

IL DIRITTO AL CANTO

di MAURO UBERTI *

Ho sempre creduto nel diritto al canto. È un diritto del quale la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo¹ non parla, ma che a me pare possa rientrare a pieno titolo in quel comma dell'articolo 27 nel quale si dice che «Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici». Godere delle arti, nel caso della musica, non significa che se ne debba godere soltanto come ascoltatori; anzi, una delle maggiori fonti di felicità per chi la ama è proprio quella di praticarla attivamente. Il modo più agevole di farlo sarebbe quello di cantare, ma a questo punto ci si scontra con una difficoltà oggettiva: non tutti sono dotati di mezzi vocali sufficienti e pare anzi che, per quanto riguarda la voce, Mamma Natura con qualcuno sia stata madre e con altri matrigna; qualcuno apre bocca e canta come un uccello sul ramo mentre altri hanno voci sgraziate, deboli e di poca estensione quando non sono stonati. L'opinione corrente è che la voce sia una sorta di carattere anatomico come le gambe dritte o le gambe storte e che chi ce l'ha ce l'ha mentre chi non ce l'ha non ce l'ha. E non c'è niente da fare. La voce, invece, un carattere anatomico non è; la voce è il prodotto di una funzione fisiologica, la fonazione, che coinvolge tutto il corpo e non soltanto la laringe. Quando il coordinamento necessario a produrla è buono, la voce è buona; quando il coordinamento è insufficiente la voce è insufficiente per qualità, potenza, estensione ed intonazione o per più insufficienze insieme. Da questo fatto discende una conseguenza ovvia: i caratteri anatomici non sono modificabili mentre i coordinamenti lo sono e quindi, a condizione di desiderarlo e di essere disposti ad impegnarsi quanto è necessario, chiunque è in grado di dotarsi di una voce utile ad esprimersi musicalmente, ad esercitare, cioè, il proprio diritto al canto. Come arrivarci è un discorso che investe la concezione dello studio del canto.

* Mauro Uberti (1936), autodidatta per gli studi musicali e laureato in Scienze biologiche, è stato insegnante presso i Conservatori di Musica di Pesaro, Parma e Torino. Contemporaneamente ha coordinato il laboratorio di Fonetica della Cattedra di Antropologia del corso di laurea in Scienze biologiche della Università di Torino in qualità di cultore della materia nonché di professore a contratto per l'insegnamento di *Evoluzione umana e comunicazione fonetica*.

¹ Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 Dicembre 1948.

L'aspirante a fare il cantante classico si avvicina agli studi vocali sulla base del presupposto di cui sopra, di essere cioè dotato per natura di buona voce e di avere bisogno soltanto di imparare una tecnica che gli consenta di avviarsi alla carriera musicale teatrale; la nostra cultura dotta, infatti, ha circoscritto la pratica del canto all'ambito della musica lirica un po' come la nostra cultura sportiva ha circoscritto lo sport al gioco del calcio. Non è vero che l'unico sport sia il calcio così come non è vero che l'unico genere vocale sia la lirica e coltivare un genere vocale soltanto - e purtroppo accade - è nefasto per la musica così come è nefasto per lo sport - e purtroppo accade - coltivare soltanto il calcio.

Il fatto che per cantare professionalmente musica lirica occorranò doti fisiche particolari - esattamente, peraltro, come ne occorrono per fare dello sport professionale - ha condizionato anche la didattica del canto. Insegna giustamente canto lirico chi ha cantato musica lirica - cioè, appunto, chi aveva le doti fisiche per farlo - e quindi il rapporto didattico fra maestro ed allievo si svolge fra persone le cui costituzioni fisiche hanno in comune la predisposizione al canto. Prescindendo dal fatto che le tecniche di canto liriche - perché di una molteplicità di tecniche si tratta - non sono le sole richieste dalla musica classica, questo tipo di didattica esclude i comuni mortali dagli studi vocali. A me interessa invece che la possibilità di fare uso musicale della propria voce - ad esercitare, cioè il diritto al canto - si estenda al maggior numero possibile di persone, indipendentemente dal fatto che si intenda fare del canto una professione.

Come arrivarci è un problema di didattica. Il cantante classico ha costruito la propria tecnica su un sistema di sensazioni percettive del proprio corpo, le cosiddette *sensazioni propriocettive*; si è formato cioè uno *schema corporeo vocale*, consolidato con l'esperienza, il cui significato anatomico e fisiologico gli è ignoto, ma che gli serve egregiamente per gestire il proprio corpo nell'emissione della voce. Quando diventa insegnante, egli, che conosce e controlla il suo corpo per sensazioni, tende a comunicarle all'allievo descrivendole come meglio sa e guidandolo alla costruzione di un suo personale sistema propriocettivo, che gli consenta di orientarsi a sua volta nell'emissione della voce. Il metodo sarebbe sempre valido se tutti i cantanti avessero la stessa costituzione fisica. In realtà la variabilità anatomo-fisiologica dei comuni mortali vale anche per loro e, di conseguenza, accade con frequenza superiore al desiderabile che maestro ed allievo non si capiscano perché i loro schemi corporei non sono abbastanza simili; le cose, cioè, si svolgono come se i due si sforzassero di comunicare parlando lingue diverse. A parità di capacità didattiche degli insegnanti, uno dei motivi per i quali è caso frequente che gli studenti di canto vadano peregrinando da un maestro all'altro

fino a trovare quello che poi considerano il maestro per eccellenza - ma anche fino a non trovarlo mai - è proprio l'eccessiva diversità fra gli schemi corporei del maestro e dell'allievo. Giungere a comprendersi fra persone parlanti lingue diverse sarebbe anche possibile, a patto però di essere disposti a costituire un «vocabolario» che consenta di tradurre le sensazioni del maestro ad uso dell'allievo. Fatto che raramente accade anche perché nella maggior parte dei casi il cantante-maestro - e non ci addentreremo qui nella psicologia dei cantanti - è persona istintiva e restia ad affrontare razionalmente i problemi così come, peraltro, il suo allievo. La razionalizzazione del processo psico-somatico attraverso il quale si giunge ad esprimersi musicalmente con la voce, dai cantanti è considerata aridità; viene così a mancare quella consapevolezza della materia da insegnare, che è presupposto imprescindibile di ogni didattica che abbia dignità di disciplina pedagogica (Rachele Maragliano Mori, che si poneva fra i maestri di canto come segno di contraddizione, chiamava questa consapevolezza «Coscienza della voce»²). Non sarà quindi la didattica tradizionale quella da cui il comune mortale, desideroso di conquistare il proprio diritto al canto, potrà aspettarsi aiuto.

La via sicura, anche se a prima vista tortuosa, per chi voglia acquisire la propria voce è invece quella di avvalersi delle conoscenze anatomiche e fisiologiche che la scienza mette a nostra disposizione. Mi spiego. Il maestro di pianoforte, tanto per fare un esempio, vede dall'esterno il comportamento fisico dell'allievo così come questo, se è abbastanza consapevole di ciò che fa, è in grado di capire da solo se la sua mano è allineata con la tastiera, se le dita sono contratte, ecc. La comunicazione fra maestro ed allievo è di conseguenza agevole. Nel caso del canto le cose non sono altrettanto semplici. Gli organi della fonazione sono nascosti dentro al corpo e dall'esterno si vede soltanto il tipo di respirazione e di articolazione. Non sarebbe poco se si sapesse con sicurezza quale comportamento pneumo-fonico corrisponde alla voce che si intende ottenere, ma questo è proprio ciò che non accade quasi mai.

È necessario fare ancora un altro discorso: quello della molteplicità delle tecniche vocali. Chi si ponga, per esempio, ad ascoltare la registrazione video di un concerto dei Tre Tenori - José Carreras, Plácido Domingo e Luciano Pavarotti - ha modo di mettere a confronto immediato tre voci della stessa classe vocale, di apprezzarne le differenze e, anche se non è un esperto in materia, intuire almeno quanto di queste differenze sia dovuto al fatto che le voci appartengono a tre diversi individui e quanto invece al fatto che ognuno dei tre tenori canta in modo diverso. Ho detto «registrazione video»

² Rachele Maragliano Mori, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970.

perché da questa si possono vedere molto bene i diversi modi di aprire la bocca, di articolare e di respirare nonché tutti i diversi comportamenti corporei, che non è il caso di enumerare qui e che però, essendo sistematici, costituiscono la tecnica vocale di ognuno di loro. Si può inoltre capire quanto la tecnica vocale sia inscindibile dall'espressività, quanto essa sia funzionale a realizzarla e, soprattutto, che a monte delle tre tecniche vocali ci sono tre scelte estetiche diverse. Ma per fare delle scelte occorre essere in condizione di farle. Il potenziale cantore alla conquista della propria voce deve prima conquistarsi una tecnica vocale di base che gli consenta di esprimersi vocalmente nel modo più semplice; deve, cioè, conquistarsi un *coordinamento pneumo-fonico* efficiente.

Ho già parlato più volte di coordinamento e non ho detto che cosa intenda con questa parola; per farlo sono costretto a fare una deviazione nel campo della fisiologia. A differenza di quanto solitamente si ritiene, la voce non dipende soltanto dalla laringe; la fonazione è una funzione globale come la deambulazione. Per intenderci: che per camminare servano anche le mani è dimostrato dal fatto che quando si vuole impedire ad una persona di fuggire gli si legano appunto le mani. E ancora: che per camminare usiamo anche la testa ce ne accorgiamo quando abbiamo il torcicollo e ad ogni passo ci fanno male i muscoli del collo che la tengono in equilibrio. Non è questa la sede per una trattazione della genesi evolutiva del sistema fonatorio, che spiegherebbe le ragioni di questa affermazione, ma che la fonazione sia anch'essa una funzione globale come la deambulazione lo si può verificare immediatamente con un semplice esperimento: se proviamo a parlare, prima in piedi, ascoltando la nostra voce - se non si sa che cosa dire basta mettersi a contare - e poi seduti, con le braccia ed il capo appoggiati ad un tavolo come per dormire e con le gambe divaricate in modo che l'addome sia libero di espandersi verso il basso, oltre a verificare che la nostra respirazione si è fatta addominale sentiamo che la nostra voce si è fatta più morbida e profonda. Modificando la postura, cioè l'atteggiamento di tutto il corpo, la voce cambia. La spiegazione è nel fatto che le corde vocali - il cui funzionamento sarebbe più chiaro se fossero chiamate labbri vocali, ma alle quali è ormai impensabile cambiare nome³ - funzionano in modo molto simile a quello delle labbra quando si fanno pernacchie o si suona la tromba. Nel primo caso le labbra, che hanno struttura prevalentemente muscolare, entrano in tensione per contrazione attiva, nel secondo perché la pressione dei margini del

³ Il nome delle corde vocali è dovuto al medico francese Antoine Ferrein (1693-1769) il quale fu il primo a studiare sperimentalmente la fonazione sulla laringe isolata. Egli identificò l'elemento vibrante nelle pieghe vocali anziché nell'aria e le paragonò alle corde di uno strumento ad arco ponendo sullo stesso piano l'azione dell'aria sulle «corde vocali» e l'azione dell'arco sulle corde del violino. Di qui il nome.

bocchino le distende passivamente. Ovviamente, quando si suona la tromba i due meccanismi sono attivi contemporaneamente ed in proporzioni variabili. La laringe è fatta in modo diverso dalla bocca, tuttavia in modo analogo le corde vocali possono contrarsi attivamente così come possono essere distese passivamente perché le loro inserzioni sulle cartilagini di questa possono allontanarsi fra loro per un gioco di leve. Quando le usiamo in contrazione attiva concentriamo lo sforzo su di esse affaticandole; quando riusciamo a distenderle passivamente intervenendo sui movimenti delle cartilagini della laringe scarichiamo invece il lavoro sui muscoli del corpo. Non è il caso qui di addentrarsi oltre nella fisiologia della fonazione, ma almeno un concetto fondamentale va esposto: la laringe è posta al sommo della trachea in equilibrio instabile fra la sospensione al cranio tramite una catena di ossa e muscoli e l'appoggio ai muscoli addominali tramite i visceri interposti; ogni cambiamento nella postura, nella meccanica respiratoria, nell'articolazione della bocca, ecc. determina cambiamenti nella geometria della laringe e quindi nella trazione sulle corde vocali. Intervenedo opportunamente sulla geometria di tutto il sistema si riesce a determinare un coordinamento pneumo-fonico sufficiente alla produzione di una voce altrettanto sufficiente ad esprimersi musicalmente. Ho detto «esprimersi musicalmente» e non «cantare professionalmente» perché il mio interesse non è rivolto a formare cantanti professionali - anche se posso dire per esperienza che i procedimenti di cui sto parlando, come vedremo, servono pure a formare i cantanti professionali - ma a fornire a chiunque lo desideri i mezzi per esprimersi musicalmente col canto.

Per dire la verità, a questo risultato si può giungere anche senza fornire al soggetto interessato informazioni scientifiche. Se costui ha fiducia nell'insegnante e voglia di conquistarsi una voce, è possibile portarlo a buoni risultati senza chiedergli di ragionare molto. Io, per esempio, che dirigo due cori amatoriali senza nessuna mia ambizione musicale e con l'intento dichiarato, invece, di fare socializzazione ed educazione permanente, mi ritrovo il problema di ottenere dai miei coristi una vocalità sufficiente a conseguire risultati musicali almeno decorosi; quindi, dato che la velocità di rotta di un convoglio navale è data da quella della nave più lenta - in questo caso da persone che dalla musica desiderano ottenere la massima soddisfazione senza troppo sforzo - sono costretto a ridurre lo studio della tecnica vocale all'essenziale. Risolvo almeno in parte il mio problema facendoli «rotacizzare» anziché vocalizzare, cioè facendo loro eseguire i comuni vocalizzi su una [r] anteriore (apicale) prolungata anziché su di una vocale. La [r] è l'ultimo fonema che il bambino impara perché è quello che richiede il maggior grado di coordinamento pneumo-fonico oltre che la maggiore energia respiratoria ed

articulatoria; non solo, è anche quello il cui coordinamento è modello ottimale per la produzione delle vocali⁴. I risultati sono accettabili e non vado oltre. Se però gli stessi coristi desiderano fare di più, devo fare loro lezione a parte e in questo caso fornisco loro alcune nozioni di anatomia e fisiologia, necessarie a comprendere il perché dell'efficacia di questa consonante e a svilupparne le componenti fisiologiche. Le sole nozioni teoriche, però, servirebbero a ben poco; ciò che serve è prendere coscienza del proprio corpo incominciando col dare un senso alle sensazioni che si provano o scoprendone di nuove con procedimenti opportuni. Fermiamoci all'esempio della respirazione addominale che abbiamo visto prima. È nozione comune che una respirazione ottimale deve essere completa delle sue componenti costale e addominale. Chi è dotato per natura di questo tipo di respirazione è già in possesso dei mezzi fondamentali per una buona vocalizzazione; chi invece ha una respirazione tendenzialmente costale deve anzitutto scoprire quella addominale. La postura seduta che ho descritto è il modo ottimale per ottenerla perché in questa posizione la forza di gravità lavora a nostro vantaggio facendo distendere i muscoli addominali sotto il peso dei visceri ed obbligandoli a lavorare poi attivamente nell'espiazione. È vero che quando ci si rialza tutto ritorna come prima, ma quell'esperienza ci ha fornito un buon modello per cercare anche in postura eretta la sensazione di riferimento per una respirazione addominale corretta. Per correggere una respirazione non abbastanza efficiente ai fini del canto sono necessari gli esercizi di ginnastica respiratoria che si praticano in fisioterapia toraco-polmonare e che potremmo eseguire diligentemente fino ad ottenere il risultato desiderato senza preoccuparci d'altro. Chi però fa un uso musicale della voce dovrebbe saper gestire il proprio respiro in modo raffinato e in questo caso avere coscienza fisica del proprio diaframma (che, fra l'altro, funziona in modo diametralmente opposto a quello che di solito i musicisti credono) e di tutti i muscoli respiratori sarebbe utile. Con procedimenti del tipo descritto per la respirazione addominale e col sussidio di tavole anatomiche che permettano di dare un nome ed una collocazione precisa alle sensazioni che si provano, la topografia del proprio corpo si chiarisce e la consapevolezza ottenuta consente di gestire il proprio corpo con sicurezza anche quando condizioni di minore efficienza fisica - stanchezza, malesseri, ecc. - rendono l'uso della voce meno sicuro.

Sempre a proposito di respirazione e tornando all'argomento della fonazione come funzione globale - o, se si vuole usare un aggettivo alla moda, olistica - può essere interessante fare un altro piccolo esperimento. Nell'opi-

⁴ Ai coristi che hanno la [r] posteriore (uvulare) alla francese faccio invece eseguire gli stessi esercizi su una [s] sonora.

nione comune la respirazione è concepita soltanto come quella parte della fonazione destinata alla produzione del fiato; in realtà ciò che più conta non è la quantità di fiato, ma la meccanica respiratoria. Poniamoci questa volta in piedi e cerchiamo di individuare con chiarezza la sensazione del punto della parete addominale dal quale si sente partire il respiro. A seconda della costituzione individuale, esso può trovarsi ad altezze che, da un punto intermedio fra l'ombelico e il pube, possono giungere fino all'inserzione dei muscoli retti dell'addome sulle coste inferiori. Si provi di nuovo a parlare ascoltando la nostra voce come si era fatto prima di ricercare la respirazione addominale seduti ed appoggiati ad un tavolo, poi si esegua una decina di volte l'esercizio rappresentato in figura.



Si parta cioè dalla posizione a piedi uniti come nel disegno a sinistra, poi, a tempo, si aprano le punte dei piedi senza piegare le ginocchia, si richiudano, si aprano i talloni sempre senza piegare le ginocchia, si tornino a riunire i piedi e si ricominci da capo. Non è il caso di preoccuparsi delle fasi di inspirazione ed espirazione perché sarà il corpo a prendersi da solo il ritmo opportuno. Al termine dell'esercizio si scoprirà che il punto di partenza della respirazione si sarà abbassato, che la respirazione stessa si sarà fatta più completa e che la voce, come già era avvenuto nella postura seduta, si sarà fatta più morbida e sonante. Sarà pure il caso di osservare che al termine dell'esercizio si avverte in particolare nella propria respirazione un incremento di quella componente addominale che si era già scoperta nella postura seduta⁵. La conclusione logica è che, se con un semplice esercizio eseguito una volta sola si può ottenere un risultato immediato e sensibile, anche se passeggero, è ragionevole prevedere che con un lavoro sistematico e continuativo,

⁵ La spiegazione fisiologica del fatto è la seguente: aprendo le punte dei piedi il bacino ruota in avanti, le curvature dorsali tendono ad appiattirsi mentre i muscoli addominali sono indotti a rilassarsi come nell'inspirazione; aprendo i talloni, invece, il bacino ruota all'indietro, le curvature dorsali tendono ad accentuarsi ed i muscoli addominali sono indotti a contrarsi come nell'espirazione. L'esercizio è quindi una manovra fatta apparentemente coi piedi - in realtà con i muscoli delle gambe e del bacino - e rivolta ad aumentare la flessibilità della colonna vertebrale. Il comportamento dei muscoli addominali descritto spiega perché non sia il caso di occuparsi della respirazione dato che le manovre dei piedi inducono automaticamente la giusta sincronia delle fasi respiratorie col movimento dei piedi.

composto da una serie di esercizi opportuni si possa ottenere un risultato più accentuato e più duraturo⁶.

Ho detto prima dell'influenza dell'articolazione della mandibola sulla geometria della laringe e sulla tensione delle corde vocali. L'influenza del comportamento della mandibola non si limita a questo, ma è fondamentale nel determinare la postura del cantore e quindi la sua meccanica respiratoria. Per sciogliere ogni possibile dubbio ricordo l'uso in ambito sportivo del cosiddetto *byte*. Si tratta di una specie di morso in materiale plastico, simile ai paradenti dei pugili e realizzato in base all'impronta delle due arcate dentarie, che, portato durante l'attività sportiva, modifica la postura dell'atleta aumentandone le prestazioni. L'atteggiamento della mandibola, cioè, influisce su tutto il corpo. Anche il canto, benché non ci si pensi mai, è un'attività atletica nella quale la bocca svolge un'attività ben più raffinata che nello sport⁷. Che una buona apertura della bocca serva a far sfogare meglio il suono è una leggenda metropolitana; una buona apertura della bocca contribuisce invece a determinare un comportamento fonatorio efficiente e la consapevolezza di ciò che si fa e di ciò che si dovrebbe fare aiuta a realizzarlo. Si tratterà anche in questo caso di sviluppare le sensibilità opportune con opportuni esercizi e di costruire, se necessario, quel buon accordo pneumo-fonico che Mamma Natura può non aver dato al cantore.

La complessità del comportamento della bocca nel canto non si limita al coinvolgimento di questa nella meccanica respiratoria e in quella delle corde vocali; la bocca, volendo usare questo solo termine per indicare il complesso degli organi articolatori, è la principale responsabile della modulazione del suono prodotto dalla laringe. È fatto poco noto che parte importante della qualità della voce è la componente vocalica, il timbro, cioè, delle vocali che imprime un colore proprio a quello del suono originale della laringe. I rapporti esistenti tra la forma del canale vocale nella pronuncia delle diverse vocali ed il timbro delle stesse, invece, sono perfettamente noti dalla fonetica. Anche chi non si sia mai occupato di questa disciplina può farsi una idea del rapporto esistente fra atteggiamenti articolatori e timbro della voce confrontando allo specchio i suoni emessi con i diversi gradi di apertura del-

⁶ A questo proposito mi permetto di suggerire la lettura della tesi di diploma di una mia allieva all'I.S.E.F. di Torino, Adelina Bottero, svolta in Antropologia ed antropometria nell'anno accademico 1980/81: *La rieducazione della voce attraverso la ginnastica respiratoria*. La tesi, per quanto datatissima, conserva tutta la sua attualità. L'indirizzo Internet è: < <http://www.maurouberti.it/vocalita/bottero/bottero.html> >.

⁷ L'aveva già ben capito, però, Gerolamo Mercuriale (1530-1606) che nel 1569 aveva dedicato alla voce come attività atletica due capitoli dei suoi *De Arte gymnastica libri sex* (Lib. III, *De vociferatione et aliis vocis exercitationibus*, cap. 7; Lib. VI, *De vocis exercitationum facultatibus, et primo de vociferatione, et cantu*, cap. 5).

la bocca, con i diversi atteggiamenti delle labbra e della lingua ecc.; non solo, ma come si riottenga lo stesso timbro quando si riportino gli organi articolatori in una stessa posizione. Tutto questo significa che, a condizione di sapere quale timbro si intenda ottenere e in che modo si può produrre, è possibile scegliere a piacere il proprio sistema vocalico e, anche se non si ha un timbro laringeo splendido, rendere la propria voce almeno gradevole. Chi ha visto il film *Cantando sotto la pioggia* (1952), ricorda certamente il caso della bionda e svampita Lina Lamont (Jean Hagen), diva del muto che all'avvento del sonoro deve fare i conti con la sua voce sgraziata e farsi doppiare. Sugli schermi, di splendide bionde dalla voce sgraziata ne appaiono anche oggi, ma almeno loro che vivono nella realtà dovrebbero sapere che, mentre il suono prodotto dalla laringe è quello che Mamma Natura ci ha dato (e che tuttavia può essere migliorato lavorando sul coordinamento pneumo-fonico), sulle vocali si può ampiamente intervenire.

È il caso ora di fare una puntata sul problema della stonazione. Per comodità possiamo dividere il problema in due parti. La stonazione che potremmo definire «vera» è quella che possiamo ricondurre all'*amusia* (dal greco ἀμουσία: essere straniero alle Muse, non avere il senso del bello artistico) che è la sordità all'altezza tonale e quindi l'incapacità biologica di comprendere la musica⁸. A titolo di esempio posso citare il caso di una mia conoscente portatrice appunto di amusia, la quale mi raccontava di come, assistendo una sera in famiglia alla trasmissione televisiva *La Corrida*, non riuscisse a capire perché i suoi familiari ridessero tanto di un concorrente che cantava stonando, come le spiegarono poi - e nella cui esibizione, tuttavia, lei non trovava nulla di anormale. È ovvio che la mia conoscente non prova alcun desiderio di cantare e che quindi non si pone neppure il problema della stonazione. L'*amusia* ha diversi gradi di gravità ed è evidente che comporta l'incapacità di intonare da parte del portatore il quale non sarebbe comunque in grado di avvertire le proprie stonature. La stonazione più comune è dovuta invece ad insufficiente coordinamento pneumo-fonico. Un famoso pianista italiano mi confessava di essere stonato e di aver faticato, quand'era al conservatorio, per superare l'esame di solfeggio che, come si sa, comprende una prova di solfeggio cantato. Egli era perfettamente conscio della sua stonazione, ma non sapeva che farci. L'esperienza mi ha insegnato invece che, intervenendo nei modi opportuni sulla meccanica respiratoria, è possibile correggere le voci stonate; momentaneamente o in modo duraturo, ma, nel secondo

⁸ Una descrizione sufficientemente ampia della patologia, sia pure a livello divulgativo, è disponibile su Internet alla versione italiana di Wikipedia: < <http://it.wikipedia.org/wiki/Amusia> >.

caso, a condizione, che la persona stonata desideri prendersi cura assidua della propria voce. Quando lo scoordinamento e la stonazione sono lievi può bastare mettersi in posizione supina e provare cantare. In questa postura la forza di gravità lavora a nostro vantaggio scaricando il peso dei visceri verso il capo e determinando automaticamente un buon accordo pneumo-fonico. Dopo un certo numero di tentativi, necessari per superare il disagio di cantare nell'insolita posizione, il cantore lievemente stonato riesce ad intonare. Lo stesso accade ponendosi nella postura seduta che ho suggerito per scoprire la respirazione addominale. Ovviamente, quando si ritorna in posizione eretta la stonazione ricompare. Nei casi meno lievi un metodo drastico è quello di aiutare il cantore stonato ponendosi inginocchiati accanto a lui e compri-mendogli l'addome mentre canta: al momento in cui si riesce a vincere la resistenza del soggetto, che peraltro cerca di respirare nel modo errato abituale, di colpo egli intona. Con voce sgraziata, ma intonata. La laringe, cioè, si comporta come se, al di sotto di una certa soglia di coordinamento intoni per tentativi mentre, superata quella soglia, riesca a fare ciò che l'orecchio le suggerisce. I procedimenti descritti danno, come detto, un risultato solo momentaneo. Per ottenere un effetto duraturo occorre un ciclo di esercizi come quelli che si usano in fisioterapia toraco-polmonare, capaci di correggere radicalmente il comportamento respiratorio. Posso dirlo con sicurezza perché nel circuito teatrale internazionale è ormai molto noto un cantante, del quale per discrezione non dico neppure la classe vocale e che era approdato stonato alla mia classe di Pre-canto⁹ nel Conservatorio di Parma provenendo da una classe di strumento. La sua fortuna, ma anche la mia, fu quella di trovarsi come insegnante di ginnastica il mio compianto collega ed amico Angelo Morandi - che, tra parentesi, una volta si era preso pure una laurea in medicina - il quale capì perfettamente la portata di quanto ho appena descritto¹⁰. Per parte sua l'allievo si impegnò fino allo spasimo e il risultato è quello che ho detto.

A questo punto del discorso è il caso che io dica perché mi sento di affermare con tanta sicurezza la possibilità, per chiunque veramente lo voglia, di conquistarsi una voce. La mia sicurezza nasce dall'esperienza personale. Sono sempre stato intonatissimo, ma per quanto riguarda la respirazione, come ho capito poi, sono stato fondamentalmente uno scoordinato. Ricordo,

⁹ Cfr. < <http://www.maurouberti.it/bequadro.html> >.

¹⁰ Chi fosse interessato all'applicazione della ginnastica respiratoria in Conservatorio può leggere la relazione di Angelo Morandi al convegno Foniatria e Canto del 4-5 ottobre 1985 a Salsomaggiore Terme all'indirizzo < <http://www.maurouberti.it/vocalita/morandi/morandi1.html> >

per esempio, di aver acquistato da ragazzo un flauto dolce e di averlo poi regalato per disperazione perché non riuscivo ad intonare: il mio sostegno respiratorio era talmente instabile - lo so adesso - da non riuscire a sostenere i suoni tanto da realizzare una melodia. Gli effetti di quello scoordinamento sulla voce si manifestarono quando cominciai ad insegnare ed in capo a pochi giorni mi ritrovai afono. Nessun foniatra riuscì a risolvere il mio problema. Escogitai una soluzione provvisoria per l'insegnamento facendomi costruire un piccolo sistema di amplificazione terminante in un piccolo altoparlante che collocavo a metà della classe fra i banchi; contemporaneamente, mettendo a frutto la mia preparazione biologica - del resto allora insegnavo Matematica e Osservazioni scientifiche - incominciai a chiedermi di quali sottoproblemi potesse essere composto il problema voce e a cercare di risolverli separatamente cercando intanto di capire quale branca della medicina, oltre la foniatra, avrebbe potuto darmi delle risposte. Trovai finalmente un aiuto nelle conoscenze della fisioterapia toraco-polmonare e, integrando queste con i miei tentativi, riuscii a reimpadronirmi della mia voce. Quale sia stato in pratica il mio percorso è facilmente intuibile da quanto ho detto precedentemente. In seguito cambiai mestiere e, ad un certo punto della mia carriera scolastica, il corso sperimentale di Pre-canto che ad un certo momento mi fu affidato al Conservatorio di Parma mi permise di trasferire sugli allievi la mia esperienza personale; non solo, ma, in collaborazione con loro, che erano perfettamente consapevoli di partecipare ad un esperimento, di perfezionarla. È evidente che ciò che è stato possibile per me e per i miei allievi è possibile per chiunque.

Una delle conclusioni alle quali sono arrivato in questo travagliato percorso personale è che le diverse branche della medicina non comunicano fra di loro e che se invece le diverse discipline mediche avessero una visione più interdisciplinare dei problemi, la medicina ne sarebbe avvantaggiata. Mi tengo piuttosto informato sugli sviluppi della foniatra e sono sempre più stupefatto nel constatare che le cose che ho detto, che pure stanno sotto gli occhi di tutti e che sono di una semplicità offensiva, passano inosservate. Non solo: è accaduto pure che operatori nel campo della fisioterapia toraco-polmonare, dell'osteopatia, della medicina dello sport, ecc., i quali pure mi aiutavano generosamente nelle mie ricerche, dichiarassero apertamente di non capire come e perché le loro conoscenze potessero essere utili per la voce.

L'altra considerazione è che, se si capisse la relazione tra l'attività fisica e la voce, ne gioverebbe l'educazione musicale in senso lato. Chi ha esperienza di vita rurale sa che i contadini, a differenza dei cittadini, sono - o erano - quasi tutti intonati (gli stonati rientrano - o rientravano - nella categoria degli affetti da amusia). Ho usato la formula dubitativa perché non so se i

discendenti dei contadini della mia generazione, che aiutati dalle macchine non sono più soggetti all'impegno fisico dei loro maggiori, abbiano ancora il coordinamento pneumo-fonico spontaneo di quelli con cui andavo a scuola io. È certo però che se nella scuola d'oggi si tendesse a costituire questo coordinamento realizzando un'alleanza fra l'insegnante di educazione musicale e quello di educazione fisica, noi avremmo un maggior numero di persone in grado di fare musica attiva con la voce.

Concludendo: il diritto al canto, oggetto di questo scritto, non è una utopia. Non ho detto, però, che il percorso per ottenerlo sia comodo ed agevole. Può non essere comodo imporsi di fare attività fisica se per indole o per impegni si ha difficoltà ad impegnarvisi; può non essere agevole se non si sa da che parte incominciare e non si trova chi, pur essendo in grado di aiutarci, non è pronto a farlo perché nemmeno sospetta il rapporto fra corpo e voce. Ma questo è un altro discorso.

MAURO UBERTI