

la rivista di **engramma**
gennaio **2018**

152

**Figure del mito:
presenze e
rappresentazioni**

La Rivista di Engramma
152

La Rivista di
Engramma

152

gennaio 2018

Figure del mito: presenze e rappresentazioni

a cura di

Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

152 gennaio 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-70-4

ISBN digitale 978-88-94840-30-8

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Figure del mito: presenze e rappresentazioni. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda
- 11 *Niobe in lutto: dipingere il silenzio*
Andrea Tisano
- 35 *La nascita del 'teatro alla veneziana'*
Caterina Soranzo
- 53 *Café Müller di Pina Bausch*
Gaia Clotilde Chernetich
- 77 *Achille. Una variazione sul mito*
Maria Grazia Ciani
- 107 *Come il canto ci obbliga a voltarci indietro*
Massimo Crispi
- 129 *Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza,
i corpi sfocati e il viaggio*
Stefano Tomassini
- 137 *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni
della videoarte in Italia*
Laura Leuzzi

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Scrittura artistica, semiseria, di un "nipotino d'Orfeo"

Massimo Crispi



1| Giorgio De Chirico, *Orfeo solitario*, olio su tela 1973, Roma, Museo Carlo Bilotti.

Mi presento subito. Io sono un nipotino di Orfeo. E sono, *ça va sans dire*, ma lo diciamo lo stesso, un cantante. Sulle origini di Orfeo esistono molti contributi fondamentali che hanno rivoltato il mito in lungo e in largo, traendo insegnamenti e avvertimenti, restando ammaliati dal suo canto, e così via. Cercherò, se possibile, di aggiungere qualcosa, magari con un tono un po' più giocondo rispetto a studi seri e accademici, ma senza perdere l'essenza della storia che il mito ci racconta. Di tanto in tanto, però, un riferimento al tempo perduto e al mondo classico ci vuole pure, perché in quel mondo, da qualche parte, abita la *Urpflanze*, la pianta primigenia che

Goethe bramava di trovare in Sicilia e che, simbolicamente, potrebbe rappresentare l'inizio di tutte le cose che ritroviamo nella nostra vita quotidiana.

Iniziamo dunque coll'occuparci di Orfeo e, di conseguenza, del canto, mentre l'eco della sua voce rimbalza attraverso i millenni e i secoli e li scavalca, tornando in auge di tanto in tanto e, alla fine, mostrandoci una via. Ci si equipaggi per bene e ci si metta in marcia a cercare la propria Euridice, perché di sicuro, per ognuno di noi, ce n'è una che aspetta, assai irritata per la lunga attesa. Ha un caratterino, l'Euridice... Io la mia l'ho trovata, persa, ritrovata, ripersa, le ho dato una terza possibilità e poi mi sono rassegnato a lasciarla andare per i fatti suoi perché era diventata

troppo esigente e io sono uno spirito libero. Forse l'Inferno era il posto suo, alla fine.

La voce umana, la voce artistica in forma monodica, si cominciò a riscoprire nel Rinascimento fiorentino dove, nei versi di poeti assai raffinati come Agnolo Poliziano (1454-1494) e, un secolo dopo, Ottavio Rinuccini (1562-1621), il mito del cantore Orfeo fu riesumato e non senza una ragione. Pur se sporadicamente citato da Francesco Petrarca nei *Trionfi*, da Dante Alighieri nel *Convivio* e da Giovanni Boccaccio nel *Decameron*, non c'era stata ancora una ripresa così totale del mito da Ovidio in poi. Peraltro Poliziano segue proprio il mito secondo Ovidio, dove avviene una svolta omoerotica di Orfeo, una volta definitivamente perduta e senza ritorno, Euridice. Naturalmente la versione fu censurata, in seguito, perché piuttosto scabrosetta:

ORFEO

Qual sarà mai sì miserabil canto
Che pareggi il dolor del mie gran danno?
O come potrò mai lacrimar tanto
Ch'i' sempre pianga el mio mortale affanno?
Starommi mesto e sconcolato in pianto
Per fin ch'e cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo' cor e fior novelli,
la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più soave amore.
Non sie chi mai di donna mi favelli,
po' che mort'è colei ch'ebbe il mio core;
chi vuol commercio aver co' mie sermoni
di femminile amor non mi ragioni.

Un inno alla pederastia, com'è noto una forma d'amore accettata presso Greci e Romani e, forse, agognata da molti umanisti, per quanto fosse considerata peccato mortale per la cristianità. E, infatti, poco dopo codesta

dichiarazione, dove il cantore supporta per altre due ottave di endecasillabi la svolta omosessuale, trovando un appiglio negli esempi celebri di Giove e Ganimede, Apollo e Giacinto, Ercole e Ila, peraltro senza che il povero Orfeo abbia avuto il tempo di metterla in atto, intervengono le Baccanti, furibonde per sentire così disprezzato il sesso femminile, facendo scempio del cantore e sacrificandone il corpo a Bacco. Processo alle intenzioni. Euoè!

Ça va sans dire, ma noi lo diciamo, colla censura della dichiarazione di Orfeo post Euridice, non aveva più senso l'intervento cruento delle Baccanti, e non proclamo che fu sempre adottato un lieto fine ma, nelle riprese moderne, la favola fu modificata di parecchio. Una moresca o delle danze erano il modo migliore per tornare a casa tranquilli senza choc di fini infauste, dopo l'opera. A volte Euridice viene recuperata una seconda volta, magari da un *deus ex machina*, come nel caso dell'opera di Christoph Willibald Gluck (1714-1787): e tutti vissero felici e contenti. Non ci dice, Ranieri de' Calzabigi, librettista di Gluck, se poi la coppia felice mise al mondo tanti bambini, magari tutti con voci strepitose. Mancò un sequel, nell'opera non si usava. Ci furono perfino clamorose e sferzanti parodie operistiche del mito. La più celebre di tutte fu quella di Jacques Offenbach, che con *Orphée aux Enfers*, 1858, prendeva in giro sia il mito stesso, con espliciti riferimenti alla società imperiale parigina dell'epoca, sia l'opera di Gluck, considerato intoccabile nella tradizione musicale francese dell'Ottocento. Per non parlare del surreale *Orfeo vedovo*, 1950, di Alberto Savinio. Ma questo sarebbe dovuto ancora avvenire, molto tempo dopo il Rinascimento.

L'unione della poesia e del canto che, appunto, contraddistingue Orfeo, è un volgersi indietro al passato remoto, perché i moderni erano convinti che i versi delle tragedie greche e della poesia lirica fossero tutti canti, suoni, lamenti e nenie. Riscoprendo il mondo antico, insieme all'uomo e la sua fisicità, la sua presenza nel mondo, le sue pulsioni, *in primis* quella erotica (come fece Poliziano), era inevitabile che si rivolgersero al modello greco, dove l'uomo era al centro della poesia – teatrale, tragica e comica ma non solo – colle sue passioni, i suoi eroismi, i suoi errori, i suoi destini e i suoi rapporti colla divinità e col fato. E l'uomo, in quelle tragedie, si esprimeva attraverso la voce e, in alcune parti, appunto, il canto. Certo nessuno sapeva come si cantasse nella Grecia antica, e le discussioni

animate nella fiorentina Accademia degli Alterati, sul finire del Cinquecento, si svolgevano proprio su come ricostruire codeste tragedie, studiando le antiche forme di sapienza, la pitagorica innanzitutto, interrogandosi anche su come si potessero svolgere le rappresentazioni a teatro. Ci torneremo.

Ottavio Rinuccini, presente in quell'Accademia, incominciò a comporre quelli che diventarono i primi libretti d'opera della Storia, in uno stile tassiano petrarchesco, con versi assai eleganti e musicali. Le lingue parlate all'epoca nella penisola italiana e, soprattutto, il toscano, direttamente evolutesi dal latino, avevano la caratteristica di possedere più di altri idiomi, anche neolatini, una musicalità interna, delle intonazioni ben decise e armoniose, una notevole drammaticità. Giusto per fare un esempio, basti pensare che Adrian Willaert (1490-1562), Orlando di Lasso (1532-1594), e una serie di altri compositori dell'Europa settentrionale, in pieno Rinascimento, venivano a risciacquare i loro panni musicali in Italia, spesso nel Golfo di Napoli, dove l'idioma era assai melodioso e adatto a villanelle, madrigali buffi, parodie, inaugurando la tradizione secolare della canzone napoletana. Applicare il canto e l'accompagnamento strumentale ai versi di Rinuccini venne quasi naturale da parte dei cantori-compositori come Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1550-1618).

Il primo melodramma in assoluto fu *La Dafne* di Jacopo Peri, nel 1597, del quale quasi tutta la musica è perduta, seguito poco dopo da *L'Euridice*, che apre il 1600, collaborazione di Peri e Caccini. Quest'invenzione si chiamò "recitar cantando" e tanti interrogativi pose in seguito nella ricostruzione dell'emissione vocale vera e propria. Certo, i versi di Rinuccini, pur eleganti, non avevano la penetrazione di quelli d'un Torquato Tasso (1544-1595), dall'immensa ispirazione poetica che ne caratterizzò l'opera. Era più un poeta cortigiano, forse più attento a una perfezione formale che però faceva buon gioco a un genere misto nascente, soprattutto se composto per una corte e quindi per occasioni gioconde come feste e nozze, d'onde il lieto fine.

Il potere evocativo della voce umana, nella versione monodica, con indefinibili e innumerevoli sfumature timbriche, interpretative, musicali, in uno spettacolo nuovo come il melodramma, sconvolse il mondo intorno, che non aveva mai ascoltato un simile esperimento. L'uso della lingua

toscana, la più musicale in assoluto, si rivelò vincente anche per il futuro perché l'opera italiana è ancora oggi la più rappresentata nel mondo e la magia creata dalla voce si ripropone ad ogni rappresentazione.

Orfeo, di certo, colla sua voce spostava le rocce, faceva diventare mansuete le belve, faceva cessare le procelle, commoveva le divinità, faceva tacere perfino le sfacciate sirene, anch'esse esperte nell'arte canora e celebri nell'ammaliare i naviganti per poi ucciderli e divorarli, ed era il migliore mito a disposizione per la nascita di un nuovo genere rappresentativo dove il testo, il canto e la musica si fondevano per la prima volta dall'epoca della tragedia classica, anche se in maniera tutt'affatto diversa.

Lo sviluppo e il successo che il neonato melodramma ebbe furono imprevedibili. I musicisti toscani diffusero le loro partiture in men che non si dica e arie, madrigali, recitativi, ariosi furono composti sui testi di Rinuccini, ma anche su testi di Tasso (le ottave della *Gerusalemme Liberata*), Giambattista Guarini (1538-1612) (*Il pastor fido*), Giambattista Marino (1569-1625), Gabriello Chiabrera (1552-1638). Ma fu soprattutto Petrarca, il precursore dell'Umanesimo, l'autore fra i più saccheggianti per la musicalità del suo verso e che servì d'esempio per la poesia italiana e straniera per secoli a venire. Quelle composizioni affollano ancora oggi le biblioteche storiche e rimasero ineseguiti per molto tempo, dopo il Seicento. Autori come Claudio Monteverdi, Giulio Caccini, Claudio Saracini, Benedetto Ferrari, Stefano Landi, Francesco Cavalli, Luigi Rossi, Sigismondo D'India e una schiera infinita di creatori di melodie e recitativi struggenti e drammatici, tutti a cavallo tra Cinque e Seicento, svilupparono le possibilità della voce umana, con una raffinatezza e una propensione al virtuosismo sconosciuta al mondo classico. O, almeno, supponiamo che sia così, anche perché non ci è stato tramandato alcun trattato di canto arcaico, se mai ce ne fosse stato qualcuno. C'è da dire che, nel periodo tra quei due secoli e poi per tutto il Seicento, che fu definito "barocco" solamente nella seconda metà del Settecento, inizialmente in accezione spregiativa, uno degli elementi della poetica dell'epoca era proprio creare un'atmosfera di "meraviglia", giacché, come ci ricorda Giambattista Marino:

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccellente, non del goffo):
chi non sa far stupir vada alla striglia.

Il virtuosismo, fosse idiomatico o pittorico, musicale o architettonico, era un modo per stupire l'osservatore o l'ascoltatore, uno degli artifici retorici più efficaci per comunicare emozioni. Così, da un tentativo di ricreare in modo moderno l'antica tragedia greca, scaturì la nuova e assai più complessa forma di comunicazione dell'opera lirica, il melodramma, appunto.

Soffermiamoci per un istante a considerare il lavoro che un artista fa, in un'arte rappresentativa come il canto e l'opera: un lavoro complesso quanto, se non più, gli incantesimi di Orfeo. Può aiutarci a capire come uno strumento così primitivo e profondamente soggetto all'emotività come la voce umana provenga dall'antichità e surfuri sulla spuma del tempo per dirci sempre qualcosa di nuovo.

Il cantore trace, un citaredo, si esibiva colla sua lira per accompagnare il suo canto ora dolce, ora appassionato, ora triste, ora sconcolato, per cantare la serenata a Euridice o per disperarsi colle rocce e la Natura per la perdita della sposa. Andando agli Inferi per cercare in qualche modo di recuperarla, Orfeo cominciò a cantare nenie commoventi per Caronte e poi per Proserpina e Plutone, divinità ipogee, che alla fine, contravvenendo alle regole, lasciarono libera Euridice alla condizione, per Orfeo, di non voltarsi mai a guardarla prima dell'uscita dal tunnel. Nei miti, così come nelle fiabe, c'è sempre una condizione per raggiungere la felicità, nulla viene mai elargito gratuitamente, in ogni favola. Orfeo deve percorrere il cammino a ritroso, senza voltarsi. Può essere anche un messaggio in cui si evidenzia che a volte non basta ammaliare il potente di turno per vincere. Ci sono altre prove da affrontare.

Il lavoro di un cantante, dicevamo, è assai più duro. La voce che l'artista userà per convincere l'uditorio dovrà essere cercata assai in profondità, non scaturisce spontaneamente e senza fatica come succedeva a Orfeo. Alla fine per lui era normale e facile aprir bocca e avere tutti ai suoi piedi, il suo era un dono celeste, derivante dalla madre Calliope, la musa "dalla bella voce", ispiratrice della poesia epica. Per i nipotini di Orfeo i geni

divini si sono molto diluiti attraverso i millenni e quindi, per recuperare il rapporto colle origini, bisogna lavorarci su molto duramente. E già: aprendo bocca per cantare si mettono in moto meccanismi neurovegetativi che nessuno normalmente sospetterebbe e si provano sensazioni ancestrali che spesso stupiscono lo stesso cantore. L'introspezione è totale ed è un cammino a ritroso dentro il proprio corpo e dentro la propria mente, che apre le porte del proprio Inferno. Il cantante deve scoprire i meccanismi più segreti e intimi della produzione del suono, deve imparare a sentire il proprio corpo in ogni sua parte, la propria respirazione, il battito cardiaco, la posizione del corpo nello spazio, l'astrazione del medesimo, la ricerca delle emozioni, piacevoli e, cosa più dura, spiacevoli, e quindi la proiezione di un affetto rielaborato al di fuori di sé, sfidando in apparenza le leggi della fisica.

Ma la faccenda è ancora più stratificata di quanto si possa immaginare. Andando ulteriormente a ritroso nel tempo, in culture più arcaiche di quella della Grecia classica, che comunque era il quadrivio dove tutte le culture di allora passavano e si concentravano, l'atto primigenio della fonazione era il respiro, anzi, era ancora precedente al respiro, era la preparazione della glottide al passaggio del fiato: il colpo di glottide.

Il colpo di glottide è una consonante, la cosiddetta "occlusiva glottidale sorda", e si realizza chiudendo le corde vocali per fermare il flusso dell'aria per riaprirle di colpo e permettere al suono di formarsi. Di là dall'atto puramente meccanico e fisico, la consonante muta ha un significato enorme a livello mistico ed esoterico. Questo "suono senza suono" si esprime graficamente in molti modi, che si evolvettero dal geroglifico egizio rappresentante il profilo sinistro di una testa bovina e che si trasmise quasi identico, stilizzato, nelle lingue protosemitiche del Mediterraneo, per diventare, attraverso stilizzazioni successive, l'*aleph* fenicia, mantenendo il valore fonetico del colpo di glottide, che fu conservato nella lingua semitica. I Greci, per iniziare il loro alfabeto, avendo una lingua con tutt'altri suoni, utilizzarono un simbolo derivato dal fenicio, che era appunto la prima lettera alfabetica, l'*alpha*, (α). Che poi sarebbe diventata la nostra A, con un suono aperto ben diverso dal colpo di glottide muto, e che però lo avrebbe immediatamente seguito, dando vita al suono più utilizzato dall'uomo: 'Ah!' (perbacco!), 'Ahhhhh!' (stupito compiacimento); 'Aaaaaargh!' (paura); 'Ahahaha!' (riso); 'Ahè!'

(incitamento a calmarsi verso qualche astante molesto); 'Ahi!' (duolo)... e così via. Ma soffermiamoci ancora sul significato dell'*aleph*, perché è interessante la simbologia ad esso legata e che si interseca colla ricerca nel profondo del mistero del nostro corpo e, se vogliamo indulgere al soprannaturale, della nostra anima.

L'*aleph* è, nella cultura ebraica, il principio di tutte le cose, l'atto creativo di יהוה, Geova, Jahvè, Dio e anche Dio stesso, il suo nome. A Dio non occorre neanche pronunciare per creare, basta che dia il soffio vitale per animare qualsiasi cosa voglia. Animare, dare un'anima, dal greco *ἄνεμος* (soffio, vento), la parte spirituale (da *spiritus*, che in latino significava anch'esso "soffio") e vitale dell'essere vivente che, secondo le religioni, sarebbe distinta dal corpo materiale. E, insieme all'omega, l'alfa chiude il cerchio dell'inizio e della fine, facendoli coincidere nell'eternità (d'altronde si può giocare sull'etimologia di "eterno" o "eterno", ricollegandola a *ex terno*, fuori dalla terna del tempo: passato, presente e futuro). Le due lettere apocalittiche.

Ecco, a poco a poco ci siamo arrivati. L'indagine all'interno della produzione, cioè della creazione, di un suono vocale parte proprio dal colpo di glottide primigenio, dal significato che quest'atto creativo si porta dietro. Il cantante crea il suo suono, soffia l'anima, lo spirito, dentro ciò che trasmette all'ascoltatore, crea qualcosa che è assolutamente incorporeo ma che viene percepito da chi ascolta e quindi esiste.

Sarà una considerazione forse simile a questa che farà scrivere a Giovanni Battista Vico, citato in Michele Parma, *Sopra Giambattista Vico. Studii Quattro* (Milano, 1838):

"[...] Gli è che il canto, in un ordine massimo delle cose, è superiore alla parola, e in niuna guisa soggiacente a quelle circoscrizioni che gli usi e le abitudini pongono al linguaggio: molte cantilene sono lusinghiere, inducono presto sazietà, passano; ma rimane sempre del canto quella sublime virtù di scuotere prepotentemente con la più immediata espressione dei più cari sentimenti, l'idiota e il sapiente, il fanciullo e il vecchio, il ricco e il povero, l'uomo fortunato e l'uomo infelice".

Non sembrava così complicato, vero? Quando si ascolta la voce divina di Luciano Pavarotti (1935-2007) o di Maria Callas (1923-1977) tutto sembra liscio come l'olio ma il lavoro, anche solamente a livello intuitivo, che ci sta dietro è titanico. O, forse in questo caso, orfico, per meglio dire. La produzione di ogni fonema cantato ha una sua ragion d'essere, e ogni fonema dev'essere legato all'altro, deve esprimere un senso drammatico, molto più complesso della voce semplicemente parlata. I suoni più lunghi devono essere continui e intonati, secondo l'intonazione stabilita dall'autore, non basta l'accento tonico della parola, che pure c'è, e intervengono altre misurazioni, sebbene il recitativo conservi una struttura ritmica legata al verso. E in questo suono, appunto, ci deve anche stare l'espressione.

A un certo punto, man mano che l'esplorazione della vocalità veniva approfondita e arricchita dall'esperienza dei compositori e dei cantori, in alcune arie e/o recitativi, soprattutto nei momenti cadenzali, ossia alla fine della frase o del periodo musicale, si iniziarono a inventare e introdurre degli abbellimenti. Un po' per amor di variazione, anche perché tre ore di nenie senza fine in un registro compreso in un'ottava e mezzo, ma quasi sempre insistente sul centro della voce, senza molti cambi di tonalità, potevano risultare un po' noiose. Gli abbellimenti, detti anche diminuzioni perché diminuivano, frammentavano la nota più lunga in molte note che dovevano essere messe in relazione col contesto armonico, in modo da 'abbellire', furono codificati dai cantori virtuosi dell'epoca, primo tra tutti Giulio Caccini, che con *Le nuove musiche* (1602) diede un'impronta virtuosistica al recitativo. Ma l'abbellimento non doveva essere fine a sé stesso. L'abbellimento era un integratore intimamente connesso alla vera arte, che era quella di muovere gli affetti, l'espressività.

I risultati si videro presto. La famosa aria di Orfeo dall'atto III dell'omonima opera (1607) di Claudio Monteverdi (1567-1643), "Possente spirito", lamento orientato ad ammorbidente Caronte, il traghettatore infernale che avrebbe dovuto consentire a Orfeo vivo l'ingresso nel regno dei morti, cosa impossibile, ha una doppia versione. Una di esse è più lineare, fedele ai dettami del recitar cantando, dove maggior importanza era data alla parola o, forse, perché i cantori futuri potessero diminuirla a loro arbitrio secondo la propria arte. Ma, per la prima assoluta di Mantova alla presenza dei duchi, avendo a disposizione Francesco Rasi

(1574-1621), uno dei più celebri virtuosi dell'epoca, Monteverdi compose anche una versione densissima di variazioni e diminuzioni assai complesse, degne del grande virtuoso, testimoniando una complessità tecnica che già doveva essere assai sviluppata. Con questi abbellimenti, presenti solamente in quest'aria e nel duetto di Orfeo con Apollo, il padre di Orfeo secondo alcune versioni del mito o, almeno, quella utilizzata dal librettista Alessandro Striggio Jr. (1573-1630), dove i due tenori duettano a suon di vocalizzi, il cantante può esprimere non solo il virtuosismo tecnico ma anche quello espressivo in grande libertà, senza rispettare strettamente la notazione ritmica indicata sul pentagramma: Orfeo può far durare di più o di meno un vocalizzo, rallentarlo o accelerarlo secondo il suo criterio interpretativo, certo, sempre all'interno di un insieme ritmico, ma assolutamente soggetto alla bravura e all'estro dell'artista.

Ma perché il cantore di tutti i cantori si esprime con un canto straordinariamente fiorito di melismi e trilli e gorghe e groppi solamente in quei punti? Perché in quei punti Orfeo si rivolge a una divinità o dialoga con lei: colle divinità, le normali canzoni e arie possono apparire banali, ci vuole qualcosa di emotivamente più forte e magari un'aria di bravura. Apollo non può che essere arcicontento che il suo figliolo lo eguagli in vocalizzi spericolati e le orecchie di Caronte, personaggio in genere assai burbero e insensibile, vengono vellicate dalla sapienza canora del trace, che lo ipnotizza e lo fa addormentare per poter passare oltre. Il 'basso continuo', invenzione barocca, forniva il bordone armonico dentro il quale la voce poteva spaziare, improvvisare, scatenarsi. Nella lirica classica, la pratica del canto monodico accompagnata da una cetra si chiamava citarodica, concettualmente simile al basso continuo, ma in che termini si eseguisse, e quali fossero le indicazioni degli autori al proposito, non si sa.

Di certo la lirica greca era basata sul ritmo, l'armonia così come la intendiamo noi era sconosciuta, e la melodia si avvaleva di tre modi per esprimere gioia, mestizia e dolore: i modi frigio, mesolidio e lidio. Però il mistero della musica antica (e quindi del canto) resta irrisolto, perché le indicazioni musicali, apposte sui papiri posteriormente ai versi, furono scritte con un inchiostro che non ha resistito al logorio del tempo. Un inchiostro antipatico. Le ricostruzioni attuali di alcuni frammenti di epitaffi e inni greci sono fantasiose seppur suggestive ma non ci dicono molto di

più di ciò che non sappiamo e, forse, non sapremo mai. Aristotele, nella *Poetica*, ci racconta che la tragedia nacque dall'improvvisazione, precisamente da parte di "coloro che cantano il ditirambo" in onore del dio Dioniso e ci informa anche, nella *Politica*, della funzione catartica del teatro e della musica. Come detto prima, non sappiamo in realtà come questa 'improvvisazione' si svolgesse agli albori del teatro, se si facessero dei vocalizzi, se l'improvvisazione fosse accompagnata da espressioni corporee, vale a dire danze, e se tutto fosse soggetto all'arbitrio dei coreuti, né cosa gli autori prescrivessero. La tragedia greca utilizzò il coro, un insieme di voci, in diversa maniera da Eschilo a Sofocle e, in seguito, a Euripide, fino lasciare via via maggior spazio ai singoli attori, che crescevano sempre più numericamente in parallelo all'evoluzione del teatro. I cori a poco a poco non si limitarono più all'espressione vocale ma la accompagnarono con movimenti coreografici, su una traccia musicale eseguita da flauti.

L'accompagnamento musicale della neonata opera lirica era invece affidato, come abbiamo visto, al "basso continuo" ossia a uno o più strumenti, un clavicembalo, un organo, una viola da gamba, un violone, un liuto, un'arpa, un chitarrone, a volte tutti insieme, che fornivano il tappeto sonoro su cui la voce poteva passeggiare recitando e cantando allo stesso tempo ma, a differenza del modo antico, inserendosi in un'armonia. Nell'aria di Orfeo, inoltre, alcuni strumenti sono proprio specificati da Monteverdi e sono utilizzati in funzione di dialogo colla voce: l'arpa, due violini e basso *da braccio*, due cornetti, l'organo di legno, il chitarrone, proprio per sottolineare, arricchire o imitare la voce del cantante, spesso in eco, altro artificio barocco, mentre gli strumenti utilizzati nel teatro antico erano assai diversi. La versione fiorita dell'aria di Orfeo del III atto è un preannuncio inconsapevole di ciò che avverrà in futuro nel melodramma, ossia il cantar recitando piuttosto che il contrario. Al canto saranno affidati sempre più fioriture, sempre più vocalizzi, sempre più stupefacenti invenzioni, e i cantanti saranno sempre più specializzati nella tecnica vocale: l'artificio barocco, la 'maraviglia', la bravura, il belcanto.

Peraltro, non bisogna pensare che Claudio Monteverdi fosse sempre propenso al canto fiorito. In una delle sue massime composizioni, un madrigale in stile rappresentativo, ossia un madrigale che si poteva rappresentare come una vera opera, *Il Combattimento di Tancredi e*

Clorinda (1624), su alcune ottave della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, Monteverdi fa specifica richiesta agli esecutori di non utilizzare alcun abbellimento, secondo le regole del recitar cantando: il cantante “Non doverà far gorghe nè trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza che incomincia Notte...”. La recitazione cantata, che in questa composizione raggiunge uno dei suoi massimi storici, sui sublimi versi tassiani, in un perenne dialogo della voce con pochi strumenti ad arco e un basso continuo, era lo scopo principale da raggiungere. Il virtuosismo vocale poteva aspettare, l’espressione era più importante, i gorgheggi erano solo consentiti nell’aria della Notte, un’invocazione alla sua oscurità, al suo mistero, alle sue illusioni, ai suoi abissi, acciò che la notte stessa si disponesse a far risplendere e immortalare le imprese e la fama dei due guerrieri-amanti, che pur erano nascoste dalla sua oscurità. Simili contrasti ben potevano essere abbelliti a discrezione del narratore per meglio esprimere la congerie notturna di sentimenti e sensazioni. Il resto era la cruda battaglia di due amanti inconsapevoli, colla desolante scoperta finale di Tancredi che aveva ucciso l’oggetto del suo amore, mentre lo stile concitato della voce del narratore partecipe e degli strumenti faceva risaltare lo spirito del combattimento corpo a corpo – colle sue pause, i suoi scontri, le ferite, lo sdegno, la pietà. Un finale etereo, affidato al canto soffuso del soprano, chiude il madrigale in pianissimo, in punta di piedi, coll’ascesa al cielo dell’anima di Clorinda, ormai battezzata, tenendo il pubblico col fiato sospeso. Anche questa era la “maraviglia” barocca.

L’evoluzione del linguaggio vocale monteverdiano, nei suoi principali drammi storici e mitologici a noi pervenuti (*Il ritorno d’Ulisse in patria*, 1640, e *L’incoronazione di Poppea*, 1642, su due libretti di altissimo valore poetico, rispettivamente di Iacopo Badoer (1602-1654) e Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), entrambi veneziani), rispetta sempre la recitazione espressiva di tutti i personaggi, non tralasciando nessun carattere, lasciando spazio alla virtuosità solo in alcuni momenti. Il virtuosismo vocale si esprime più nei madrigali degli ultimi libri, dove la voce umana, d’ogni registro, sfodera spesso vocalizzi complessi e sublimi, alternando frequentemente ariosi, ciaccone, passacaglie e recitativi all’interno della stessa composizione.

Il massimo dell’elaborazione virtuosistica vocale Monteverdi lo esprime in uno dei monumenti della musica sacra di tutti i tempi: il *Vespro della Beata*

Vergine, 1610. Lì la voce è veramente utilizzata senza pudore e l'abilità richiesta ai cantanti è tra le più alte e specialistiche possibili. Lì c'è quasi il parossismo del virtuosismo, concesso con reticenza al recitar cantando, lì i narratori sacri devono mostrare vocalità soprannaturali, irraggiungibili, scioccanti, come se fossero onnipotenti angeli.

La 'maraviglia' barocca, a volte, si poteva mutare in orrore. La moda degli evirati cantori, poveri bambini in età pre-puberale, dotati di voci soavi e promettenti, ai quali erano asportati gli organi sessuali per impedire lo sviluppo dei caratteri sessuali come la muta della voce, fu uno degli orrori più insani che abbia mai insanguinato l'arte del canto. La ragione perversa di queste castrazioni a fini canori (sebbene le prime notizie di questa pratica risalgano già al V secolo d.C. a Bisanzio) trae le sue origini dalla precocissima censura cristiana sul teatro e, di conseguenza, anche sul canto: le donne non potevano cantare, meno che mai in chiesa, per pregiudizio, e la necessità della musica di avere voci femminili, soprani e contralti, sia da solisti che nei cori, esigeva la presenza di voci bianche maschili per meglio cantare le lodi del Signore. Qualcuno, a quel punto, ebbe l'orribile idea di iniziare a castrare i bambini per ovviare a questa necessità. La voce dei castrati si preservava così eternamente pura, come quella dei bambini, sebbene sviluppasse un timbro assolutamente *sui generis*, mentre il corpo cresceva in maniera abnorme, innaturale. Spesso i castrati erano d'alta statura, con corpi ingombranti, con potenze polmonari irraggiungibili e fiati lunghissimi, esercitati da lunghi e fitti training con maestri severissimi, che a volte erano gli stessi compositori di cui gli sventurati allievi eseguivano la sublime musica, o altri castrati più anziani. La loro vita diventava un inferno dal punto di vista fisico e umano, perché gli infelici non potevano avere una normale attività sessuale, oltre a soffrire frequenti disagi fisici, dovuti a uno sviluppo innaturale, anche se, in molti casi, essendo dei veri e propri fenomeni vocali e musicali, contesi da tutti, godevano di agi e ricchezze, quando non di un vero e proprio prestigio internazionale, a servizio dei regnanti dell'epoca.

Le opere e i ruoli scritti per queste voci uniche dai più grandi compositori del Seicento e del Settecento, tra i quali troviamo, non per caso molti "Orfeo", contengono pagine straordinarie, ma è veramente disperante soffermarsi a pensare che la bellezza musicale e l'infelicità di quelle persone fossero due aspetti complementari, così strettamente collegati. La

cosa ulteriormente strana, specialmente ai nostri occhi moderni, è che i ruoli che spesso i castrati erano destinati a ricoprire nei melodrammi erano quelli degli eroi della mitologia classica: dèi, guerrieri, magari anche sciupafemmine, che rispetto alla mutilata sessualità dell'evirato cantore avrebbero dovuto essere incompatibili e risultare ridicoli.

Ma non solo. I castrati ricoprivano talvolta anche ruoli femminili, in ispecie dove le donne non potevano esibirsi. Eppure l'idealizzazione, l'astrazione e la sublimazione nell'arte, a quell'epoca, rendevano quasi indispensabile la presenza di almeno un castrato in un'opera di successo, per lo meno in Italia, Inghilterra, Portogallo, Spagna, principati germanici e Impero austro-ungarico. La Francia non apprezzava molto i castrati, preferendo l'haute-contre, assimilabile al futuro tenore contraltino. Se Georg Friedrich Händel (1675-1759) non avesse avuto Senesino (1686-1758), Carestini (1794-1760), Baldi (1692-1768) e una schiera di valenti musicisti castrati, forse i ruoli di quegli eroi sarebbero stati diversi. Oggi li apprezziamo anche cantati da soprani, mezzi e contralti femminili: quei ruoli sono scritti in maniera talmente straordinaria, che non ne soffrono.

Coll'avvento dei castrati la voce come veicolo magico di comunicazione emotiva raggiunse il parossismo. Le cronache riferiscono di svenimenti di dame, scoppi di pianto a dirotto, scene isteriche tra il pubblico per le interpretazioni dei castrati del momento. Di certo è difficile per noi moderni avere un'idea di cosa dovesse essere ascoltare queste voci dai timbri di là dall'umano, con un'educazione vocale senza pari e capaci di virtuosismi inaccessibili ai più, strumentisti compresi. I fiati lunghissimi su cui venivano inanellate lunghe "messe di voce", ossia dei suoni che partivano pianissimo per arrivare al fortissimo e ritornare al pianissimo, mantenendo l'intonazione perfetta e la sensazione che il suono non finisse più grazie alla potenza respiratoria e all'abilità di cui i castrati disponevano, restano leggendari. Ma era proprio la qualità di quel suono a rendere unica la voce del castrato: una voce infantile ma sviluppata al tempo stesso, con qualche caratteristica adulta, peculiarità sovranaturali, quasi angeliche, non di questo mondo. Niente a che vedere coi moderni falsettisti, molti dei quali assolutamente e ridicolmente sgallettati, autentica aberrazione del XX e XXI secolo che, paradosso della storia, sono amatissimi proprio nella Francia che rifiutò i castrati. Il barocco, quindi, nella sua massima aspirazione alla "maraviglia", costruì quelle creature che

erano come macchine biologicamente modificate per la soddisfazione degli ascoltatori, portando la voce umana oltre i traguardi immaginabili, come nel mito orfico, ma a prezzo dell'infelicità personale di molti di quegli esecutori.

A parte quelli più celebri, che da vite di poveri miserabili, com'erano quelle delle famiglie d'origine da cui molti provenivano, trovarono ricchezza, stima e fortuna, come Farinelli (1705-1782) o Senesino, c'è una schiera infinita di molti altri cantanti meno fortunati che non arrivarono a essere bravi come i quei fuoriclasse, o non erano bravi per niente, e finirono la loro vita nei cori, coll'aggravante di non poter avere una vita pienamente vissuta perché sessualmente mutilata. Sovente i ruoli dell'infelice Orfeo furono scritti per castrato, quasi per ironia della storia. Uno dei più celebri fu il protagonista di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, il castrato Gaetano Guadagni (1728-1792), per il quale, a Vienna, fu creato il ruolo e che portò in giro l'opera per le capitali musicali più importanti. Lo stesso ruolo, Guadagni lo coprì per un altro *Orfeo ed Euridice* (1762) sul medesimo libretto di Ranieri De' Calzabigi ma con musica di Ferdinando Bertoni (1725-1813), che rivaleggiò a lungo colla versione gluckiana, almeno in Italia.

Era passato un secolo e mezzo da *L'Orfeo* di Monteverdi. Il melodramma si era evoluto ed era cambiato enormemente. Il recitar cantando era quasi scomparso, sebbene le qualità attoriali richieste ai cantanti fossero sempre assolutamente necessarie per infiammare il pubblico e richieste nella preparazione artistica dai grandi maestri e trattatisti. Guadagni, infatti, era un campione di canto di espressione, assai distante da quello virtuosistico, che pure conosceva, ed era dotato di grandi arti sceniche perché si era formato alla scuola shakespeariana di David Garrick a Londra. Il canto gluckiano era quasi un ritorno alla purezza delle origini, scordando i fasti del barocco e avviandosi verso il neoclassicismo.

È singolare come i soggetti mitologici e storici, comunque, non sparirono quasi mai dal repertorio operistico serio. Perfino in pieno Ottocento e anche nel Novecento ci furono interpretazioni moderne delle tragedie di Sofocle o Euripide e Seneca, basti pensare alla *Medea* (nata in francese come *Médée*, 1797) di Luigi Cherubini (1760-1842), o la *Medea* di Giovanni Pacini (1796- 1867), o *Orpheus* e *Oedipus Rex* di Igor Stravinsky

(1882-1971), quest'ultimo rivisitato in un latino maccheronico da Jean Cocteau (1889-1963). La cosa più strana è che quest'ultimo *Orpheus* è un balletto. Si perde quindi la potenza evocatrice della voce umana che ammansisce le belve e commuove gli dèi, mentre risalta la potenza della bellezza classica del corpo perfetto e statuario dei danzatori, altra categoria estetica del classicismo e del neoclassicismo.

Ma facciamo un passo indietro e torniamo alla fine del Settecento. I castrati a poco a poco si estinsero, sia per l'avvento della Rivoluzione Francese, e quindi di un mutamento epocale dei costumi, delle leggi, della morale, sia perché nel frattempo la voce aveva trovato altri compositori e interpreti che preferivano altri registri. Il Preromanticismo incoronò la voce di tenore per i ruoli dell'eroe per poi confermarlo nel Romanticismo pieno e nel Verismo, anche come eroe negativo. La voce del tenore, dagli esordi del melodramma, si era andata trasformando. Un tenore come l'Orfeo monteverdiano non aveva più alcun senso. Da premettere che le opere monteverdiane erano già cadute nell'oblio da un bel pezzo, così come quasi tutte le opere barocche. *Démodé*. Il concetto che noi abbiamo oggi di repertorio allora non esisteva ancora: dopo relativamente poche recite le opere erano destinate ad affollare gli archivi musicali. Le opere più fortunate di autori celebri come Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi (1678-1741) o Nicola Porpora (1686-1768) e non molti altri avevano delle riprese secondo il successo che avevano riportato, e il successo era di solito determinato da interpreti di valore, spesso i castrati, ma dopo un po', alla morte dei compositori, erano dimenticate.

Qualche aria particolarmente straordinaria sopravviveva perché il cantante per cui era stata composta la portava con sé e la tirava fuori a grande richiesta del pubblico, pur se con quell'opera non c'entrava niente (la cosiddetta "aria di baule"), proprio perché i veri divi dell'epoca erano i cantanti, molto meno i compositori. Un repertorio operistico iniziò seriamente a crearsi nella seconda metà del Settecento, quando compositori come Gluck o Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) si affacciarono alla ribalta. E con Mozart l'eroe divenne il tenore. Idomeneo, Tito, Belmonte, Tamino, sono l'espressione di vari profili di eroe: il re padre divorato dal rimorso per aver fatto promesse avventate agli dèi, l'imperatore romano magnanimo, il giovane nobiluomo spagnolo che parte alla ricerca della moglie rapita dai Turchi, il principe orientale senza

macchia e innamorato che aspira alla purezza e alla saggezza massima dei sapienti massoni... La strada per l'eroe romantico e post-romantico del futuro era spianata: Florestan, Edgardo, Arturo, Manrico, Otello, Rodolfo, Calaf e così via.

Ma abbiamo parlato sempre e solamente di voci maschili o di uomini che, per castrazione, avevano voci assimilabili a quelle femminili. Discorso analogo a quello per le voci maschili si può fare per quelle femminili. In origine le cantatrici di qualità erano poche e ricercate, perché le donne di spettacolo erano assimilate spesso a prostitute. Molte di quelle poche, accolte nelle corti e nelle città più aperte alle arti, come Firenze, Mantova o Venezia, si fecero apprezzare per le loro doti attoriali e canore. Spesso erano figlie d'arte, ossia di compositori e cantanti, come Francesca Caccini (1587-1641), Barbara Strozzi (1619-1677), Vittoria Archilei (1550-1620), Adriana Basile (c.1580-c.1642) e le sue sorelle, la sua figliola Leonora Baroni (1611-1670), Anna Renzi (1620- c.1661). Oppure, erano monache. E lì, le monache erano anche compositrici.

Ma in un mondo maschile, soprattutto quello dominato dalla religione, difficilmente le compositrici avevano una qualche considerazione (così come nelle altre arti, d'altro canto; rarissime, come noto, donne pittrici o scultrici riuscirono a emergere: Artemisia Gentileschi (1593-1654), o, prima, Properzia de' Rossi (1490-1530), anche intagliatrice incredibile di noccioli di ciliegia e di pesca!). Nel Seicento, coll'affermazione progressiva del melodramma e la moltiplicazione dei teatri pubblici veneziani, in una città dai costumi più rilassati come, appunto, Venezia, le donne cantatrici si diffusero sempre più. Le artiste, che non potevano mancare nei cartelloni di melodrammi sempre più ricchi ed elaborati, a poco a poco si espandettero a dismisura, pur vivendo sempre all'ombra dei veri divi dell'epoca – i castrati.

In Inghilterra furono create delle opere, lì conosciute come *Masque*, addirittura per collegi femminili, come *Dido and Aeneas* (1689) di Henry Purcell (1659-1695), dove gli unici cantanti maschili sono il tenore Aeneas (peraltro con un ruolo assolutamente marginale rispetto a quelli muliebri), e i coristi. Caso quasi unico. Per avere altre opere quasi tutte al femminile bisognerà aspettare Giacomo Puccini (1858-1924) con *Suor Angelica* e Francis Poulenc (1899-1963) con *Dialogues des Carmélites*. Sempre suore.

Lentamente, a fine Seicento e definitivamente nel Settecento, soprani e contralti femminili ebbero il loro momento di gloria, soprattutto in Italia, Austria e Inghilterra, dove Händel creò musica immortale per Anna Strada del Po, Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni, tra le più reclamate star dell'epoca. I grandi personaggi tragici, storici e mitologici, incarnati da quei soprani e mezzosoprani, come Almirena, Agrippina, Alcina, Cleopatra, Rodelinda, Asteria, Partenope, Armida, e così via, restarono nella storia anche per l'evoluzione stessa della vocalità grazie a un incontro fortunato di compositore e virtuose. Händel quando componeva, anche per gli strumenti, aveva sempre presente la voce umana. Le felici linee melodiche affidate spesso agli strumenti solisti, sia nella musica strumentale che in quella sinfonico-vocale (oltre alle opere c'è la monumentale produzione di oratori), sono essenzialmente vocali, Händel fa cantare gli strumenti, soprattutto quelli a fiato, assimilando la comunicativa e il linguaggio drammatico precipuo della voce umana.

La reinvenzione tardo-barocca dei ruoli classici, soprattutto su testi metastasiani, apre nuove porte all'interpretazione teatrale e soprattutto vocale rispetto ai primi melodrammi degli esordi. Lo schema è semplice: da una parte i recitativi 'secchi', spesso interminabili, dove il cantante recita sopra un basso continuo scarno ed è concentrata l'azione e la spiegazione di ciò che avviene; dall'altro le arie col *da capo*, ossia il massimo momento espansivo della voce, con tutti i virtuosismi possibili e immaginabili, anche espressivi, dove il cantante può esprimere, attraverso un suo momento compositivo nel *da capo*, il suo 'affetto' o i contrasti affettivi in cui la vicenda lo pone. In pratica si mette in secondo piano il recitar cantando ma si spalancano le porte a ciò che diventerà il canto vero e proprio nel futuro: l'aria, la canzone, la romanza sarà il momento di gloria del cantante e anche del compositore. Coll'Ottocento le cose cambiano e le arie saranno sì il *climax* emotivo della composizione ma avranno anche una funzione drammatica più coinvolgente rispetto al melodramma barocco e tardo-barocco.

Ovviamente ci sarebbe un capitolo a parte sull'opera barocca francese, che segue in parallelo le vicende dell'opera italiana da cui deriva direttamente e anch'essa legata profondamente al mondo classico. Ma ne parleremo in un'altra occasione.

Ifigenia, Medea, Norma... non è un caso che Maria Callas, una delle interpreti più straordinarie del Novecento, le abbia rispolverate e rilette dando un'impronta vocale del tutto personale e tragica, come lei. La Callas sembrava ricuperare nel suo Inferno più profondo e più segreto la tristezza, la fragilità e la tragicità di queste donne, la solitudine dell'eroina contro il fato, contro un mondo esclusivamente maschile, contro tutti, ma che lasciava alla donna una dimensione magica. Il titanismo delle sue interpretazioni probabilmente nasceva da una conoscenza profonda del teatro classico di Euripide, tanto che Medea, per lei, non fu solo un ruolo operistico ma anche cinematografico, grazie a Pier Paolo Pasolini. E lì la voce della grande interprete musicale cede il passo all'espressività corporea dell'attrice tragica: il magico canto che ipnotizzava il pubblico nei teatri di tutto il mondo non esiste più, lasciando il campo libero alla recitazione.

C'è un altro sacrificio, però, a cui la Callas andò incontro. Proprio nella versione italiana del film (la seconda) la voce non è sua. Il suo accento veneto-balcanico, pur presente di tanto in tanto nella recitazione, fu giudicato pericoloso da Pasolini per l'uscita del film in Italia, visto che tutti gli occhi erano puntati sull'evento, e fu preferito il doppiaggio di Rita Savagnone. Il doppiaggio originale della Callas fu però conservato e si può ascoltare nel DVD, così come anche nelle versioni francese e inglese del film, dove la voce è quella della divina. Fu proprio, comunque, la precedente esperienza melodrammatica della Callas, a partire dalla riesumazione dell'opera di Cherubini per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1953, arricchita da molte altre esibizioni di *Medea* nella sua carriera, che contribuì ad infuocare il personaggio cinematografico con arcaici e misteriosi accenti che solo lei poteva dare.

La Callas, studiosa e filologa che incontrò direttori d'orchestra e registi di grandi sapienze che l'aiutarono a tirar fuori le sue migliori qualità, trasse l'eredità belcantistica delle dive del Belcanto ottocentesco, Maria Malibran (1808-1836) e Giuditta Pasta (1797-1865) soprattutto.

Ciò che la Callas - nuova maschera della maga della Colchide - succhiò dal profondo del personaggio di Medea stravolse il pubblico e, di lì in avanti, la maniera di interpretare l'opera. La diva belcantista trovò le sue radici nella recitazione e nella declamazione neoclassica di Cherubini, ci si

mosse perfettamente a suo agio ma le unì alla fisicità femminile e al temperamento mediterraneo che le erano peculiari.

Per restare in tema orfico, Maria Callas interpretò precedentemente anche un'Euridice nella riesumazione fiorentina, anche questa, di *Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn. Resta, inoltre, una bella incisione dell'aria di Orfeo, precisamente della versione francese dell'opera di Gluck, "J'ai perdu mon Eurydice", dando prova della sua versatilità vocale e drammatica.

Quello della Callas è un esempio splendido del percorso a ritroso che un cantante può fare, come Orfeo, per trovare la propria Euridice dentro di sé. Una volta trovata si può anche lasciare andare, la consapevolezza di essere riusciti a compiere il percorso può essere sufficiente. In fondo Euridice è l'altra metà del cielo di ognuno di noi e non è necessariamente una persona, può essere anche la metà oscura. Rischiamo di perderla per un evento fortuito, non dipendente dalla nostra volontà, ma l'importante è cercare di ritrovarla, un recupero della più profonda intimità per poi lasciarla libera di essere trasmessa al pubblico attraverso il nostro canto. La Callas, negli ultimi anni della sua vita e carriera, aveva perduto definitivamente, però, la sua Euridice, ossia la sua voce, la sua cosa più intima e segreta e, come Orfeo, non la ritrovò più - fino a consumare del tutto sé stessa.

Noi cantanti siamo, bene o male, tutti nipotini di Orfeo, e dobbiamo incantare col nostro canto ben altre divinità, oggi. La nostra voce, spesso ormai artefatta e filtrata attraverso strumenti elettronici che ne cambiano l'identità, ci mette in serie difficoltà. Oltre, naturalmente, al fatto che siamo assediati senza sosta da fonti sonore e rumori di fondo urbani che ci distraggono dalla produzione di un suono che provenga veramente dal nostro io più ancestrale. Noi, infatti, soprattutto chi vive in centri urbani, viviamo immersi nel rumore, molto di più di quanto non lo fossero i nostri antenati nel passato. Pensare i suoni, identificarli nel silenzio e poi studiarli, riprodurli, valutarli, proporli, è sempre più difficile. Se può essere difficile per uno strumentista, che ha comunque uno strumento esterno a lui, figuriamoci per un cantante, che deve concentrarsi e azionare cervello, muscoli, membrane, polmoni, cavità, lingua, denti, laringi, eccetera per produrre il suono e metterci pure un testo insieme, dare al tutto una forma

intelligibile che esprima qualcosa di sensato. Non ci si pensa mai abbastanza.

Ad ogni modo, ciò che da un punto di vista conforta e da un altro sconcerta, in positivo e in negativo, è l'impatto che la voce umana continua ad avere sul pubblico, e tornano in mente le parole di Giovanni Battista Vico. Fa piacere, per esempio, che una voce stupenda come quella di Luciano Pavarotti abbia galvanizzato milioni di persone attraverso spettacoli nazionalpopolari come "Pavarotti&Friends". Da un altro lato, operazioni come queste hanno reso apparentemente accessibile ai più un pianeta assai più complesso, che è quello della lirica e della musica classica in generale, eredità di un mondo più antico e articolato, come abbiamo visto, mentre, in realtà, hanno banalizzato il messaggio, spesso con commistioni impossibili e inadeguate.

Non c'è approfondimento dopo l'esperienza di piazza dei megaspettacoli. "Nessun dorma" è un brano che viene ormai cantato come una qualsiasi canzone, col testo cambiato, da voci inadatte, maschili e femminili (!), tagliato, stravolto, utilizzato quasi come jingle, e oggi sembra normale equipararlo a qualsivoglia brano commerciale, a una canzone delle Spice Girls o degli Aqua, per esempio (entrambi i gruppi sono stati ospiti della kermesse pavarottiana). Non lo è - normale: "Nessun dorma", così come tanti altri brani, stravolti in quei bagni di folla popolari, sono introspezioni formidabili composte da autori altrettanto formidabili, che dovrebbero far riflettere, oltre che deliziare le orecchie dell'uditorio.

I sogni di Calaf, così come i drammi dei personaggi delle tragedie e dei melodrammi, di ogni epoca, di ogni tradizione musicale, chi più chi meno, hanno ancora qualcosa da insegnarci. Ma se vengono consumati come fast food, la loro essenza viene buttata via, come si fa colla carta che accompagna l'hamburger e le patatine di cui, peraltro, una volta divorati, non resta niente, se non un sapore sempre uguale a sé stesso che dura poco e che non porta a nulla. E la ricerca di Orfeo agli Inferi per la propria Euridice sarà stata ancora più vana.

English abstract

How could we manage the Orpheus' heritage? How to handle a voice that charms the wild beasts and the gods, moving the rocks and silencing the mermaids? Apparently it's easy: it's enough turning back to look and deal with one's own Eurydice. But the path is more mysterious and fraught with pitfalls than one could imagine.

This short summary about the birth of opera and the development of artistic voice through the centuries and history of music is described throughout half-serious reflections of a modern "grandchild of Orpheus". It begins from the 'glottal stop', that is the origin of the voice (and many other things), following through the multifaceted phases of the challenges and trials every singer has to experience to become an artist, and therefore deserving the heritage of the most famous singer of mythology.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

gennaio **2018**

152 • Figure del mito: presenze e rappresentazioni

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda

Niobe in lutto: dipingere il silenzio

Andrea Tisano

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Caterina Soranzo

Café Müller di Pina Bausch

Gaia Clotilde Chernetich

Achille. Una variazione sul mito

Maria Grazia Ciani

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Massimo Crispi

Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

Stefano Tomassini

REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia

Laura Leuzzi