

ALESSANDRO PATALINI

La scuola del respiro

*Antologia commentata delle testimonianze
sulla respirazione nel Belcanto*

Presentazione di Alberto Triola

Prefazione di Franco Fussi



Indice sommario

<i>Presentazione</i> di ALBERTO TRIOLA.....	XI
<i>Prefazione</i> di FRANCO FUSSI.....	XIX

Sezione I

La respirazione del Belcanto

CAPITOLO 1. *Una scoperta dimenticata, fra prassi esecutiva, didattica e fisiologia*

Premessa.....	3
La respirazione toracica e la vocalità settecentesca.....	4
L'invenzione del canto fiorito, la scoperta della sua respirazione.....	5
Un'antologia delle testimonianze didattiche che trovi riscontro pratico sul corpo del cantante.....	7
La ragione e la scrittura, tramite indispensabili ed imperfetti.....	8

CAPITOLO 2. *Definire la respirazione del Belcanto*

La specificità della respirazione del cantante e l'“enunciato di Bernacchi”.....	11
La respirazione toracica dal Settecento al Novecento.....	14
La respirazione del Belcanto.....	15
La didattica antica fra osservazione empirica e finalità pratica.....	16

Sezione II

Principi generali e pratica didattica nella respirazione del Belcanto

CAPITOLO 3. *La voce come strumento a fiato*

Premessa: “il maggior teorico della scuola vocale rossiniana”.....	19
La voce come strumento a fiato.....	23
<i>Manuel García</i>	23

<i>Pierfrancesco Tosi</i>	26
<i>Giovanni Battista Mancini</i>	26
<i>Bernardo Mengozzi</i>	28
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	28
<i>Ferdinand Sieber</i>	29
<i>Enrico Delle Sedie</i>	30
<i>Lilli Lehmann</i>	31
<i>Luisa Tetrazzini</i>	34
<i>Enrico Caruso</i>	34
Conclusioni.....	35

CAPITOLO 4. *L'appoggio espiratorio nel Belcanto*

Premessa: partire dall'espiazione.....	37
<i>Manuel García</i>	38
<i>Diminuire la pressione del fiato</i>	40
<i>Aumentare la pressione del fiato</i>	41
<i>La pressurizzazione del fiato: movimenti istintivi</i>	43
<i>Un sintetico approfondimento sulla fisiologia respiratoria</i>	44
<i>La trasformazione della pressurizzazione istintiva in risorsa tecnico-espressiva</i>	47
<i>Il banco di prova della gestione del fiato: la messa di voce e il portamento</i>	49
1. La messa di voce.....	49
2. Il portamento.....	50
<i>Conclusioni</i>	52
<i>Bernardo Mengozzi</i>	52
<i>Alexis De Garaudé</i>	53
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	54
<i>Ferdinand Sieber</i>	55
L'attenzione al diaframma a partire dalla metà dell'Ottocento.....	57
<i>Enrico Delle Sedie</i>	57
<i>Lilli Lehmann</i>	61
<i>Luisa Tetrazzini</i>	62
<i>Enrico Caruso</i>	63
<i>Gustave García</i>	64
Conclusioni.....	65

CAPITOLO 5. *Il sostegno espiratorio nel Belcanto*

Premessa: sostegno fisico, di fiato, di voce.....	67
<i>Manuel García</i>	68
<i>Pierfrancesco Tosi</i>	70
<i>Giovanni Battista Mancini</i>	70

<i>Charles Burney</i>	73
<i>Bernardo Mengozzi</i>	74
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	74
<i>Enrico Delle Sedie</i>	75
<i>Lilli Lehmann</i>	77
<i>Luisa Tetrizzini</i>	79
<i>Alberto Mazzucato</i>	81
<i>Enrico Caruso</i>	82
Conclusioni	82

CAPITOLO 6. *L'inspirazione nel Belcanto*

Premessa: la ciclicità fra le fasi respiratorie	85
<i>Manuel García</i>	86
<i>I dubbi di García e del cantante di oggi</i>	88
<i>Affrontare i dubbi del cantante di oggi, grazie a qualche cenno di fisiologia</i>	90
1. I due diaframmi e i muscoli intercostali	90
2. La meccanica dell'inspirazione per il prof. Souchart	91
<i>Le indicazioni di García in rapporto alla fisiologia respiratoria</i>	92
1. L'“Inspirazione completa”	92
2. Lentezza e silenziosità	93
3. L'appoggio	93
4. La tenuta del petto	93
5. I movimenti dell'addome	94
<i>Conclusioni</i>	95
<i>Bernardo Mengozzi</i>	95
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	97
<i>Luigi Lablache</i>	100
<i>Ferdinand Sieber</i>	101
<i>Enrico Delle Sedie</i>	104
<i>Lilli Lehmann</i>	106
1902: dall'educazione belcantista alla scuola moderna	107
1909: i dubbi e un parziale recupero della respirazione toracica	110
1922: il ritorno alla respirazione del Belcanto	111
<i>Luisa Tetrizzini</i>	112
<i>Enrico Caruso</i>	115
Conclusioni	116

CAPITOLO 7. *La postura nel Belcanto*

Premessa	119
<i>Manuel García</i>	119
<i>Pierfrancesco Tosi</i>	121

<i>Charles Burney</i>	121
<i>Giusto Ferdinando Tenducci</i>	122
<i>Bernardo Mengozzi</i>	123
<i>Manuel García (padre)</i>	123
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	125
<i>Auguste Panseron</i>	128
<i>Ferdinand Sieber</i>	128
<i>Francesco Lamperti</i>	130
<i>Enrico Delle Sedie</i>	131
<i>Lilli Lehmann</i>	131
<i>Luisa Tetrizzini</i>	133
<i>Toti Dal Monte</i>	133
Conclusioni.....	134

CAPITOLO 8. *Gli esercizi respiratori nel Belcanto*

Premessa	135
<i>Manuel García</i>	135
<i>Bernardo Mengozzi</i>	137
<i>Luigi Lablache</i>	138
<i>Heinrich Ferdinand Mannstein</i>	138
<i>Enrico Delle Sedie</i>	140
<i>Lilli Lehmann</i>	141
<i>Luisa Tetrizzini</i>	143
Conclusioni.....	145

Sezione III.

Il passato e il presente nella respirazione del Belcanto

CAPITOLO 9. *La decadenza della “scuola del respiro”*

Premessa	149
<i>La “rivoluzione” del dott. Mandl: la “lotta vocale” e i tre tipi di inspirazione</i>	149
<i>La condanna del Méthode de Chant du Conservatoire de Musique di Parigi ..</i>	151
<i>Gilbert Duprez: il vero obiettivo delle critiche di Mandl</i>	152
<i>La respirazione di Duprez fra prassi esecutiva e fisiologia</i>	155
<i>L'accostamento improprio fra gli errori di Duprez e gli insegnamenti di Mengozzi</i>	156
<i>I consigli didattici di Mandl</i>	157
<i>La differenza fra il modello respiratorio del Belcanto e quello di Mandl</i>	158
Il modello del Belcanto	158
Il modello di Mandl	158
<i>Il capovolgimento del significato dei termini appoggio e sostegno</i>	159

La respirazione fra il declino del Belcanto e la nascita della vocalità melodrammatica.....	159
<i>La respirazione in rapporto alla vocalità nelle parole di Rodolfo Celletti.....</i>	162
L'affermazione della respirazione "moderna".....	164
<i>Un'audizione con Luisa Tetrazzini, pensando a Caruso.....</i>	165
<i>La sopravvivenza della respirazione del Belcanto: Delle Sedie, Lehmann, García.....</i>	169
Conclusioni.....	171
CAPITOLO 10. <i>La "scuola del respiro" oggi: il passato come possibile presente</i>	
Premessa.....	173
La respirazione diaframmatico-addominale e il verismo.....	173
La respirazione costo-diaframmatica ed il Belcanto.....	174
La gestione della pressione del fiato nella scuola moderna e in quella del Belcanto.....	175
Qualche spunto di riflessione.....	176
Perché non viene recuperata la respirazione del Belcanto?.....	177
La respirazione nel canto tra fisiologicità e funzionalità.....	179
Conclusioni.....	181
<i>Bibliografia.....</i>	183

Presentazione

“L’italo dolce cantare che nell’anima si sente”

di ALBERTO TRIOLA

Il libro che avete tra le mani parla di come respirano (o dovrebbero, o *potrebbero* respirare) i cantanti. Si può immaginare un argomento più specialistico? Un tema più tecnico di questo?

Leggendolo, ho scoperto che non è proprio così.

La respirazione nel canto lirico è argomento certamente vasto e complesso, da sempre assai dibattuto tra tutti gli addetti ai lavori, e pane quotidiano per maestri di canto, direttori d’orchestra, maestri sostituti e soprattutto per *loro*: i cantanti. Iniziano a sentirne parlare alla prima lezione di conservatorio, e non smettono di ragionarne fino all’ultima recita della loro carriera, e poi ancora con ogni giovane che si troveranno davanti, gli allievi ai quali trasmettere, a loro volta, i segreti della tecnica. E la base di tutto, lo sanno anche i sassi, è proprio il *respiro*.

L’arte del Belcanto si tramanda da quattro secoli, da maestro a discepolo, da virtuoso a virtuoso; in molti ci hanno aggiunto del proprio, con riflessioni, esempi, esercizi, raccomandazioni e trucchi, spesso raccolti in libri, manuali e compendi. Come ogni giovane cantante sa, ce n’è da perderci il sonno.

Come tutte le attività dell’uomo, così anche il canto, quando smette di essere libera ed istintiva espressione dell’individualità per diventare modo, arte, sistema, è soggetto alle esigenze e alle trasformazioni della Storia. Nella fattispecie, esso ha dovuto fare i conti con l’evoluzione delle mode e degli stili e, di conseguenza, con i necessari adattamenti della tecnica richiesta per poter assecondare i gusti e le aspettative del pubblico.

L’opera lirica, oggi come un tempo, ha a che fare con i capricci, non soltanto dei divi e delle primedonne, ma anche con quelli – non meno imperativi – imposti dal gusto e dalle trasformazioni della società e delle modalità di ascolto.

I quattro secoli di storia dell’opera hanno registrato cambiamenti incensanti e poderosi, e la tecnologia moderna ci ha permesso di rendercene conto molto chiaramente, anche soltanto per quanto riguarda gli ultimi cento anni. Un direttore artistico che oggi si trovasse ad ascoltare in audizione alcuni ce-

lebrati cantanti dell'inizio del secolo scorso, sarebbe in difficoltà a riconoscere il valore, e probabilmente, almeno in alcuni casi, non li ammetterebbe nemmeno alla finale di un concorso di canto. Eppure si trattava di voci lodate e ammirate dai nostri antenati, di artisti in grado d'infiammarne gli animi; ciò che oggi consideriamo difetti gravi e insopportabili, cent'anni fa era oggetto di stupore e ammirazione.

Sono cambiati i gusti, e anche le voci. O meglio, il modo di gestirle, e quello di cantare. Espressione, accento, colore, dinamiche si sono adattate ai tempi, ai repertori che i compositori hanno alimentato, alle esigenze delle nuove partiture.

Lo sanno bene i direttori artistici e gli agenti di oggi, e lo sapeva bene il grande Giulio Gatti Casazza, che guidò la Scala e il Metropolitan tra il 1898 e il 1935. Nelle sue *Memorie* ⁽¹⁾, egli lamenta più volte la carenza di voci adatte al repertorio belcantistico: a quel tempo, Mozart e Rossini erano considerati autori proibitivi, per non parlare di Händel o Monteverdi, veri e propri extraterrestri; per dare ragione delle loro opere mancava financo il vocabolario di base. Una sola volta Gatti osò presentare al pubblico newyorchese un programma monteverdiano, e l'esito fu definito "ignobile" da Toscanini, che andò su tutte le furie per quanto la sublime musica dell'*Orfeo* venne oltraggiata dai cantanti (per di più in inglese...!).

Sulle evoluzioni del gusto del pubblico Gatti Casazza osservava: "*Ammettendo pure che il gusto del pubblico – oppure, diciamo meglio, il gusto della maggioranza del pubblico – sia incline al conservatorismo, [...] rimane il fatto che la reazione del pubblico alla proposta di un'opera d'arte è un buon metro di valutazione [...].*

La reazione del pubblico, costantemente, attentamente e precisamente vagliata, deve costituire la guida di riferimento di un direttore artistico; e, alla fin fine, è dimostrato che questo approccio non va mai contro gli interessi della musica".

In fondo, è sempre stato il pubblico stesso a condizionare le mode e gli stili, per ovvie e comprensibili ragioni di mercato. Anche vero, però, l'opposto: ciò che il mercato offre asseconda i gusti ma anche li condiziona; rientra allora nelle responsabilità di chi guida e indirizza le scelte artistiche e culturali in genere, quello di non limitarsi a inseguire la volubilità delle mode e le leggi arroganti e miopi dell'*audience*, ma di contribuire al processo di formazione di una coscienza critica matura e consapevole. Ne sa qualcosa chi si occupa di politiche culturali televisive.

⁽¹⁾ ALBERTO TRIOLA, *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'Opera. Dalla Scala al Metropolitan, il primo manager dell'Opera*, Zecchini Editore, Varese, 2013.

Qualche riga dopo, Gatti Casazza ci porta in *medias res*: “Guardando in faccia i fatti, debbo ammettere che gli spettacoli operistici di oggi sono mediamente meno interessanti di quanto non lo siano stati in passato. Perché? Mancano delle vere opere di genio. I compositori di oggi saranno pure eruditissimi, ma non riescono a essere interessanti, commoventi o divertenti; i cantanti – salvo rari casi – mancano di autentica personalità e, inoltre, non cantano più come in passato”.

Eccoci arrivati al centro della riflessione di questo libro. Il suo Autore sembra riallacciarsi alle riflessioni del più grande sovrintendente e direttore artistico d’inizio secolo, quando scrive: “dato che in trecento anni la natura umana non è cambiata, invece di pensare che ‘non esistono più le voci di un tempo’, potremmo pensare, più semplicemente, che non si canta più come si cantava un tempo, oppure che non si studia più come si studiava un tempo”.

In questo ipotetico ma affascinante scambio di opinioni tra due secoli, Gatti Casazza prosegue così: “La ragione? I compositori moderni richiedono un eccesso di declamazione, e la scrittura vocale è basata su intervalli molto difficili da intonare e affatica e usura la voce. E poi c’è una varietà di stili veramente troppo vasta: per una voce di medio talento è impossibile potersi specializzare in tutti i generi”.

L’opinione qui espressa riflette una tesi ampiamente riconosciuta, che addebita al nuovo genere delle opere di fine Ottocento e d’inizio Novecento – caratterizzate da un uso sempre più centrale ed esclusivo del *declamato drammatico* – la decadenza, e quindi la scomparsa, della tecnica vocale della scuola italiana, vecchia di secoli, tramandata di virtuoso in virtuoso dall’età aurea dei castrati.

Rodolfo Celletti – assai opportunamente e più volte citato in questo volume – ci ha lasciato molte pagine illuminanti sulle dinamiche e le ragioni dell’evoluzione degli stili con le mode della storia, e sulla corrispondenza tra tecnica ed espressione stilistica nel canto.

Più avanti in queste pagine leggerete queste parole: “In alcune sue illuminanti osservazioni Rodolfo Celletti considera con la massima attenzione il rapporto fra respiro e scrittura vocale, rilevando che la perdita di ciclicità del ritmo respiratorio rappresenta il fulcro del cambiamento avvenuto nell’arte del canto intorno alla metà dell’Ottocento”.

In questo dialogo ideale attraverso la Storia, a quella di Alessandro Patalini e di Giulio Gatti Casazza si aggiunge quindi una terza voce, quella di un acuto esegeta della vocalità, un autentico profeta del belcanto, genere negletto per almeno un secolo di storia dell’interpretazione.

È certamente degno di nota il fatto che Gatti Casazza – uno dei massimi esponenti del mondo operistico del primo trentennio del Novecento – e Rodolfo Celletti – uno dei profeti della rinascita del belcanto negli Anni Set-

tanta e Ottanta dello stesso secolo – si trovino d'accordo nel dar conto dell'inadeguatezza d'interesse generazioni di cantanti rispetto al repertorio di due secoli di storia dell'opera.

Secondo Gatti Casazza, chi tra loro si fosse misurato con gli autori dell'antica scuola di canto italiana, non avrebbe potuto che tradirne lo spirito, costretto a forzarne surrettiziamente i dettami, affrontati non già con l'antica tecnica del Belcanto, ma con gli accorgimenti che venivano loro richiesti per far fronte al nuovo modo di scrivere (e di concepire il canto) dei compositori del tempo.

Secondo la tesi di questo libro, l'eclissi di uno stile e di un intero repertorio, insieme alla tecnica in grado di sostenerlo, è da ricondursi all'elemento basilare del canto: la respirazione.

Secondo Celletti “... *fu una sorta di apocalisse [...] per i cultori del melodramma preromantico e di quello rossiniano, che tra il 1840 e il 1880 videro paurosamente assottigliarsi la schiera dei cantanti idonei*”; e gli fa eco Patalini: “... *l'apocalisse respiratoria si verificò quando, per rendere più verosimili le passioni dei personaggi, il canto e la respirazione presero ad imitare i comportamenti spontanei dell'essere umano senza trasporli su un piano ideale. Parafrasando Celletti, allora, si può dire che la respirazione spontanea facilita il cantante impreparato, a patto, però, che il canto si adegui al parlato. Decaduto il canto fiorito, linguaggio idealizzante ed astratto, vennero meno le esigenze tecnico-vocali che avevano richiesto l'adozione di una respirazione diversa da quella spontanea*”.

Tutti abbiamo sentito ripetere il lamento “non ci sono più i cantanti di una volta”, ma assai di rado si riesce ad andare oltre nel ragionamento. Questione di natura o di cultura? Scelta o necessità?

Insomma, ragionare su chi o su cosa abbia la responsabilità dei cambi di gusto e di orientamento è arduo oltre che sterile. Senza dubbio più utile è il chiedersi come e perché i cantanti si siano potuti (dovuti) adattare alle nuove mode e all'imporsi d'inediti repertori. A ben vedere, si tratta di un meccanismo che si autoalimenta: a ogni cambio di “paradigma estetico”, i professionisti del canto si trovano nella necessità di dotarsi della tecnica vocale richiesta dalle nuove esigenze del mercato operistico, e insieme agli strumenti tecnici fino a quel momento utilizzati, finiscono col perdere il rapporto personale con la tradizione: nel breve volgere di qualche anno il vecchio repertorio da superato diventa *impraticabile*.

Quando, nei primi decenni del XX secolo, i cantanti non furono più in grado di rendere giustizia all'antica scuola belcantistica italiana, i direttori artistici – da Gatti in poi – dovettero abbandonare l'ambizione di tenere vivo quel glorioso repertorio, di cui poco a poco si persero addirittura le tracce, insieme alla memoria del *come* cantarlo.

Con la seconda metà del secolo ci s’imbatte però nella cosiddetta *Belcanto renaissance*, con la conseguente riscoperta – maturata in anni e sedi geografiche diverse – dei grandi capolavori di Monteverdi, Händel, Mozart, Rossini, Bellini e Donizetti. I centri dell’Europa del Nord hanno il merito di aver risvegliato l’interesse del mondo, con i primi valorosi tentativi. Si sa che l’Italia, che pure detiene il primato della primogenitura originale, è arrivata un po’ in ritardo all’appuntamento con la Storia, contribuendovi però in misura determinante grazie al valore inestimabile della consapevolezza linguistica e della padronanza della corretta articolazione; tra gli Anni Settanta e Ottanta del secolo scorso i festival di Martina Franca e Pesaro, primi tra tutti, si sono guadagnati anche per questo un posto nella storia dell’interpretazione.

Proprio Celletti, storico direttore artistico del Festival della Valle d’Itria, già ai primordi del recupero belcantistico suggeriva di ricercare nelle pieghe e nelle esigenze tecniche ed espressive del belcanto le vie per una necessaria riflessione sulla respirazione: “*la respirazione toracica di scuola settecentesca è da considerare come la respirazione del Belcanto*”.

È un assist d’autore, che Alessandro Patalini coglie e valorizza al meglio, nel confrontare le caratteristiche e le potenzialità della respirazione “toracica” con quelle della respirazione “costo-diaframmatica”.

Da qualche anno si è dunque tornati a cantare le grandi pagine del belcanto italiano, e generazioni di nuovi giovani cantanti hanno restituito voce (e vita) a Rodelinda e Semiramide, Nerone e Poppea, Otello e Cleopatra, Norma e Tolomeo, personaggi ai quali la musica ha concesso il dono dell’immortalità artistica.

Con elettrizzante sorpresa prima, e consapevole entusiasmo poi, ci siamo accorti che Gatti Casazza si era sbagliato, e che le voci per il Belcanto ci sono ancora, eccome.

Chiunque ami l’opera e giri il mondo dei teatri e dei festival, o consulti YouTube o iTunes, lo sa bene, e può stilare una personale classifica dei propri divi di riferimento.

Il virtuosismo belcantistico è tornato prepotentemente di moda, anche nelle sue più estreme conseguenze estetiche: picchiettati ossessivi, vertiginosi salti di ottave, trilli e gorgheggi, messe di voce, agilità intonate alla perfezione e sgranate come mitragliate di scintille, effusioni liriche di impalpabile vaporosità, sostenute con tempi e fiati che hanno del prodigioso.

Abbiamo riscoperto il gusto per l’ambiguità sessuale di personaggi ai confini della moda *transgender* e ritrovato i brividi dell’eccesso e dell’estetica della *meraviglia*; siamo tornati ad emozionarci con la purezza cristallina della linea di canto, e in questa nostra epoca che fa tutto di fretta, e che spesso ci travolge con l’ossessione del *multitasking*, troviamo improvvisamente balsamico, se non necessario, sospendere le nostre esistenze nell’ascolto estasiato

di un madrigale, o di un arioso handeliano, oasi sonore che sembrano azzeccare il tempo.

Ci appaiono emozionanti gli schemi simmetrici e quasi aritmetici delle drammaturgie matastasiane, e sorprendenti le più audaci e radicali *mise en scène*, che fanno sembrare il canto così naturale, e quei personaggi idealizzati tanto vicini a noi: l'attualizzazione, improvvisamente, non fa più paura. Tutto l'opposto della verosimiglianza e del naturalismo psicologico con cui si era presentato il Novecento, sorgendo dalle macerie degli ideologismi eroici del melodramma, e del suo modo di cantare, che inizia a suonare tanto stentoreo e, guarda caso, persino innaturale, alle orecchie di oggi.

Ancora Celletti ci offre una possibile spiegazione per tutto questo, richiamando come “*il melodramma romantico non si preoccupò di salvare [...] la respirazione da un fraseggio che sempre più spesso imitava le emozioni colte realisticamente; era quindi asimmetrico, ansante, defatigante [...]; affermando il culto di certa espressività immediata e bruciante, fece prevalere taluni valori interpretativi su quelli vocali e virtuosistici, dissuase anche le voci femminili da uno studio accurato delle agilità [...]*”.

Patalini ci ricorda la chiosa dell'ineffabile Rossini: “*Mi sia permesso di dire che i sentimenti del cuore si esprimono e non si imitano*”.

Viene da riflettere sulla nostra epoca, che dopo aver visto la frantumazione delle ideologie e la polverizzazione di ogni modello preconstituito, si orienta con sempre maggiore evidenza verso i confini delle convenzioni, pronta a prendere il largo nell'oceano delle infinite possibilità e delle sue conseguenze più estreme; si tratta di un viaggio che, dopo aver perso le ancore e i contrappesi delle ideologie, ci sta ri-portando nell'iperspazio dell'astrazione, delle contaminazioni multiculturali: un gusto neobarocco che ben può dissetarsi, musicalmente, alla fonte delle geometrie frattali di ascendenza settecentesca.

Con il ritorno in auge del belcanto italiano, ci si presenta la necessità di dare consistenza nuova alla consapevolezza e alla coscienza critica dei giovani interpreti e degli ascoltatori (e direttori artistici) di oggi, in una prospettiva finalmente storica: possiamo dire che sono maturi i tempi per una riflessione, senza pregiudizi di sorta, sulle *possibili* tecniche di respirazione per i cantanti.

Come scrive Patalini, “*... data la presenza ormai stabile di titoli del repertorio del Settecento e del primo Ottocento nelle stagioni dei teatri di tutto il mondo, la respirazione toracica dovrebbe essere considerata come risorsa importante per la conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca*”.

Proprio in un punto nevralgico della storia esecutiva dell'opera italiana s'innesta dunque questo suo lavoro, che dà conto di tutto ciò, anche se a prima vista sembrerebbe parlare di argomenti puramente tecnici.

Patalini ha certamente condotto un lavoro poderoso, e restituisce qui i frutti di una ricerca storica e tecnica che ha dello stupefacente. Le pagine di

questo volume sono un giacimento di sapienza, di informazioni e di storia delle tecniche di canto, e sono destinate ad appassionare gli amanti dell'opera e a far discutere i tecnici. Certamente si aprirà un dibattito, e in molti – probabilmente – si tormenteranno. Si tratta infatti di un libro chiaro e limpido, che punta sulla chiarezza per raccontare cose tutt'altro che scontate, ed è quindi un libro scomodo e coraggioso.

Parlando ancora di repertorio belcantistico in senso stretto, Patalini ci stimola riflessioni ampie e stimolanti: *“È vero che molti cantanti oggi affrontano tale repertorio con pregevoli risultati, servendosi di una respirazione costo-diaframmatica, che è ben diversa da quella toracica: ciò è la riprova che non esiste una prassi inderogabile. Nulla vieta di supporre, però, che grazie alla respirazione di antica scuola i risultati sarebbero almeno altrettanto buoni, o magari migliori. Se, in generale, è vero che qualunque brano veniva composto tenendo presenti le caratteristiche dello strumento a cui era destinato, e quindi un brano di Bach o di Couperin è eseguibile anche al pianoforte, ma trova piena valorizzazione se eseguito al clavicembalo, dovremmo chiederci come ‘suonerebbe’ un brano vocale eseguito da una voce allenata secondo i principi didattici pre-ottocenteschi”*.

Sembra parlare soltanto di fatti tecnici, ed esclusivamente a quanti *sulla* tecnica e *con* la tecnica vivono le proprie esperienze di professionisti e studiosi.

Non ci si lasci trarre in inganno però. Questa presentazione vorrebbe suggerire diverse possibilità di letture, ovvero di *lettori*.

Io personalmente l'ho letto da addetto ai lavori, con le preoccupazioni e i pensieri di chi è chiamato a ragionare sulle idee e sulle informazioni che guidano le scelte e i fatti del mondo dell'opera di oggi.

Però l'ho letto anche, e soprattutto, da semplice appassionato d'opera, e alla fine mi sono soffermato su di un unico abbagliante pensiero, una constatazione quasi ovvia quanto rivelatrice.

Se la voce di un cantante – vuoi per il travolgente virtuosismo, vuoi per l'accattivante espressività – riesce a farci commuovere ancora oggi, nel mondo smaliziato, distratto e materialista che ci siamo fabbricati, non è tanto perché si sostiene sulle fondamenta di una inossidabile e dogmatica scuola sapienziale e di una teoria di precetti e di accorgimenti. Senza tecnica si scivola nel diletterantismo, e l'emozione autentica non può vivere nello spazio dell'approssimazione. Ma se al canto di un professionista ci commuoviamo nel profondo, se nel momento dell'ascolto il tempo sembra azzerarsi, il peso della materia svanire, e se avvertiamo il miracolo del cuore che si solleva in volo, è soltanto perché dietro, sotto – *dentro* – quel canto, batte il ritmo sublime, perfetto, inavvertibile e immacolato di un respiro.

Il respiro è vita. Per chi lo crede, il divino stesso.

Prefazione

“Per quanto la voce possa essere bella in se stessa, non potrà mai essere adoperata artisticamente, se il metodo della respirazione è scorretto”.

SIR MORELL MACKENZIE
Hygiene of the vocal folds, 1887

Un cantante che apra oggi un qualsiasi testo didattico di canto dei secoli scorsi troverà affermazioni talvolta confuse, liquidate presto dal suo maestro con la giustificazione che all'epoca non si era sufficientemente a conoscenza della fisiologia e con il ribadire che il modo di respirare, e di cantare, sia solo uno, quello “giusto”. Il maestro viene poi sconfessato dallo stesso allievo, che sintetizza i suoi dubbi nella richiesta di maggiore chiarezza su come, a livello muscolare e propriocettivo, si debba operare quel controllo della respirazione per cui alcune didattiche suggeriscono un lavoro di spinta in basso e in fuori, e a altre didattiche, al contrario, in dentro e in alto.

In tale dualismo è riassunto il dibattito che la didattica ha condotto sulla respirazione nell'Ottocento; da esso riceviamo attualmente in eredità due concezioni: il canto appoggiato di stampo ottocentesco, ritenuto da qualche frangia di pensiero più confacente all'imposto melodrammatico e verista, e il canto di agilità, che fa riferimento oggi alla respirazione cosiddetta costo-diaframmatica, con prevalenza di attenzione alle dinamiche di sostegno.

In questo testo vedrete ipotizzato che la costo-diaframmatica sia una sorta di compromesso, un arrangiamento della respirazione diaframmatica ottocentesca rispetto a quella che la didattica del Belcanto considerava come “la” respirazione toracica e che oggi farebbe inorridire molti maestri di canto, foniatrici e logopedisti. Persino la foniatría, come scienza che cerca di leggere le fenomenologie obiettive che scaturiscono dal gesto vocale e respiratorio, ha coniato due termini differenziali per le due fasi del controllo del respiro durante l'emissione cantata, parlando di appoggio e sostegno diaframmatico.

Tutto quello che la scienza descrive ancora oggi come fisiologico è in realtà un *modus* respiratorio figlio della didattica che a metà Ottocento sconvolse il modo di cantare, o ne cambiò le carte in tavola, proprio per assecondare differenti esigenze canore, negando validità a quel *modus* respiratorio che è oggetto di ricerca in questo testo coraggioso. Ancora oggi negli studi di logopedia e nei Conservatori siamo legati a determinate convinzioni, frutto di una interpretazione del gesto respiratorio che non rende ragione degli assunti tracciati dalla trattatistica precedente al García.

Noi ancora diciamo che fisiologicamente *“l'appoggio è quella condizione che permette il controllo del diaframma nel suo mantenimento verso il basso e nel suo ‘allargamento’ tramite l'azione di muscoli intercostali esterni che mantengono ampio il suo perimetro, quindi ne controllano la spontanea tendenza a risalire, facendo sì che non sia intempestiva ma legata alle esigenze dinamiche dell'emissione (piani, forti, acuti, gravi, ecc.); è la componente esaltata nei dettami dello ‘spingi in basso e in fuori’ o del ‘sedersi sul fiato’. Ma come per definizione se io m'appoggio su qualcosa c'è qualcosa che mi sostiene, e più io mi rendo conto di essere sostenuto più sono comodo nello stare appoggiato, già dall'inizio del canto, oltre alle prevalenti componenti di appoggio, dovrà essere presente – fin dall'attacco del suono – un grado minimo di sostegno, che permetta, per così dire, di potenziare le sensazioni di comodità dell'appoggio stesso: è la componente dello spingere in dentro e in alto. Alcuni trattati ottocenteschi, per descrivere metaforicamente il processo, parlavano di un sacco di sabbia che poggia su una colonna di marmo e deborda ai lati: è sorretto e si dilata comodamente verso l'esterno. Un'altra immagine è quella del coperchio poggiato sui bordi della pentola e sostenuto dalla pressione del vapore.*

Se però l'equilibrio tra i due fattori viene sbilanciato da un eccessivo e costante appoggio durante tutta la frase musicale, e la respirazione è focalizzata unicamente nel dettame ‘in basso e in fuori’, ci ritroviamo allievi che dopo un po' che cantano accusano una sorta d'oppressione al torace, come se venisse loro un infarto, come loro stessi a volte riferiscono. Tale sensazione è legata al fatto che, durante il corso dell'emissione di una frase musicale il consumo di aria indurrebbe gradualmente, via via che l'emissione procede, un'azione controllata di risalita del diaframma per garantire una pressione sotto le corde vocali adeguata all'intensità del suono desiderata. Assumendo invece solo la tecnica di appoggio essi costringono il diaframma a stare basso e non seguire il fiato nella sua fuoriuscita, finendo con il mobilitare e collassare sterno e torace e ruotare le spalle in avanti (viene da alcuni definita ‘postura del gorilla’). Le più comuni conseguenze sull'emissione sono riscontrabili in quelle vocalità che definiamo pesanti, e sono infatti più spesso di categoria lirico-spinta o drammatica, che finiscono con l'affondare insieme al diaframma anche la laringe (qualcuno le chiama appunto tecniche di affondo, in senso negativo), dando alla voce un carattere toni-

truante, una intonazione spesso calante, gli attacchi spesso una terza sotto o con portamento e, soprattutto, un vibrato ampio che sfiora il 'ballamento' di voce. Al contrario chi esagera il sostegno e spinge solo dentro e in alto fa risalire subito il diaframma, e per ottenere la pressione sufficiente è poi costretto a impegnare la muscolatura laringea estrinseca cioè 'stringe di gola' (e la laringe si alza): questi allievi riferiscono di aver l'impressione di 'impiccarsi con la gola', di sentirsi stretti ed ingolfati, il vibrato è a volte stretto e caprino, l'intonazione crescente''.

Sono opinioni di per sé non errate ma, alla luce della lettura di questo testo, diventano sicuramente parziali e riconducibili ad un'unica prassi, figlia di una evoluzione storica della gestione del fiato e di alcuni fraintendimenti, che l'analisi condotta da Patalini mette brillantemente in risalto.

Se quindi oggi l'allievo avesse la curiosità di cercare risposte nella fisiologia medica, troverebbe descritte le funzioni respiratorie a partire dall'atto fisiologico del respiro tranquillo, con un diaframma ritenuto semi-volontario che si contrae istintivamente durante le fasi inspiratorie e si rilascia durante l'espiazione, e con muscolature che, invece, nel controllo del fiato per la parola e il canto assumono ruoli opposti, con forze espiratorie (quelle addominali) attive durante la fase di presa d'aria per sostenere il diaframma nel suo appoggiarsi e forze inspiratorie (gli intercostali esterni) attive nel realizzare la stabilità perimetrale dell'appoggio diaframmatico durante il canto. L'allievo si troverebbe quindi a confrontarsi con motivazioni funzionali, ma non necessariamente fisiologiche, secondo concetti pedagogici che si sono sedimentati nel tempo. Addentrandosi in quelle poche ricerche strumentali, eseguite perlopiù da fisiatri e fisioterapisti, si imbatterebbe inoltre in disquisizioni sul ruolo di muscoli respiratori accessori come il *latissimus dorsi* e il trapezio, e soprattutto sull'attività degli obliqui e del trasverso nel controllo del fiato durante la frase musicale. Il tutto secondo campioni d'indagine riferibili a un modo di respirare nel canto che è l'eredità e la conseguenza di una visione a cui la didattica è pervenuta nel corso dei secoli in maniera apparentemente contraddittoria, se si dà letteralmente credito a quanto si legge nei vari trattati. Se poi l'allievo si rivolgesse a dei logopedisti per chiarire definitivamente quale comportamento respiratorio sia più funzionale al canto, troverebbe professionisti abituati a classificare il tipo respiratorio in addominale, costo-diaframmatico, inverso, toracico e clavicolare, assegnando al secondo la palma della correttezza fisiologica; ciò semplicemente perché la fisiologia medica del primo Novecento trovava ragionevole dar credito alla convinzione che la respirazione costo-diaframmatica fosse la sola a garantire modalità eufoniche di vibrazione cordale e una corretta proiezione del suono.

In questo testo, invece, attraverso una analisi degli intricati indizi testuali presenti nei trattati storici, Patalini getta una nuova luce su quella che era ri-

tenuta la respirazione all'epoca del Belcanto, fonte ancor oggi di malintendimento se non viene compresa nell'ottica dell'evolversi della prassi e della didattica, di cui si analizzano qui le ragioni e l'evoluzione.

È sempre vero che il gesto respiratorio nel canto è il canto stesso e la materia sonora scaturisce dal fluire dell'aria sotto il controllo delle esigenze delle dinamiche insite nello stile, dal suo accoglimento in cavità di risonanza specializzate ad atteggiarsi per determinati risultati stilistici. Ed è vero che la respirazione fisiologica è una, proprio come è uno il correre delle nostre gambe, ma è pur vero che la potenza e la coordinazione hanno estetiche performative molto diverse; esse sono naturali, perché umane, ma non necessariamente fisiologiche per la struttura che le esegue. Così anche la didattica del respiro concentra l'attenzione ora più su uno ora su un altro aspetto dell'evento unico e indivisibile che è il soffio canoro, che si dipana in una illusoria naturalezza, ed è invece il risultato di un complesso controllo del corpo, dentro la musica, trovato spesso dal grande cantante in modo naturale.

Naturale, ancora una volta, non corrisponde necessariamente a fisiologico. Come abbiamo detto, la fisiologia del respiro che studiamo nei libri di fisiologia umana non è quasi mai considerata in relazione alla fonazione, bensì solo alle normali funzioni vitali, tanto che il ruolo del diaframma e dei muscoli addominali è considerato sotto un controllo semi-volontario. Ma nel cantante è esperienza comune attivare il diaframma e gli addominali rispettivamente nelle fasi espiratorie e inspiratorie. Da qui si dipana la didattica tardo-ottocentensca sulla respirazione, che nasce dalle esigenze ipertrofiche del canto appoggiato a cui, per contraltare, affianca per la duttilità vocale il canto sostenuto.

Questo testo mette in evidenza due diverse tradizioni, antica e moderna, nel canto classico, giustificando e storicizzando le evoluzioni delle esigenze stilistiche e svelando numerosi equivoci che la storia della didattica e il confronto con i progressi della scienza hanno creato, a partire da un malintendimento di quanto scritto nella letteratura didattica che si rifaceva al Belcanto. Essa è stata tacciata di poca conoscenza in quanto risultava pervertire quei concetti di appoggio e sostegno che ancor oggi costituiscono l'unico credo della maggior parte dei maestri di canto e dei foniatri. Non si è considerato, però, che i modelli di funzione di ogni "tipo" di respirazione sono da mettere in relazione con le esigenze dello stile e del risultato di funzione. Forse, nel rileggere i testi antichi, si possono trovare ipotesi suggestive di un diverso atteggiamento respiratorio funzionale al tipo di canto, in questo caso alla grandiosa epopea del Belcanto. Finora ciò era negato proprio per l'omaggio della pedagogia agli assunti della fisiologia respiratoria evocati dal dott. Mandl.

Quando osserviamo la fenomenologia di un evento motorio come la gestione dei muscoli respiratori, ad esempio con strumenti come l'ecografia,

non dobbiamo mai dimenticare che il fiato è uno e che il suo controllo è al servizio del gesto vocale, ma anche che le possibilità di azione muscolare che ne derivano possono essere diverse. Per questo a volte vediamo attività diverse in base alla didattica impartita, in base al repertorio, in base alle abilità del singolo artista. Noi ci limitiamo ad osservare come si svolge l'evento meccanico. Diverso è il sentire del cantante, la sua propriocezione, l'equilibrio raggiunto nella gestione del soffio vitale piegato alle funzioni del canto, la partecipazione di tutto il corpo al controllo della voce, che è, appunto, primariamente controllo del fiato. La stessa propriocezione del respiro può essere diversa in base alle esigenze della frase. In questo senso sembrano andare anche i rilievi ecografici effettuati su cantanti di stili diversi e la conoscenza della composizione istologica del diaframma, che vede un diverso impegno delle sue fibre *fast* e *slow* a seconda della frase musicale.

Come scrive Patalini, i testi didattici riferibili alla prassi belcantista citavano in realtà sia la possibilità di conferire al suono una notevole energia, che noi oggi siamo soliti attribuire alle sole tecniche di canto verista, sia la realizzazione di duttilità, che viene ottenuta dai moderni belcantisti attraverso la gestione costo-diaframmatica, senza creare opposizione fra canto energico e canto duttile. Sarà forse utile, leggendo questo testo, operare una riflessione su come una diversa possibilità di gestione del fiato, dimenticata o negletta, possa invece farci riscoprire modalità di conciliazione tra quelle esigenze del canto che l'evoluzione della didattica ha artificiosamente separato, creando una dicotomia tra appoggi e sostegni, spinte centripete e centrifughe, vocalità leggere e vocalità pesanti, punte e affondi, canna e brillantezza, agilità e stile spianato. E ritrovare quell'unicità del respiro che sola può conciliare le innumerevoli esigenze dell'arte canora.

FRANCO FUSSI

Capitolo 1

Una scoperta dimenticata, fra prassi esecutiva, didattica e fisiologia

Premessa

Chi si avventura oggi nella lettura dei metodi di canto, scritti nel secolo che va dai primi dell'Ottocento a quelli del Novecento, per conoscere gli insegnamenti respiratori della scuola di canto italiana, può facilmente ricavarne una grande confusione. I metodi che trattano dettagliatamente l'argomento, infatti, oltre ad essere la minoranza, offrono spesso descrizioni contrastanti. Sembrerebbe che la scuola stessa, intesa come un insieme di indicazioni omogenee e condivise, non sia concretamente esistita. La diversità delle testimonianze, però, non deve indurre a pensare che sull'argomento non ci sia nulla da sapere e, quindi, da apprendere, ma anzi che esso è molto più ampio di quanto comunemente si creda.

Un primo passo per ridimensionare la confusione, è constatare che le varie testimonianze possono essere facilmente ricondotte a due gruppi distinti: uno chiama in causa l'azione del diaframma, associata in vario modo all'espansione del ventre e della parte inferiore e laterale del torace; l'altro concentra l'attenzione sui movimenti del petto, ovvero della parte superiore ed anteriore del torace, e chiede di far rientrare il ventre.

Grazie alla sua vicinanza con le prassi respiratorie attualmente più diffuse, definite "diaframmatico-addominale" e "costo-diaframmatica", è opinione comune che quella descritta dal primo gruppo di metodi sia la vera respirazione di scuola italiana, di cui quelle odierne, appunto, sono le legittime eredi. La sua validità viene confermata anche dalla fisiologia, che attribuisce al diaframma il ruolo di principale muscolo respiratorio del corpo umano.

La respirazione che espande il petto e fa rientrare il ventre, proprio per la profonda differenza con quanto praticato attualmente, e per la distanza dai principi fisiologici fondamentali, è considerata come una prassi erronea che, se mai è davvero stata praticata, fu abbandonata certo per un buon motivo.

Queste opinioni, per quanto ragionevoli, possono però condurre a conclusioni evidentemente forzose. Se la respirazione toracica è sbagliata, infatti, gli autori dei metodi che la consigliano, pur appartenendo ad epoche e nazioni diverse, e pur essendo stati cantanti celebri e didatti stimatissimi, sarebbero caduti tutti in errore in un aspetto di fondamentale importanza nel canto, quindi dovremmo pensare che furono mediocri cantanti e cattivi insegnanti. Ciò significa, inoltre, che il pubblico e i compositori che si entusiasmarono per loro o per i loro allievi, furono degli ingenui, incapaci di valutare correttamente un cantante. La complessità dell'argomento sembra quindi chiedere un'analisi più approfondita.

Si può pensare che le uniche modalità respiratorie giuste per il canto siano quelle in uso attualmente, solo se si guarda alla vocalità operistica come ad un blocco monolitico, regolato da leggi assolute e indeformabili. Ciò contrasta non solo con l'evidenza storica, ma, soprattutto, con qualunque tentativo pratico di eseguire brani di epoche differenti avvalendosi dello stesso modo di cantare. La vocalità operistica, è chiaro, si è evoluta cambiando costantemente obiettivi artistici e mezzi tecnici.

Fino ai primi decenni del '900 il repertorio dei teatri d'opera era costituito in larga parte da titoli del tutto nuovi o almeno di recente composizione; per avere successo, i compositori valorizzavano i cantanti che più facilmente rispondevano al gusto del pubblico, dipendente a sua volta dal succedersi delle epoche. I cantanti, quindi, per cercare effetti sempre nuovi, erano portati naturalmente a trasformare le indicazioni tecniche delle generazioni precedenti, rivedendo costantemente il concetto di "giusto" nel canto e nella didattica. Le prassi diffuse attualmente, pertanto, derivano dall'evoluzione compiuta in più di quattro secoli e sono quelle "giuste" oggi; per lo stesso motivo, però, non aiutano a conoscere e a comprendere la respirazione toracica, che può essere stata "giusta" in altre circostanze, in altre epoche.

La respirazione toracica e la vocalità settecentesca

La respirazione toracica, tanto desueta per il cantante di oggi, sembra essere più antica di quella diaframmatica, lo conferma il fatto che essa viene descritta nel primo fra i metodi completi: il *Méthode de Chant du Conservatoire de Musique* (Metodo di Canto del Conservatorio di Musica) di Parigi. Dato che l'autore del metodo, Bernardo Mengozzi, visse fra il 1758 e il 1800, possiamo dedurre che essa era la respirazione in uso nella seconda metà del Settecento. Tale prassi respiratoria fu piuttosto diffusa, perché torna in forma pressoché identica, o con leggere varianti, in altri metodi pubblicati nei primi

Capitolo 5

Il sostegno espiratorio nel Belcanto

Premessa: sostegno fisico, di fiato, di voce

Nel capitolo precedente si è detto che, per la didattica del Belcanto, il flusso di fiato pressurizzato che permette di dare vita al suono vocale è prodotto da un movimento del mantice respiratorio diretto dall'alto verso il basso, definito con il termine *appoggio*. Il fiato, al contrario, non può che seguire una direzione opposta, cioè dal basso – i polmoni – verso l'alto – la laringe e la bocca.

L'*appoggio*, quindi, che è la causa, il motore, della pressurizzazione, si muove in senso contrario rispetto al suo effetto, che è il fiato pressurizzato: mentre uno scende, l'altro sale. Ciò conferma il carattere particolare della respirazione del Belcanto e spiega per quale motivo i didatti attribuiscono grande importanza ad alcuni accorgimenti fisici che danno equilibrio al corpo e fluidità al fiato durante l'*appoggio*: essi consistono nella “tenuta” della parte superiore del mantice respiratorio, il petto, e nel “sostegno” da parte della zona inferiore del mantice stesso, la muscolatura addominale che, rifacendosi al latino *sub-tineo*, “tiene da sotto”, ovvero *sostiene*. La *tenuta* e il *sostegno* servono ad evitare che il torace, il diaframma e l'addome scendano in maniera incontrollata, che “cadano” durante l'*appoggio*. Con la “caduta” fisica del petto o del ventre, infatti, rischierebbe di “cadere” anche il risultato dell'azione pressoria, ovvero il flusso del fiato che sale dai polmoni verso la laringe e, di conseguenza, il suono vocale. Gli stessi termini di *appoggio*, *tenuta* e *sostegno*, pertanto, possono essere riferiti indifferentemente ai movimenti del corpo, alla pressione del fiato e alla qualità della voce; essi costituiscono un insieme inscindibile, legato da una intrinseca necessità di collaborazione.

Ciò nonostante, in questo testo si è voluto analizzare separatamente le testimonianze relative all'*appoggio* da quelle relative alla *tenuta* e al *sostegno*, in modo da descrivere dettagliatamente le prassi e la terminologia didattica del Belcanto, e allo stesso tempo evidenziare le sue differenze rispetto alla didattica attuale. Attualmente, infatti, il termine *appoggio* è in genere utilizzato per

Capitolo 6

L'inspirazione nel Belcanto

Premessa: la ciclicità fra le fasi respiratorie

Si è detto che i testi didattici riferibili al Belcanto descrivono l'espiazione come il ritorno del mantice respiratorio alle condizioni in cui si trova prima dell'inspirazione. In un passo già citato, che riassume in modo esemplare le affermazioni di tutti gli autori presi in considerazione, García scrive:

Il meccanismo dell'espiazione è l'inverso di quello dell'inspirazione⁽¹⁾.

Questa affermazione è solo apparentemente ovvia, perché si dà per scontato che la respirazione è costituita dal ciclico alternarsi di due azioni opposte e complementari: inspirazione ed espiazione, contrazione dei muscoli inspiratori e rilascio dei muscoli inspiratori, condizione di polmoni pieni e di polmoni vuoti. In natura, la ciclicità che lega le due azioni respiratorie è talmente inderogabile che, quando una delle due perde di efficienza, l'altra ne subisce direttamente le conseguenze, e l'intero sistema entra in crisi.

Si è visto, però, che l'espiazione *appoggiata* descritta dai didatti del Belcanto è completamente diversa da quella comune. Essa, infatti, prevede che, seguendo l'azione che pressurizza il fiato, il torace si muova dall'alto verso il basso, e lo stomaco dall'interno verso l'esterno. Ne deriva necessariamente che l'inspirazione, essendo opposta e simmetrica all'espiazione *appoggiata*, deve portare il torace verso l'alto e lo stomaco verso l'interno. I movimenti respiratori del cantante, quindi, pur rispettando la naturale differenza ed alternanza fra le due fasi del ciclo respiratorio, operano un capovolgimento della respirazione spontanea che richiama quello che si è definito come l'"enunciato" della scuola di Antonio Bernacchi: "la respirazione per il canto è il contrario di quella comune".

(1) GARCÍA M., 1840, p. 8; 1847, I, p. 24; 1856, p. 11; 1872, p. 10.



Manuel García

Le pagine che García dedica all'inspirazione nelle quattro versioni dell'*Art du chant* pubblicate nel 1840, 1847, 1856, 1872, e in *Hints on singing* del 1894, hanno una grande importanza non solo perché sono ampie e ricche di dettagli, ma anche perché attraversano un periodo di importanza cruciale per l'arte del canto. Esse permettono di comprendere come gli insegnamenti di origine settecentesca giunsero fino agli inizi del Novecento, pertanto costituiscono un punto di riferimento centrale per la comprensione degli scritti di tutti gli altri autori presi in considerazione. Nelle prime due versioni (1840 e 1847), questo è il modo di inspirare proposto da García:

Per inspirare facilmente tenere la testa dritta, le spalle aperte senza rigidità, libero il petto. Sollevare il petto con un movimento lento e regolare, e far rientrare l'incavo dello stomaco. Non appena avrete cominciato ad eseguire questi due movimenti, i polmoni andranno dilatandosi fino a quando si saranno riempiti d'aria⁽²⁾.

A partire dalla versione del 1856 c'è una modifica, poi mantenuta nella versione del 1872:

Per inspirare facilmente tenere la testa dritta, le spalle aperte senza rigidità, libero il petto. Abbassare il diaframma senza scosse e sollevare il petto con un movimento lento e regolare. Non appena avrete cominciato ad eseguire questi due movimenti, i polmoni andranno dilatandosi fino a quando si saranno riempiti d'aria⁽³⁾.

Il cambiamento non è di poco conto, perché viene inserita la descrizione dei movimenti del diaframma, per di più antepoendoli a quelli del torace, e viene cancellato il rientro dell'*incavo dello stomaco*. Si potrebbe ipotizzare che García abbia "scoperto" il ruolo inspiratorio del diaframma solo dopo aver pubblicato le prime versioni, ma non è così. Già nell'*Art du chant* del 1840, infatti, possiamo leggere due passi che tolgono qualsiasi dubbio al proposito, uno nella premessa:

I polmoni, per ricevere l'aria esterna, hanno bisogno che le pareti del petto, allargandosi, offrano uno spazio entro cui essi possano dilatarsi liberamente. A questo aumento di spazio contribuisce, abbassandosi, il diaframma⁽⁴⁾.

⁽²⁾ Id., 1840, p. 8; 1847, I, p. 24.

⁽³⁾ Id., 1856, p. 10; 1872, p. 10.

⁽⁴⁾ Id., 1840, p. IX; 1847, I, p. 5.

Capitolo 10

La “scuola del respiro” oggi: il passato come possibile presente

Premessa

La conclusione di un testo che vuole offrire al cantante di oggi alcune informazioni pratiche sulla didattica del passato deve affrontare, pur in breve, un confronto con gli insegnamenti attualmente più diffusi. Ciò richiede di accantonare, anche solo per il tempo necessario a leggere queste pagine, la diffusa abitudine di pensare che esista una sola respirazione – quella fisiologica –, come una sola tecnica di canto – quella “tradizionale” –, e che esse permettano di affrontare nella maniera migliore possibile tutta la letteratura vocale, prodotta in un arco di tempo che va dal Seicento al Novecento. Il riferimento alla “tradizione”, in questo caso, rischia di condurre ad un atteggiamento non solo antistorico, perché trascura volutamente il fatto che nei secoli si sono succedute diverse prassi respiratorie e vocali, ma anche superficiale da un punto di vista pratico perché, fra le varie potenzialità dell’essere umano, ne sceglie una sola rigettando tutte le altre.

Molti dei principi considerati attualmente come “tradizionali” si affermarono, come si è detto, a partire dalla metà dell’Ottocento, sostituendo i principi della “tradizione” precedente, riferibile alla scuola settecentesca. L’obiettivo di questo capitolo conclusivo sarà di confrontare sommariamente le due diverse “tradizioni” in modo da offrire spunti di riflessione utili per una visione il più possibile ampia del fenomeno della respirazione per il canto.

La respirazione diaframmatico-addominale e il verismo

L’episodio del giovane contralto riportato da Luisa Tetrazzini e l’evoluzione riscontrabile negli scritti di Lilli Lehmann, di cui si è detto nel precedente capitolo, fanno ritenere che l’inspirazione diaframmatico-addominale proposta da Mandl sia divenuta rapidamente un punto di riferimento essenziale, capace di condizionare l’evoluzione della vocalità operistica e della didattica. La sua influenza è testimoniata dal fatto che ancor oggi i cantanti de-