



Università degli Studi Alma Mater Studiorum di  
Bologna

Corso di Alta Formazione in:

**VOCOLOGIA ARTISTICA**

Sede di Ravenna

Direttore del corso: **Prof. Antonio Pirodda**

**A.A. 2012/2013**

“Canto corale e voci di bambini:  
modelli di prossimità per la percezione del sé vocale e la  
prevenzione delle disfonie”

Candidato: Tullio Visioli

TULLIO VISIOLI

**“Canto corale e voci di bambini:  
modelli di prossimità per la percezione del sé vocale e  
la prevenzione delle disfonie”**

Il silenzio è il centro dell'uomo...  
Oggi il silenzio è solo rumore che  
non funziona!

(Max Picard)

All'incomparabile John Cage  
e al mondo dei funghi.

# 1. Grandi subito

«Una voce poco fa qui nel cor mi risuonò»

(Aria di Rosina, *Il barbiere di Siviglia*, G. Rossini)

## 1.1 PREMESSA

«Né nelle scuole di Parigi, né di Milano mi parve di vedere bambini sì compostamente contenti, sì prontamente docili, e ne' quali l'intelligenza e la coscienza dessero già tali segni di sé. Nessun grido o rumore; e pur nondimeno letizia e vita. I cenni delle maestre non dati con quelle tabelle che rendono sì mal suono, ma con leggier cenno della mano, che li fa attenti ad ogni atto altrui, e schivi d'inutili rumori. Perché se la maestra fa rumore essa, e i bambini ne faranno di più, e quella per farsi sentire dovrà rinforzare la voce e i picchi<sup>1</sup>, e la scuola diventa un ordinato tumulto. Fin nelle ricreazioni è vietato gridare: chè assai già esercitano la voce nel canto. Né il canto stesso è, come altrove, incomposto: ma sì cantando e sì recitando, alzato ch'egli hanno a certo segno la voce, quasi naturalmente l'abbassano: la qual cosa mette in chi ascolta un senso di pace e come di refrigerio<sup>2</sup>».

Se non fosse per l'impiego di una lingua italiana un po' datata e non fosse stata riportata la paternità di questa citazione, potremmo pensare (conoscendo l'attuale situazione della scuola italiana) di trovarci di fronte ad un racconto utopistico, che ci descrive come sarà la scuola del futuro o di come dovrebbe essere quella di una città ideale.

No, nulla di tutto questo, il brano sopra citato si riferisce alla realtà scolastica della prima metà dell'ottocento in Italia, quando chi si occupava seriamente di pedagogia e di educazione viaggiava di persona per costatare *de visu* (e anche *de auditu*) quale fosse la

---

<sup>1</sup> Con la locuzione 'rinforzare la voce' s'intende agire sull'intensità del suono, e con il termine 'picchi', ci si riferisce a quello che in inglese si chiama *pitch*, cioè l'altezza del suono. In effetti, quando si alza, per così dire, la voce, si agisce fondamentalmente su due parametri: l'intensità e l'altezza, anche se non sono trascurabili le modificazioni timbriche e prosodiche, comprese le interferenze di 'rumore' nel suono.

<sup>2</sup> Tratto da *Della Educazione, desideri e saggi pratici, volume II*, di Niccolò Tommaseo, pp. 1-2, G. B. Paravia e Comp., Torino. La prima edizione di quest'opera risale al 1836 e i passi citati si riferiscono al capitolo "Scuole infantili in Venezia".

reale condizione delle istituzioni educative. Qui si parla addirittura di un confronto con le scuole di Parigi ma, ciò che qui più ci interessa, è la particolare attenzione riservata all'educazione dell'ascolto e della voce, inserite in un ambiente acusticamente 'sostenibile'. Tutti gli elementi che sarebbero auspicabili in un ambiente scolastico ideale vi sono realizzati: l'utilizzo della gestualità, l'attenzione all'impiego della voce da parte dell'educatore e la conseguente interazione costruttiva con i bambini («e pur nondimeno letizia e vita»), un esercizio consapevole - attraverso il canto corale e la recitazione - volto al controllo dinamico ed espressivo della voce («alzato ch'egli hanno a certo segno la voce, quasi naturalmente l'abbassano») e all'acquisizione progressiva di uno schema vocale-corporeo. La naturale conseguenza di queste buone pratiche è chiaramente espressa dal Tommaseo: una coscienza vigile dell'ambiente acustico generale e il possesso di una voce 'dinamica', ricca di sfumature e quasi mai costretta all'azione estrema del grido.

È proprio nel mondo della scuola che si può avviare questo delicato processo di coscienza della voce e del suono, perché in quest'ambiente elettivo il bambino può adeguatamente ricevere gli stimoli, le informazioni e gli strumenti necessari, realizzando una prevenzione delle disfunzioni che sono generalmente indicate come disfonie infantili:

«Si comprende perciò come un'adeguata azione educativa, condotta fin dai primi anni di vita in ambiente familiare e scolastico, possa assumere carattere preventivo per i disordini di tipo funzionale. Essendo l'imitazione uno dei principali mezzi di acquisizione nell'infanzia possiamo comprendere l'importanza di modelli vocali corretti nell'ambiente in cui cresce il bambino<sup>3</sup>».

Oltre ciò, «nella varietà infantile è ampiamente possibile intervenire sulle dinamiche d'insorgenza [...]: fra le misure agogiche ricorderemo la promozione di attività fisiche, l'implementazione di discipline sportive eventualmente diversive (p. es. lotte o competizioni duali o plurali), la pratica del canto corale, la proposizione di adeguate alternanze nella produzione vocale verbale<sup>4</sup>».

---

<sup>3</sup> Franco Fussi, *Premessa a Vocalità infantile*, di Bruna Liguori Valenti, p. VII, Ricordi, Milano, 2012.

<sup>4</sup> O. Schindler, M. Limarzi, "Le disfonie funzionali", in *Le disfonie: fisiopatologia clinica ed aspetti medico-legali*, p. 210, Pacini editore, 2002.

Si dice spesso che siamo immersi nel “sonoro”, in una realtà che mai come questa (a memoria d’uomo) ha utilizzato la musica e la comunicazione sonora in modo così vasto e capillare, tanto che Curt Sachs nell’ormai lontano 1962 affermava nel suo *Le sorgenti della musica*<sup>5</sup> che «la vita moderna è satura fino alla nausea di musica e di sedicente musica» e poco più avanti che «gli uomini più civilizzati sono divenuti uditori voraci, ma non ascoltano più» e che purtroppo «abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo». È innegabile che questa immersione nel sonoro possa avere qualche vantaggio anche per il bambino, che gli possa in ogni caso fornire degli stimoli, ma non dobbiamo dimenticare che abbiamo perso completamente di vista il fatto che il bambino ha diritto (e questo nelle culture di tipo tradizionale è sempre avvenuto) a un ’ecosistema’ di percezioni e relazioni sonore a lui specifico e atto a favorire in modo naturale le sue peculiari esigenze di comunicazione e di scambio di messaggi con l’ambiente acustico. Per questo è lecito chiedersi se la musica alla quale il bambino è esposto (anche prima di venire alla luce) sia sempre adatta alle esigenze del bambino e se possa “nutrirlo” e di conseguenza educarlo in maniera adeguata.

Tornando al tempo del Tommaseo, siamo certamente in un’Italia ancora divisa in stati e staterelli, ma non per questo immune a condivisi fermenti culturali post-illuministici e a un’appassionata ricerca di rinnovamento sul piano cognitivo, pedagogico e della ricerca sperimentale<sup>6</sup>. I fermenti che prepareranno le grandi intuizioni di Maria Montessori all’inizio del ‘900 sono già ben presenti nel tessuto culturale nazionale e, molto più di oggi, sono evidenti e documentabili scambi e confronti con la realtà europea.

Quello che qui interessa è l’effetto, la conseguenza della pratica del canto nei bambini e ancor prima delle conseguenze, le premesse necessarie a una pratica che migliori il rapporto del bambino con la propria voce e con la propria personale immagine vocale. Per ottenere questo occorrono i mezzi adatti e le necessarie competenze. Di conseguenza «Genitori e educatori dovranno preoccuparsi di offrire buoni esempi vocali e di correggere i piccoli difetti di voce del bambino, al fine di evitare il cronicizzarsi dei disturbi o l’eventuale insorgenza di lesioni organiche<sup>7</sup>».

---

<sup>5</sup> In *Le sorgenti della musica*, Editore Boringhieri, Torino 1982.

<sup>6</sup> È sufficiente qui ricordare l’opera e l’azione di filosofi, pedagogisti e educatori come Giovanni Rosmini, Vincenzo Gioberti e Giovanni Stefani.

<sup>7</sup> F. Fussi, op. cit.

In senso più generale, Alfred Tomatis ha affermato: «L'uomo ha cantato prima di parlare». Il bambino conosce perfettamente questo passaggio intermedio e sente nel più profondo di sé questa necessità di cantare prima di affrontare il linguaggio adulto. [...] È per questo che mi sembra assolutamente indispensabile reintegrare nella pedagogia, soprattutto al livello del nido d'infanzia, della scuola materna e della formazione primaria, un intenso programma che faccia intervenire la musica e il canto<sup>8</sup>». Queste osservazioni sono confermate anche da Roberto Goitre che, tra l'altro, rileva come l'attenzione al canto infantile sia una costante della pedagogia empirica di tradizione orale e popolare:

«[...] se l'apprendimento del linguaggio verbale trae la sua origine dall'ascolto delle prime lallazioni verbali, l'apprendimento di quello musicale trova il suo riscontro nelle prime lallazioni cantate che fanno parte del patrimonio musicale, sociale, ambientale, linguistico e dialettale, storico ed etnico del popolo. [...] Questi canti, appartenenti alla tradizione del canto popolare infantile, muovendosi su intervalli di 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, sono assimilabili alle prime lallazioni del linguaggio verbale con la prerogativa di porre il bambino nella condizione di ripeterne per imitazione, con buona approssimazione, l'andamento ritmico e melodico assai prima di balbettare i primi fonemi.»<sup>9</sup>

Da queste osservazioni, risulta chiaro che una corretta formazione musicale che, nella scuola dell'infanzia e primaria, si realizza con prevalenza nella pratica del canto corale, dovrà essere sempre più terreno d'incontro tra competenze artistiche (vocali e teatrali), psicofisiologiche, foniatriche, logopediche e, necessariamente, pedagogiche. Anche i repertori musicali da proporre ai bambini dovranno tener conto di necessità e limiti fisiologici e al tempo stesso non trascurare la qualità delle realizzazioni musicali proposte, dando così vita a un sistema eco-sonoro di esperienze adatto alla natura e alla potenzialità di bambini e ragazzi.

Ecco il breve racconto di un'esperienza:

*«In vista dello spettacolo di fine anno scolastico, sto provando, con il coro dei bambini della scuola elementare, insieme a Maria Grazia Bellia, mia collega da oltre dodici*

---

<sup>8</sup> In *La musique et l'enfant*, 1er Symposium régional de la musique, Pierrelatte, mai 1972. (trad. it.)

<sup>9</sup> In *Canti per giocare*, pp. 10-11, R. Goitre-E. Seritti, Edizioni Suvini-Zerboni, Milano, 1980.

anni. Abbiamo riunito terze, quarte e quinte e iniziamo a ripassare i canti. Per riscaldare la voce e sperimentare l'acustica en plein air del cortile, iniziamo da un canto di facile esecuzione: Domani è festa. Intanto intorno a me, mentre suono una tastiera, si è formato un capannello di circa una dozzina di bambini dell'adiacente scuola dell'infanzia che, non appena il coro inizia a cantare, si mette da subito a intonare perfettamente il canto. È incredibile e restiamo davvero molto impressionati dalle voci dei bambini: chiare, perfettamente intonate, mai forzate e in grado di eseguire a memoria tutto il canto. Lo stupore deriva anche dal fatto che nella scuola dell'infanzia non si svolge un'attività musicale specifica e tantomeno ci si occupa di coralità. Quando chiedo informazioni ai piccoli della scuola dell'infanzia, la risposta è unanime: "Din don dan<sup>10</sup>? Anche noi lo sappiamo, l'abbiamo imparato dai fratelli più grandi che stanno alle elementari!". »

Es. 1

The image shows a musical score for the song 'Din don dan'. It consists of three staves: a vocal line, a guitar line, and a piano line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure rest of 5 measures. The vocal line starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are: 'Din don dan do - ma - ni è fe - sta! Din don dan si man - gia la mi - ne - stra'. The guitar line provides accompaniment with chords: C, G7, C, Dm, G, C, G7. The piano line provides a rhythmic accompaniment with chords.

In questo fenomeno di oralizzazione spontanea, i fratelli più grandi sono stati ottimi 'modelli di prossimità', non solo per le parole e la musica, ma anche per lo sviluppo di un'adeguata competenza vocale che, come ogni cosa da apprendere, si deve avvalere di mezzi idonei: nel caso dei bambini, è l'imitazione, coadiuvata da un'elevata capacità di propriocezione e di *mimesis*. Per quest'ultimo e fondamentale aspetto riporto qui la definizione di un filosofo dell'educazione: la *mimesis* è «rendere sé simile a un altro sia

<sup>10</sup> Si tratta dell'incipit del testo del canto, tratto da una diffusa filastrocca popolare utilizzata per dialogare in maniera scherzosa con i bambini che si oppongono all'idea di mangiare: "Din don dan domani è festa / din don dan si mangia la minestra / la minestra non mi piace si mangia pane e brace / la brace è troppo nera si mangia pane e pera / la pera è troppo bianca si mangia pane e panca, la panca è troppo dura si va a letto addirittura". L'episodio di Pinocchio che, in un primo tempo, si rifiuta di mangiare le bucce e i torsoli delle pere che gli sono offerte dal buon Geppetto, sembra alludere a quest'antica filastrocca.

(o) nella voce sia (o) nei gesti ovvero «far rivivere in noi, da adulti, quella capacità che era viva in noi quando eravamo bambini, e che ci consentiva di giocare a tutti quei giochi in cui si faceva come se fossimo questo o quel personaggio reale o fantastico<sup>11</sup>».

## 1.2 MODELLI DI PROSSIMITÀ

Se percorriamo la storia della voce cantata, almeno quella europea e, in particolare, quella italiana, ci accorgiamo che i punti di rottura con la tradizione riassunta e condensata nel termine o nell'aria semantica di *belcanto*, sono relativamente pochi e riguardano soprattutto il dibattito intorno alle differenze tra scuole, all'impiego controllato o indiscriminato delle fioriture, a modelli vocali che si spostano progressivamente dallo stile aulico a quello verista, alla predilezione per talune tessiture vocali o registri rispetto ad altri. In altri termini, si rileva una continuità che in Italia, entra in crisi dal dopoguerra, con nuove proposte d'ascolto radiofoniche, discografiche e di musica dal vivo, con la possibilità di ascoltare voci e artisti che hanno operato una vera e propria rivoluzione nel campo dell'ascolto, dei 'modi' di emissione vocale e della percezione dell'immagine vocale e degli stili. Se fino a poco tempo prima si distingueva tra *musica lirica* e *musica leggera* e, in molti casi, si alludeva a un impiego realmente più 'leggero' della voce rispetto a quello tradizionale - fatto che consentiva a molti interpreti (come Gigli, Schipa, Buti... ecc.) di passare tranquillamente da un genere all'altro - da un certo momento in poi, che coincide con l'apparizione nei primi anni '60 dei cosiddetti 'urlatori', la storia cambia completamente e con una rapidità vertiginosa. Erano tempi di cambiamenti rapidissimi e di stimoli molteplici che arrivavano soprattutto dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, in grado di trasformare completamente l'immagine e la percezione della vocalità d'intergenerazioni, proponendo voci roche, soffiate, graffiate, voci di falsetto (chi non ricorda i Beach Boys o in seguito i Bee Gees?), tonalità femminili in tessiture gravi, coloriture *blues* e anche sonorità che provenivano dalla musica etnica, dal flamenco, dall'Africa, dall'Asia. Da non dimenticare, oltre ad un crescente interesse per le musiche di tradizione orale, il contributo del *jazz* che, se qui da noi per molto tempo fu musica destinata a una cerchia di ascoltatori ristretta e socialmente ben definita, si apriva in quegli anni a festival e

---

<sup>11</sup> In Gilberto Scaramuzza, *Paideia Mimesis*, pp. 45 e 48, Anicia, Roma, 2010.

rassegne aperte al pubblico dei giovani, come la popolarissima *Umbria Jazz*. Da allora sono state spese molte energie per riannodare i contatti tra *musica leggera* (in senso lato) e *belcanto*, come i tentativi di Pavarotti o l'*iter* musicale del tenore Andrea Bocelli. Molte di queste proposte hanno incontrato il successo e risonanza mondiale ma, più che a un dialogo e a un incontro, assomigliano a una tregua o a una bella rimpatriata, dove è per tutti piacevole ricordare i bei tempi andati<sup>12</sup>.

Quindi, eccoci qui a contemplare e beneficiare di un universo di stili vocali che non è più un tranquillo rispecchiamento, com'è avvenuto per più di tre secoli nella nostra tradizione e, come avviene per lo specchio di Dioniso<sup>13</sup>, se ci si sofferma un poco a guardare, ci si disperde in una molteplicità indecifrabile di modi, stili, approcci, intenzioni, effetti, suggerimenti e, per certi versi, imposizioni di mercato. Uno specchio 'sonoro' che ci rimanda un *puzzle* d'informazioni spesso contraddittorie e nelle quali è molto difficile orientarsi, soprattutto per il bambino che dovrà modellare in maniera appropriata la propria immagine vocale. Se si trattasse solo di trovare le coordinate di un *puzzle*, nonostante la complessità, tutto ci ricondurrebbe, presto o tardi, a una percezione dell'insieme. Le cose non stanno esattamente così, perché nella ricerca dell'identità vocale di un bambino, s'incontrano da subito delle fortissime interferenze, le stesse che sulla voce, contribuiscono a creare pregiudizi e preconcetti che col tempo acquistano lo statuto di regole e di situazioni del tutto naturali e accettate. E anche quando il bambino ha occasione di ascoltare altri bambini, soprattutto quelli esaltati dalle trasmissioni televisive, per la maggior parte delle occasioni si troverà di fronte a modelli deformati e innaturali perché - e ritorneremo in seguito su questo punto - ora hanno successo e sono applauditi i bambini che imitano i modelli adulti, rinunciando, in cambio del successo, alla loro naturale identità e deformando a vantaggio della nostra decadente 'industria culturale' la loro naturale capacità di *mimesis*.

Proverò a classificare quelle che, in rapporto alla mia esperienza di direttore di coro, compositore di musica per bambini e ragazzi, insegnante di vocalità e docente a corsi di

---

<sup>12</sup> L'indicatore, per così dire linguistico, più evidente è lo stile molto definibile e cristallizzato di questi repertori che non si aprono alla sperimentazione e presentano una sorta di neo-puccinanesimo con aperture alla Mascagni. Prodotti egregi, costretti però, a causa della destinazione commerciale, a ricalcare con insistenza una tipologia predefinita.

<sup>13</sup> Dicono i testi orfici: «Efesto fece uno specchio per Dioniso, e il dio, guardandovi dentro e contemplando la propria immagine, si gettò a creare la pluralità». In *Filosofia dell'espressione*, p. 52, Giorgio Colli, Adelphi, Milano, 1969.

formazione specifici sono le distorsioni e i fraintendimenti frequenti, condensando il tutto in otto aree che definiremo come “aree di ‘incompetenza’”:

A) GRANDI SUBITO: Il moltiplicarsi di trasmissioni nelle quali si applaudono e premiano bambini che cantano in modo ‘adulto’ le canzoni del mondo dei ‘grandi’, oltre a generare equivoci sull’emissione, sul repertorio e sui testi da cantare, sta rubando terreno e tempi di crescita al mondo dell’infanzia, così come il Nulla divora il pacifico regno di Fantasia in *La storia infinita*. Siamo così passati dai fasti dello *Zecchino d’oro*, che era esplicitamente indicato come ‘festival della canzone per bambini’ ai contemporanei ‘festival del bambino per la canzone’. In questo modo, i bambini oltre a cantare canzoni che, dal punto di vista dei contenuti e dei testi, non sono assolutamente in rapporto con la loro capacità di comprensione e forzano artificialmente, per la gioia di un pubblico per lo più adulto, le loro potenzialità espressive ed emozionali, hanno a che fare con modalità di emissione della voce assolutamente improbabili e distorte. Il caso più clamoroso (e anche tra i più acclamati) è quello dei bambini che cantano simulando la voce lirica di tenore e a questo proposito - e anche più in generale - ecco, per intero, le opportune osservazioni di Silvia Magnani:

«Esiste una sostanziale differenza tra apparato vocale adulto e pediatrico, indipendentemente dalla morfologia e istologia laringea: l’ampiezza del *vocal tract*, cioè la dimensione e il volume delle cavità di risonanza. Gran parte della qualità della resa acustica di una voce è data dall’estensione del *vocal tract* e dal modo di atteggiarlo. Un uso esteticamente esperto delle risonanze è possibile solo per cavità giunte a maturazione (quindi post-adolescenziali) e in soggetti che abbiano maturato abilità specifiche. Rifiutiamo quindi ogni imitazione della voce adulta proposta da un bambino. I giovani “tenori” televisivi corrono rischi. Non c’è nessun piacere estetico a sentire un bimbo contraddire la naturale qualità chiara e scarsamente risonante della propria voce, al solo scopo di apparire un piccolo prodigio. Per adeguarsi a una tale richiesta estetica egli deve attuare un forzato abbassamento laringeo, per “allungare” il *vocal tract*, un accollamento cordale ipercinetico, per potenziare il timbro glottico, una retroposizione linguale con destabilizzazione mandibolare per ricercare il potenziamento armonico,

un'incontinenza velare, con esito in rinofonia, per reclutare cavità<sup>14</sup>. Tali atteggiamenti non solo possono produrre danni organici ma indurre ad abitudini fonatorie scorrette, ancor più pericolose se si pensa che esse vengono fraintese dal giovane esecutore come competenze tecniche precocemente raggiunte<sup>15</sup>».

Il fatto più sorprendente è che poche voci 'ufficiali'<sup>16</sup> contestano seriamente queste chiasse operazioni commerciali e preferiscono infierire in generale sulla didattica scolastica, come ad esempio sull'impiego del *flauto dolce* nella scuola dell'obbligo o, senza conoscerla, giudicano la condizione generale dell'educazione musicale in Italia<sup>17</sup>, spesso egregiamente condotta da veri e propri eroi appassionati e fantasiosi (per forza di cose, perché perennemente a corto di risorse). In questo senso assistiamo televisivamente a una rappresentazione grottesca del rapporto tra bambini e musica e, sul piano dell'informazione, a una visione immaginaria e manipolata del mondo della scuola<sup>18</sup>, criticato, senza mai essere chiamato direttamente in causa. Tra le voci che contrastano questo stato di cose, è doveroso segnalare quella autorevole di Bruna Liguori Valenti<sup>19</sup> che, scrivendo al presidente del *Moige* (Movimento Italiano Genitori) e rilevando la funzione formativa e educativa del canto, confermata tra le altre cose da "un grandissimo numero di allievi che ancor oggi mi ricordano su FB"<sup>20</sup> per aver loro insegnato una corretta visione della vita, prima ancora di una corretta emissione dei

---

<sup>14</sup> Ho ascoltato e osservato, in misura forse attenuata, lo stesso fenomeno nelle voci dei *pueri cantores* di una celebrata istituzione musicale italiana.

<sup>15</sup> "I bambini finti tenori", di Silvia Magnani, in <http://voceoggi.ning.com>

<sup>16</sup> Per 'ufficiali' s'intendono gli ospiti abitualmente invitati nei salotti televisivi e che spesso non sono in rapporto con chi è realmente competente nel settore della pedagogia e dell'educazione musicale. Nel campo più specifico della vocalità la situazione di distanza dalla competenza e dall'informazione su ciò che realmente avviene, è forse anche maggiore.

<sup>17</sup> Il confronto con i pedagogisti dell'ottocento che viaggiavano per conoscere da vicino la nostra realtà scolastica è per forza di cose impossibile. Oggi si vive principalmente di luoghi comuni e di generalizzazioni, sovente imposte dai mezzi di comunicazione di massa.

<sup>18</sup> Questo costante attacco al mondo della scuola non può che contribuire alla "beatificazione" delle operazioni commerciali qui esposte e - quello che qui ci interessa - ad accettare come normali e universalmente condivise condotte vocali che alterano l'immagine acustica della voce infantile.

<sup>19</sup> Ecco come, nella lettera citata (per gentile concessione dell'autrice), questo Maestro, autentico punto di riferimento per la vocalità corale italiana e internazionale si definisce: "Sono Bruna Liguori Valenti, autrice del libro *La vocalità infantile* edito dalla Ricordi sin dal 1986 e quest'anno ripubblicato [2012] in un'edizione completamente aggiornata e rinnovata nel repertorio. Insegnante per vent'anni nella scuola media e per più di vent'anni nel Conservatorio, mi sono occupata di coro di bambini per tutta la vita e ho amato il mio lavoro come *mezzo di educazione alla vita*".

<sup>20</sup> Abbreviazione per 'Facebook'.

suoni”, a proposito della trasmissione televisiva *Ti lascio una canzone*<sup>21</sup>, così si esprime:

«La suddetta trasmissione andrebbe eliminata per i seguenti motivi:

- Vediamo bambini travestiti da adulti nei modi, nelle espressioni, nei sentimenti.
- Sentiamo bellissime voci, talenti, forzati in modo abnorme... e bisognerebbe sapere che ne pensa un foniatra circa le conseguenze! Io ho sempre considerato la voce come uno strumento delicatissimo e che soddisfazione portare un bambino a scoprire la sua voce e lavorare insieme per farla crescere e diventar bella!
- I bambini si sentono divi anzitempo e quali gravi risvolti psicologici si verificheranno per chi, crescendo, divo non diventerà?
- Riuscire subito a ottenere un facile guadagno... e quanti genitori lo sapranno gestire? E quando il facile guadagno non ci sarà più?
- Metto come ultima la considerazione sul ‘senso’ della gara».

B) HORROR WHITE: Il pudore della ‘voce bianca’, conseguenza di questa crescita forzata dei bambini che sono applauditi se cantano come i grandi, sta gradualmente interessando soprattutto le voci maschili con la conseguenza che, nelle classi, il lavoro sulla vocalità deve essere molto più specifico ed evidenziare linee d’intervento che combinino competenze psicologiche, foniatiche, artistiche e abilità formative sempre più strategiche e mirate. A causa di questo ‘pudore’, molte voci di bambini cantano fuori registro, addirittura un’ottava sotto e con voci affaticate e innaturali. Nonostante ciò, una volta superata la barriera del pudore, i bambini, se sorretti dalla competenza di chi insegna loro, da repertori adeguati e di qualità, sono assolutamente consapevoli (e lo fanno anche con piacere) di cantare con il corretto registro vocale e nell’estensione propria. Grande responsabilità di tutto ciò va anche attribuita all’impiego e alla diffusione di repertori - spesso commercializzati tramite pubblicazioni con basi musicali allegate - che non si preoccupano minimamente dell’estensione vocale dei bambini e il sospetto più attendibile, è che, in questi casi, non ci si ponga per nulla il problema di

---

<sup>21</sup> *Ti lascio una canzone* è un programma televisivo italiano in onda in prima serata su Rai 1 dal 2008 con la conduzione di Antonella Clerici. Protagoniste dello *show* sono le canzoni della storia della musica italiana, interpretate da giovani cantanti in età compresa tra i 10 e i 16 anni. (Definizione liberamente tratta da Wikipedia).

proporre un repertorio adatto alle reali capacità e abilità dei bambini. In merito a questo ecco alcuni fondamentali e utili suggerimenti: “Per quanto riguarda il canto è consigliabile scegliere melodie semplici, articolate su un registro vocale medio e quindi comodo, preferendo testi con frasi precise e brevi (per evitare il canto in inspirazione), ritmicamente separate”. Quanto segue conferma esattamente le opinioni e le osservazioni riportate nel citato passo del Tommaseo: “Imparare poi a discriminare e intonare suoni a diverse intensità e cantare imitando semplici sequenze melodiche o improvvisando un dialogo in musica è di stimolo per l’autocontrollo della voce, così difficile per i bambini piccoli e così importante per l’igiene vocale<sup>22</sup>”.

C) BOCHE INERTI: Il prevalere di film, serie televisive e documenti audiovisivi doppiati, dove il sincronismo tra labiale, postura ed espressione corporea non può essere rispettato, ha rapidamente generato uno scollamento tra fonemi, parole, articolazioni fonatorie ed espressioni linguistiche sempre più evidenti. Questo non è stato senza conseguenze, perché se si osserva bene, l’impressione più immediata è quella di una generazione di bambini e di giovani che, anziché parlare per esprimere se stessi, comunicano come se doppiassero se stessi e ciò si evidenzia da un utilizzo parziale della cavità orale, della muscolatura coinvolta nella fonazione e anche dell’espressione generale del viso. In questo senso, il lavoro da fare sulla pronuncia, sulla dizione espressiva e sui movimenti della bocca è maggiore rispetto a quello che si doveva compiere venti o trent’anni orsono, perché più che di aspetti tecnici, si tratta di riprendere possesso e coscienza dello strumento voce e *in toto* dell’apparato fono-articolatorio. Altro fenomeno, che discende da questo e ne è un complemento, è quello della corretta pronuncia della lingua italiana, analogo a ciò che accadeva ai cantanti italiani degli anni ’60 che si avvicinavano al *beat*: cantare come se si fosse di madrelingua inglese o americana. La prima cosa che osservo in bambini che propongono canzoni apprese ascoltando particolari interpreti italiani è questa «anglicizzazione» della pronuncia, vicino a ciò che avveniva negli anni ’60 da parte degli interpreti stranieri che affrontavano la canzone italiana o a gruppi musicali col cantante *leader* di madrelingua inglese, come nel caso di Shell Shapiro dei Rokes. In

---

<sup>22</sup> Citazioni tratte da *Il bambino e la sua voce*, di Silvia Magnani, p. 64, Franco Angeli s.r.l., Milano, 2009.

quest'ultimo caso tutto ciò era inevitabile e conferiva un'aura particolare allo stile di canto, ma che dire dei controtenori o falsettisti italiani (o anche di qualche voce femminile) che cantano arie italiane imitando, nel timbro, nell'andamento prosodico e fin negli errori di pronuncia, i più celebrati modelli anglo-sassoni?

D) SOLO-SOLISTI: L'idea e la pratica della coralità e del 'gioco' collettivo, dove tutti sono responsabili e nessuno in particolare (se non a turno) primeggia, è una delle cose più difficili da diffondere e far comprendere alla mentalità italiana. Nel nostro caso, quando si pensa alla musica e al canto, la prima immagine che ricorre nella mente non è quella di una formazione corale o di un'orchestra, ma di un solista che si esibisce davanti ad un pubblico reale o a distanza, come avviene attraverso il mezzo televisivo. Ci sono segnali ben precisi a indicare che finalmente si comincia a riconoscere il valore educativo e formativo del canto e del cantare in coro, ma sul piano della comunicazione che favorisce prevalentemente l'aspetto commerciale, questi valori formativi non sono opportunamente tradotti e l'obiettivo è sempre quello dell'affermazione di un solista. La tradizione italiana ha conosciuto a tratti la fama di formazioni polivocali, come il celeberrimo e amatissimo *Quartetto Cetra*<sup>23</sup>, non come una categoria ricca di proposte ma, bensì, come eccezione e legando spesso il repertorio di queste formazioni a intenti parodistici e all'umorismo delle situazioni evocate. Per ciò che riguarda i bambini, è raro ascoltare formazioni corali di voci bianche che si esibiscono sul piccolo schermo, se non per accompagnare gli stacchi musicali di trasmissioni dedicate alla cucina e al cibo. I tempi gloriosi del *Coro dell'Antoniano di Bologna* diretto da Mariele Ventre e del *Coro di voci bianche della Rai* diretto da Renata Cortiglione appartengono ormai alla storia della televisione.

E) SOLLEVAMENTO VOCI: Il mito del *forte* (*f ff fff*) e della forza sonora ha preso le distanze dalla nozione più complessa articolata di volume, di capacità della voce di diffondersi e dilatarsi nello spazio, e si è appiattita nel senso di "culturismo" vocale, dove la quantità soffoca l'idea di qualità e ne diventa pericoloso sinonimo. Nonostante la diffusione di una buona pratica corale generalizzata e l'impegno per diffondere un'adeguata educazione all'ascolto, il mito della forza (che in realtà è forzatura) è

---

<sup>23</sup> A questa formazione si possono aggiungere i *Ricchi e Poveri* o i più recenti *Neri per caso*.

ancora prevalente e dominante. Credo che una delle cause principali sia nella generale miopia uditiva del mondo adulto, forse più sordo di un tempo e sicuramente non più allenato a cogliere il suono nelle sue manifestazioni dinamiche. A questo proposito un breve e recente episodio:

*«È il momento di far cantare il coro dei bambini della scuola dell'infanzia. Abbiamo lavorato durante tutto l'anno e l'emozione è palpabile. I genitori, le maestre, i nonni, i fratelli, i cugini e gli zii... ecc. sono tutti pronti per questo importante appuntamento di fine anno scolastico. I bambini finalmente, dopo un mio gesto preparatorio, iniziano a cantare. Dopo qualche istante la voce di un'insegnante pronuncia la fatidica frase: "Più forte, bambini, perché così non si sente!" Me lo aspettavo, è sempre più o meno così, ma questa volta decido di reagire, interrompo il canto e rivolgendomi al pubblico dico: «No, non sono i bambini che devono cantare più forte, per farsi sentire ma, e vi prego di non offendervi... sono le nostre orecchie che devono ascoltare più forte!» Subito, parte un applauso sentito e condiviso da parte di tutto il pubblico.*

È a tutti (o dovrebbe esserlo) evidente che l'attuale musica di consumo, pur avendo molti pregi e molte possibilità d'impiego didattico, ha però decretato la totale sparizione di ogni variabile agogica e dinamica (la musica di consumo attuale non riconosce e utilizza l'emisfero che va dal *pianissimo* al *mezzo forte*). A causa di questo, attraverso i normali canali di comunicazione il bambino (e i ragazzi) entra in contatto con una serie di ascolti riguardanti il canto (purtroppo anche infantile) che riassumerei coniando un neologismo ad hoc ispirato al '600 italiano: il *cantargridando*. In questo, ci potrebbero chiaramente istruire le cosiddette culture "primitive":

«Quando sei allegro canti; quando sei adirato, fai rumore. Se uno grida è segno che non pensa; se canta, pensa. Se uno grida, la voce è sforzata, se canta no.»<sup>24</sup>

Le conseguenze negative le conosciamo ampiamente. Ora, giacché nella prima infanzia e in seguito per tutta l'età dello sviluppo, l'apprendimento è progressivo e passa anzitutto attraverso l'ascolto, l'imitazione, l'appropriazione e l'assimilazione di una

---

<sup>24</sup> Si tratta dei Basongi del Congo. Citato in *Grammatica della musica etnica*, M. Agamennone, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati, Bulzoni editore, Roma, 1991.

serie di modelli, la cosa più urgente da fare è quella di offrire (e spesso ricostruire) modelli di prossimità adeguati che, partendo dal bambino, lo proiettino verso percorsi quanto mai aperti di realizzazione del suo potenziale espressivo, interpretativo e creativo. Ciò avrà sicuramente delle ripercussioni dirette sulla sfera affettiva, sulla capacità di vivere ed esprimere emozioni, sull'ampliamento degli strumenti espressivi e comunicativi e sulla prevenzione degli atteggiamenti disfonici. L'esperienza del canto e del cantare insieme è anzitutto un'esperienza vitale di ascolto: della propria voce, di quella degli altri, della propria voce che si unisce alle altre, della parola legata al suono e della nostra capacità di riprodurre, gli accenti, le sfumature, le dinamiche, le colorazioni "emotive" intenzionali e no. Se azzeriamo e cancelliamo tutte queste possibilità, le conseguenze non investiranno soltanto il piano interpretativo, perché se il suono è 'analogico' a ciò che desideriamo esprimere, è vero anche il contrario: la ricchezza della nostra espressività interiore è altrettanto analogica rispetto alle nostre reali e praticate capacità espressive.

F) ALTOCANTANTI: Nell'attuale processo di comunicazione e amplificazione (nel senso propriamente tecnico) del fenomeno musicale e in particolare della voce cantata, l'attenzione al suono si è spostata dalla sorgente all'altoparlante, cioè dalla causa all'effetto. Spesso si imitano voci che sono il risultato di un lavoro di manipolazione (amplificazione, filtraggio, alterazione dei parametri, utilizzo di più tracce) del suono e vengono presentate come assolutamente 'naturali'. Tale pratica, molto comune nei bambini che cantano il repertorio adulto seguendolo attraverso un riproduttore con la propria voce, ha creato un'idea deformata del modello di prossimità, con conseguente risultato di affaticamento dell'apparato vocale e di un'immagine della 'naturalità' che allontana oltremodo da una corretta immagine acustica del sé vocale. Anche l'impiego del microfono meriterebbe da subito un'adeguata filosofia del suono e uno studio adeguato, poiché, l'uso e l'opinione comune non lo tratta come uno strumento flessibile e modulabile, ma lo intende semplicemente come un mezzo per amplificare 'una voce che non si sente' o per gratificare in qualche modo orecchie che non sanno più ascoltare.

G) PAROLE SENZA SUONO: Il canto è parola legata al suono, ma con questa definizione, "parola legata al suono" mi riferisco non tanto alla possibilità di mettere in musica una

serie di parole più o meno organizzate in versi, ma al fatto che la parola nel suo essere detta è già, di per sé suono e in quanto tale è musica e che per il bambino (fortunatamente) la parola possiede ancora un impatto, uno spessore, una capacità di immaginare e realizzare in forma sonora anche le emozioni più profonde. Questo non va dimenticato da chi opera nel mondo dell'infanzia, e particolarmente da chi indirizza la propria attività verso l'educativo dello "strumento" voce. Oggi la lettura mentale<sup>25</sup>, ha di lunga superato la lettura ad alta voce (un tempo quasi impensabile), anzi, nessuno legge più ad alta voce e così la parola ha perso la sua dimensione fonica, acustica: parole come pillole da ingoiare in silenzio, senza saggiarne il suono, la capacità di risuonare dentro e al di fuori di noi stessi. Questo, secondo Marcel Jousse avviene perché "Il nostro linguaggio e la nostra musica concentrano quindi troppo esclusivamente l'orecchio infantile sugli algebrosemi<sup>26</sup> sonori dei segni invece di lasciarlo ammorbidire dai mimemi sonori delle cose. Utilitaristi e artisti dalla prospettiva limitata, abbiamo fretta di insegnare al bambino il nome sociale delle cose e delle note in serie delle nostre gamme. Sfortunatamente trascuriamo anche di fargli sentire il timbro caratteristico delle cose in sé<sup>27</sup>." C'è sicuramente anche una ragione storica, perché «Con la stampa il conoscere è sempre meno una trasmissione auditiva, e sempre più un mondo diagrammatico di oggetti silenziosi» e «la musica stessa perde il suo senso auditivo [...] diventa più da leggere che da audire<sup>28</sup>». Si lamenta così da più parti la perdita di senso della parola, ma in questa perdita di senso rientra soprattutto l'aspetto acustico e così le parole (come purtroppo anche la musica) non sono più viventi, flessibili, emozionali ed emozionanti, ma sono cosa scritta, segni, caratteri di stampa. «Carta canta villan dorme», recita un antico detto popolare, relegando però l'uso della pratica dello scrivere e di privare la parola della sua sostanza acustica agli usi più strettamente e vilmente quotidiani: parola forse come moneta di scambio, a garanzia dei sonni del villano (ma almeno quella carta cantava!) o in senso più ampio, supremazia della musica scritta rispetto al fluire dell'esperienza sonora.

---

<sup>25</sup> La lettura silenziosa, così caratteristica della nostra epoca, è venuta progressivamente a sostituirsi alla pratica della lettura ad alta voce, così diffusa nell'antichità.

<sup>26</sup> «L'algebrosemi è la degradazione fonetica e semantica delle parole che, in origine, sono la traduzione fonetica di un gesto significativo, descrittivo e quindi concreto». (J. Morlais)

<sup>27</sup> M. Jousse, "Dal mimismo alla musica nel bambino", in *Ecologia della musica*, p. 9, Aa. Vv., a cura di Antonello Galimberti, Donzelli editore, Roma, 2004.

<sup>28</sup> In Elémire Zolla, *I mistici dell'occidente*, Vol. I, pp. 74-76, Adelphi, Milano, 1997.

F) STOCCAFISSI: Nonostante le felicissime intuizioni su musica e movimento di Jaques Emile Dalcroze<sup>29</sup> all'inizio del secolo scorso, in grado di portare anche un contributo alla storia della danza e alla nascita della ginnastica ritmica come disciplina sportiva, fino a non molto tempo fa la coralità era intesa come uno schieramento di bambini immobili, fissi e attenti alle disposizioni del direttore di coro. La possibilità di muoversi o perlomeno di ondeggiare al ritmo della musica e seguendo le curve melodiche o le variazioni timbriche e d'intensità, non era nemmeno lontanamente contemplata. Anzi, l'immobilità e la fissità erano le prerogative per una buona esecuzione. Da un po' di tempo le cose stanno cambiando e assistiamo sempre di più a formazioni corali che si muovono con la musica, camminano, si dispongono variabilmente nello spazio e danno origine a vere e proprie coreografie. E anche l'espressione musicale ne ha guadagnato, tanto che il contagio positivo di queste pratiche si sta diffondendo sempre di più. Il futuro è sicuramente nella fusione tra coralità, danza e teatro, ritrovando nelle più attuali proposte quell'unità di mezzi espressivi che caratterizzava le esperienze dell'antica Grecia o alcune forme di teatro popolare.

Riporto qualche osservazione di Maria Grazia Bellia a proposito della sua poetica del CORO SCENICO, sicuramente in linea, ad esempio, con le intuizioni e le proposte terapeutiche del foniatra spagnolo Alfonso Borragán e sulle sorprendenti capacità di omeostasi dell'accordo pneumofonico (se così si può dire) nel corpo in movimento e libero da tensioni, come quelle dei sopracitati cori di bambini fissi e immobili:

«L'esperienza ci conforta nel sostenere che un coro che utilizza la voce muovendosi all'interno di uno spazio scenico migliora le capacità di ascolto, di relazione, di attenzione e concentrazione. L'emissione vocale risulta più rilassata e il livello di partecipazione del gruppo corale è sostenuto da una forte motivazione al fare che coinvolge non solo la voce ma il corpo nella sua globalità. (aspetti emozionali e cognitivi)»<sup>30</sup>.

---

29 Émile Jaques-Dalcroze, (Vienna, 6 luglio 1865 - Ginevra, 1° luglio 1950), è stato un pedagogo svizzero. La sua importanza risiede in particolare nello sviluppo dell'*euritmica*, un metodo per insegnare e percepire la musica attraverso il movimento (liberamente tratto da Wikipedia).

<sup>30</sup> M. G. Bellia, bozza di articolo per la rivista *Choraliter*, Feniarco, S. Vito al Tagliamento.