulla tradizione e qualche libro sulla scienza, col risultato che tutto si è fatto più difficile e misterioso, più oscuro per il povero principiante, ma non solo».⁴

Un altro grave problema è che i vari testi, di tradizione e non, hanno dato luogo a interpretazioni diverse anche dello stesso termine, aumentando il numero dei casi in cui si riscontra una mancanza di univocità semantica e creando spesso una ambiguità tale che anche un addetto ai lavori potrebbe trovarsi in forte imbarazzo nel comprendere di che cosa si stia parlando nell'uno o nell'altro caso.

Alla sinonimia e alla polisemia, si aggiunge un altro aspetto problematico che è peculiare dell'insegnamento del canto: l'uso frequente di immagini metaforiche «nel tentativo di creare suggestioni che mettano in moto», si spera, «comportamenti fisiologici corretti».⁵ Infatti il «gergo del cantante» è «generato dalle sensazioni che dà il cantare»:⁶ l'ambiguità ha quindi radici profonde. La metafora dà adito a varie interpretazioni: la realtà di un cantante può essere molto diversa da quella di un altro.

³ DANIELA BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia della voce: Tecnica, tradizione, scienza del canto*, Milano, Ricordi, 2003, p. 284.

⁴ *Ibid.*

⁵ FRANCO FUSSI, «Prendi, quest'è l'immagine», in «L'Opera», marzo 2001, p. 56.

⁶ GABRIELA CEGOLEA, *Meccanica del canto. Manuale professionale*, Vera, 1990, p. 5.

INTRODUZIONE

LA NASCITA DI UNA TECNICA DEL CANTO

Il canto esiste da sempre, da quando l'essere umano ha iniziato a produrre suoni, ad usare la propria voce, il proprio apparato fonatorio, evolutosi anch'esso nei millenni. Ci sono diverse teorie su questo argomento, tanto che alcuni, a seconda della definizione che si dà di canto, affermano che esso sia nato prima della parola, del discorso.

La questione si fa più complessa se cominciamo a distinguere tra canto in senso lato – o canto naturale⁷ – e canto artistico. In qualsiasi disciplina artistica, se si vuole raggiungere un risultato espressivo, è necessaria l'acquisizione di una tecnica che permetta di dare professionalità al proprio lavoro.

«Senza tecnica non si può esprimere nulla, o quasi nulla; senza tecnica nemmeno un grande artista può essere veramente tale. La tecnica è “liberazione” perché conduce alla padronanza assoluta e al dominio del proprio strumento; poiché il canto non è creazione musicale, ma interpretazione, abbisogna, come tutte le arti interpretative, di una tecnica assolutamente completa».⁸ E ancora: «se è vero che una tecnica senza arte non serve a niente, è pur vero che un'arte interpretativa senza tecnica non può sussistere né elevarsi a mete supreme».⁹

È necessario capire innanzitutto, ai fini di questa ricerca, in quale momento della storia del canto si è sentito il bisogno di teorizzare quello che esisteva soltanto nella pratica.

Sebbene si ritenga che anche nelle società primitive esistesse una figura specializzata addetta al canto e se ne abbia notizia anche riguardo all'antico Egitto, nemmeno al tempo dei Greci e dei Romani¹⁰ si può affermare con certezza che esistesse una vera tradizione tecnica in senso stretto.

⁷ RODOLFO CELLETTI, voce «Canto» in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (d'ora in avanti DEUMM).

⁸ NANDA MARI, *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*, Milano, Ricordi, 1959, p. 21.

⁹ *Ivi*, p. 22.

¹⁰ Bettina Lupo, nell'articolo «Voce» del DEUMM, afferma che da alcune osservazioni si intuisce che già i latini fossero esperti dell'arte vocale. Significativi sono i termini «vibrissare», «crispere», che indicano l'arte di far ondulare la voce. Inoltre a tutti è noto che l'imperatore Nerone si dedicasse a tale arte.

«L'arte del canto è una tradizione che si trasmette coll'esempio».¹¹ In passato, se esisteva una didattica per il canto, questa era basata sull'esempio e sull'imitazione,¹² come per tutte le altre competenze che riguardano la storia dell'uomo. E così è rimasto, si può dire, fino a pochi secoli fa.

La storia della didattica del canto viaggia a pari passo con la storia delle forme musicali vocali. Se pensiamo al Medioevo dobbiamo porre parallelamente l'attività trobadorica con il canto gregoriano. Di quel periodo però non ci sono giunte teorizzazioni approfondite per quel che riguarda strettamente la tecnica vocale.

La storia della didattica del canto è legata anche alla storia della professione del cantante. «Nella seconda metà del Cinquecento si hanno i primi cantanti celebri»¹³ di cui a noi sia giunta notizia. Allora i bravi cantanti erano anche, nella maggior parte dei casi, i maestri di canto, anche se la loro figura era compresa in quella del maestro di musica in genere, o meglio del maestro di cappella.

Finché non possediamo una teorizzazione specifica scritta, non possiamo compiere ricerche che riguardino il lessico della tecnica vocale. Prima del Cinquecento gli scritti riguardanti il canto si riferiscono soprattutto al canto fermo o piano e riguardano soprattutto l'esecuzione del repertorio gregoriano. Rachele Maragliano Mori, nel suo studio *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, afferma che anche nel canto gregoriano non è difficile riscontrare un modo di cantare «che non si realizza senza [...] una tecnica magari elementare, ma indubitabile». A questo proposito cita, ad esempio, la «voce "alta, chiara, suavis", di cui parla Guido d'Arezzo: la "vox pectoris e vox capitis" di Giovanni da Garlandia (XII sec.)».¹⁴ Da ciò abbiamo la conferma che anche allora esisteva una tecnica vocale, anche se, dalle fonti scritte, non abbiamo ancora la definizione di un linguaggio.

Con il «*canto fiorito* (cioè ornato) e *passeggiato* (cioè basato su passaggi vocalizzati)» del polifonismo, abbiamo la certezza dell'esistenza di una pratica virtuosistica,¹⁵ «contrassegnata dalla denominazione di "canto di gorgia o di garganta" (cioè gorgheggiato) oppure da quella di canto "colorito" (da cui il termine

¹¹ FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Metodo dei metodi di Canto*, Milano, Lucca, ?1870

¹² NANCY HOCKEY, in *La tecnica del canto: strumenti e mezzi della comunicazione didattica*, tesi di laurea discussa presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale (Cremona) dell'Università di Pavia (a.a. 1998-1999), p. 8., parla di «studio empirico fondato sulla pratica orale/aurale».

¹³ DEUMM, voce «Canto».

¹⁴ RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970, p. 123.

¹⁵ Non vogliamo certo dire che prima non esistessero forme di virtuosismo. Lo studio delle fonti medievali sta facendo enormi progressi a riguardo, ma non è ancora così approfondito da poter affermare con certezza la pratica virtuosistica riguardo alla voce.

coloratura, ancor oggi usato per indicare il canto di agilità)».¹⁶ Cominciano a comparire scritti specifici sul canto, che riguardano però quasi esclusivamente i problemi di esecuzione relativi al solfeggio dei diversi tipi di ornamentazione. Possiamo citare: *Utile e breve regule di canto* del 1510 di Giovanni Spataro (Spatarii o Spadarius; Bologna, 1458/59-1514), maestro di cappella a S. Petronio di Bologna;¹⁷ *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato [non da altrui più scritti]* del 1525 di Pietro Aaron (Firenze, ?1490-Venezia 1545), maestro di cappella a Imola;¹⁸ e, ancora di Aaron, *Compendio di molti dubbi segreti et sentenze intorno al canto* del 1547.¹⁹

Con il *Discorso della voce e del Modo d'apparar di cantar di Garganta senza maestro* (1562) di Giovanni Camillo Maffei da Solfora si ha un tentativo di organizzare un metodo che venisse incontro alle esigenze di quel particolare modo di cantare. Ci sono persino alcuni cenni di anatomia dell'apparato vocale²⁰ e alcune indicazioni sulle caratteristiche di emissione della voce, il tutto accompagnato da esercizi mirati alla pratica dell'ornamentazione, comprese ricette mediche per la cura ed il mantenimento della voce.²¹

Nel Seicento si ha un nuovo cambiamento del gusto compositivo. Con le prime forme di teatro musicale nasce lo stile del «recitar cantando». Punto di riferimento di questo genere musicale è la parola: si vuole paragonare la voce cantata alla voce parlata, in quanto l'obbiettivo è la perfetta comprensione del testo poetico, e si punta l'attenzione sulla espressività. Il cantante diventa soprattutto attore.

Nel testo *I maestri del bel canto*²² di Rachele Maragliano Mori, che contiene *La prefazione alle nuove musiche di Giulio Caccini (1550-1615)* e *Opinioni de' cantori antichi e moderni di Pier Francesco Tosi (1653/54-1732)*, sono messi a confronto

¹⁶ DEUMM, voce «Canto».

¹⁷ JOHANNIS SPATARII, *Utile e breve regule di canto*, 1510 (ms. GB-Lbl, add. 4920), (rist. anast. Bologna, Università degli Studi, 1962).

¹⁸ PIETRO AARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato [non da altrui più scritti]*, Bologna, Forni, 1970 (ripr. facs.dell'ed. Venezia 1525).

¹⁹ ID., *Compendio di molti dubbi segreti et sentenze intorno al canto*, Ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1970 (Ed. orig.: Milano: Io. Antonio da Castellino, ?1547).

²⁰ I primi studi di anatomia vocale risalgono a Leonardo Da Vinci, che per primo osservò le corde vocali di un cadavere.

²¹ NANCY HOCKEY, *La tecnica del canto* cit., p. 9.

²² RACHELE MARAGLIANO MORI, *I maestri del bel canto: La prefazione alle nuove musiche di Giulio Caccini(1550-1615); Opinioni de' cantori antichi e moderni di P. Tosi/ riduzione in lingua moderna del Caccini e commenti di Rachele M. Mori*, Roma, Ed. De Santis, 1953.

due testi fondamentali per la didattica del canto di due diversi periodi storici. Il primo, del Caccini, è del 1601,²³ il secondo, del Tosi, è del 1723.²⁴

Si nota subito un cambiamento di gusto tra il Seicento e il Settecento: l'attenzione non cade più esclusivamente sulla parola, ma sulla voce come mezzo espressivo. La parola si spezza sopra le note e la voce diviene il veicolo con cui trasmettere i sentimenti e gli stati d'animo dei personaggi. «Il recitativo sopravvive come elemento discorsivo».²⁵ Momento culminante dell'esecuzione diventa l'«aria», o comunque i pezzi chiusi, in cui il cantante dà il meglio di sé. Questo nuovo tipo di virtuosismo richiede ai cantanti una competenza particolare, che non riguarda solo la conoscenza approfondita del contrappunto, indispensabile dato che la coloratura dei pezzi veniva quasi sempre lasciata all'improvvisazione.

È con il belcanto²⁶ che nasce una vera tradizione scritta centrata sulla tecnica vocale. Questo è uno dei motivi per cui l'opera del Tosi viene da molti considerata come il primo vero trattato di canto, oltre il fatto che con esso nasce un nuovo genere editoriale.²⁷ A proposito del Tosi, Rachele Maragliano Mori afferma: «Gli aforismi del Maestro sull'estetica, sulla morale dell'insegnante e dell'artista racchiudono una grande saggezza e preziosi suggerimenti fra le righe, ma i problemi tecnici fondamentali della voce sono appena sfiorati. Ciò malgrado, la sua esposizione lascia trasparire il filo conduttore di un controllatissimo sistema di educazione vocale, risultato di pratica, di sicura esperienza e attraverso di essa ci si può fare una chiara idea della vocalità dell'epoca».²⁸ Ancora, quindi, non si ha un trattato di tecnica vocale in senso stretto, che si occupi esclusivamente dei problemi dell'emissione vocale. Per questo bisognerà attendere l'Ottocento.

²³ GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, 1601.

²⁴ PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723.

²⁵ DEUMM, voce «Canto».

²⁶ Ricordiamo che tale locuzione è stata assegnata a posteriori dai teorici ottocenteschi.

²⁷ MARCO BEGHELLI, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell'opera* in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, p. 177.

²⁸ RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970, p. 128.

L'altro grande trattatista del Settecento è Giovanni Battista Mancini, che con le sue *Riflessioni* del 1774²⁹ approfondisce i concetti del Tosi. L'attenzione del Mancini verte soprattutto sulla respirazione, sulla corretta posizione della bocca durante il canto e sul problema dei registri. A tali argomenti dedica diversi capitoli: «Della voce», «Dei Registri», «Della posizione della bocca, ossia della maniera di aprire la bocca», «Dell'unione de' due Registri». La trattazione è decisamente più articolata e mirata rispetto a testi precedenti. Molte delle osservazioni del Mancini sono ancor oggi universalmente accettate.

Un'impostazione simile, ma più dettagliata, si trova anche nel testo *L'art du chant*³⁰ di Jean-Antoine Berard, che «almeno parte da nozioni fisiologiche (alcune precarie, tuttavia), descrive abbastanza bene l'inspirazione, intuisce, anche se molto confusamente, l'importanza dei moti della laringe, dà molti chiarimenti sugli ornamenti e sul gusto dell'epoca di Rameau».³¹

Il successo del genere belcantistico prosegue dal Settecento fino al primo Ottocento. Nell'arco di questo lungo periodo di predominio, la trattatistica sul canto si fa più approfondita, insieme ai mutamenti del repertorio: la tessitura dei pezzi diventa sempre più ampia e i pezzi contengono salti e abbellimenti sempre più complessi. La tecnica si affina per venire incontro a queste nuove esigenze e i testi sull'argomento si fanno via via più specifici sui problemi dell'emissione, soprattutto nei decenni a cavallo dei due secoli.³²

IL LINGUAGGIO SPECIFICO NELLA DIDATTICA DEL CANTO: LA NASCITA DI UNA SCIENZA VOCALE

Perché si parli di tecnica, o meglio di scienza, si deve poter riconoscere un linguaggio specifico. «La terminologia del canto si era formata nelle scuole ed aveva avuto tradizione unicamente orale fino a che, appunto con Tosi e Mancini, non era stata codificata in trattati, e ciò costituisce sicuramente una delle ragioni fondamentali

²⁹ GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, 1774.

³⁰ JEAN-ANTOINE BERARD, *L'art du chant, dédié a Madame De Pompadour*, Paris, 1755 (facsimile Genève, Minkoff, 1984).

³¹ RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 25.

³² ELENA LINDA BERTONI, *Ricerche sul lessico italiano del canto fra Sette e Ottocento*, tesi di laurea (relatore: Sergio Durante), Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Università degli Studi di Padova, a.a. 1999-2000.

del suo scarso tecnicismo e della sua dipendenza dal lessico comune della lingua italiana».³³

Causa della dipendenza dal lessico comune è anche il fatto che la scienza vocale, e non solo, all'epoca del Tosi e del Mancini era ancora basata sull'empirismo. Tuttavia, nei secoli, qualche termine specifico (anche se non scientificamente corretto), come «voce di petto», «voce di mezzo», «voce di testa», «falsetto» e «registri», andava definendosi.³⁴ Ciò è dovuto al crescente interesse dei maestri di canto verso argomenti scientifici legati all'anatomia dell'apparato della voce e al suo funzionamento.³⁵

Secondo Marco Beghelli, in quasi tutti i trattati di canto, anche in quelli ottocenteschi, «le informazioni sulla tecnica del canto, che pur dovrebbero farla da padrone, sono di fatto troppo spesso scarse e incomplete, se non del tutto assenti».³⁶

Bisogna comunque distinguere fra gli scritti di tecnica del canto redatti da musicisti e quelli più specifici di fisiologia vocale. «Le prime valide avvisaglie di un movimento scientifico nel campo vocale si incontrano soltanto nel Seicento»³⁷ con Marin Mersenne (1588-1648), con un certo Jean Millet³⁸ e soprattutto con Bénigne de Bacilly³⁹ (1625-1692), i quali erano nondimeno musicisti oltre che teorici.⁴⁰

Sebbene la scuola francese sia l'antesignana della fisiologia vocale, la patria del virtuosismo vocale rimane l'Italia, ed era in Italia che i cantanti, poi maestri,

³³ ILARIA BONOMI, *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo in Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, p. 130.

³⁴ Ilaria Bonomi ricorda, nel saggio appena citato (pp.123-124), che la stessa situazione si ha anche per il lessico musicale in genere: «Non pare di notare, nell'ambito del settore musicale, segni di quella evoluzione in direzione tecnicistica che, preparata dalle riflessioni degli illuministi francesi, comincia a manifestarsi in vari settori del lessico della nostra lingua, a partire da quelli più specificatamente scientifici, nella seconda parte del secolo, anche se in Italia bisognerà aspettare il Leopardi, come è noto, per una lucida puntualizzazione della differenza tra *parole* e *termini*. E, certo, che di questi fermenti ne risentisse ancora meno della musica nel suo complesso il settore circoscritto del canto e dell'opera, è più che logico».

³⁵ NANCY HOCKEY, *La tecnica del canto* cit., p. 25.

³⁶ MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, tesi di dottorato (relatori: Francesco Degrada e Renato Di Benedetto), Università degli Studi di Bologna, a. a. 1993-94, p. 152.

³⁷ DEUMM, articolo «Voce».

³⁸ JEAN MILLET, *La belle methode ou l'art de bien chanter*, New York, Da Capo Press, 1973 (ristampa della prima edizione, Lyon, 1666).

³⁹ BÉNIGNE DE BACILLY, *L'art de chanter* (1671). Pone l'accento in particolare sulla pronuncia. Passa in rassegna tutte le vocali e spiega come pronunciare le consonanti finali. Si basa comunque sulla lingua francese.

⁴⁰ Non v'è dubbio che la fisiologia, la fonetica sperimentale e la moderna foniatria nascono proprio grazie all'impulso della storia della vocalità.

venivano ad apprendere l'arte canora. Questo vale anche per la più grande scuola⁴¹ di canto dell'Ottocento, quella dei Garcia. Della famiglia Garcia ricordiamo il capostipite Emanuele del Popolo Vicente (1775-1832), conosciuto come Emanuele Garcia padre, e suo figlio Emanuele Patricio Rodrigues (1805-1906), noto come Emanuele Garcia II. Quest'ultimo pubblicò vari testi didattici (*Mémoire su la voix humaine* del 1840, *Traité complet sur l'art du chante* del 1847 e *Hints on Singing* del 1884), tratti per lo più dai manoscritti e appunti del padre. Il Garcia figlio si ricorda inoltre per essere stato il primo a dedicarsi ad uno studio approfondito della laringe, in quanto fu edotto dell'uso del *laringoscopio*, un apparecchio per l'esame endoscopico della laringe. Egli dà ai suoi testi un taglio abbastanza scientifico per quegli anni.

Già nel *Trattato completo sull'arte del canto* del Garcia si trova il primo malinteso terminologico relativo a problemi specifici dell'emissione nella storia del linguaggio specifico per la didattica del canto. L'equivoco si ha nella definizione del termine «falsetto». L'esimio inventore della laringoscopia indiretta usa tale termine in luogo del più comune «registro di mezzo». (In altri testi dello stesso periodo si troverà il termine «falsetto» al posto di «registro di testa».) Per non parlare dell'espressione «colpo di glottide», da lui attribuita all'attacco deciso, sicuro, ma morbido, del suono, da alcuni in seguito fraintesa nel senso di attacco con 'colpo di gola'. (C'è chi, per opporsi a ciò, ha basato persino tutto un metodo di canto sull'alleggerimento dello sforzo laringeo attuato con l'ausilio di risonanze nasali.⁴²)

In seguito, dopo alcuni cenni sulla fisiologia della voce, ci addentreremo meglio nella questione dei registri, che è parallela a quella di «maschera».

L'altra grande scuola dell'Ottocento è quella dei Lamperti. Francesco Lamperti (1813-1892) e suo figlio Giovanni Battista (1839-1910), come fu per i Garcia padre e figlio, diedero inizio ad una scuola di canto i cui risultati influenzarono gli addetti ai lavori per molto tempo.

Molto importanti al fine di questa ricerca sono i due testi del Lamperti padre: *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*⁴³ del 1864 e *L'arte del canto*⁴⁴ del 1883. Il primo è composto di tredici articoli sotto forma di dialogo seguiti da una serie di solfeggi per imparare a risolvere i problemi più comuni

⁴¹ Termine qui usato nel senso di tradizione didattica.

⁴² Nei capitoli relativi alla maschera parleremo anche di Jean de Reszke e di H. Holbrook Curtis.

⁴³ FRANCESCO LAMPERTI, *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864 (data dell'introduzione di Lauro Rossi)

⁴⁴ ID., *L'arte del canto. Norme tecniche e consigli agli allievi ed agli artisti*, Milano, Ricordi, 1883?.

dell'esecuzione. La stessa struttura si ritrova in molti altri trattati dell'epoca: questa forma 'colloquiale' rende la trattazione più semplice e, inoltre, permette all'autore di puntualizzare su certe parti che egli ritiene più importanti. Il linguaggio usato è abbastanza semplice.

A proposito dei registri, anche il Lamperti usa il termine «falsetto», ma spiegando la corrispondenza con il termine più comunemente usato di «registro di mezzo»:⁴⁵ così non ci sono equivoci. A differenza del Garcia, però, vi è meno ricerca di scientificità: si tratta invece di una chiara esposizione di un metodo, o meglio di alcune certezze fondamentali, derivate dall'esperienza, ma non per questo meno utili. Il secondo testo del Lamperti si presenta in forma di trattazione libera, senza esercizi esemplificativi. Questi due lavori dello stesso autore, redatti a distanza di circa vent'anni, testimoniano gli enormi passi avanti compiuti dalla trattatistica del canto a metà del secolo.

Garcia e Lamperti sono le due grandi scuole di canto dell'Ottocento, ma durante tutto il secolo le pubblicazioni sull'arte del canto sono innumerevoli,⁴⁶ soprattutto verso la fine, quando quasi tutti gli autori lamentano una grande crisi del canto in Italia e cominciano a moltiplicarsi testi sempre più ad impronta scientifica.

Prima di entrare nel cuore di questa ricerca, è necessario dare alcuni cenni di fisiologia vocale, per meglio comprendere i termini che verranno in seguito usati. Non è possibile studiare il linguaggio della didattica del canto, senza una conoscenza minima delle parti anatomiche di cui è costituito l'organo vocale e del loro funzionamento.

⁴⁵ ID., *Guida teorico pratica* cit., p. 1.

⁴⁶ MARCO BEGHELLI, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi* cit., p.177: «[...] solo nell'Ottocento il trattato di canto diverrà un genere editoriale di larga produzione e diffusione, con un numero di titoli sufficientemente ampio da consentire un'indagine lessicografica di un certo respiro».