

Una voce sovversiva

DI DAVIDE DAOLMI

Può un registro vocale mettere in crisi i valori tradizionali di un'intera società? A metà degli anni Novanta *Mars Attacks!*, film satirico di Tim Burton e parodia dei B-movie di fantascienza, immagina che gli spietati marziani riescano ad essere sconfitti dai toni acuti di una canzonetta. La scena cult del film è quella in cui - sulle note di *Indian love call* cantata da Slim Whitman - il cervellone senza cranio degli alieni esplose all'interno del casco come un uovo in un microonde. La metafora è meno immediata di quello che sembra: non è l'arte che sconfigge la brutalità cinica degli invasori, è invece la potenzialità eversiva del sovracuto che arriva a scardinare il sistema imposto. Per chi vide il film negli anni Novanta l'arma sonora apparve una burla eccentrica. Ma per un attimo il pubblico s'immedesimò con gli alieni, riconoscendo la pericolosità di quella melodia troppo acuta e troppo melensa per essere ascoltata senza fastidio.

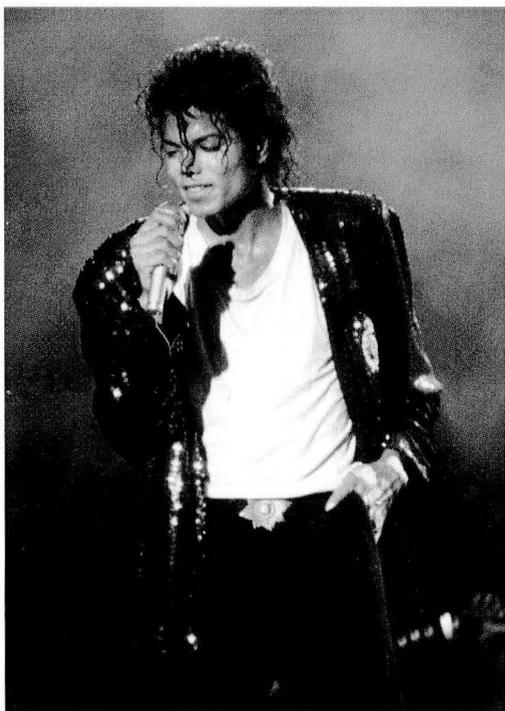
Cosa aveva di pericoloso *Indian love call*? Le sue origini erano fin troppo borghesi: una canzone ricavata da un vecchio musical di Broadway (*Rose-Mari*, 1924), cui al più si potevano attribuire velleità etnico-ecologiste (i protagonisti, secondo un'antica tradizione nativo-americana, cantavano il loro amore in una valle dove l'eco faceva da testimone alle loro promesse).

Il brano usato da Tim Burton fu però la versione del 1952, un successo di Slim Whitman, cantante folk che usava la tecnica dello *jodel*, secondo i modi del *country yodel* (il folk americano d'importazione austriaca). Whitman sfruttava una tradizione in declino, quella dei cowboy degli Appalachi che usavano il falsetto per cantare vite devastate dall'alcool (*blue yodel*), tradizione che già nel Secondo dopoguerra cominciava a scomparire. Nell'America del boom economico l'imbarazzo per quella vocalità poco virile non era più stemperato dalla tragicità delle storie cantate. Whitman, con la scusa dell'eco, innestò la tecnica su una tipica canzone sentimentale. Il successo fu planetario. Da un lato il mercato degli anni Cinquanta promosse la canzone perché esente da temi sociali, dall'altro il pubblico borghese (non quello delle montagne) fu affascinato dall'eccentricità della tecnica vocale, senza che nessuno si rendesse conto che quella vocalità aveva qualcosa di estraneo all'America maschilista patria-e-famiglia che si stava affermando.

Carlo Maria Broschi detto Farinelli, ritratto di Jacopo Amigoni, 1750



Michael Jackson
durante un concerto
nel 1987



LA FATICA DEL RUOLO

Sono abbastanza evidenti le ragioni che inducono a percepire il registro acuto maschile come insolito, per qualcuno persino imbarazzante. La voce e l'aspetto esprimono differenze sessuali che servono a riconoscersi nel processo riproduttivo; una voce che riduce le differenze fra uomo e donna mette in crisi il modello. Evitare di usare il registro acuto maschile è quindi una rinuncia consapevole, figlia di un istinto riproduttivo arcaico che sopravvive ancor oggi, ma che una specie evoluta non avrebbe più bisogno di assecondare.

Da secoli la nostra storia propone maschi che cantano con voci acute, ma li colloca in contesti controllati, spesso sacri (dove la funzione riproduttiva è meno significativa). Oltre a sciamani, sacerdoti o muezzin che usano toni estremi, troviamo registri alti nel grido di guerra dei masai o dei nativi americani, fra i cantori indù e amerindi, nella canzone tradizionale mongola o giapponese. Lo stesso *jodel*, sorto come forma di richiamo in territori montani è ancor oggi praticato non solo in Austria, ma anche nel

Caucaso, in Cina, Cambogia, Romania, Svezia, e persino negli altipiani dell'Africa e della Groenlandia.

Eppure è evidente come la 'rinuncia' maschile al registro acuto non solo sia diffusa ma sia di fatto un limite che gli antropologi considerano faticoso da conservare. Per l'orecchio umano è molto più facile ascoltare frequenze rapide, non a caso fra più voci sovrapposte quella che riconosciamo meglio è quella superiore. La stessa distinzione fra cantare 'in voce' o in falsetto (un modo di timbrare diversamente due registri vocali) è una prerogativa considerata quasi solo maschile. Nella realtà è anche femminile, ma non le si at-



Il cantante di blue yodel
Slim Whitman

Yodelers svizzeri
in costume tradizionale,
1922



tribuisce una diversa valenza morale.

La paura di confondere i sessi è in effetti un timore tradizionalmente maschile, indotto da una organizzazione sociale che distribuisce gerarchicamente i sessi e pone i maschi in posizione dominante. Un uomo la cui voce può assomigliare a una donna non solo 'scende' lungo tale gerarchia ma, annacquando le differenze, è percepito dalla collettività maschile come un pericolo alla conservazione dei privilegi. Negli anni Cin-

quanta il falsetto dei Platters (quelli di *Only you*) poteva avere successo per la subalternità sociale che il pubblico bianco attribuiva al quintetto nero. Fuori da contesti particolari la voce acuta maschile continuava a essere percepita come pericolosa. Ed è proprio con finalità politiche - un tentativo di scardinare il sistema - che riemerge costantemente nella storia moderna: così il falsetto nel pop (dai Bee Gees a Michael Jackson, da Alan Sorrenti a Mika) è insieme provocazione e seduzione, ma rimane confinato nel perimetro del palco, specchio apparentemente innocuo del desiderio.

Non diverso ruolo ebbero i castrati dell'opera sei-settecentesca: in quanto *altro*, prima che individui esprimevano una mera funzione vocale destinata a soddisfare il piacere della voce acuta (voce che rievocava la femminilità, l'infanzia, la passione, l'energia giovanile). I castrati in scena potevano amareggiare senza diventare un pericolo per lo *status quo* della mascolinità aristocratica, sia perché mutilati, sia perché provenienti da classi inferiori (il caso di Farinelli, di famiglia agiata, è un'eccezione). La mascolinità è al contrario piena di obblighi: lo stesso innamorarsi, per il pubblico dell'epoca, era percepito come poco virile (si pensi a Giasone, nell'omonima

Il controtenore James
Bowman e Janet Baker nei
ruoli di Endimione e Diana,
nella produzione di Peter Hall
de *La Calisto* di Francesco
Cavalli, Glyndebourne, 1970
foto Anthony Crickmay

©Victoria and Albert Museum, London





Il controtenore inglese Alfred Deller con John Cranko durante le prove per la première di *A Midsummer Night's Dream* di Benjamin Britten, 1960
foto Hulton-Deutsch Collection/CORBIS

opera di Cavalli, combattuto fra esser soldato o amante).

La straordinaria fortuna dei castrati non è molto diversa dal successo delle pop star: alla base si pone l'esibizione del corpo, fisicamente percepito attraverso la voce, che potenzia la sua capacità seduttiva (a prescindere dal registro vocale): già Darwin aveva rivelato come animali e uomini cantino per sedurre. L'uso della voce acuta maschile è un modo quindi per liberarsi dalle rigide distinzioni sessuali ed esprime quel pluralismo di genere che oggi diciamo 'liquido' e che qualcuno giudica pericoloso perché non necessariamente riproduttivo. Si tratta di arroccamenti che scaturiscono dalla paura. Ma da tempo sappiamo che la sessualità umana è polimorfa, e solo una concezione utilitaristica può credere che il sesso serva esclusivamente alla conservazione della specie.

L'uso della voce acuta maschile, fuori dai contesti funzionali o rituali, risponde quindi alla necessità di scardinare il finalismo sessuale. È un modo per ricordarci

la complessità delle passioni umane. La reintroduzione del registro acuto nei ruoli lirici maschili, apparentemente legato all'*early music revival*, non è un'invenzione della modernità, ma una delle pieghe possibili in cui insinuare pulsioni libertarie che in altre epoche si sono espresse in modo diverso: il canto tradizionale, quello rituale, i limiti rivolti alla vocalità femminile (c'è da chiedersi se il silenzio imposto alle donne non sia stato un modo per accedere al registro acuto, evitando l'imbarazzo del confronto).



Il controttenore statunitense Russell Oberlin nei panni di Oberon, con John Gielgud durante una prova di *A Midsummer Night's Dream* di Benjamin Britten alla Royal Opera House, Covent Garden, 1961
foto Colbert-La Berge Concert Management



CONTROTENORI

Il termine 'controttenore' risale al XII secolo e non identifica il cantore, ma il registro. Per questa ragione 'soprano' o 'contralto' sono al maschile. 'Controttenore' è tuttavia equivoco perché indica semplicemente la parte che affianca il 'tenore'. Poteva essere più grave (*contratenor bassus* o basso), o più acuto (*contratenor altus* o alto, contralto). L'uso esclusivo del termine a un registro equiparabile a quello di contralto è quindi interamente moderno e già partecipa del disagio di genere che, per evitare la valenza femminile del 'contralto' predilige varianti possibili, come controttenore, *haute-contre*, falsetto, contraltista. Le corali religiose da sempre hanno fatto cantare gli uomini nel registro più alto, incentivando i *pueri* più dotati a coltivare il falsetto dopo il passaggio alla voce adulta. Non è mai stata una voce rara, semmai la sua definizione appariva incerta. In un opuscolo del 1908, George Edward Stubbs (1857-1937), maestro di coro di New York, preferì esplicitare il significato già nel titolo

e di fatto appropriarsi del termine 'controttenore': *The adult male alto or counter-tenor voice*. I primi contralti solisti maschi, di formazione quasi esclusivamente anglofona, come l'inglese Alfred Deller (1912-1979) o l'americano Russell Oberlin (1928-2016), insisteranno molto sull'utilizzo di *countertenor*, malgrado l'inconsistenza storica, perché il termine, più di altri, evocava la mascolinità del tenore. Sarebbe ipocrita negare che proprio il 'femminile' del timbro vocale

non abbia messo a disagio, soprattutto all'apparire dei primi solisti. Ma fu proprio il crescente interesse per la musica antica a offrire un terreno di gioco disponibile. Non perché i controttenori fossero indispensabili al repertorio - nel Dopoguerra siamo ancora lontani dal far risorgere le glorie dei castrati, anzi all'inizio la parola 'castrato' nemmeno si poteva usare - ma perché l'*early music* (soprattutto le liriche inglesi di Dowland, Bird, Purcell) rimaneva distante dalle sale da concerto, una sorta di riserva in cui lasciar sfogare cantanti eccentrici che, si pensava, non avrebbero mai potuto affiancare i grandi dell'opera.

Quando negli anni Sessanta si cominciò a proporre opere barocche, le parti scritte per castrato si usava assegnarle a donne o abbassarle di un'ottava. Furono semmai gli operisti del Novecento (Britten, Maxwell Davies, Nyman, Penderecki, Glass, Schnittke) a giovare delle 'nuove' voci. Poi, aiutati da una musicologia insofferente agli interventi sulla partitura, si tentò con l'opera seicentesca - già nel 1970 James Bowman interpretò Endimione nella *Calisto* di Glyndebourne e Paul Esswood partecipò alla trilogia monteverdiana di Harnoncourt-Ponnelle (1978) - per poi approdare allo sfavillio dell'opera seria settecentesca.

Oggi la voce di controttenore non accende più le contestazioni degli anni Ottanta (quando si fece gran confusione fra presunta 'autenticità' e legittime rivendicazioni di genere). L'elemento eversivo è andato scemando e si crede che quasi non serva più discutere sulla storia problematica dei controttenori: i detrattori sembrano fortunatamente scomparsi e le piattaforme digitali sono piene di voci di qualità, spesso in clip sessualmente ammiccanti. Ma la sensazione è che il nemico non sia più l'ideologia, non i brontosauri contro la fluidità di genere, ma semmai il leviatano economico della modernità che, nel concedere spazio all'eversione levigata e ripulita della coloratura barocca, tutto divora, anche il desiderio, anche il pensiero.

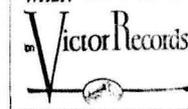


A New Record by Jimmie Rodgers

Those who have followed the first full length of Jimmie Rodgers' classic "Blue Yodel" and who have not yet had a chance to own this record will find it of the same quality as the original. There is Jimmie in his own right and most original in his own right. It is not only that it is irrefragable, beyond that it is infectious, vibrant that is nothing less than absolute perfection. Hear this record. There are lots of other records released to keep it company.

Anniversary Blue Yodel - Blue Yodel No. 2
Any Old Time - JIMMIE RODGERS
No. 22400 - Victor

THE MUSIC YOU WANT WHEN YOU WANT IT



Publicità per l'*Anniversary Blue Yodel* di Jimmie Rodgers, pubblicato sul Seward Daily Gateway, Alaska, 18 ottobre 1930