

Anche il canto come strumento per la consapevolezza dell'immagine vocale.

DALLA VOCE L'IDENTITÀ DEL DISAGIO?

Tullio Visioli

«Il canto esige l'applicazione con tanto rigore, che a viva forza obbliga di studiar con la mente, quando non si può colla voce.»

(P. F. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723) (1)

PREMESSA

Ero un giovane studente e durante l'estate, svolgevo alcune occupazioni per avere un po' di entrate supplementari. Una di queste era la consegna, casa per casa e durante il mese di settembre, delle nuove rubriche telefoniche. Come ogni anno, un responsabile veniva a casa mia per stabilire i pochi termini contrattuali: un compenso fisso per ogni vecchia guida ritirata (100 lire o poco più) e i tempi massimi per lo svolgimento dell'intero lavoro. Mentre chiedevo al responsabile di ottenere un piccolo aumento rispetto all'anno precedente, non mi accorsi che mio padre si trovava in un'altra stanza e che, per caso, stava ascoltando. "Quell'uomo è molto attaccato al denaro!", esclamò mio padre mentre usciva dalla stanza e non appena quel tale si fu allontanato. "Da che cosa l'hai capito?", gli domandai sorpreso. "L'ho riconosciuto dalla voce!"

Se si analizza attentamente il rapporto di scambi e complementarità tra voce e ascolto (2), non si può non restare sorpresi da una palese incongruità. Da una parte abbiamo l'ascolto, il "sistema orecchio", in pratica un affinato, programmato e istintivo strumento di analisi-sintesi e dall'altra il rapporto con la nostra voce individuale, spesso trascurata o addirittura maltrattata (quasi sempre in maniera non cosciente). Possediamo così uno strumento che ci permette di leggere e decodificare nell'altro, non solo gli aspetti caratterizzanti, ma anche le più lievi oscillazioni e variazioni (3) e una voce individuale della quale trascuriamo o ignoriamo quasi completamente segni e messaggi. Questi si traducono in essa attraverso il suo

modo peculiare di manifestarsi come "suono": altezza, modulazione, tratti prosodici, variazioni d'intensità, timbro, ritmi, tracce e interferenze emozionali...

Testimonianza tangibile della capacità di analisi del "sistema orecchio" sono anzitutto le numerose variazioni e alterazioni del lemma voce (vere e proprie "immagini vocali") in uso nella nostra lingua: vocerella, vocerellina, vocetta, vociaccia, vocina, vocino, vociolina, vociona, vocionaccio, vocione, vociuccia, vociucola (4). Ancor più numerosi sono gli attributi che, combinandosi con le variabili appena enunciate, la descrivono e ne puntualizzano i caratteri come ad es. chioccia, fessa, sforzata, pesante, infantile, carezzevole, vellutata, stridula, stentorea... e i modi di dire: avere una voce da sirena, parlare con voce da professionale... o "essere in voce", non solo riferito al canto, ma ad uno stato di benessere diffuso e quindi di "risonanza" ottimale.

Se il nostro rapporto con la voce si presenta come "disagio" è perché, fisicamente, ne abbiamo anzitutto una percezione "soggettiva": in effetti ci ascoltiamo dall'interno di quel prodigioso risonatore e amplificatore naturale che è il corpo, una condizione che si potrebbe porre in rapporto di uguaglianza con la percezione del suono prenatale e intrauterina. Questo tipo di ascolto, come avviene per tutte le casse di risonanza, seleziona alcune formanti (le armoniche gravi) e le amplifica rispetto ad altre. È per questo motivo che quando ascoltiamo una registrazione della nostra voce, ad una prima impressione ci sembra di non riconoscerla: può risultare più chiara, addirittura nasale, sfocata e in qualche modo "deludente" rispetto all'immagine sonora che ci siamo costruiti, nel tempo, all'interno del nostro risonare soggettivo e "rassicurante". Avviene anche che non riusciamo ad accettarla: forse vi leggiamo troppi indizi oppure temiamo di essere letti dagli altri potenziali ascoltanti e di non essere ugualmente accettati. Molto spesso "chiudiamo" le occasioni di contatto e viviamo la voce co-

me una metafora della nostra nudità o ancor meglio vulnerabilità (5). Ci capita anche di parlare in pubblico e di chiederci come gli altri possano percepire il suono della nostra voce: se sia piacevole oppure sgradevole, se affatichi, annoi o sia in grado di destare attenzione, di mantenere costantemente vivo l'interesse. Ci accade anche di non riuscire affatto a parlare o di non riuscire a controllare, dirigere lo strumento voce (6). Col canto la situazione può diventare anche più complicata...

Ne consegue che, se possiamo tutti concordare sul fatto di studiare, analizzare e conoscere meglio la nostra voce (a partire da una maggiore e più consapevole accettazione della stessa), non siamo ugualmente portati a pensare a quanto possa essere fruttuoso il fatto di migliorarne, attraverso la pratica consapevole e lo studio, le prestazioni e le potenzialità espressive. Ora (ma non avveniva così per le antiche discipline oratorie), si diventa insegnanti, avvocati, giornalisti... si affrontano professioni dove è centrale l'uso (e al contempo l'abuso, il logorio) della voce, senza possedere una minima nozione di come funzioni, di come si possa preservarla il più a lungo possibile e, fatto non trascurabile, di come renderla maggiormente espressiva e comunicante (7). Ci si attiva quando le nostre risorse vocali sono in pericolo e talvolta anche quando si deve ricorrere a soluzioni estreme, come un intervento chirurgico (8). Forse questa voce non ci appartiene o non ci identifichiamo a sufficienza con essa? Eppure, quando ascoltiamo la voce (al telefono, dalla radio...) di qualcuno che non abbiamo mai visto, tendiamo a tradurre in una rappresentazione immediatamente visiva - un'immagine che prende forma dall'acustico - i tratti di quella persona e ne ipotizziamo anche le caratteristiche psicologiche, le movenze e la postura (9). Sappiamo che la voce appartiene indissolubilmente alla persona (10) eppure, questa consapevolezza si sfoca quando ci riferiamo a noi stessi, al nostro "essere come e in quanto voce".



La voce è l'immagine acustica di ogni individualità, proprio perché traduce in modo analogico (come avveniva per i solchi dei vecchi dischi in vinile) e attraverso una sequenza di forme d'onda in tempo reale, la nostra condizione, il nostro status psicofisico. Ne consegue che il fatto di ascoltarla, studiarla, arricchirla espressivamente, farla parlare e soprattutto "coglierla di sorpresa" col farla cantare, è in grado di offrire un notevole contributo alla conoscenza di sé, integrando notevolmente i nostri strumenti di crescita cognitiva.

Forse non ascoltiamo a sufficienza la nostra voce individuale (i suoi messaggi, le sue richieste...) così come siamo sempre meno in grado di ascoltare il silenzio e, in molti casi, viviamo quest'ultimo come se fosse un rumore fastidioso e "disagevole". La tendenza a riempire tutti i possibili spazi sonori e temporali è direttamente proporzionale alla nostra resistenza all'autoascolto. Gli spazi e i luoghi per la musica giovanile, o in generale i moderni e antropizzati "panorami sonori", non ammettono più pause tra un brano musicale e l'altro, non ammettono zone di "vuoto" e impongono un continuum sonoro che da tempo ha divorato il silenzio e insieme con esso le voci, impotenti a comunicare di fronte ad un'intensità del suono che supera oltre il dovuto la cosiddetta "soglia del dolore". Inoltre la presenza costante di un forte rumore di fondo (mi riferisco soprattutto alla vita in città), ci costringe a forzare, ad alterare e affaticare la voce per ascoltarci e farci ascoltare (11). Il risultato è che non siamo più risonatori di noi stessi, ma che risuoniamo in continuazione "di e per" e a causa di qualcos'altro. Di fronte a questo, non resta (al momento attuale) che il recupero, l'arteterapia e una ricerca approfondita sulla costitutiva natura acustica dell'uomo e una sua eventuale preservazione e/o integrazione. In tal modo, intraprendere un lavoro di coscienza e sviluppo della voce, significa favorirne un miglioramento del ruolo e del rapporto di traduzione o meglio "trasduzione" (12) in-

terno/esterno, un arricchimento del nostro bagaglio d'immagini timbrico-sonore, di traiettorie prosodiche, ritmiche... e di rimando la possibilità di agire sull'interiore, sui nostri stessi stati d'animo e influenzarne, mutarne, dirigerne ritmi, "modi" e frequenze, proprio come quando nel discorrere quotidiano si dice: "Canta che ti passa!". E appunto il canto, nella mia esperienza di musicista e di didatta, si è rivelato come il mezzo più efficace, forse perché meno utilizzato e immediatamente più plasmabile, o forse perché la voce ha bisogno di essere cullata, scossa e percorsa dalla musica, per riconquistare e ridefinire il rapporto con essa o se si vuole col "disagio della voce".

RIFLESSIONI

Secondo le tradizioni, ogni uomo possiede un'essenza sonora, (13) riconducibile alla sua "sinfonicità" (individuale e collettiva). Questa sinfonicità possiede un suono interiore (14) (una "tonica") e un canto di fondo (una melodia) che trovano la loro manifestazione più diretta e concreta nella voce e la sua realizzazione (o espansione) più piena, il veicolo di espressione più elevato nel canto (15).

Tutto ciò ci conduce ad ipotizzare un modello "acustico" di rappresentazione dell'uomo: un tema che si sviluppa a partire da un suono fondamentale e genera una struttura (dinamica) psico-fisica, che si trasforma, modella, diviene, in funzione dell'ambiente, dell'educazione, delle molteplici esperienze, interazioni... Più uomini tendono a creare una sorta di modelli sinfonici (sociali, collettivi, generazionali, d'identificazione), ma ogni uomo, l'unicità della sua voce è lì a dimostrarlo, è in sé un'espressione unica e irripetibile. Si potrebbe così osservare che se gli occhi sono lo specchio dell'anima, la voce ne è l'immagine acustica, l'essenza più profonda... il sonogramma (16).

Per ritrovare (entrare in contatto con) la propria purezza acustica ci sono degli indicatori e dei percorsi possibili, delle tracce da seguire, una pratica attivabile,

attuabile e quotidiana. In tutto questo la voce è bussola e strada da percorrere al tempo stesso.

Un possibile percorso che si può delineare e attivare dinamicamente in cinque fasi:

1. **Ingresso:** analisi iniziale.
2. **Ascolto** soggettivo e oggettivo: "immaginare" la voce.
3. **Atelier vocale:** controllo, estensione, colori del suono, respirazione e risonatori. Pratica individuale e collettiva.
4. **Verifica:** riascolto e ridefinizione della propria immagine vocale.
5. **Continuità:** instaurare un processo di autonomia, voce come *organum*.

Elemento comune ad ogni passaggio è l'attivazione dell'auscultazione, la capacità di ascoltare la voce come "segno", elemento portatore di messaggi da decodificare, proprio come quando il medico decodifica i suoni del battito cardiaco, la respirazione, la pressione sanguigna o la voce stessa. Del resto anticamente si definiva la voce come *organum*: era lo strumento per antonomasia e proprio da qui proviene il termine che indica l'organo come strumento musicale. Ma se attribuiamo alla parola *organum*, un significato che accomuna la voce agli organi in senso fisiologico e anatomico, possiamo anche comprendere e rappresentarci la voce come un organo da conoscere, rispettare, seguire e in caso di necessità curare o... da maltrattare, ma con la chiara coscienza di operare in tale direzione.

INGRESSO: ANALISI INIZIALE

Indagine (investigare) sul rapporto con il nome che portiamo (il "canto" che ci viene assegnato dalla nascita). È un suono che ci viene assegnato dall'esterno e interagisce con la nostra sonorità soggettiva.

Le antiche culture assegnavano un nome "melodico" al nascituro, un canto che lo avrebbe caratterizzato di fronte alla comunità (17). Il nome che riceviamo alla nascita è un "residuo" di questa tradizione, ma è in ogni caso una sorta di



“canto” (poiché possiede un suono, un ritmo e “modernamente” una scrittura) che ci mette in relazione con la comunità, con maggiore o minore presenza di occasioni rituali. Suggestimenti per un approfondimento:

- Che rapporto abbiamo col nostro nome, col suono o col ritmo del nostro nome? In altri termini si accorda con l’immagine che noi abbiamo di noi stessi? E con quella che vorremmo avere? Il nostro nome originario è stato cambiato o modificato (diminutivi, vezzeggiativi, soprannomi, sostituzioni...). Abbiamo un onomastico (18)? Lo festeggiamo o almeno ce ne ricordiamo? Quando sentiamo i nomi abbiamo delle immagini relative ai caratteri, all’aspetto... Tendiamo a classificare in una sorta di oroscopo i nomi? Ad es. le Francesche, i Claudio, i Matteo, le Alessie...
- Abbiamo mai provato a declamare o a tradurre in notazione musicale il nostro nome e a cantarlo, ascoltarlo, oppure a comparire con le note del nome?
- Comparando l’antica notazione alfabetica (19) con quella di uso corrente (guidoniana), si può creare un divertente schema (20) per fare musica con le parole e conoscere così un possibile tema melodico del proprio nome o di qualsiasi altra parola. È un espediente che i compositori hanno impiegato, soprattutto in relazione al nome di Bach, come doveroso atto di “devozione” alla sua grandezza:

La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
A	B	C	D	E	F	G
H	I	L	M	N	O	P
Q	R	S	T	U	V	Z

**ASCOLTO SOGGETTIVO
E OGGETTIVO:
IMMAGINARE LA VOCE**

- Le reazioni all’ascolto della nostra voce da una fonte registrata (esterna): corrisponde alla nostra rappresentazione interna? Riusciamo ad accettare che è così che ci sentono gli altri? Proviamo a descrivere la nostra voce, a definirla attraverso aggettivi e immagini (traduciamola con dei segni e anche attraverso il colore) (21).

- Dove risuona maggiormente la nostra voce? In quali zone del corpo? È tesa, rauca, soffocata, oppure è libera, elastica, duttile, morbida? Proviamo a “raccontarla”, prendendo spunto da brani letterari nei quali si descrivono le voci. “Si e ci” esprime oppure c’è qualcosa di ancora inespresso?

- La vorremmo diversa o abbiamo imparato ad accettarla così com’è, a conviverci?

- Si può anche procedere ad una valutazione “oggettiva” della voce attraverso software specifici per la visualizzazione e l’analisi del suono (22) (forma d’onda, intensità, formanti, altezza...).

Qui sotto osserviamo [fig. 1 e 2] due rappresentazioni grafiche, ottenute con un software di elaborazione audio (23), di

una voce femminile che pronuncia un passo da una celebre poesia di Palazzeschi: La fontana malata

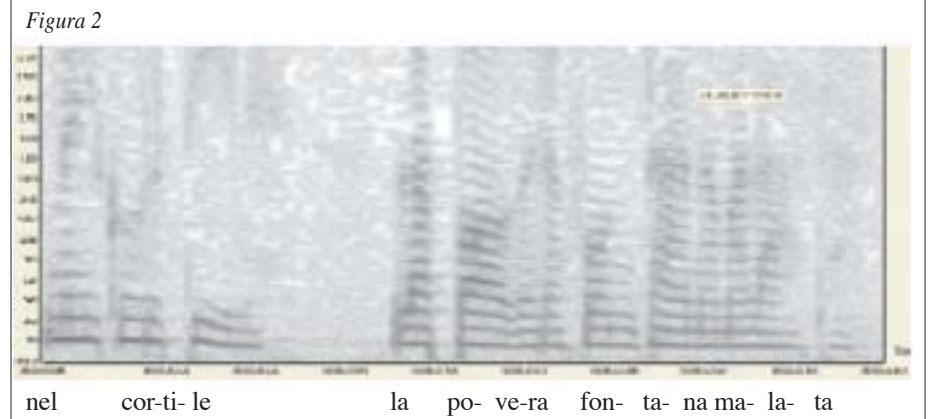
La figura 1 visualizza la forma d’onda e il suo manifestarsi nel tempo, mostrando le variazioni di ampiezza (volume) e il comportamento del suono (parametro ADSR (24)) che prende vita, giunge ad una massima intensità, si stabilizza e decade.

La figura 2 è un sonogramma (v. nota 16). In ascissa è rappresentato il tempo, in ordinata la frequenza in migliaia di Hz. Le stratificazioni visibili, simili ad impronte digitali, rappresentano il dosaggio delle armoniche riferito soprattutto alle forme vocaliche del testo. È evidente ad es. la ricchezza di armoniche della vocale A, la presenza delle consonanti sonore (N, M,

Figura 1



Figura 2





L, R) e la zone di vuoto delle restanti consonanti. Il disegno tracciato dalle linee più scure corrisponde inoltre ai tratti prosodici della declamazione.

**ATELIER VOCALE:
ESTENSIONE, CONTROLLO,
COLORI DEL SUONO,
RESPIRAZIONE E RISONATORI.
PRATICA INDIVIDUALE
E COLLETTIVA**

LA VOCE E IL CANTO

Con questa fase si entra finalmente nel vivo della pratica e della sperimentazione vocale. È un terreno ampiamente frequentato e lo si affronta con criteri empirici, con premesse di tipo scientifico, con riferimenti a scuole e tecniche particolari... Metaforicamente parlando, è come attraversare una foresta ricca di sentieri, richiami, imbonitori e conseguentemente di occasioni per smarrire il senso del lavoro che si sta facendo. Una scuola che indirizzi al canto o in senso più ampio al buon utilizzo delle risorse vocali, dovrebbe generalmente rispondere a criteri di chiarezza, intelligibilità e razionalità (possibilità di applicazione) dei principi insegnati e trasmessi. Inoltre dovrebbe consentire a chi studia di poter procedere autonomamente in tempi diciamo “ragionevoli”, favorendo in chi apprende la progressiva costruzione di un’identità e di un’immagine vocale, in altri termini, la consapevolezza di un concreto terreno di ricerca, studio e lavoro (25). A scopo illustrativo mi servirò prevalentemente di alcuni passaggi tratti dalla già citata opera di Pier Francesco Tosi (26). Credo che l’aspetto fondamentale sul quale soffermare inizialmente (ma non solo) la propria attenzione, consista nella rimozione o “revisione” dei pregiudizi che possono ostacolare un corretto lavoro sulla voce cantata. Ne vediamo qui sotto i più diffusi:

a. L’idea che cantare significhi estendere la voce il più possibile in altezza e possedere al più presto gli “acuti”. La zona acu-

ta si conquista e si mantiene gradualmente e senza forzare. L’immagine più pertinente, che non mi stanco di comunicare ai bambini e agli adulti, è quella della “leggerezza”: per salire verso l’alto è necessario alleggerire il carico di energia che infondiamo all’emissione vocale, diminuire e controllare le tensioni muscolari, bisogna acquisire la proprietà della leggerezza (27). Il Tosi, rivolgendosi al “Maestro” di canto ideale, così insegna:

«[...] cerchi il modo di fargli guadagnare a poco a poco gli acuti [...] Avverta però, che quanto più le note son’alte, tanto più bisogna toccarle con dolcezza, per evitare gli strilli.» (28)

b. L’elogio diffuso della potenza vocale: il cantar forte, più che alla quantità, è maggiormente dovuto alla qualità del suono, alle sue componenti armoniche e all’azione ottimale dei risonatori naturali (risonanza rino-faringea, risonanza orale, risonatori superiori della testa...) Cantando sul piano, addirittura sul pianissimo, ma ricercando la qualità, si ottiene col tempo un forte di qualità. È come per l’ingrandimento di una foto: se da piccola è ad altissima definizione, anche ingrandita conserverà i dettagli. In questo modo potremmo paragonare il forte della voce ad un’immagine macroscopica di una realtà acquisita prevalentemente in ambito microscopico. Anche il cosiddetto volume del suono, come la conquista degli “acuti”, è una conquista progressiva, un crescendo che caratterizza l’apprendimento: dal *pp.* al *ff.* Nelle poetiche del passato, il controllo dell’intensità, la possibilità di modellare il materiale sonoro, di assottigliarlo e ispessirlo a piacere, era ritenuto essere il massimo conseguimento del virtuosismo:

«Coll’istesse lezioni [il Maestro] gl’insegna l’arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscire dolcemente dal minor piano, affinché vada a poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio dal forte al piano» (29)

c. Nella cultura musicale occidentale, il visivo prevale sull’acustico e pertanto, l’immagine della partitura musicale e di conseguenza della “scala”, come faticosa ascesa per raggiungere una meta, determinano inevitabilmente un atteggiamento posturale, una serie di tensioni progressive, che condizionano fortemente l’emissione vocale. Quest’ultima va piuttosto pensata “in orizzontale” e anziché rappresentarci l’ascesa come “sforzo”, dobbiamo percepirla come un’espansione sul piano orizzontale, una specie cono d’energia che si proietta e dilata al tempo stesso (30). Le antiche scuole pensavano diversamente il suono e lavoravano in direzione discendente, costruivano a partire dal tetto (voce di testa, zona acuta) per discendere alle fondamenta (voce di petto, suoni gravi). Sulla postura e sul corretto atteggiamento, un’antica formula riportata dai maestri di canto dice: «Quando sali pensa a scendere e quando scendi pensa a salire.» E così il Tosi esorta il Maestro di canto:

«Deve farlo cantar sempre in piedi, affinché la voce trovi libera la sua organizzazione. Procuri (mentre canta) ch’egli stia in positura nobile, acciò appaghi anche con una decorosa presenza. Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più la dolcezza d’un sorriso, che ad una gravità severa.» (31)

d. Occorre apprendere a lavorare sulla voce di falsetto o di testa. Anche qui, l’emissione non deve essere forzata e deve risuonare nelle posizioni individuate per l’emissione in voce naturale. Il falsetto non è altro che l’utilizzo del primo armonico del suono fondamentale. Permette di esplorare senza sforzo i suoni più acuti e di simularne il comportamento: attacco, posizione, sensazioni interne. Negli uomini è il mezzo primario per l’estensione del registro. Nelle donne la voce di testa ha una maggiore continuità, per gli uomini si avverte una sorta (tranne eccezioni)



di iato, di contrasto tra pieno e vuoto. Pertanto, lo studio del canto non va affrontato “di petto” (un bel gioco di parole), ma va risolto “con la testa” e col tempo. Il grande Beniamino Gigli, a proposito dell’utilizzo del falsetto e conseguentemente del cantare senza tensioni e forzature, confidò un giorno a Tomatis che «gli acuti – la quinta acuta dunque – non erano altro a suo dire, che un falsetto accomodato» (32). Nell’introduzione al testo di Tosi, così Leonesi riassume la prassi delle antiche scuole di canto:

«[...] la voce naturale cantata senza sforzo dà poco più di un’ottava d’estensione, mentre per l’arte del canto ne occorrono quasi due. Quindi come procurarsi gli altri suoni? Gli antichi maestri [...] riuscivano ad unire la voce naturale con la voce di falsetto o testa, in modo che non distinguevansi l’una dall’altra, mentre noi ora sforziamo la voce naturale, più o meno *chiusa*, a salire in alto, credendo così in buona fede, di essere tecnicamente eguali alla scuola antica.» (33)

f. Oltre al termine impostazione, gli altri termini dei quali si abusa nell’insegnamento del canto sono: “appoggio” ed “emissione in maschera”. Se parlo di abuso, non è perché non corrispondano a realtà precise e fondamentali, ma perché spesso se ne parla senza definire per essi un preciso e programmato lavoro di percezione, coscienza e controllo. Percepire l’appoggio del fiato, corrisponde all’uso sapiente e controllato dell’archetto da parte di un violoncellista e l’emissione in maschera, corrisponde alla percezione di un piano armonico di risonanza, di un punto d’irradiazione ottimale del suono in relazione al corpo. Anche in questo caso, l’analogia con uno strumento ad arco è assolutamente pertinente. Respirare correttamente, attivare e percepire i risonatori naturali: si tratta di pratiche che necessitano continuità e approfondimento costante. Inoltre lo studio dei risonatori naturali, per la sua natura meditativa, richiama le tecniche di emissione della musica

orientale, avvicinandosi concretamente all’atto di «studiar colla mente» della frase citata in testa al presente articolo.

LAVORO SULLA VOCE E SULL’EMISSIONE VOCALE

Dopo l’esposizione dei principali pregiudizi che si coniugano comunemente ad una generale idea d’immagine vocale, mi limiterò, per rendere un’idea generale, ad elencare i punti basilari del lavoro più propriamente tecnico da affrontare. Si tratta di esercizi quotidiani, “desiderosi” di pazienza, semplici ad un primo approccio ma sempre più complessi e ricchi d’informazioni, di stimoli e sensazioni man mano che si praticano.

Coscienza del “piano armonico di risonanza”: attivazione, esplorazione e manutenzione

a) Esercizi a bocca chiusa → risonanza sul palato utilizzando la consonante (bilabiale e nasale) M (una M prolungata)

Si individuano così la **risonanza rino-faringea** (posteriore) e la **risonanza orale** (anteriore) che comunica con i risonatori superiori della testa.

Esercizi: note tenute (lunghe), vibrato lento di tono e semitono (es. do/re, do/reb...)

b) M ≈ N prolungata (suono intervocalico), a bocca aperta → apertura ovalizzata, mascella inferiore rilasciata...

Esercizi: note tenute con esplorazione del *focus* di risonanza (variabile).

Vocalizzi su 2/3 suoni, simulando l’articolazione delle forme vocaliche (A, E, I, O, U).

c) Da M ≈ N prolungata all’emissione della vocale, senza rilasciare il “contatto”, da 3 a 5 note, iniziando dalle vocali A, E ed O... ecc.

Unione dei registri

Voce di falsetto/testa ↔ **mezza voce** ↔ **voce di petto**.

Esercizi: M ≈ N prolungata, a bocca aperta → apertura ovalizzata, mascella inferiore rilasciata... → voce di falsetto o testa (a partire dalla seconda ottava).

Grande vocalizzo di Rossini: scambio e confronto (ascendente e discendente) tra petto e testa.

Mezza voce: modulo di vocalizzo a salti di terza discendenti per tutta l’estensione (circa 2 ottave).

Articolazione delle forme vocaliche

Esercizi: vocalizzi da 3 a 5 suoni sul colore chiaro (risonanza rino/faringea) e sul colore scuro (risonanza orale) “Girare” o “coprire” progressivamente il suono: chiaro (aperto) ↔ misto ↔ scuro (chiuso, coperto...) da 5 suoni a più di un’ottava, procedendo anche in senso contrario (dal suono scuro al suono chiaro).

Messa a punto del “registro di passaggio”:

Esercizi: vocalizzi comparati e con passaggio di registro (petto, falsetto /testa, mezza voce).

Studio della “messa di voce”

Vocalizzi su uno o più suoni con crescendo progressivo dal **pp.** al **ff.** e decrescendo dal **ff.** al **pp.**

ATTIVITÀ DI CANTO INDIVIDUALE E CORALE

- Letture salmodiate (libere e modellate da formule ritmico-melodiche), improvvisazione vocale, “lallazione”, giubilo, stili di canto monodico.
- Canto individuale e canto corale (repertorio popolare e brani d’autore).
- Improvvisazione libera, su ostinati ritmico armonici, su temi dati (individuale e collettiva)

VERIFICA: RIASCOLTO E RIDEFINIZIONE DELLA PROPRIA IMMAGINE VOCALE

All’inizio ho parlato del rapporto di scambi e complementarità tra voce e ascolto e in nota, citando Tomatis, ho accennato al-

NOTE

- 1 Un'interessante ristampa di questo testo, nell'edizione napoletana del 1904, è quella "fotomeccanica" a cura di Forni Editore, Bologna, 1968. Arricchiscono il testo l'introduzione, le note e gli esempi di Luigi Leonesi
- 2 In particolare Alfred Tomatis lo definisce come un "circuitto cibernetico". Cfr. ad es. il cap. "L'orecchio ricevitore di controllo" (pp. 145-166), in *L'orecchio e la voce*, A. Tomatis, Baldini&Castoldi, Milano, 2002.
- 3 «Per conoscere la natura di un individuo, quale si manifesta nella voce, non è sufficiente osservarne il ritmo, occorre anche studiarne il timbro. [...] dalla voce si intuisce se una persona è audace o paurosa, decisa o incerta.» Citazione tratta da M. Schneider, *Il significato della musica*, p.155, Rusconi, Milano, 1981.
- 4 In Lo Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, pp. 2034-35, Bologna, 2001.
- 5 Ad es. se ci riferiamo all'esperienza musicale, le persone che sono state classificate, da una didattica "sbrigativa" (e fortunatamente in via di estinzione), come "stonate", conservano nel tempo un rapporto molto difficile e "segnato" con la propria voce individuale, tanto da non riuscire più, in alcuni casi, a cantare in pubblico o ad esprimersi con la musica.
- 6 Si potrebbe ipotizzare che il pudore della propria voce è forse l'ultima barriera della riservatezza personale, là dove le barriere del pudore corporeo sembrano, almeno nell'apparenza, essere cadute di fronte a pressioni socio-culturali troppo forti per essere contenute o arginate più o meno intenzionalmente.
- 7 Nell'antico studio della retorica, era prevista la conoscenza dell'actio, disciplina che insegnava a recitare il discorso, attraverso i gesti e la dizione, alla stregua di un attore. Cfr. ad es. Roland Barthes, *La retorica antica*, pp. 57-58, Bompiani, Milano, 1972.
- 8 Asportazione di noduli, polipi, ripristino della rima glottidea...
- 9 Si parla comunemente, in campo teatrale e/o musicale, di "impostazione della voce", espressione in stretta relazione con l'idea più generale di "postura": l'emissione vocale rimanda ad una ricerca e ad una consapevolezza di equilibrio tra fattori interdipendenti: timbro, intensità, risonatori, respirazione, percezione...
- 10 Una suggestiva ipotesi etimologica metterebbe in stretto rapporto il termini latino persona e il verbo personare (forma intensiva di sonare), nel senso di risuonare, rimbombare, far udire la propria voce... Niente manifesterebbe quindi le persone come il fatto di esprimersi in quanto "voce", energia e flusso sonori che si manifestano attraverso l'espressione vocale.
- 11 Questa forzatura ha conseguenze non solo sull'intensità della voce, ma produce anche alterazioni sul piano timbrico, sulla collocazione della voce in altezza e, conseguenza ancora più grave, (riscontrabile oggi anche nei bambini in età prescolare) genera una dislocazione progressiva della percezione naturale e della "posizione" (respirazione, postura, tensione muscolare, impressione d'attacco, risonatori prevalenti), che ne governa l'emissione.
- 12 Trasformazione di una grandezza fisica in un'altra. Tipico esempio è quello del microfono, che converte l'energia acustica in energia elettrica (mantenendo inalterata la forma d'onda del segnale) o l'altoparlante che esegue l'operazione inversa.
- 13 «La musica umana poi ciascuno che discenda in se stesso, la intende. Che cosa è infatti, che comunica al corpo quella incorporata vivacità di spirito, se non un certo temperamento e come una moderazione di voci gravi e leggere che quasi produce una sola consonanza? Che altro è che congiunge fra loro le parti della stessa anima, la quale, come piace ad Aristotele è formata di razionalità e di irrazionalità? E che cosa è, che mischia gli elementi del corpo o contiene in sé le parti con stabile colleganza?». Severino Boezio, *De institutione musica*, Fussi, Firenze, 1949.
- 14 «La "voce interiore" è fondamentalmente una specie di ultrasuono impercettibile, e la sostanza sonora si può udire solo se affiora alla periferia del suo soggetto.» M. Schneider, op. cit. p. 155.
- 15 In merito a questo Giovanna Marini sostiene, attualizzando le antiche tradizioni, che «la scala temperata non è "nelle persone", ma ognuno possiede una scala personale basata sulla propria conformazione fisica». In Giulia Accardo, *Il "cantare la storia" di Giovanna Marini*, p. 26, bandestaccio edizioni, Roma, 2004.
- 16 Il sonogramma o spettrogramma è una rappresentazione dell'evoluzione di uno spettro in funzione del tempo. Grazie al sonogramma è possibile rappresentare in modo efficiente un fenomeno a tre dimensioni (frequenza, ampiezza, tempo) su un supporto bidimensionale come lo schermo del computer o un foglio di carta.
- 17 «[...] nella Cina antica il nome di un bambino era scelto secondo il suono della sua voce, e corrispondeva generalmente a quello di un animale.» M. Schneider, *Il significato della musica*, p. 159, Rusconi, 1970.
- 18 Simbolicamente parlando è il giorno che suona all'unisono col nome (il canto...) che ci viene assegnato alla nascita.
- 19 Ancora oggi comunemente utilizzata nei paesi di lingua anglo-sassone.
- 20 Propongo qui l'alfabeto di 21 lettere per la lingua italiana, ma lo stesso schema si può ripetere integrando nello stesso i suoni mancanti (J K W X Y) nel corretto ordine.
- 21 Esistono anche dei parametri per la valutazione percettiva della voce: ad. es. in otorinolaringoiatria, vengono definiti alcuni parametri (correlati ad un punteggio "di gravità" per definire un "profilo vocale") come: altezza tonale, intensità, risonanza nasale, risonanza orale, muscolatura, abuso vocale, frequenza della parola, ansietà vocale, intellegibilità della parola, valutazione complessiva della voce [Buffalo Voice Profile System]; oppure voce afona, voce soffiata, voce iperfunzionale/lassa, vocal fry/voce gracchiante, voce rauca, voce con raucedine acuta, voce con rotture, voce diplofonica, registro vocale, altezza tonale, intensità [Hammamberg B.].
- 22 Oggi con la diffusione del personal computer e il notevole aumento della velocità di calcolo, è possibile analizzare lo spettro sonoro della propria voce e da differenti prospettive, con una facilità e definizione fino a qualche tempo fa impensabili.
- 23 Si tratta di Sound Forge Audio 6.
- 24 Attack, decay, sustain, release: una traduzione quasi letterale suonerebbe come: attacco, decadimento, costanza, estinzione.
- 25 Si tratta soprattutto delle fasi 4 e 5 del percorso qui delineato.
- 26 Cfr. nota 1.
- 27 È come per il pallone aerostatico, se si vuole salire ulteriormente bisogna eliminare i carichi superflui (zavorra).
- 28 P. F. Tosi, op. cit., p. 35.
- 29 Ibidem, p. 45.
- 30 In effetti, gli acuti, in base alla legge delle armoniche, sono già contenuti nei suoni della prima ottava e paradossalmente in ogni suono, sono già contenuti tutti i suoni possibili.
- 31 P. F. Tosi, op. cit., p. 43.
- 32 A. Tomatis, op. cit., p. 270.
- 33 P.F. Tosi, op. cit., p. 7.

la definizione di questo rapporto come «circuitto cibernetico». Ritengo che senza un ascolto del prima e del dopo, non ci possa essere una verifica credibile. È attraverso l'ascolto e il riascolto della propria voce registrata che si può gradualmente arrivare ad un ascolto oggettivo della stessa, ci si può ascoltare (o immaginare) come se fossimo al di fuori di noi stessi. I mezzi attuali - ne abbiamo visto qualche esempio - ci consentono operazioni un tempo impensabili. Si racconta che gli antichi cantori sfruttavano le vallette o le località provviste di eco per poter in qualche modo ascoltare la propria voce. Oggi la tecnologia ci consente di riascoltarci, di analizzarci con una facilità e una fedeltà fino a pochi anni fa impensabile. Questo ci dovrebbe rendere autonomi in tempi accettabili e svincolarci da lunghi rapporti di dipendenza maestro-allievo, dove il primo, per le carenze dovute all'ascolto soggettivo, era in tutto e per tutto l'orecchio dell'altro. Ci dovrebbe inoltre

aiutare a mettere a punto le formidabili capacità di analisi e propiocezione del nostro sistema orecchio.

E una volta che abbiamo attivato al canto la nostra voce dobbiamo anche imparare a fare attenzione a quello che ci accade, ad es. dobbiamo imparare a fare attenzione ai suoni, alle sequenze musicali che improvvisiamo spontaneamente, forse potrebbero scaturire dal nostro "programma profondo", dalla nostra assenza sonora.

INSTAURARE UNA POSSIBILE AUTONOMIA: VOCE COME ORGANUM

Per riconquistare la voce, bisogna considerarla come il supremo degli strumenti musicali a nostra disposizione. Per ottenere questo bisogna superare il "disagio" e trasformarlo in un'onda sonora sulla quale agire direttamente o anche dalla quale farci agire. Molti musicisti della mia generazione (e oltre) hanno affrontato il discorso con lo strumento saltando l'in-

contro con la voce, col canto e credendo così di "saltare" il problema sono inevitabilmente arrivati al punto nel quale, se volevano progredire, dovevano affrontare un percorso vocale. Si sono così inseriti in un coro, hanno preso lezioni di canto e hanno cominciato ad ascoltare l'opera e la musica polifonica e in breve hanno constatato che la voce del loro strumento iniziava un processo di trasformazione e di maturazione. Sperimentando la voce e il canto, si arriverà a pensarla come un "organum", come uno strumento che ha il diritto alla sua piena espressione e valorizzazione e che in fondo, non ci chiede che doveri "piacevoli" e in grado di attivare una motivazione allo studio e alla scoperta difficili da sperimentare in altri campi d'espressione, perché forse dettati dalla nostra intrinseca natura acustica.

TULLIO VISIOLI, Pedagogista musicale, Docente LUMSA di Roma. E-mail tulliovis@tiscali.it