

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

44

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

EMILIANO GOI

**IL BELCANTO
DALLA SCUOLA
DI TOTI DAL MONTE**

**DIGRESSIONI FRA TECNICA
VOCALE, FONIATRIA, DIDATTICA,
ARTE E FILOSOFIA**





©

ISBN
979-12-218-0705-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 15 MAGGIO 2023

*Dedicato ai miei allievi
per tutto quello che da loro ho appreso*

INDICE

13	Prefazione
17	Breve introduzione storica
21	La voce vuole tutto...!
25	Economizzazione nell'uso della voce
27	Le inevitabili rinunce
29	La passione come presupposto misterioso della riuscita
31	Homo sapiens digitalis e studio del canto
35	I rischi dell'accelerazione dei temi di apprendimento
37	Uso corretto della rete web
39	Etica professionale del maestro
41	Scopi alternativi dell'educazione vocale
45	I registri vocali secondo la foniatría
47	Utilità pratica della descrizione "foniaticistica" del fenomeno dei registri
51	I registri nella pratica empirica
55	Breve excursus storico
59	La fusione dei registri
65	Tecnica del "ponticello"
67	Cenno ai virtuosi evirati

- 69 Acuti tenorili e sensibilità romantica
- 73 I registri secondo la scuola della Toti
- 75 Il falsetto
- 79 La voce di petto
- 81 La voce infantile della Toti
- 83 La voce di testa
- 85 La conquista dei toni acuti e sovracuti
- 87 Educazione alla visione interiore
- 89 Equilibrio tra il volere che le cose accadano e il lasciare che queste accadano
- 91 Come creare gli spazi interni per gli acuti
- 95 Alleggerimento del suono e induzione del passaggio
- 97 “Falso” e “vero” passaggio
- 101 L'arrotondamento del suono
- 103 Rapporto tra sostegno/appoggio e posizione alta del fiato
- 105 Preesistenza della posizione alta del fiato
- 107 Il flautino della Toti
- 111 La funzione riabilitativa del flautino
- 115 Il legato nel linguaggio parlato
- 117 Analogia col linguaggio musicale
- 119 Chiarezza della forma materiale
- 121 Unità di significato e omogeneità della materialità del significante
- 123 Breve digressione sull'estetica dell'opera lirica
- 125 Il legato secondo gli insegnamenti della Toti
- 127 Il meccanismo di produzione del suono vocale
- 129 Specificità del legato vocale
- 133 L'arte di saper conservare e ripigliare il fiato...
- 137 I concetti di “appoggio” e di “sostegno”
- 141 Collegamento fra sostegno, avvio del suono e posizione alta del fiato

- 143 La respirazione belcantistica come equilibrio tra appoggio e sostegno
- 145 Respirazione clavicolare
- 147 Respirazione puramente addominale
- 153 Respirazione diaframmatico-costale
- 159 Il vocalizzo come strumento di studio dell'imposto
- 161 Vocalizzazione portata, legata, martellata, picchiettata ed espirata
- 165 I vocalizzi della Toti
- 167 Di nuovo la parola al Mancini
- 171 L'attitudine lirica: sua definizione
- 173 Elemento ispiratore ed emozione lirica
- 175 Differenza tra emozione lirica ed emozione estetica
- 177 Opera lirica e autore
- 179 Opera lirica e interprete
- 181 Autore, interprete, fruitore e fusione degli orizzonti
- 183 L'apprendimento del canto come esperienza conoscitiva extrametodica
- 185 Ipotesi sull'insuccesso nell'apprendimento della tecnica vocale
- 187 La guida del suono trascendentale
- 189 L'apprendimento del canto come esperienza che modifica se stessi
- 191 L'opera lirica come strumento di autocomprensione
- 195 Dinamiche dell'esperienza estetica
- 197 Centralità e arricchimento dell'opera d'arte
- 201 Esperienza di verità epifanica
- 203 Familiarità ed estraneità degli orizzonti
- 205 Dialogo tra strumento vocale e allievo
- 209 I limiti del metodo scientifica nello studio del canto
- 211 Limiti dell'approccio analitico alla didattica del canto...
- 215 ...Correttezza dell'approccio intuitivo
- 217 Bibliografia essenziale

PREFAZIONE

Provvidenziali o casuali che siano la vita è fatta anche di incontri con i nostri simili. Da essi ci arricchiamo attraverso la loro esperienza di vita, che meditando personalizziamo mettendoci del proprio, diventando così la nostra esperienza di vita. In essa vi è di tutto: gioie, dolori, amori, idiosincrasie, delusioni, speranze ... e in quella di alcuni anche la passione per il canto lirico e l'opera. Ebbene, a volte accade che in quella di questi ultimi la passione stessa renda irrefrenabile il desiderio di trasmettere al prossimo ciò che del canto pensa di aver capito, magari scrivendo un libro.

Ecco che il presente scritto non sarebbe potuto venire alla luce se, unitamente all'amore per la lirica, in una fredda sera del gennaio 1996 in un vicolo poco trafficato di Trieste, non vi fosse stato il mio inaspettato incontro, che considero provvidenziale, con la mia compianta maestra di canto che fu allieva della grande Toti Dal Monte. Questo libretto vuole essere un atto di doverosa testimonianza della preziosità, almeno tale appare a me, dell'antica saggezza che si propone di custodire, in tempi in cui si tende a dimenticare o a fraintendere l'autentica natura della vocalità belcantistica, nonché un atto di riconoscenza nei confronti di chi ha saputo trasmettere in me il senso della nobiltà del belcanto e del suo mistero.

Vuole anche essere uno degli ormai innumerevoli libri di tecnica vocale oggi in circolazione che, senza l'ingenua presunzione di esaurire il

dicibile su questa complessa e farraginoso disciplina, si presenta come un semplice tassello nel variegato mosaico della letteratura critica sulla materia in questione.

Che senso ha quindi una pubblicazione di questo tipo e chi può esserne l'ideale fruitore? Ha un senso innanzitutto per chi scrive, in quanto considera l'atto dello scrivere imprescindibile per fare chiarezza su ciò che vuole comunicare. Ha un senso poi se si ritiene che, in tempi di sperimentalismi e innovazioni, la tradizione e il magistero tecnico da essa ereditato abbia ancora un valore, che necessita di essere tramandato. Ciò in ragione del fatto che, grazie alle intuizioni di generazioni di grandi didatti e cantanti del passato, nella tradizione si è sedimentato un patrimonio di verità intorno all'emissione vocale difficilmente eguagliabile dalle numerose tendenze della didattica vocale contemporanea, spesso erroneamente presentate come panacea di tutti i mali vocali. È per questo che la perdita della memoria di tale tradizione, a mio sommo avviso, costituirebbe un grave danno per la cultura operistica in genere, ma in modo particolare per la cultura italiana, che del belcanto ha dato i natali. L'importante è essere ottimisti in una rinascita, che storicamente non possiamo escludere a priori, anche se la tendenza di molti è orientata verso una visione pessimistica (troppi i presupposti, così sembra, socio-culturali mancanti per tale miracolosa rinascenza), e riporre la fiducia nelle giovani generazioni, che ritrovino il piacere per la metastorica bellezza neoclassica dell'emissione belcantistica.

L'ideale lettore invece potrebbe essere uno studioso del canto, un cantante, un critico musicale o un semplice appassionato d'opera, il quale, in virtù della sua intelligenza e cultura, può in queste pagine intuire o immaginare come queste signore del passato pensassero la tecnica vocale, il canto, l'arte, come per loro vita e arte costituissero un binomio inscindibile.

Con ciò non si vuole negare l'insufficienza del potere evocativo delle parole, anche se abilmente strutturabili in metafore, sinestesie, similitudini, ecc., a far rivivere la straordinaria ricchezza esistenziale della musica vocale, ma nella trasmissione, sia orale che scritta, del sapere in quanto tale o, meglio, del vissuto *tout court*, ancor più se tale vissuto non è stato oggetto di esperienza diretta, sono il principale, se non forse l'unico, strumento di cui disponiamo. Ed è proprio tentando di usare la

parola scritta che ho cercato di ridare voce alla testimonianza della mia maestra riportando in alcuni passi del testo ciò che ebbi modo di apprendere ascoltando viva voce i suoi insegnamenti, inframmezzati quasi sempre con il racconto dei suoi ricordi a contatto con la Dal Monte, nonché a volte con riflessioni sul mistero dell'arte e della vita.

Inevitabile era che il racconto del ricordo giuntomi passasse attraverso il filtro della memoria, con i limiti di attendibilità che questo comporta, mentre la trasmissione del magistero tecnico-vocale, come sempre accade nello studio del canto, attraverso una metabolizzazione personale della natura profonda del gesto vocale.

Anche il resoconto di chi scrive pertanto non è immune da queste inevitabili "alterazioni" cui è soggetta la trasmissione del sapere. Esse però sono forse proprio ciò che generano l'approfondimento, l'arricchimento e la comprensione del contenuto conoscitivo che, diventando oggetto di meditazione continua, viene nel corso del tempo interiorizzato facendolo così diventare proprio. Sicché in questo tentativo di trascrizione non posso ovviamente garantire una perfetta corrispondenza delle parole qui usate rispetto a quelle effettivamente pronunciate dalla mia maestra, sebbene il mio sforzo si sia orientato anche in questa direzione di rispetto e fedeltà della testimonianza. A tale sforzo utile si è rivelato, almeno per parte di quanto trascritto, l'utilizzo delle registrazioni audio delle mie prime lezioni. Ma la forma, sebbene sia passata attraverso una parziale rielaborazione, non è il contenuto: le parole non sono i concetti ed è in merito a questi che posso garantire, con un buon margine di certezza, la fedeltà agli insegnamenti trasmessi.

Tali contenuti poi diventano in queste pagine oggetto di commento critico ed è nell'elaborazione di questo che entra in gioco nuovamente la metabolizzazione personale propria dell'acquisizione della tecnica vocale. Essa si realizza attraverso il dispiegamento della testimonianza, giuntami nell'atto della trasmissione orale con linguaggio colloquiale, a volte quasi poetico, in un discorso tecnico la cui maggiore complessità linguistico-concettuale riflette inevitabilmente la complessità del fenomeno vocale. Tale traduzione può essere condivisibile o meno dagli addetti ai lavori, perfettibile per chi scrive: vuole quindi essere un semplice contributo su cui continuare a ragionare con il rigore della ricerca. Senza per questo, però, negare l'importanza di modalità rivelative di

altra natura rispetto a quella concettuale, cui qui si ricorre, soprattutto quando si ha a che fare con l'arte. L'insegnamento del canto, da un lato, e l'esperienza estetica dell'ascolto della musica vocale, dall'altro, si attualizzano, infatti, passando attraverso molteplici e polimorfi dati di coscienza, dall'esperienza sensoriale a quella emotiva e immaginativa e su fino all'elaborazione riflessiva. Le prime sono esperienze di diversa natura rispetto alla semplice intellesione di significati, ma con questa entrano in sinergia dando vita al quel complesso impasto che è il nostro "flusso di coscienza".

Ma ciò che trascende le contingenze della trasmissione conoscitiva, pare sia un nucleo veritativo "oggettivo", il quale, a petto della complessità di cui sopra, si presenta con una stucchevole "semplicità". Un che di difficilmente definibile, quindi esplicitabile, misterioso quanto misteriosa è la natura umana e l'arte stessa, la cui verità della sua acquisizione, forse, sta semplicemente nel viverlo attraverso l'esercizio e la fruizione dell'arte vocale stessa e non nella sua comprensione concettuale.

BREVE INTRODUZIONE STORICA

Iniziamo il nostro percorso con l'inquadrare brevemente la genealogia storica del magistero tecnico punto di partenza di tutte le riflessioni e sviluppi teorici contenuti nel presente scritto. La Toti Dal Monte (d'ora in poi la chiameremo semplicemente la "Toti", come veniva familiarmente conosciuta ai suoi tempi) apprese la tecnica vocale belcantistica italiana da una artista e maestra d'eccezione: il contralto italiano Barbara Marchisio (Torino 1933 – Mira Taglio 1919). È pertanto doveroso ricordare questa figura di cantante, tra le più significative del secondo Ottocento. Sorella del soprano Carlotta Marchisio con quest'ultima costituì un duo inseparabile che per tre lustri si esibì in tutta Europa con un repertorio incentrato sulle opere di Rossini (*Matilde di Shabran*, *Semiramide*). Per le voci delle due sorelle lo stesso Rossini pensò espressamente la *Petite Messe Solennelle*: si esibirono insieme nella prima esecuzione assoluta. Tra il pesarese e le sorelle correva, infatti, un sincero e reciproco rapporto di affetto e stima. Il repertorio venne poi esteso anche alle nuove opere romantiche di Bellini (*Norma*, *La sonnambula*) e Verdi (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*). Altre opere interpretate da Barbara furono *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Linda di Chamounix*, *Lucrezia Borgia* e *Don Giovanni* (Anna). Carlotta morì per conseguenze da parto nel 1872, Barbara quindi si esibì ancora in alcune recite veneziane del *Barbiere*, in occasione del trasporto delle ceneri di Rossini presso Santa Croce a Firenze (maggio 1887), in occasione del centenario della nascita del suo

amato compositore (febbraio 1892) e in alcuni concerti di beneficenza. Dalle critiche dell'epoca pare che la sua voce fosse di notevole estensione, ben oltre le ordinarie possibilità del contralto, potente ed estremamente agile, leggendaria la sua esecuzione delle scale semitonalmente discendenti e dei trilli. Nel 1876 si ritirò definitivamente dalle scene per dedicarsi all'insegnamento: detenne la cattedra di canto al Conservatorio di Napoli dal 1892 al 1912⁽¹⁾. In seguito continuò ad insegnare privatamente, senza alcun compenso, nella sua villa settecentesca di Mira Taglio, ove la Toti si recava tre volte a settimana a prender lezione dal 1912 fino almeno al debutto scaligero in *Francesca da Rimini* (Biancofiore) nel 1916. Ci piace riportare le stesse parole della Toti con cui esprime tutto la sua riconoscenza per gli insegnamenti appresi dalla sua maestra, così scrive: il «grande insegnamento impartitomi dalla Signora valse a rendermi agile nei vocalizzi, sicura negli arpeggi, pulita nel fraseggio, limpida nel modo di esprimere il mio canto. I “sacri canoni del bel canto”, secondo la meravigliosa tradizione italiana, mi furono trasmessi da Barbara Marchisio con pazienza certosina, con sicuro metodo, con assoluta fiducia nel mio avvenire. A lei debbo lo stile che mi fu elogiato dai critici di tutto il mondo: il mio naturale temperamento artistico e interpretativo fece il resto»; e ancora scrive: «Curò con infinito amore la mia emissione vocale, il gusto del fraseggio e del recitativo, la tecnica che non conosceva difficoltà

(1) Ecco quanto scrive per il giornale il Mattino di Napoli il 26 febbraio 1913 invitata a ricordare gli anni di insegnamento trascorsi presso il R. Conservatorio: «Quante belle testine di bimbe desiose intorno a me accanto al pianoforte, quanta giovinezza che sognava dinanzi a sé un avvenire senza limiti, in cui tutto avrebbe finito col realizzarsi. Vi abbraccio tutte: le prime, le seconde, le terze, le ultime; quelle che col diploma accademico hanno trovato un buon marito e sono buone madri e buone spose; quelle che con più o meno fortuna tentarono il teatro, altre che preferirono l'insegnamento, ed altre ancora che dalle Americhe mi scrivono, mi ricordano benedicendomi. Oh! Benedette siate voi tutte, tutte, nella famiglia, nei vostri figliuoli, nelle vostre lezioni sulle scene, nelle disillusioni, o nella vittoria. Non vi nomino ma vi vedo, vi ricordo ad una ad una, e vi raccomando di non obliarmi. Il belcanto italiano deve trionfare sempre fermo sugli antichi canoni, deve ritornare ai tempi luminosi, quando si studiava lungamente anche la voce come qualsiasi strumento musicale. Non è vero che per le opere moderne non occorra grande studio per i cantanti, non è vero che la drammaticità uccida la divina arte del canto. No; no, care bimbe, si deve studiare, studiare molto si deve cantare bene sempre, e studiare su Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi – per non nominare i più antichi – arrivare ben temperate a qualunque modernità nella perfezione.» Il lungo passo qui riportato lo abbiamo tratto dal libro *Le sorelle Marchisio. Ricordi di Emma Gorin Marchisio* scritto nel 1930 ed edito solo in 300 copie a cura de Gli amici del museo teatrale alla Scala, l'autrice fu figlia d'anima di Barbara Marchisio, cit. p.290-291.

per nessun passaggio, l'interpretazione del personaggio. Ma quante scale, quanti arpeggi, quanti legati e staccati, per poter arrivare alla perfezione! Le scale semitonate erano l'ambizione della maestra; me le faceva fare di due ottave, andata e ritorno, con un solo fiato»⁽²⁾. Insomma, il severo addestramento tecnico pare l'unica strada percorribile per potenziare al massimo grado le intrinseche virtualità espressive del proprio strumento vocale. E per "severo" intendiamo studio metodico, costante, fondato, come vedremo in seguito, su pochi e semplici principi, che iniziamo qui ad enucleare: respirazione profonda intercostale, palato molle aperto, totale assenza di rigidità in volto. Il tutto per raggiungere l'emissione fluida, scorrevole e facile, per realizzare un perfetto legato e un pieno controllo dei colori e dell'intensità del suono, per rendere la voce capace di piegarsi a tutte le esigenze espressive del repertorio belcantistico.

Ma su ciò torneremo. Principi essenziali e sintetici che la Toti, dopo averli fatti propri con la sua arte canora, costituirono i capisaldi della sua attività di maestra di canto. Ella, infatti, ritiratasi dai palcoscenici lirici, a partire circa dal 1949-1950 si dedicò all'insegnamento per tutti gli anni Cinquanta ed anche parte degli anni Sessanta. Presso la sua scuola si formarono giovani provenienti da tutto il mondo, dall'America al Giappone, dalla Spagna alla Germania, molti dei quali fecero ottime carriere esibendosi nei maggiori teatri del mondo. Ricordiamo tra i più noti l'americana Dolores Wilson, la prima allieva in assoluto della Toti, il basso Franco Ventriglia (1922-2012), la canadese Dody Protero (1931-2007) e l'italo-americana Gianna D'Angelo (1929-2013)⁽³⁾; ma

(2) Cfr. TOTI DAL MONTE, *Una voce nel mondo*, Longanesi & C., Milano 1963, cit. pp. 47-49. Spendiamo, infine, qualche parola anche per un'altra allieva di successo della Marchisio, il soprano Rosia Raisa, al secolo Rose Burstein. Nata nel 1893, quindi coetanea della Toti, sul confine russo-polacco nella città di Bialystock, si fece apprezzare giovanissima nel sett. 1913 al Regio di Parma nella riesumazione dell'*Oberto* di Verdi. Le registrazioni testimoniano una voce opulenta, limpida ed estesa, nonché capace, nonostante il repertorio drammatico, di piegarsi ad autentici virtuosismi. Si produsse in molte opere, tra le quali *Don Giovanni* (Anna), *Norma*, *Ballo in maschera*, *Aida*, *Trovatore*, *Gioconda*, *Tosca*, nei maggiori teatri del mondo dal Colòn di Buenos Aires al Covent Garden di Londra, dall'Auditorium di Chicago alla Scala di Milano. Si ritirò dalle scene nel 1937 ed aprì a Chicago una scuola di canto, morì a Los Angeles nel 1963.

(3) Figura quest'ultima molto viva nella memoria della mia maestra: condivisero molto in quegli anni di frequentazione degli ambienti della Toti. Spesso si recavano assieme a lezione presso villa Toti a Barbisanello (frazione di Pieve di Soligo) o nella sua casa sul Canal Grande a Venezia accanto all'Accademia, seguendola fino a Roma ove si era trasferita in un attico panoramico ai Parioli, nei mesi invernali, per stare accanto alla figlia, l'attrice Marina Dolfin (1930-2007), spostasi nella capitale con l'attore e doppiatore Giuseppe Rinaldi. Entrambe

in quegli anni studiarono con la Toti moli altri giovani che, seppur talentuosi, per le ragioni più disparate non hanno intrapreso il difficile cammino della carriera lirica. Tra questi vi fu anche la mia maestra di canto, l'italiana Maria Laura De Sario (1926-2006), che prese regolarmente lezione dalla Toti dal 1951 al 1956.

Ma ora iniziamo il nostro percorso navigando tra una approfondimento e l'altro, tra una riflessione e l'altra, tra un ricordo e l'altro, ove il tutto è occasionato dall'inziale punto di partenza della testimonianza di questa allieva poco nota della Toti. Da lì si parte per sviluppare il discorso, portandolo a volte molto lontano, per poi sovente ritornare di nuovo in quel punto di partenza per poi riprendere di nuovo il largo verso nuovi approfondimenti e così via per l'intero percorso che si prospetta in queste pagine.

debuttarono nel 1954 a distanza di pochi mesi l'una dall'altra e nella stessa città di Roma. La mia maestra nel *Barbiere di Siviglia* rossiniano (Rosina) al Teatro Eliseo e Gianna D'Angelo in *Rigoletto* (Gilda) alle Terme di Caracalla. La prima lasciò subito gli ambienti del teatro per motivi personali, mentre la seconda intraprese una brillante carriera che la vide presto scritturata nei maggiori teatri italiani ed europei. Calcò le scene fino al 1970, poi si dedicò all'insegnamento presso la Jacobs School of Music dell'Università dell'Indiana a Bloomington fino al 1997.