

La lezione di canto come dispositivo narrativo e pedagogico: finzioni letterarie, pratiche didattiche e realtà istituzionali

Riflessioni semi-serie su ciò che si *canta*, si *insegna*, si *pretende* e si *subisce*

Marcello Nardis

Conservatorio di Musica *Santa Cecilia*, Roma

<https://orcid.org/0009-0003-5337-4911>

CITATION

Nardis, Marcello. “La lezione di canto come dispositivo narrativo e pedagogico: finzioni letterarie, pratiche didattiche e realtà istituzionali”. *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 193-209

KEY WORDS

Voice teaching,
Vocal pedagogy
and technique,
Conservatoire,
Phenomenology of
the singing lesson.

Prologo: la lezione come soglia

C'è qualcosa di solennemente ambiguo nella lezione di canto: un incontro che, pur nella sua apparente intimità, diventa metafora di contraddizioni più vaste, in cui la formazione dell'allievo e l'esercizio dell'autorità del maestro si intrecciano in una trama alborea di acquiescenze, soggezioni e di rifiuti; non solo insegnamento, ma neppure esecuzione. La lezione è una soglia. Una terra intermedia, un non luogo, un contro-spazio, o uno spazio 'contro' (spesso, miseramente, contro il buon senso), una eterotopia foucaultiana in cui l'arte viene smontata, sezionata, travasata, ma non restituita per il momento al mondo che ascolta. È il maestro, ancora in questa fase, l'esegeta e il destinatario unico, che manovra il sipario della finzione artistica e solleva quello più vertiginoso dell'apprendimento: la voce si fa oggetto, argomento, strumento, materia manipolabile; e insieme resta corpo, respiro, pudore e psiche. Ogni lezione di canto, in letteratura come nella vita, è un microdramma che si nutre suggestivamente della tensione tra obbedienza e rivolta, imitazione e autonomia, tecnica e mistero. Per questo, fin dal romanzo ottocentesco e, nella stessa librettistica già a partire dal secolo precedente, la lezione intesa come 'dispositivo' fittizio si carica

di inequivocabile potenza narrativa (e narratologica): è luogo dell'iniziazione e dell'inganno, della trasformazione e della vulnerabilità, di allegoria del potere, congegno seduttivo, provocatorio o parodistico. Si pensi a Consuelo martoriata da un Porpora ieratico e crudele che le urla contro “Tu gémis au lieu de chanter!”,¹ o a Thea Kronborg, la protagonista di *The Song of the Lark*, che scopre quanto la voce “must be taught to behave”,² debba essere educata a comportarsi. Gli appassionati di Balzac ricorderanno la figura di Marianna che, pur più estemporaneamente, in *Gambara*³ osa cantare “avec des grâces italiennes” e viene rimproverata dal marito per aver profanato la nudità della musica dell'Idea. E, infine, la tragicomica vicenda di Miss Meadows,⁴ che nello scialbore della pagina mansfieldiana, trasforma un semplice esercizio in uno sfogo affettivo post-telegrafico: il *tactus* del brano che insegna resta invariato, è il battito cardiaco della protagonista che cambia. In tutti questi casi, l'insegnamento è una scena, una ‘scatola’: visibile, costruita, c'è un maestro, un'allieva, un allievo, o più allievi, una ritualità esplicita o implicita, un conflitto, un fascino, una rivelazione. Dunque struttura drammaturgica a tutti gli effetti che, in quanto tale, costituisce una svolta, uno snodo, una mancata agnizione, ovvero il raccordo tra un ‘prima’ e un ‘dopo’, più semplicemente il pretesto liminale e comunque un perimetro fittizio, ma saldo, in cui si manifesta (o si realizza) la vocazione, si denuncia il dominio, si spezza o si crea l'illusione. Qualcuno ha detto che non si insegna a cantare, ma a smettere di farlo. Forse è per questo che la lezione, diegeticamente parlando, non è mai un'occasione pacificata: non ci si arrende e si lotta, si piange (o si rimpiange), si inganna, si finge di capire, si fallisce. Il maestro, nei testi, non è quasi mai un ‘tecnico’, non basterebbe a sostenere la scena e, se non un impostore deliberato, magari occasionale (come nel caso, per esempio, di Almaviva), è piuttosto un oracolo stanco, oppure un improvvisatore, un sopravvissuto ad una gloria estinta o un disperato, un ‘fuori-tempo’, un Sarrasine⁵ dei nostri (o loro) giorni. Così come l'allieva o l'allievo non sono semplici discenti, ma creature in bilico tra obbedienza e rigetto, tra astuzia e rivolta.

Amantine-Lucile-Aurore Dupin, più nota con lo pseudonimo maschile di George Sand, celebre per il suo contegno nei confronti dello sventurato Chopin assai più di quanto non lo sia per la sua dilavata prosa d'arte, mette in bocca a Porpora, il maestro della cantatrice Consuelo – nel primo volume della indigesta omonima trilogia – questa φράσις: “Ce n'est pas un son, c'est une plainte. Tu gémis au lieu de chanter”.⁶ Non è un suono, è un lamento. Tu non canti, gemi. È già tutto lì. Il maestro come esegeta della purezza, l'allieva come corpo deviante e l'atto vocale come peccato da redimere. Ma subito dopo quell'enunciato crudele, la scena si increspa, Porpora sussurra: “Tu veux plaire? Apprends d'abord à obéir”.⁷ A conferma – *ab aeterno* – che

1 Sand, George. *Consuelo*. 1 vol. Michel Lévy Frères, 1854: 210.

2 Cather, Willa. *The Song of the Lark*. Houghton Mifflin Company, 1915: 127.

3 De Balzac, Honoré. *Sarrasine – Gambara – Massimilla Doni*. Édition de Pierre Brunel, 1995: 229. Nardis, Marcello. “Honoré de Balzac, la musique humaine”. *Classic Voice*, no. 280 (Settembre 2022).

4 Mansfield, Katherine. *The Singing Lesson in The Garden Party and Other Stories*, New York, 1920.

5 De Balzac. *Sarrasine – Gambara – Massimilla Doni*.

6 Sand, *Consuelo*, 367.

7 Sand, *Consuelo*, 369.

l'arte deve essere preceduta dalla disciplina. Il canto è desiderio, ma va sottomesso; l'ispirazione nasce dalla coercizione, in un gioco complesso di potere e libertà. In questo contesto, l'esperienza di Consuelo, che sotto il nome di Porporina⁸ – in omaggio al suo maestro – da quello di *Consuelo* scivola nel confuso e incerto mondo di *La Comtesse de Rudolstadt*,⁹ si configura come una riflessione critica sull'etica dell'insegnamento. La domanda che infatti attraversa la sua storia è: chi trasmette cosa e a quale prezzo? E chi ha bisogno di chi: l'allieva del maestro, o il maestro dell'allieva? Nel flusso narrativo ipertrofico e incontrollato della Sand le vicende di Consuelo, da Venezia a Potsdam, si intrecciano con eventi storici reali o realistici, imprigionamenti,¹⁰ o con figure emblematiche come Federico II, Hasse, la *Balayeuse* e Cagliostro, che affollano la già nutrita ridda di personaggi, in bilico tra la cronaca e la più squilibrata invenzione. E non mancano – *à défaut de mieux* – gli abbeveratoi esoterici, che vorrebbero dare ristoro all'arsura di senso, con tanto di apparizione di Lucifero e le catalessie di Wanda e di Alberto. Attraverso un fiorire di microscopiche citazioni musicali, talvolta errate o fuori luogo,¹¹ scambi di doni,¹² a ricamo di un testo che sfianca anche il più agguerrito lettore, costretto – per più di millecinquecento pagine – ad orientarsi in una incessante dialettica tra il nulla e il suo stesso ritirarsi. Ebbene, non serve un rogo pedagogico – e nemmeno del romanzo, ahimè – per mettere 'a fuoco' il trauma che si cela dietro questa ricerca di conoscenza. Il percorso di Consuelo non è solo un cammino verso l'affinamento vocale, ma un'esperienza di vita, nel confronto con sé stessa e con la sua vulnerabilità, sempre sospesa tra la seduzione della musica e il suo stesso potere coercitivo.

A volte basta un orecchio clinico. Willa Cather, la paladina del Midwest, la vestale del Nebraska, in *The Song of the Lark*¹³ propone un altro modello di insegnante, post Rivoluzione industriale: Andor Harsanyi che, nell'esercizio del suo magistero pianistico prima ancora che vocale (a cui penserà il maestro Bowers¹⁴ di Chicago), non umilia Thea,¹⁵ ma la analizza: “You are forcing the upper tone. Let it come out

8 “D'anciennes gazettes nous apprenant que la Porporina chanta avec un grand éclat à Paris dans les opéras de Pergolèse, à Londres dans les oratorios et les opéras de Hændel, à Madrid avec Farinelli, à Dresde avec la Faustina et la Mingotti”. Sand, *Consuelo*, 517-518.

9 Sand, George. *La Comtesse de Rudolstadt*. Ed. Gallimard, 2004.

10 Il diario della protagonista è trascritto a partire dal cap. XIX, col titolo *Journal de Consuelo, dite Porporina: Prisonnière à Spandaw, Avril 175°*, in Sand, *Consuelo*, 205.

11 “Elle s'efforça de maîtriser sa impatience et sa inquiétude en chantant tout ce qu'elle avait composé en prison sur les douleurs et les ennuis de la solitude, et elle termina cette répétition à l'entrée de la nuit, par le sublime air d'Almirena dans le *Rinaldo* de Hændel: Lascia ch'io piango (*sic*)|La dura sorte|E ch'io sospiri | La libertà”. in Sand, *Consuelo*, 309.

12 “Tu iras dès demain chez elle; tu lui demandera de ma part...de la musique, des autographes du Porpora; elle doit avoir beaucoup de choses inédites des maîtres italiens. Tu lui promettras en retour des manuscrits de Sébastien Bach”. In Sand, *Consuelo*, 47.

13 Cather, *The Song of the Lark*. È recente la pessima traduzione italiana (“le canzoni di Schumann”; “la soprano”; “tono basso”; “il tono è aperto, scorrevole”; “alza il tono”; “ha dei buoni toni acuti sopra il sol”; “i teatri dell'Opera europei”; “la prima volta in un Teatro dell'Opera”; “*Die Lorelei* [...] non era certo una canzone che un maestro di canto le avrebbe affidato” ed altre *gaucherie*) a cura di Giuseppina Oneto. *Il canto dell'allodola*. Fazi, 2019.

14 “He bore every quality of a master teacher, save only generosity and warmth. His mind dwelt on loftier planes, his taste was never at fault. Rarely did a voice pass beneath his hand that he did not leave truer than he found it, and none rivaled him in the art of oratorio. From every quarter – near and far – students came to sit at his feet, yearning to drink in Bach and Hændel under his watchful eye.” in Cather, *The Song of the Lark*, 305.

15 Sul prototipo letterario del ‘Soprano wagneriano’ rimando alla lettura del romanzo di George Moore, George. Evelyn Innes, London: T. Fisher Unwin, 1898, di cui anche segnalo la pregevole edizione in lingua tedesca, Moore, George. Evelyn Innes. Collection of British Authors, vol 3294, Bernhard Tauchnitz, 1898.

of the breath, not out of the throat”.¹⁶ Nota forzata, attacco duro, fiato mal gestito: la voce è passata sotto lo stetoscopio. Nessuna invettiva, solo diagnosi. Ma il principio è lo stesso: qualcosa non va ed urge rimedio. Il ‘congegno’ deve essere implementato perché si raggiunga la massima efficienza. L’allieva è osservata, ‘scansionata’, rieducata; con minor enfasi melodrammatica (che è lasciata più allo svolgersi prolisso della narrazione), ma con eguale senso di spoliatura e straniamento. E quando il maestro pronuncia disinvolto: “It is not made – something inborn. But it must be taught to behave”,¹⁷ si enfatizza l’idea che la voce ‘non si insegna’, beninteso, non si trasmette, piuttosto si allena, e, in termini più brutali, si ‘addestra’. Come un cavallo da concorso che, pur di razza, debba essere domato e reso pronto per la competizione, il riferimento ovidiano al cavallo compare già, con segno opposto, nella prima parte del libro¹⁸ quando Thea è ancora la studentessa di pianoforte, ignara che – tramite *Orfeo e Euridice*, titolo suggerito nella versione tedesca dal maestro Wunsch – si stia preparando al pieno successo. Che le arride solo successivamente quando canterà (anche a Dresda) il suo ‘tutto-Wagner’ per soprano, da Elsa a Elisabeth, passando pure per Ortrud (sic!). La voce è una proiezione, al pari di ‘un’idea’ che necessita di essere forzatamente incanalata nella sua giusta ‘forma’.

E ‘dell’idea’, più ancora, del νοῦς (noûs) platonico, come capacità di pensare e come facoltà intellettuale superiore, in grado di intuire le verità eterne e immutabili, che guida l’anima verso la conoscenza autentica (un’ermeneutica che, sorprendentemente, sembrerebbe la chiave di lettura di tanti illustri colleghi esperti di voci dei nostri giorni), il campione indiscusso resta il compositore Gambarà, protagonista dell’omonimo ‘racconto musicale’ – uno dei ‘tre’ della *Comédie* – tratto dalle *Scènes de la vie parisienne*. Per meglio dire, il vero soggetto è il suo delirio teoretico, le sue istanze voco-(il)logiche. In *Gambarà* salta il banco, e si porta dietro il magistero della reciprocità e del coinvolgimento. Prevale la pura e astratta costruzione intellettuale, laddove il corpo, come la voce, viene messo da parte, in favore di un’immaginaria perfezione, scolpita nella mente di chi, il maestro, non può che predicare – ‘ontologicamente’, diremmo – la verità assoluta: “Le chant ne doit pas séduire, il doit révéler”.¹⁹ ‘Sedurre’ è colpa. ‘Rivelare’, il solo compito ammesso. Ecco allora la dottrina dell’astrazione: ogni inflessione è un tradimento, ogni grazia (‘all’italiana’) un crimine contro l’Idea. Marianna intona, ma è già rea. Il maestro, allora, in una asociale ubriacatura onanistica, canta da solo. Come chi non creda più che la voce possa essere trasmessa, ma solo incarnata nell’unico corpo legittimo: quale? Il proprio.

Infine, Miss Meadows. E qualcosa cambia direzione. Katherine Mansfield, con la sua lama invero assai poco affilata – la suggestione del titolo travalica di molto la compiutezza del suo sviluppo –, tratteggia in *The Singing Lesson* un tipo di lezione – o meglio, una ‘occasione’ legata ad essa al punto da condizionarla –, che certo molti di noi hanno vissuto, da protagonisti o spettatori: quella in cui l’insegnante è altrove, ra-

16 Carter, *The Song of the Lark*: 127

17 Carter, *The Song of the Lark*: 127.

18 Cather, *The Song of the Lark*, 42: “Lente currite, lente currite, noctis equi”. Il verso è tratto da Ovidio. *Amores*, I, 13, 40.

19 De Balzac, Honoré. *La Comédie humaine*. Furne, 1846: 352.

pito dai propri pensieri, distratto, pur nell'esercizio automatico delle sue funzioni, da più intime e private incombenze. "A Lament", ordina Miss Meadows alla classe, "Sing it with feeling".²⁰ Le allieve tremano. La lezione comincia a contaminarsi di un dolore privato. *Deus ex machina*: arriva all'improvviso un telegramma recapitato in classe che distende gli animi, l'umore cambia, e anche i colori suggeriti per l'esecuzione del brano: "Now is the time for spring..."²¹. Basta un capriccio del cuore e l'inno funebre si fa pastorale. La voce/le voci non è/non sono più strumento dell'arte, ma proiezione dell'instabilità emotiva di chi dovrebbe guidarla, ossia il maestro.

Breve intermezzo comico – A lezione dal maestro: *Don Carissimo, Don Alonso, Don Pelagio e Pacifico Toccato*

Ed ora un passo indietro, prima di farne due in avanti. Mai come nel Settecento, il teatro musicale – soprattutto in Italia – parla di sé, proponendo una serie di scene in cui racconta le sue regole, le sue consuetudini:²² la lezione di canto col maestro costituisce il soggetto metateatrale per eccellenza. A cominciare da *La Dirindina* (1715) che Scarlatti figlio, su libretto di Girolamo Gigli,²³ scrive per la stagione romana del Carnevale al Capranica.²⁴ Unico esempio di opera comica del compositore, sembra un concentrato ideale – per abbondanza di dettagli, per ricchezza di sfumature, per attenzione 'analogica' alle specificità psico-comportamentali dei tre personaggi coinvolti – a sostegno della lezione di canto come congegno narrativo più che spiazzante:

Don Carissimo: A voi tocca: | aprite ben la bocca, | ma spurgatevi prima. | (si assettano al cembalo) | **Dirindina:** Ah, sputo! | **Don Carissimo:** O buono: | badate bene al tono! | **Dirindina:** Do, re, mi, fa, mi, do. | **Don Carissimo:** Va più basso quel do! | **Dirindina:** Do, mi, fa, re. | **Don Carissimo:** Più basso, dico! | **Dirindina:** Do... | **Don Carissimo:** Più basso, e tre! | **Dirindina:** Io, da due giorni in qua, | son tutta incatarrata! | **Don Carissimo:** Il catarro è la scusa | di chi cantar non sa! | **Dirindina:** Sentite, o Don Carissimo | come la gola ho chiusa!

È un inizio perfetto, un attacco *in medias res*, formidabile per concretezza e vivezza: se mai ce ne fosse bisogno, conferma direttamente che ogni spettatore era in grado di cogliere e riconoscere il *tòpos* della lezione di canto nei suoi aspetti più 'privati' e nella sua risaputa contingenza laboratoriale. Le prime scene costituiscono il preludio per sancire l'esclusività del rapporto maestro / allieva come 'naturale' conseguenza del magistero vocale:

20 Mansfield, *The Singing Lesson*, 142.

21 Mansfield, *The Singing Lesson*, 145.

22 Basterebbe citare *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (pubblicato anonimamente a Venezia, sul finire del 1720) e titoli come *L'imprendario in angustie* di Cimarosa del 1786 e, nel contesto viennese lo *Schauspieldirektor* mozartiano e la farsa *Prima la musica, poi le parole* di Salieri. Per finire con *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti nel 1827, riproposta alla Canobbiana di Milano nel 1831.

23 La stampa del libretto fu vietata, ma una copia fu recuperata da Giovanni Battista Martini il quale sembra aver dato un contributo alla stessa musica della versione che oggi si esegue.

24 Come intermezzo comico per l'*Amleto*.

Don Carissimo: Ma più d'ogn'altro amar si dee'l maestro: | io son
quel che v'addestro | al canto!²⁵

Ma, com'è prevedibile nell'orizzonte d'attesa condiviso, a tale profferta segue immediatamente la ritrosia della Dirindina, secondo copione:

**Vo' cantar come a voi piace | voglio amar chi piace a me! | Inghiot-
tite in buona parte | questa pillola un po' amara: | altro amor che di
scolaro | nel mio cor per voi non è.**

Fino a quando irrompe l'elemento di disturbo: Liscione, il castrato (oggi potrebbe essere il collega dell'altra classe) che propone la scrittura 'fuori sede' e la risposta, quasi maledittiva, di Don Carissimo non si fa attendere:

Tant'è, senza il mio aiuto | non verrà la zitella! | Liscione: Dunque... |
Don Carissimo: In una parola, | cercate un'altra! | **Liscione:** E un'al-
tra cercherò! | **Dirindina:** Non la cercate, no, | ch'io vo' andare a Mi-
lano, | e v'andrò sola!

Qualcosa di simile – con qualche personaggio in più, come 'la madre della cantante' che con la sua presenza distrugge la bontà di ogni rapporto con il maestro – avviene ne *La canterina* (1767)²⁶ di Joseph Haydn, altro intermezzo in due atti che ruota intorno ad una lezione di canto. Ancora una volta il maestro finisce per innamorarsi dell'allieva rapace e senza scrupoli che gli preferisce, però, un più giovane rivale:

Gasparina: il Maestro! | Don Pelagio (entra): Donne belle! Accostati
ed ascolta un po' | quest'aria ch'ho scritta questa notte. Vedi, | è in
do, la, sol, re, terza maggiore, con gli | corni che entrano e rinforza-
no con le sordine. | Oh, quest'uscite a solo d'oboe! | Senti un po'! Re-
citativo! [...] | **Don Pelagio:** Via! (a Gasparina) Canta appresso a me!

Quantunque non di lezione di canto si tratti, per analogia, seppure con sviluppi differenti, anche il protagonista de *Il maestro di cappella* impartisce all'orchestra (che funge da soggetto-allievo) la sua lezione, in forma di monologo comico. La scena si apre con un'aria 'in stile sublime', "Questo è il passo dei violini", sull'importanza di 'contare': non si tratta solo di eseguire le note, ma di misurare con precisione i silenzi e le pause. L'orchestra, deuteragonista, si comporta da 'allievo' – indisciplinato e discorde – che sfida l'autorità del docente. Quando egli chiama i violini, rispondono violoncelli, ottoni e fiati, ognuno pronto a sovrapporsi con la propria linea. Nasce così un *divertissement* in cui la battaglia tra 'contare' e 'cantare' diviene metafora delle tensioni tra rigore metodico e spontaneità creativa. Con una particolare attenzione al maestro che intona:

**Se mi danno il permesso, | un'aria canterò; | non sono, no, di quel-
li che si fanno | pregare e ripregar. [...] | Canterò dunque un'aria, |**

²⁵ *Il pittore innamorato della sua modella* di Egidio Romualdo Duni: cambia l'arte, meno l'intreccio.

²⁶ Haydn, Joseph. *La canterina*, Hob. XXVIII:2. G. Henle Verlag, 1959.

giacché tutti a sentirmi | pronti qui vedo; | ma stian bene attenti |
che un'aria canterò di stil sublime²⁷

E se nella lezione di canto di Scarlatti l'elemento di rottura, il *twist* che spezza la fiducia e mette in crisi il delicato equilibrio della relazione, *ossia* l'intruso, è il castrato Liscione e ne *La canterina* è la madre (e Don Ettore), nella lezione fittizia di Don Alonso con Rosina, quell'intruso è *proprio* Bartolo: *non* Almaviva sotto camuffate spoglie. Arcinota l'occasione della lezione del *Barbiere* rossiniano per essere qui sussunta.

Cara immagine ridente | dolce idea d'un lieto amore, | tu m'accendi
in petto il core, | tu mi porti a delirar.

Lezione ed esegesi si intrecciano nel recitativo seguente: lei, lui, l'altro.

Conte: Bella voce! | bravissima. **Rosina:** Oh mille grazie... **Bartolo:** Certo: bella voce. Ma quest'aria, cospetto! è assai noiosa. | La musica a' miei tempi era altra cosa. | Ah! quando per esempio cantava Cafariello quell'aria portentosa... (provandosi di rintracciare il motivo) la, ra, là. Sentite, don Alonso, eccola qua.

Consueto l'itinerario di complimenti e nostalgie, fino all'exploit:

Bartolo: Quando mi sei vicina | amabile Rosina... | (interrompendo)
| L'aria dicea Giannina, (con vezzo verso Rosina) | ma io dico Rosina. Quando mi sei vicina | amabile Rosina, | il cor mi balla in petto |
mi balla il minuetto...

L'ultima grande lezione di canto tematizzata che dà il titolo ad una *grande scène bouffe* è *La leçon de chant électro-magnétique*²⁸ di Offenbach,²⁹ composta su libretto di Ernest Bourget.³⁰ Pacifico Toccato (il maestro italiano) cerca di insegnare il canto a Jean Matois, un contadino ignorante, pieno di stupido entusiasmo e incapace di comprendere i riferimenti tecnici del maestro.

Toccato: Dite-moi, savez-vous ce que c'est que la gamme? | Matois:
La gamelle que vous voulez dire...Oh, oui! **Toccato:** Non, la gamme:

27 Cimarosa, Domenico. *Il maestro di cappella*. Revisione a cura di M. Zanon. Ricordi, 1950.

28 Offenbach, Jacques. *La leçon de chant électro-magnétique*. Éd. Gérard, 1867.

29 *La leçon de chant électromagnétique*, pensata per il Kursaal di Bad Ems nel 1867, venne accolta dalle Folies-Marigny il 17 giugno 1873. La si definirebbe un *intermezzo* di diretta derivazione da quelli di Scuola napoletana a due personaggi. Toccato, il maestro di canto italiano e il suo allievo, il pastore normanno Jean Matois ricordano Dulcamara e Nemorino, anche se in questo caso la vera 'vittima' dell'imbroglio, per la sua stessa auto-suggestione, è proprio il maestro.

30 Jean-Claude Yon, nella sua monumentale monografia dedicata al compositore, riporta una lettera datata 7 giugno 1867 in cui Offenbach scrive a Briguiboul, direttore del Casinò di Bad Ems, menzionando un'opera precedente da destinare ad un concerto di gala che pare non abbia mai avuto luogo: "J'ai précisément une saynète des plus amusantes que j'avais faite pour Berthelier et Crosti et qui n'a pas paru devant le public. Je m'en vais l'arranger pour Gourdon et Jean-Paul. Cela fera merveilleusement l'affaire" e attesta l'esecuzione privata di questa *pièce* (che dura poco più di 25 minuti) in occasione di una serata musicale nel salotto di Rossini, in rue de la Chaussée-d'Antin. Considerando che la partitura include una tarantella – Rossini pubblica *La danza* nel 1835 per i tipi di Troupenas – e tenuto conto della plausibilità che il personaggio di Toccato costituisca una caricatura bonaria del maestro pesarese, *La Leçon de chant électromagnétique* può leggersi come un *pendant* della celebre caricatura wagneriana contenuta nel quadro del *Musicien de l'avenir*, parte di *Le Carnaval des revues* (1860). Tuttavia, a differenza di Wagner che non perdonerà mai l'affronto e serberà rancore per tutta la vita al "Petit Mozart des Champs-Élysées", Rossini accoglie l'omaggio con spirito divertito e con quella disinvoltura mondana che gli era propria. Yon, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. NRF Biographies. Gallimard, 2000.

la, si, do, ré...savez-vous monter, descendre? **Matois:** me faites vous chanter, oui z'ou non? **Toccato:** Sì, caro.

Quando gli viene detto che un giorno sarà Nourrit pensa che sarà ‘nutrito’ e non che sarà grande come il tenore Adolphe Nourrit. Tra progressi e ricadute, tra entusiasmi e sconcerto del maestro. “Toccato: Perduto, sono perduto. Non è possibile! Santa Maria, aiuto!” – il metodo ‘nervo-magnetico’ renderà il giovane allievo l’interprete ideale de *La figlia del Cid*, l’opera di Toccato in 18 atti. Ed è così che i due (e ne avranno parecchi di epigoni, come vedremo) partono (“a nous, a moi la vie mondaine!”) alla volta dell’Italia (“Toccato: en Italie! Matois: ...en litanies?”).

Elegia per un rito perduto, ossia dell’agonia di un sistema che si volle universitario

E in Italia arriviamo anche noi e ai giorni nostri. Là dove l’aratro della letteratura imprimeva nella terra i solchi dell’immaginazione, tracce riconoscibili delle ‘gittate’ iniziatiche, allegoriche, meta-foriche, al giorno d’oggi, in quegli stessi solchi, in quegli stessi filari, la pubblica realtà istituzionale ha disseminato crediti formativi e installato infissi in pvc che, come in una serra, ne vorrebbero tutelare i germogli in fiore. Della lezione di canto, intesa come spazio di scambio umano e artistico, in una preoccupante maggioranza dei casi, non è rimasto che il catoptroromantico simulacro semiologico, svuotato e ricodificato sotto la voce ‘insegnamento individuale’ che il provvido sistema Isidata, col piglio di un alfiere medico, sollecita a rendicontare. Eppure i soggetti coinvolti sono i medesimi di un tempo e medesime le *sticomithie* che derivano dalla stessa ‘tragedia’ – il canto, propriamente detto – : èvvi un maestro, èvvi ancora un allievo. È il patto che li stringe che spesso risulta ammalvito, peggio, disattivato, per eccesso di contatto con ‘altro’, altro tipo di sollecitazione, ‘smagnetizzato’, come succede alle particelle ferromagnetiche il cui orientamento dipende da un campo stabile. Gli ‘affetti’ perdono la tensione, la reciprocità attrattiva, il forte campo reale allinea o smonta i singoli domini, modificandone l’assetto, cancellando o corrompendo l’informazione memorizzata. Questo accade alle carte di credito, per eccesso di contiguità o sovraesposizione. E tanto spesso anche alla risonanza empatica che si stabilisce tra il maestro di canto e l’allievo. Con buona pace di Faraday.

Assistere oggi a una lezione di canto in un qualsivoglia Conservatorio, purché dotato di corridoi anonimi, porte a vetri smerigliati e magari pianoforti verticali con l’intonazione di un frigorifero, è un’esperienza che, troppo di frequente, confina con la parodia. E non è letteratura, stavolta. La scena è immobile: il maestro è già seduto, quando non sia lui ad arrivare all’ultimo istante, a causa dell’ennesimo ritardo ferroviario e magari del taxi latitante; l’allievo entra, si ferma, attende il cenno. Prima c’è da sistemare lo spartito, l’acqua, sussurrare la giustificazione per l’assenza alla lezione precedente, esternare a mezza bocca il commento passivo-aggressivo sull’esame appena sostenuto che non soddisfa le aspettative, che non celebra sufficientemente l’impegno, l’abnegazione dello studente, sospinto dalla priorità di riempire il

panierino dei suoi crediti. Si procede lamentandosi delle disposizioni del Direttore, dell'ampelico repertorio 'parallelo' imposto dal maestro di altro insegnamento. Infine, si può cominciare. Ma con cosa, precisamente? Con un vocalizzo, primo conforto del mattino o del pomeriggio, il più sicuro, la zona no-rischio in cui riflettere l'*Ur-Ton* primigenio, emesso con la stessa consapevolezza – e controllo – di un vagito neonatale. Tanto, che importa. E quando le parole arrivano, sono quelle di sempre, formule liturgiche, nubilosi slogan performativi, scivolati nel gergo 'tecnico' come detriti di antichi saperi: "Apri dietro", "Respira", "Appoggia il suono", "Senti la maschera", "Abbassa il laringe", "Gira la nota". Nessuno si concentra più di tanto su cosa significhino, meno che mai l'allievo, sempre più spesso non-italiano, ma tutti sono consapevoli (o fingono nell'esserlo) di capirlo. Ogni maestro vi si conforma, ogni allievo vi si adatta con la alacrità e la rassegnazione di un fachim bangladesese cui comunque, in qualche modo, riesce il numero. E se quest'ultimo (l'allievo, non il fachim) intende *nada*, si limiterà ad annuire con anacritica fiducia. Se comprende, si confonde. Quello che si consuma in aula è non di rado un gioco di ruoli disilluso: il maestro trasmette un'idea di sé, più ancora che una tecnica, più ancora di un repertorio o di una estetica. L'allievo dirozzato cerca di non deluderlo e la voce spesso è solo un fragile pretesto per compiacerlo. Pur tuttavia, qualcosa pulsa ancora. Perché ogni tanto – nel mezzo di una vocale troppo aperta o intubata, nell'estasi di un attacco ingolato, in una nota che oscilla maldestramente per eccesso compressione – si sente un'eco. Un riverbero, una rifrazione a ricordarci che il rito misterico, in fondo, non è sparito. Sopravvive nella forma, quantunque dissangui nel senso, perché svincolato dalla vita reale di cui, e ne abbiamo visto traccia nei testi, ha sempre storicamente fatto parte, come ingrediente di un 'tutto' più ampio. Un grandissimo artista quale Aureliano Pertile, ancora nei primi trenta del Novecento, nel descrivere la 'tipologia' delle voci, proponeva questa apofonia estetica: "voce nasale, voce urlata, voce stretta di collo, voce ingolata, voce ottima".³¹ La voce non si insegna, e forse è giusto così. Ma 'insegnarla', senza crederci, è un crimine. Ogni anno accademico, nuovi nomi sul registro, nuovi artisti in erba da conoscere e da 'coltivare', nuove illusioni da gestire; talvolta qualcuno canta. Raramente, qualcuno ascolta. E sempre, sempre, qualcosa si perde. Le 'squadre' di canto, che spesso traboccano – ma non c'era il limite una volta dei dieci allievi? – sono luoghi di attesa e di speranza. Uno 'stare al sicuro' per tre più due anni, almeno. E le classi, non più laboratori, sempre meno officine, meno botteghe, assomigliano in maniera crescente ad *atelier* di abiti, in cui la cliente sceglie cosa indossare e per quale occasione: triennio, biennio? Nessun problema, il maestro con fare enfatico si limiterà a suggerisce l'*outfit*: scegliendo dallo scaffale l'aria più giusta, il *Lied* più adatto, che non espongono a risolvere le difficoltà, piuttosto a nasconderle, come in una confezione *prêt-à-porter* ben riuscita che non elimina, ma 'copre', la cellulite alla cliente. In questo senso le classi diventano micro-mondi sociali e le aule le loro cabine di contenimento.

Tra le varie declinazione di questi *petit trianon* della compiacenza vi è il più pittoresco: la classe-incubatrice. Un habitat a sé, per un contesto ornitologico-didatti-

31 Pertile, Adriano. *Metodo di canto*. Aldina, 1932.

co la cui regina è la ‘collega accuditiva’, ossia la docente operosa e matronale, vicaria della maternità e, in taluni casi, della Provvidenza stessa. Con predilezione marcata per gli allievi stranieri – più duttili, più grati, più culturalmente esposti alla soggezione – ella instaura relazioni fondate su una consuetudine viscerale, un’empatia codificata, una familiarità che scivola facilmente nel registro dell’adozione spirituale. Il linguaggio diventa trasfigurato, il frasario si fa vezzeggiativo, intimo, domestico, spesso più prossimo alla *nursery* che all’aula di studio. I giovani pulcini ‘canterini in piumaggio molle’ crescono sotto l’ala, si muovono in gruppo, si spostano a lezione come in processione e offrono, talvolta, non solo il fiato ma anche uova d’oro alla loro genitrice designata, sotto forma di concerti, docenze collaterali magari nell’altro Emisfero, devoti ringraziamenti pubblici o privatissimi. La pedagogia, qui, non passa più per la tecnica né per il rigore, ma per il rito della condivisione affettiva: tutti sempre insieme, tutti sempre in classe, una classe che ha cessato d’essere luogo di studio per divenire nidata accademica, microcosmo uterino in cui la ‘gallina magistra’ regna sovrana, tra chiocci ammiccanti, spartiti pastellati, evidenziatori di tutti i colori e sorrisi reciproci a intervalli regolari. Che si ripetono agli esami, dove gli altri docenti, quelli di certo meno avvezzi a tali intime liturgie, si vorrebbero quasi in imbarazzo per osare giudicare ‘la piccolina’, o ‘il piccolino’ che si degna di uscire dal pollaio. L’esame, poi! Un rito di passaggio violento, quasi da evitare o almeno da demonizzare nella sua brutalità e (spesso) nella sua interezza. Non crea altro che stress. La matriarca artigliata, allora, difenderà il suo prediletto con un fervore che va ben oltre l’evidenza (e, il più delle volte, oltre la verità stessa), disposta a sacrificare nei confronti degli altri membri della commissione non solo la vita, ma – molto più frequentemente – l’urbano saluto. Un tempo, quando ancora esisteva una linea più netta tra pubblico e privato, tra vocazione e proiezione narcisistica, bastava un semplice appellativo a designarla: era ‘la Signora’. Dagli occhi bistrati, coi veli tremuli e i profumi intensi come un’aria di Respighi, si incarnava spesso in una figura dalle proporzioni felliniane, ipertrofiche non solo nel corpo ma anche nell’accento, nel gesto, nella lentezza con cui sgranava il rosario di rimpianti per carriere mai svolte e glorie mai avverate. “Ai miei tempi, caro, si studiava davvero...” Ed evocava maestri mitologici ed età dell’oro leggendarie. Ma oggi che in rete quei tempi sono diventati consultabili e le carriere si sgonfiano nel tempo di un click, la sua denominazione si è aggiornata a espressioni più tecnico-infantili: la si chiama ‘Maestra’, o, più spesso, nella sua valenza onnicomprensiva da estetica *Kawaii* (o *Sa jiao*, a seconda dell’area di provenienza), ‘MaestLa’, con quella ‘l’ che fruscia come una piuma e che tanto suona simile alla risata che l’accompagna.

Accanto a lei, magari a distanza di qualche porta, ma nello stesso dipartimento, come in una sacra rappresentazione a più personaggi – i ‘soli’, (o le ‘sole’, con accento acuto o grave a seconda dei casi) -, c’è il ‘maestro-compagno’. La tipologia, anche anagraficamente, è quella del giovanil-rampante, portatore sano di *sneakers* e sarcasmo generazionale, con il MacBook perennemente aperto sul coperchio del pianoforte, a simulare una dignità professionale che forse nemmeno sente, se non addirittura apertamente disprezza. Il registro elettronico? *Dépassé*. Loro hanno il foglio

Excel, aggiornato con zelo algido e la colonna 'note' zeppa di suggestivi logogrifi. Lui si fa dare del 'tu' con disinvoltura da *happy hour*, ostenta una complicità adolescenziale e compie gite ed escursioni documentate sui social avidi di scatti, nelle stesse ore in cui dovrebbe essere a lezione. E gioca a confondersi con i suoi discenti, salvo poi – nella penombra dell'aula – marcare presenze fantasma pur di salvare il monte ore. Che poi le firme siano fittizie, sarà argomento per future memorie difensive, di fronte al direttore, o, in casi estremi, davanti a un tribunale amministrativo. Perché succede che qualche allieva, ignara del favore ricevuto, dichiara candidamente che proprio in quei giorni era in viaggio di nozze. Ed ecco allora il sorriso si spegne, il balbettio si fa burocratico e si invocano improbabili perizie calligrafiche o la protezione di Frate Indovino. In questa microetnografia del delirio si potrebbe spendere qualche parola sul silenzio complice, sulla *pax* invocata dall'omertà – nessuna paura dell'opportunità semantica dei lemmi scelti – accademica: se il direttore apre bocca, è il buon senso a chiudersi. I criteri evaporano, le regole fluttuano come bolle nell'acquasantiera. Subentra il calcolo, la liturgia del quieto vivere, la prudenza che non vede, non parla, ma sussurra indignata nei corridoi, come farebbe una suora laica turbata da un taglio di capelli sbagliato. Tutti sanno, nessuno dice. Al massimo, si condivide un messaggio vocale carico d'ironia e tutto resta com'era.

A completare una parte rappresentativa del mosaico tassonomico dei 'maestri cantori', si aggiunge il collega che definirei 'minimalista', cioè colui che non ha repertorio né intenzione di averne, e allora sopperisce con l'unico strumento rimasto: vocalizzi a tappeto. Quaranta, quarantacinque minuti di 'cinque note', di scale, di arpeggi, di salti in successione compulsiva – una vera catena di montaggio vocale – per poi approdare, sposati, se non del tutto afoni, all'unico momento in cui si dovrebbe davvero cantare e 'fare musica'. E qui le dolenti note, anzi: le uniche note, quelle della sola linea vocale, le vere possibili alla sua portata. Perché il maestro – che ha magari ereditato o ottenuto la cattedra, ma non la sua più nobile funzione – non è in grado di accompagnare nemmeno un'aria da camera di Bellini, quel grado zero del pianismo, che pure esigerebbe un minimo di gusto, una attenzione timbrica, un accenno di fraseggio, una conoscenza non dico dello stile, ma almeno del metro binario. La sparizione del pianista accompagnatore, che un tempo arginava l'abisso, ha completato la desertificazione estetica. E così, nella classe – e non solo in quella del 'minimalista', a dirla tutta – rimane il canto spezzato, disossato, talvolta crampiforme che si adatta alla mono-tonia del 'tastino': l'allievo, più che educarsi al suono, è costretto a difendersi.

Comune ai 'caratteri' teofrastiani sopra descritti vi è poi una 'super-categoria', trasversale, quella rappresentata dai 'casti divi', da coloro, cioè, che guardano i colleghi dall'alto in basso, che chiamano per nome i grandi cantanti del passato, nei confronti dei quali agiscono con serietà devota, che riproducono ritualità esaustrate, scolorite, evocando epoche che non hanno mai abitato; costoro il più delle volte consumano l'attenzione (loro e degli allievi) in un teatrino pedagogico dove nulla si insegna e tutto si ripete. Con amore, certo. Ma anche con una solennità ridicola.

Sono i campioni del motto tacito “O con me, o contro di me”: che diventa la lisztiana parafrasi del contratto formativo, secondo la loro propria luminosissima esegesi. E questo, l’adagio della massima alleanza in forma di ultimatum, diventa un blasone che non ammette deroghe, che non tollera alternative morganatiche. La partecipazione dell’allievo a una masterclass ospitata dal Conservatorio stesso – magari con un celebre artista invitato, magari in forma gratuita, magari utile proprio al repertorio specifico (addirittura!) di uno o più allievi della classe – non è vissuta come bilaterale arricchimento possibile (e conferma delle proprie prerogative didattiche), ma, piuttosto, come alto tradimento, come insulto diretto alla sovranità interiore (ed esteriore) dell’insegnante. Le conseguenze? Irritazioni sorde, punizioni sottili (neanche tanto), ostracismi più o meno velati, riduzioni di tempo a lezione, occhiate minatorie, o – nella versione più aggiornata del melodramma – la notifica di uno status di ‘allievo non-protetto’ che equivale, nelle tavole della legge non scritta del Conservatorio, alla morte civile. Meglio allora che l’allievo resti lì, dunque, in adorazione perpetua del cartiglio da cui leggere e rileggere la giaculatoria della esclusività più assoluta; buono, allineato, obbediente, a lucidare le lenti che servono non a migliorare la visione sul proprio focus vocale, ma ad ingrandire la percezione di un ego fragile, quello del maestro ovvero della (ex-)diva, già tristemente corrotto, forse persino inesistente. E mentre fuori, nel mondo reale, altri cantano, crescono, sbagliano, si confrontano, nelle aule dei conservatori – troppo spesso – continuano a consumarsi i piccoli drammi narcisistici dei docenti permalosi, feriti, offesi da qualcosa che invece accade sistematicamente nelle Accademie degne di questo nome, nelle università e nelle scuole di specializzazione: e cioè che lo studente possa/debba imparare anche altrove e si confronti costantemente con altre proposte. È pur vero, diciamolo, che ‘l’altrove’ sovente nella indolenza organizzativa, nel torpore strategico dei nostri allievi, si limita a corrispondere ad un cambio di casacca, da guelfo a ghibellino, o di interlocuzione: si passa *sic et simpliciter* dal maestro del terzo piano, alla maestra del primo. Oppure, più radicalmente, da maestro ‘del’ Conservatorio a maestro ‘senza’ Conservatorio. Mi riferisco ai docenti *freelance*, alla varietà pedagogica del docente *outsider*, non un collega in senso stretto ma pur sempre, esattamente come noi, con molte verità da condividere. Colui (o colei), cioè, che vive fuori dai conservatori, e – ciò va sottolineato – non perde occasione per ricordarlo. Non insegna ‘dentro’, forse perché nessuno l’ha invitato a farlo. O forse, più verosimilmente, perché egli stesso ha scelto di non insegnare “dove tutto è marcio”, come ama ripetere in forma oracolare nei suoi canali social. Il Conservatorio, per costoro, è l’ultimo baluardo del falso sapere, una roccaforte dell’ipocrisia lirica, la *spectre* della gloriosa tradizione vocale occidentale. E loro, eroici e visionari apostati, si pongono all’esterno: portatori archilucanti di un sapere altro, di un segreto “mai svelato da nessuno”, di una verità che – assicurano con lo sguardo di chi ha vissuto le più straordinarie epifanie fonatorie – “i tuoi docenti in Conservatorio non ti hanno mai detto”. E perché mai? Perché – suggeriscono con sussurro carico di *suspense* – “nessuno ti vuole far sapere come si canta davvero”. Ecco. La tavolozza dei profeti della vocalità è ricca, ciascuno in una sfumatura diversa del cromatismo

didattico: tra costoro c'è il docente che ha cantato veramente, forse anche bene, forse anche a lungo, ma che ora – giunto sul crinale di una decorosa senescenza – si ricicla come demiurgo, alternando masterclass nei sobborghi del web a verità vocali dispensate in pillole su *Tik-Tok*; intercalando aneddoti su tenori che non ci sono più e soprani che “non hanno mai avuto il mio squillo” (*mot-à-mot*). C'è poi la diva ritirata, che ‘faceva paura’ alle colleghe più titolate e famose, e che per questo – ella sostiene – ha scelto di non continuare, non già per mancanza di scritture ma per ‘incompatibilità spirituale’ con l'ambiente lirico, con le Agenzie, con i registi ‘moderni’ e chi più ne ha più ne metta. Una sorta di Maria Callas apocrifa, ritiratasi sull'Aventino digitale per elargire verità in formato *reels*. Ci sono anche i tecnocrati del diaframma, in abiti casual e microfono ad archetto, che illustrano l'appoggio come se stessero vendendo un *tapis roulant*: grafici, curve, metrica respiratoria e una quantità d'aria calcolata al millilitro. Il *set* è variabile. Ma non manca mai la stanza ben arredata, pareti tappezzate da locandine di spettacoli, rigorosamente inquadrare alle spalle, come i diplomi appesi nella sala d'attesa di un ortodonzista pediatrico, col fine di tranquillizzare le mamme in ansia. Si tratta di video brevi, assertivi, girati con tono grave e illuminazione radente, in cui si lancia una verità indiscutibile – la verità, anzi – e si invita a contattare in privato per approfondire. Il linguaggio? Una mistura sapientemente dosata: italiano stentoreo, para-operistico, dall'accento ammiccante, lievemente regionale, ‘autentico’, D.O.C., oppure un *gibberish* lirico-internazionale, con ingevonismi vari e lardelli di inglese-americano, francese o tedesco pronunciati con l'intonazione ‘succhiosa’ e tutto il sussiego di chi abbia cantato due stagioni a Karlsruhe. In casi estremi, i ‘migliori’ azzardano persino cinque o sei parole asiatiche, apprese durante qualche corso a Taipei o udite in un volo Air-China, scandite con compiaciuto *aplomb* sinologico, come se dire *ni hao* o *koe ga kirei* certificasse l'accesso al mercato panasiatico del Belcanto. Il tutto per comunicare una cosa sola, ma ‘detta’ attraverso mille infiorescenze: “Seguimi. Io so.” E così si moltiplicano – come funghi sulle radici marciscenti – o asfittiche – di quella Pubblica – le accademie private, i corsi *on demand*, i seminari di vocalità intuitiva, le maratone foniche su *Zoom*, i percorsi vocali ‘personalizzati’ che, nella maggior parte dei casi, sono personalizzati solo nel prezzo. Ma loro ci credono. E soprattutto – dettaglio non trascurabile – molti allievi ci cascano. E noi? Restiamo dell'idea – anche e non solo per esperienza personale diretta, sia da studente, sia da insegnante – che l'allievo di canto debba e possa tornare a trovare proprio nel Conservatorio pubblico il porto più sicuro, il più stimolante, il più realisticamente concreto (spesse volte l'ultimo, ahimè) banco di apprendimento – crescita/prova/confronto – prima dello *step* successivo: il Teatro.

Perché questo, se ancora ha senso, va ricordato: si dovrebbe imparare l'arte del canto per una precipua finalità performativa. La letteratura attorno alla ‘lezione di canto’ si sostanzia dalla polvere che si solleva proprio nello spiccare questa corsa, più o meno lenta, più o meno consapevole, indirizzata verso quel traguardo. Al giorno d'oggi le cose sembrano molto cambiate. Vi sono una infinità di altre possibilità, prima, durante e dopo (ma anche al lato, sotto e dietro) il palcoscenico. Che forse gli

studenti siano i primi ad arrendersi a non-tentare un ‘lavoro’, quello artistico, senza garanzie di successo, diventato una gara di cannibalismo, è cruda verità. Ciò non toglie che anziché incentivare, perfezionare l’offerta – e l’erogazione della stessa – si preferisca sempre più guardare ad una nuova utenza ben al di là degli Urali, forse con meno urgenze, secondo protocolli ‘di gelo’ – il riferimento all’ultima eroina pucciniana è tutt’altro che casuale – nel cui nome agiscono talvolta obliqui meccanismi d’ammissione coatta, a regolarne l’affluenza assicurata. Nessun problema con le lingue: le certificazioni internazionali vengono esibite con la sicurezza di un talismano da studenti che non comprendono nemmeno il proprio appello nominale. E qual è il problema se la comunicazione si inceppa sul nascere? Nessuno. L’importante è percorrere à *rebours*, alla rovescia, questa rinnovata ‘via della seta’. Anzi, diciamo meglio, la ‘via della sete’: sete di spendibilità, sete di trionfi illusorî, sete di *like*, sete di ‘marchio italiano’, sete di diplomi. Non storcano il naso i paladini del *politically correct* o della pangea lirico-vocale. Non sono più Marco Polo o Padre Matteo Ricci a esplorare quei nuovi territori, ma con direzione inversa, sono le migliaia di aspiranti cantanti che solcano mezzo pianeta per giungere fin qui, mossi dall’incrollabile certezza che il vero canto d’opera si insegna soltanto arrivando a piazza Duomo o tra Corso Umberto e il Babuino. D’altro canto i nostri direttori – chiamati a garantire l’internazionalizzazione, i numeri, la ‘vocazione globale’ – spingono per la massima ‘accoglienza’. Così il Conservatorio si trasforma in *hub*, in snodo, in terminale di transito, dove non si sa più chi formi chi. Nel frattempo, proliferano le intermediatrici culturali – nella migliore delle ipotesi sempre più professionali, esperte, vincenti – ad organizzare pacchetti formativi completi: ammissione, ospitalità, scelta dell’insegnante, supporto amministrativo e – per i più esigenti – lezioni propedeutiche ‘su misura’ magari con docenti compiacenti e compiaciuti, avvicinati nei corridoi della Scuola come da cameriere d’albergo che offrano, pispigliando, servizi speciali a clienti di rango. Il canto, in tutto questo è un compagno evocato ma non esercitato più di tanto. Si parla della voce come si parlerebbe di una specialità tipica del luogo: si elogia, si onora, ma non ci si serve più per un affinamento volto alla professione. La sovraccitazione per le giornate d’ammissione ha preso il posto del piacere, meno *glamour*, delle giornate spese nel perfezionare l’emissione. Addirittura capita che il reclutamento delle nuove leve avvenga a distanza, in forme ‘preventive’, nei paesi d’origine, alla presenza di commissioni formate ad hoc, inviate in trasferta con spirito ambasciatoriale e con la discrezione di una cancelleria compatta nell’atto di sottoscrivere una intesa di non belligeranza. Ma nessuno, davvero, sembra farci caso. Prima ancora che dall’apprendimento, dal saper fare, dal *know how*, siamo (sono) tutti ossessionati dal risultato finale: le ‘famigerate’ lauree. Di chi? Degli studenti, naturalmente. E quelle dei docenti? È appena il caso di ricordare – a beneficio di quanti amano sbandierare titoli come ventagli in una giornata afosa d’agosto – che l’equipollenza tra i diplomi rilasciati dal vecchio ordinamento e le lauree universitarie non è né automatica né retroattiva per grazia ricevuta, ma vincolata *ex lege* a un requisito inequivocabile: il possesso del di-

ploma di scuola secondaria superiore.³² Ebbene, risulta quantomeno grottesco – per non dire giuridicamente sconcertante – che tutt’oggi alcuni insegnanti in ruolo nei conservatori, molti dei quali regolarmente ammessi ai corsi di vecchio ordinamento in tenera età, quando bastava la sola licenza media, e poi vincitori legittimi, nel tempo, di altrettanto legittime graduatorie, siano nelle condizioni di poter rilasciare lauree senza mai aver conseguito essi stessi quel titolo di scuola superiore che rappresenta il fondamento formale dell’equipollenza che si invoca. Sarebbe come autorizzare un eccellente farmacista autodidatta a conferire lauree in medicina, in virtù del solo fatto d’aver praticato a lungo il banco del retrobottega.

Abbiamo inseguito l’equiparazione universitaria come un contadino che talona il cappello al vento: correndo, inciampando, perdendo i buoi. Così ‘AFAMati’ di legittimità accademica ci siamo giocati forse l’essenziale: la trasmissione artigianale di un sapere artistico, la corporeità del gesto, la relazione stessa. Oggi, sentir dire “mi sono laureato in canto” suscita lo stesso brivido che si prova quando scopri in macchina che la tua nuova fidanzata è allergica al miele, dopo che hai prenotato nel weekend il corso di apicoltura per fare colpo. Le tesi di canto? I cosiddetti ‘elaborati finali’ sono sempre più spesso collage (in)volontari di *Wikipedia*, con refusi che farebbero impallidire una maestra elementare. Eppure sono redatte secondo le norme editoriali delle più prestigiose università e a rimpinguarne l’esigua portanza, ecco in soccorso le fotocopie dei brani eseguiti all’esame, infilate tra i capitoli con la grazia notarile di un supplemento d’atto. E il *copyright*? Un’eco lontana, trascurabile come la tonalità d’impianto a pagina due di un’opera di Adès. Saranno serrati i controlli. Dove le Agenzie precipue, con i loro plichi, i nuclei, i questionari, i *benchmark*? Si compila, si redige, si raccolgono dati, ma non si apre una tesi, non si prende in mano un programma di esecuzione, non si ascolta un solo minuto di musica, perché spesso quelle ispettive si risolvono in gentili, periodiche visite di cortesia.

Che fare, dunque?

Non predicheremo rivoluzioni né invocheremo giacobinismi da prima Repubblica. Tuttavia, o recuperiamo quella forma necessaria di lealtà che concordiamo tutti di chiamare onestà della trasmissione, oppure il canto – come eccellenza – sarà un ‘prodotto’ definitivamente ‘a perdere’.

Conclusione

Dopo essere sopravvissuti al sole cocente dei deserti istituzionali, dopo aver sondato le sabbie mobili dell’auto-celebrazione ed esserci inoltrati tra gli anfratti dei narcisismi e dei cerimoniali senza verità, non possiamo abbandonare il campo con un ghigno: dobbiamo, semmai, riconoscere la portata fondativa del gesto quotidiano. Nel vuoto del sistema o, almeno, nelle numerose more del suo meccanismo attuati-

32 Lo stabilisce, con chiarezza cristallina, la Legge 24 dicembre 2012, n. 228, comma 107, la quale riconosce tale equipollenza “ai fini dell’accesso ai pubblici concorsi e ai percorsi formativi universitari e accademici”, soltanto “previo possesso del diploma di istruzione secondaria di secondo grado” (GU n. 302 del 29 dicembre 2012, Suppl. Ord. n. 212). Tale condizione è ulteriormente articolata nel D.M. 331 del 21 dicembre 2019.

vo, la condotta del singolo, *Doctor Subversivus*, diventa atto civile. In un Conservatorio che laurea ‘senza tocco’, sarebbe già sufficiente leggere e rileggere davvero queste benedette ‘tesi di canto’, emendando dove necessario gli svarioni dei programmi di esecuzione (“*Batti, batti o bel M’aspetto*”; “Robert Schumacher, *Dichterliebe* op. 48”; “*Tu ci hai le penne, amore*”; “dalla *Ce-n’è-[e]-rantola* di Rossini”), troppo spesso liquidati dall’indulgenza della collega di turno – anzi, dalla relatrice di turno – come innocue distrazioni omeriche. *Quandoque bonus dormitat Homerus*. No. Contro la corruzione della forma si deve rispondere con la profondità dell’intenzione. Aprire, quando possibile, spazi di confronto reale e formale, scambi laboratoriali tra classi, attivando un senso di sana competizione, per il miglior esito (anche in sede redazionale, perché no, posto che quella sia la strada) con cui confrontarsi, spezzando altresì le logiche feudali a chilometro zero. Senza collocarsi all’apice dell’inessenziale, ricordiamoci che il sapere musicale – ben al di là delle rilegature in vinilpelle stampigliate in oro – è bene comune e che il canto è arte relazionale, non lassismo ad oltranza, o, peggio, culto solipsistico alimentato dalla pertinacia nitrica di chi pensa di detenerne il presunto mistero. Non siamo in una scuola dell’obbligo: è poi così necessario diplomare (ops, *pardon*, laureare) proprio tutti? Pensiamo, se non agli accademici di rientro, se non agli alocuti *post-singers* in cerca di pensione didattica, a quei docenti veri spesso ancora attivi sul palcoscenico, per i quali la scena non è trofeo polveroso né un nostalgico trastullo, ma la verifica al cubo di ogni parola spesa in classe con gli allievi. Sono pochi, e sanno di esserlo. Semplicemente vivono la docenza come prosecuzione naturale della professione: un luogo in cui si continua a imparare, perché solo insegnando si apprende davvero. E nell’atto di ascoltare, correggere – prima ancora di farlo su un paragrafo o su un indice -, nel plasmare un suono, scoprono ogni giorno qualcosa di nuovo anche sulla complessità del proprio essere artisti. A costoro va reso omaggio, discreto ma sincero. Sono i testimoni silenziosi di ciò che il canto è stato e può ancora essere. E se non sia possibile per il maestro tornare sulla scena, lo sia almeno il porvisi davanti, come spettatore attento, come testimone acuto di ciò che oggi è richiesto dal ‘mercato’. Perché il magistero ha senso se connesso con la realtà viva della performance, non con la sua copia responsoriale: per quello basta la letteratura. E il docente che canta – o che almeno ascolta cantare dalla platea – ha il dovere morale di rifiutare con sobria fermezza le finzioni, come farebbe di fronte alle nefelibate richieste di un direttore d’orchestra incapace, o di un regista improvvisato. Dire di no. No a commissioni farsa. No a pacchetti *all-inclusive*. No a diplomi conseguiti coi saldi stagionali o con l’intercessione del coniglio di Silvan. Un no fermo è già, di per sé, un proteiforme atto pedagogico. Ricordiamoci di questo ‘benedetto’ patto educativo. Non si insegna per essere amati, temuti o ricordati. Si insegna perché accada qualcosa anche nell’altro. Basta un allievo che canti meglio, che comprenda tecnicamente un passaggio, che sorregga emotivamente una scelta interpretativa, che superi una asperità vocale per restituire senso agli sforzi di un intero semestre. E questo accade solo se la relazione didattica torna ad essere un atto di reciprocità leale. Perché il maestro e l’allievo sono i due fuochi dell’ellisse e devono, entrambi, con pari

dignità, sostenere e ‘giustificare’ la medesima comune dimensione geometrica entro cui vive e si realizza la propria funzione. In un tempo di algoritmi, e di intelligenze artificiali (e artificiose), sul confine inattingibile ma scintillante dell’asintoto retorico, la lezione di canto (il canto non dissimilmente da qualunque altro strumento musicale) pertiene, in quanto atto artistico estemporaneo, alle ultime forme di sapere che richiedono una consapevole presenza. Che impongono ascolto. Che reclamano verità. Anche quella di dire o di dirsi: *“it’s not your/my cup of tea”*. E allora, nel percepibile disastro, talvolta nella farsa, nella desolazione lucida del presente, possiamo ancora – noi docenti, e dico noi – promuovere la differenza. Perché tra ‘docenza’ e ‘decenza’ il passo è davvero troppo breve per non risultare talvolta mancamentoso. Non riformatori e nemmeno redentori, ma testimoni attivi di una possibilità ‘altra’. Quell’eccezione viva che smentisce la regola morta, il gesto ostinato che resiste al protocollo e alla consuetudine indolenzita dal suo stesso ripetersi. Maestri (lat. *magis*, ‘più’, comparativo di *magnus*), cioè, che non riscattano il sistema, ma che tornano sistematicamente a salvare, o a ‘liberare’, con un atto minimo e totale anche una sola voce. E magari loro stessi.