

n. 32 - maggio-agosto 2010

# CHORALITER

Rivista quadrimestrale della FENIARCO  
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

Spedizione in A.P. - art. 2 comma 20/c - legge 662/96 - in caso di mancato receipt inviare al CPO di Pordenone per la restituzione al mittente previo pagamento resi

## LE REGIONI DELL'ESPRESSIONE

GILBERTO BOSCO

## CANTARE INSIEME

INSIEME PER CANTARE

GORIZIA

## PERCORSI ITALIANI

39<sup>o</sup> FLORILEGE

VOCAL DI TOURS

## UN MICROCOSMO DI EMOZIONI

**A PIÙ VOCI**  
CONFRONTO SULLA  
VOCALITÀ DEL CORO

# CHORALITER

Rivista quadrimestrale della FENIARCO  
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali



## DOSSIER La vocalità del coro

- 2 **L'APPROCCIO DEL DIRETTORE ALLA VOCALITÀ**  
INTERVISTA INCROCIATA  
*Alvaro Vatri*
- 5 **VOCALITÀ E STILE**  
*Vera Marengo*



## DOSSIER COMPOSITORE Gilberto Bosco

- 14 **LE RAGIONI DELL'ESPRESSIONE**  
INTERVISTA A GILBERTO BOSCO  
*Paolo Zaltron*
- 20 **UNA QUESTIONE DI MESTIERE E DI MAESTRIA**  
LA CANTATA *QUEST'È IL GIORNO*  
DI GILBERTO BOSCO  
*Giulio Monaco*



## NOVA ET VETERA

- 24 **IL TEATRO PRIMA DEL TEATRO**  
MONTEVERDI E LA VERITÀ MUSICALE  
*Dario Tabbia*
- 27 **LA FUGA**  
DALLA TERMINOLOGIA ALL'ANALISI  
*Piero Caraba*



## CANTO POPOLARE

- 30 **IL RAPPORTO TRA TESTO E MUSICA**  
NELL'INTERPRETAZIONE  
DI UN CANTO POPOLARE  
*Sergio Bianchi*



## PORTRAIT

- 36 **UN'ECO TRA LE VALLI**  
INTERVISTA AD ARMANDO CORSO  
*Mauro Zuccante*



## FRAGMENTA

- 39 **AVE MARIA DI CACCINI...  
MACCHÉ CACCINI!**  
*Mario Lanaro*

## ATTIVITÀ DELL'ASSOCIAZIONE

- 40 **UN GRANDE FESTIVAL PER GIOVANI VOCI**  
*Stefano Klamert*
- 43 **CANTARE INSIEME O INSIEME PER CANTARE**  
IL DIRETTORE DI CORO COME  
GESTORE DI DINAMICHE RELAZIONALI  
*Fabiana Gatti e Simone Scerri*
- 49 **UNA PREZIOSA FUCINA PER LA MUSICA CORALE**  
IL SEMINARIO PER GIOVANI COMPOSITORI DI AOSTA  
*Luisa Antoni*

## CRONACA

- 50 **L'EDIZIONE DEI GRANDI NUMERI**  
44<sup>°</sup> CONCORSO NAZIONALE CORALE  
TROFEI CITTÀ DI VITTORIO VENETO
- 52 **PERCORSI ITALIANI**  
AL 49<sup>°</sup> CONCORSO INTERNAZIONALE SEGHIZZI  
*Rossana Paliaga*
- 55 **UN MICROCOSMO DI EMOZIONI**  
IL 39<sup>°</sup> FLORILÈGE VOCAL DI TOURS  
*Rossana Paliaga*
- 59 **IL GARDA IN CORO**  
2<sup>°</sup> CONCORSO INTERNAZIONALE PER CORI  
DI VOCI BIANCHE
- 61 **MARCO CRESTANI, IN MEMORIAM**  
*Mario Zuccante*

## NOTIZIE DALLE REGIONI

## RUBRICHE

- 66 **Discografia & Scaffale**
- 68 **Mondocoro**

# INDICE



# VOCALITÀ E STILE

di Vera Marengo

CANTANTE  
E DIRETTRICE DI CORO

Se in musica è vero che ogni epoca, ogni genere, persino ogni brano richiedono approcci peculiari a livello di tecnica e di gusto, come è possibile adeguare la vocalità di un ensemble o di un coro a diversi stili musicali? Con lo stesso gruppo si riesce a interpretare in maniera convincente un conductus medievale o un gospel, un madrigale o un coro d'opera, un brano popolare o uno jazz? Quanto incidono questioni tecniche o quanto è un fatto di orecchio e di istinto?

Le idee che espongo nascono da una lunga esperienza nel settore della musica vocale, sia come cantante solista e componente del Ring Around Quartet, sia come maestra di coro e docente di canto a vari livelli. Ognuno di questi ruoli mi ha portato a sperimentare direttamente problemi e difficoltà: dover garantire esibizioni a un tempo impeccabili e affascinanti, accontentare le esigenze del compositore e del pubblico senza dover annullarsi come interpreti, ottenere un'idea comune di suono e d'interpretazione da un gruppo eterogeneo per livello tecnico, età, estrazione popolare, conoscenze musicali e ambizioni... A questo aggiungo esperienze altrettanto formative: l'esplorazione della mia voce e di quella dei miei allievi, attraverso

percorsi individuali e laboratori non necessariamente finalizzati a produzione artistica e l'osservazione dei bambini e del loro apprendimento senza filtri. I laboratori sono una vera e propria palestra per sviluppare un ascolto attento che parte dal suono ma investe tutta la persona, arricchendo l'insegnante di sfumature e strumenti che contribuiscono a formare un "bagaglio" a cui attingere al momento opportuno, mentre il lavoro con i bambini, per i quali eseguire una frase musicale bene o male presenta lo stesso livello di difficoltà, offre la possibilità di ottenere risultati meravigliosi se si porge loro un esempio corretto e completo fin dal primo istante. Le premesse sono molte perché credo che l'argomento sia ricco e complesso, e vada affrontato da più punti di vista: quello del *singolo cantante* alle prese con diversi repertori, quello del *direttore di coro*, a vari livelli, e infine quello dei *piccoli gruppi vocali stabili*, per i quali il discorso è ancor più delicato.

*Buon orecchio e libertà di emissione* sono requisiti fondamentali per gestire le differenze di vocalità a seconda del repertorio esplorato. Quasi tutti ne siamo dotati fin dall'infanzia, poi, per vari motivi, ne perdiamo in parte

l'uso: ciò nonostante per cantare bene non dovrebbe essere un grosso problema ritrovare da adulti quella naturalezza e ripartire da lì, piuttosto che da tecniche imposte. Cantare in pubblico a un livello professionale significa intonare, articolare, fraseggiare, respirare, sostenere, controllare con massima concentrazione rimanendo però rilassati: quasi impossibile se pensiamo che l'uomo, per la concentrazione o l'ansia della prestazione, si contrae. Vincere questo riflesso potentissimo richiede tempo, ore di studio e maturazione personale, ma se osserviamo quelle persone che cantano "per natura", senza aver studiato, con musicalità squisita e perfetta, dovremmo prendere atto che se c'è un lavoro da fare è soprattutto nel rimuovere blocchi e recuperare naturalezza.

Senza dilungarmi sulle mie idee in proposito, voglio solo ricordare che le tecniche di canto sono molte e assai diverse tra loro, e possono essere compatibili, con alcune eccezioni, se costruite sulla base di una decostruzione laringea e di una raggiunta capacità di rilassare corpo e mente nell'atto fonatorio: cosa che tutti, anche i dilettanti o le voci non coltivate, possono realizzare in determinate condizioni psico-fisico-emotive, spesso inconsciamente, ma che con uno studio serio e piacevole sul proprio sistema di controllo si possono riprodurre consapevolmente. Oltre a duttilità e assenza di tensioni a livello laringeo e corporeo, occorre raggiungere una totale libertà dai meccanismi di controllo estetico, spesso veri antagonisti a una vocalità spontanea. Il lavoro è introspettivo e richiede tempo e buon rapporto con un insegnante che diventa quasi un terapeuta. Chi ha la fortuna di compiere un percorso del genere e di raggiungere la libertà vocale può divertirsi a cantare di tutto... In alternativa ci si dota di una tecnica fissa che diventa un appiglio sicuro, ma che non sempre consente adattamenti a stili e repertori diversi.

Inoltre è indispensabile partire sempre dalla musica anziché dalla tecnica: le sfumature che ci permettono di avvicinare questo o quello stile le percepiamo a orecchio e le riproduciamo a istinto: può esserci poi la necessità di allenare il nostro strumento a un tipo di suono, a un passaggio, a una diversa emissione, ma normalmente siamo già capaci di trovare in noi stessi il modo di gestire le differenze. Orecchie aperte sui suoni, sul mondo, sugli altri, ci portano a catturare ogni singola sfumatura e di selezionarla per poi imitarla o respingerla.

Per un cantante quindi la capacità di destreggiarsi rendendosi credibile in più stili dipende da un percorso personale incentrato su curiosità e capacità di ascolto, supportato dalla conoscenza profonda dei meccanismi di controllo psico-acustico e delle grandi potenzialità che ogni voce possiede, il tutto inquadrato in una tecnica base di decostruzione laringea e di esplorazione delle risonanze. Non è affatto poco!

Se però adottiamo come punto di partenza ciò che considero la base del fare musica, ovvero che il canto, il suono e la musica legata al repertorio vocale e corale sono fatti fisici, materiali, corporei, e per questo istintivi, alla portata di tutti, in certo modo "facili" e, ancor più importante, *precedenti* la loro codifica attraverso la/una *scrittura*, possiamo avere fiducia nelle nostre capacità di avvicinarci al risultato desiderato.

Lo spartito che utilizziamo per imparare un brano musicale, il cui valore risiede nell'aver fissato mediante una codifica visiva fenomeni fisici che di fatto sfuggono, da utile strumento può diventare un ostacolo al fluire della vena interpretativa, specie quando si sposta l'attenzione sulla pagina scritta piuttosto che sulla musica che vi è riportata. La musica non è nello spartito, ma vive al di là di esso: dallo spartito dobbiamo prendere tutti gli spunti necessari ma non dobbiamo fermarci alla sola corretta lettura. Gli spartiti non sono tutti uguali, anche e soprattutto nella loro funzione, e non chiedono di essere eseguiti allo stesso modo emettendo suoni con intonazione e misura del tempo. Ogni spartito nasconde e riporta un mondo sonoro, legato alla consuetudine di un momento e di un luogo, ad abitudini, convenzioni, strumenti in uso. Per trovare la vocalità adeguata a uno stile occorre saper leggere il messaggio musicale di cui lo spartito è mera riduzione, canovaccio, e cercare nel proprio bagaglio di potenziali suoni il giusto timbro, l'ingrediente, il "cuore" con cui ridare vita, rinnovare la pagina scritta in una interpretazione personale ma coerente con l'ambiente e il momento creativo da cui è scaturita. Occorre aprire una parentesi per distinguere il repertorio che esisteva prima e che esiste

**È indispensabile partire sempre dalla musica anziché dalla tecnica.**

indipendentemente dalla scrittura da quello che è stato concepito espressamente come atto compositivo, non sempre con piena consapevolezza di quale ingrediente sonoro fosse richiesto per la sua migliore realizzazione. A seconda che una pagina appartenga all'uno o all'altro tipo di repertorio il nostro approccio deve tenerne conto, non solo nel senso di "rispettare il gusto di un'epoca o di uno stile", ma andando alle sue origini, alla pre-scrittura. Nel caso di un repertorio antico occorre cercare di trarre dalle fonti manoscritte la maggiore quantità d'informazioni sulla prassi esecutiva, con la musica popolare è bene provare a immaginare il sapore di una vocalità dalle tracce che ne restano in chi ne ha memoria, mentre quando si ha a che fare con una pagina d'autore le suggestioni scaturiscono dall'immaginare il contesto, i suoni degli strumenti accompagnatori, gli ambienti e le occasioni per cui quella data musica era stata scritta. Prendiamo il caso del repertorio medievale e quattrocentesco: un ambito poco frequentato, forse per la difficoltà d'approccio o per la scarsità d'indicazioni precise, che obbligano il maestro ad approfondire e sperimentare. Questo repertorio affascina solo se cantato con una vocalità libera, generosa, aperta, in una parola "giusta"; altrimenti rischia di perdere significato e divenire addirittura noioso. Per capire come cantare si esamini la scrittura: la necessità del suono generoso di un bordone, l'abbinamento a strumenti che erano impiegati a sostegno delle voci, la liquidità di un



Ring Around Quartet

melisma, la chiarezza della pronuncia perché le diverse vocali facciano brillare nell'aria gli armonici. Questo è davvero il mondo dove il suono inteso come materia fisica è sovrano, e dove i procedimenti compositivi sfruttano appieno le leggi fisiche della sua produzione e propagazione. Se viene a mancare l'ingrediente del suono, nel nostro caso il corpo della voce nella sua interezza (intonazione, timbro, direzione, pronuncia), si perde gran parte del fascino di questo repertorio.

Chi si misura con questa sfida si rende presto conto di come la vocalità corretta sia un elemento indispensabile per dare *senso* a un'esecuzione. Alla stessa conclusione si può giungere percorrendo altre strade: anche nella musica leggera

o nel jazz è indispensabile trovare un modo di rendere la voce adatta a ciò che si sta cantando, anche se la maggiore facilità di fruizione, la piacevolezza di una melodia possono trarre in inganno e indurre a lasciar correre. In musica il Trecento e il Quattrocento non ammettono mezze misure, mentre le epoche successive non sempre hanno tenuto conto della sovranità del suono-materia sugli altri aspetti, a partire dalla necessità di rinunciare all'intonazione naturale per ampliare il panorama degli strumenti da affiancare al canto, arrivando a chiedere alla voce di adattarsi alle più disparate situazioni

## La musica non è nello spartito, ma vive al di là di esso.

intonative e acustiche, fino al paradosso di scrivere composizioni per voce e strumenti che risultano antitetichhe al cantare.

Tra i compositori contemporanei solo alcuni conoscono a fondo il circuito orecchio-voce e la storia della vocalità, la maggior parte segue principi guida diversi e ignora l'essenza stessa dello strumento per cui scrive. Quando è richiesto insistentemente di intonare certi intervalli o accordi in ambiti armonici o tonali scomodi, mettendo in difficoltà gli esecutori e procurando fastidio agli ascoltatori, alla musica si sostituisce un'esibizione d'abilità, talvolta ulteriormente mascherata con richieste di una particolare vocalità "imposta" dall'esterno... ma la musica "non abita là".

Un *direttore di coro* deve essere in grado innanzitutto di capire quale vocalità sia appropriata a un certo brano, quindi realizzarla con i propri coristi. Superata la fase in cui l'esplorazione dei vari linguaggi musicali porta a prendere atto della complessità dell'argomento, credo che la scelta più seria e responsabile sia impegnarsi a *capire lo spartito*. Segue poi la difficoltà di insegnare ai coristi a realizzare le differenze. A mio avviso il metodo più efficace è non disgiungere la vocalità dagli altri aspetti di cui è intrisa una linea melodica, ma di *trasmetterla assieme*. L'insegnamento della musica vocale dovrebbe misurarsi di più con la prassi della tradizione orale popolare, dove si insegna a memoria, per dirlo con i francesi *par coeur*, "con il cuore". Questo metodo andrebbe esteso a ogni repertorio perché permette al corista di cogliere il "fatto musicale" e farlo proprio. È questo che accade nella fruizione della musica leggera, dove si imitano le melodie di successo con tanto di timbro, vezzi e difetti. Il corista "incolto" che si appresta a imparare la propria linea in un brano di tradizione popolare non distingue tra melodia, ritmo o timbro richiesto, il suo è un approccio spontaneo e immediato, come quello del bambino.

Oggi invece si tende a procedere per compartimenti stagni: prima le note, poi il ritmo, la dizione, e (a parte) la vocalità,

## Il metodo VoiceCraft

Il metodo VoiceCraft è nato dal lavoro della ricercatrice e cantante americana Jo Estill e si basa sul presupposto che ogni identità vocale si sviluppa pienamente solo dopo avere acquisito la chiara consapevolezza dell'anatomia e della funzionalità dello "strumento voce". L'idea base del metodo è che lo stile si possa sviluppare pienamente e liberamente solo una volta che si conosca lo "strumento".

Altro presupposto su cui si fonda il metodo è la convinzione che alcune strutture del meccanismo vocale possono essere controllate individualmente, indipendentemente l'una dall'altra, all'interno di due posizioni estreme. La tecnica si basa quindi su esercizi di addestramento chiamati "figure obbligatorie", che mirano al controllo di parti specifiche del meccanismo vocale nel modo più indipendente possibile.

Secondo l'autrice del metodo non esiste il "bel suono" o il "brutto suono". Esiste solo il suono "cattivo" ed è quello che fa male e che provoca delle tensioni nella laringe. Si tratta quindi di una tecnica vocale che prescinde da qualsiasi valutazione estetica o imposizione stilistica: tutti i generi possono essere accessibili e sperimentabili in egual modo.

Una delle differenze fondamentali del VoiceCraft rispetto ai metodi di insegnamento vocale più tradizionali è quindi la fondamentale importanza assegnata all'addestramento muscolare, nella constatazione che ogni lavoro sui muscoli coinvolge non solamente quelli direttamente interessati, ma anche altri. Ecco allora che, se nel metodo classico di canto quello che si osserva è il fiato, nel metodo VoiceCraft si studiano ad esempio il controllo delle parti mobili della laringe. È per questo che il metodo prevede anche degli esercizi che non comportano l'esecuzione di suoni (silenziosi) nell'intento di "ascoltare" prima i muscoli coinvolti nella fonazione e poi di percepire il suono.

Il metodo VoiceCraft suddivide l'approccio allo studio dell'emissione sonora in tre livelli: controllo indipendente delle parti fondamentali del meccanismo vocale; qualità fondamentali della voce, problemi, cause, soluzioni; individuazione delle molteplici qualità vocali che si possono gestire e riprodurre. L'obiettivo principale del metodo è quello di rendere l'allievo consapevole del proprio potenziale e dei propri limiti. Secondo il metodo, con il controllo indipendente delle strutture del meccanismo si possono ottenere otto diverse qualità vocali, intendendo per "qualità vocale" una modalità base di emissione, con caratteristiche timbriche proprie.

Il metodo VoiceCraft ritiene poi che le lezioni collettive siano più efficaci rispetto a quelle individuali in quanto consentono ai singoli partecipanti di sentire con maggior chiarezza le voci degli altri rispetto alla propria e quindi di imparare ascoltando gli altri.

*Efisio Blanc*

In italiano:

FRANCO FUSSI, ELISA TURLÀ, *Il trattamento delle disfonie. Una prospettiva per il metodo Estill VoiceCraft*, Omega, 2008

spesso ricorrendo a un insegnante esterno che viene percepito dai coristi come una sorta di preparatore, distinto dal direttore. Spesso poi si cerca di ottenere dal coro un suono "somiigliante" a quello sentito in una certa registrazione imponendo modifiche innaturali alla libera vocalità: aggiustamenti, come ad esempio "arrotondare le A", o staccare un passaggio in agilità, o esasperare la pronuncia di certe consonanti. L'allievo crede che questo sia fare musica e assimila un modo di cantare "da corista"; un ascoltatore può patire fisicamente la tensione e la poca naturalezza di chi canta. Accade sovente di ascoltare esecuzioni che lasciano a desiderare proprio per la mancanza di spontaneità, di freschezza nel suono, indispensabile per rendere la musica viva, per *non annoiare*. Le orecchie di chi da decenni pratica musica corale, se da un lato sono ipersensibili a cogliere la minima sbavatura nell'intonazione o nella giusta pasta di un accordo, dall'altro si entusiasmano sempre meno dinnanzi ad ascolti per lo più piatti e privi di nerbo soprattutto nell'aspetto del suono, che in un gruppo vocale o in un coro deve essere protagonista.

La didattica musicale a compartimenti stagni non fa parte né della spontaneità delle tradizioni popolari né della pratica colta: è un surrogato inventato nei nostri tempi per lo più in ambiti semi-professionali. I direttori di coro hanno grandi responsabilità a vari livelli: artistico, didattico, psico-acustico, estetico, e se è vero che la realtà corale è preziosa perché ottimo mezzo per avvicinare alla musica migliaia di persone, è altrettanto vero che andrebbe gestita da maestri perfettamente formati e consapevoli. Oggi senza un direttore è impensabile cantare, ma la gran parte del repertorio tuttora eseguito dai gruppi corali originariamente non prevedeva affatto una figura "esterna": il controllo del risultato d'insieme era demandato al buon senso comune e a molte orecchie attente, ben funzionanti e non "deleganti". Un maestro di coro oggi dovrebbe puntare proprio a risvegliare questo senso perduto.

I piccoli *ensembles vocali* sono probabilmente la migliore occasione per mettere in pratica un ascolto attivo. Spesso i componenti non sono professionisti ma sono molto più che semplici amatori e riescono a fare musica in maniera incantevole. Se il gruppo è stabile, col tempo le voci si compattano e si ottiene un timbro comune che diviene un tratto caratteristico. Ognuno, con il proprio contributo personale, stimola negli altri componenti piccoli cambiamenti timbrici, rispondenti all'esigenza di amalgamarsi, e condivide il suo retroterra d'esperienze musicali. Come conciliare il proprio

suono peculiare con la versatilità che serve al nostro scopo? Ancora una volta partendo dalla musica. Il Ring Around Quartet, gruppo vocale del quale faccio parte, nato negli anni '90 all'interno di un coro giovanile qualunque, senza maestri, senza lezioni di canto, all'inizio senza solide basi musicali, dopo anni densi d'esperienze varie e diverse, è riuscito a compiere una carriera professionale in Italia, paese dove non esiste una tradizione consolidata di piccoli ensemble vocali stabili. Il *sound* del gruppo è venuto prima, anche temporalmente, rispetto a quello dei singoli cantanti e la matrice non accademica ha permesso di trovare una forte identità e gestire in autonomia lo studio e il metodo. Nell'affrontare stili ed epoche diverse l'ensemble cerca di differenziare il tipo di suono soprattutto a livello di emissione (più denso e legato nella polifonia sacra, colorato e consonantico nel repertorio antico profano, arioso e morbido in certe composizioni di musica leggera...) partendo dal suono della lingua in cui si canta, ma tutto ciò avviene nel rispetto delle tessiture che mantengono salda la compattezza del suono comune. Quasi tutti gli ensemble d'alto livello o compiono una scelta univoca sul repertorio o sacrificano altri aspetti. Gli Hilliard hanno affrontato medioevo, rinascimento e contemporanea senza alcuna modifica nella vocalità, il che può dare adito a qualche critica, pur riconoscendo loro il merito di essere stati per un periodo molto lungo compatti e perfetti. I King's Singers, loro colleghi e rivali, hanno saputo essere più versatili pur non avendo lo stesso impatto sonoro... In conclusione ribadisco che gli ingredienti indispensabili per gestire la varietà dei repertori e degli stili sono *vocalità libera, orecchie funzionanti, apertura mentale e senso critico*, insieme con una *conoscenza del repertorio* che naturalmente aumenta con l'esperienza, tutto ciò al servizio di una *lettura consapevole dello spartito*. Misurarsi con stili differenti è funzionale a decidere quali valga la pena di approfondire e quali lasciar eseguire ad altri, nel rispetto della propria cultura e dei propri limiti.

## Il Metodo Tomatis

L'audio-psico-fonologia è una disciplina scientifica nata dal lavoro di ricerca del medico e scienziato francese Alfred Tomatis (1920-2001). Essa trova il suo elemento fondamentale in quella facoltà propria dell'essere umano chiamata *ascolto*, che consente di utilizzare il proprio udito nel modo più completo e consapevole. Gli studi di Tomatis hanno evidenziato come i vari ambiti concernenti l'emissione vocale, quello uditivo, quello neurologico-emozionale e quello foniatrico, siano in realtà strettamente correlati e strutturati in un ambito di assoluta consequenzialità. Intorno agli anni Cinquanta elabora una teoria secondo cui i problemi vocali che non hanno una causa organica derivano da un ascolto disturbato. Nel 1957 la sua ipotesi scientifica viene provata sperimentalmente dall'equipe del prof. Raoul Husson nei laboratori di Fisiologia delle Funzioni alla Sorbonne di Parigi, e viene certificata come "Effetto Tomatis". Le tre leggi che sono alla base della sua teoria si possono così riassumere:

- la voce contiene solo le frequenze che l'orecchio è in grado di percepire;
- se l'ascolto viene modificato, si modifica immediatamente e inconsciamente anche la voce;
- quando la stimolazione uditiva viene mantenuta per un certo tempo, la fonazione si modifica in modo duraturo.

A sostegno della sua tesi elabora quindi un'apparecchiatura chiamata "Orecchio Elettronico", basata su di una serie di amplificatori, filtri e bascule, che riceve il suono emesso da una fonte sonora, lo elabora e lo restituisce al soggetto mediante una speciale cuffia dotata, oltre ai normali auricolari, di un dispositivo trasduttore della vibrazione ossea. La rieducazione avviene tramite la "microginnastica" indotta ai muscoli della staffa e del martello, facenti parte dell'orecchio medio, la cui riacquistata tonicità permette una migliore "sintonizzazione" sulle frequenze

indispensabili a una corretta emissione. Ciò si realizza sia in ambito cocleare, con una marcata ricerca delle frequenze acute, sia in ambito vestibolare, con tutto quello che concerne la motricità muscolare e la propriocettività corporea. Si mette così in moto quello che Tomatis chiama il *circuito audiovocale*, che impone, in ambito posturale, una spiccata ricerca della verticalità, una decontrazione dei muscoli diaframmatici e una loro naturale estensione grazie alla dilatazione della gabbia toracica, un assetto della testa che permetta alla laringe di trasmettere la vibrazione alla colonna vertebrale e quindi a tutto il sistema scheletrico, nella ricerca della *voce ossea*, dove tutto il corpo entra in risonanza, con l'ottenimento del massimo risultato con il minimo sforzo. Tutti gli aspetti tecnici dell'emissione che da sempre assillano pedagoghi e studenti di canto, con suggestioni applicative fra loro anche antitetiche, trovano così una fisiologica spiegazione e la loro naturale attuazione.

Secondo Tomatis la respirazione, i movimenti muscolari laringei, l'articolazione, la ricerca dell'appoggio e della risonanza, sono delle funzioni che ci appartengono profondamente. Non dobbiamo "applicarle", bensì farle emergere progressivamente attraverso l'affinamento dell'ascolto e delle controazioni a esso legate, esercitando meccanismi innati e liberando le potenzialità naturali che ognuno possiede. Solo riappropriandosi della naturalità della propria fisiologia l'essere umano è così in grado di trasmettere l'autenticità delle emozioni e il messaggio universale della musica attraverso il canto.

*Walter Coppola*

A. TOMATIS, *L'oreille et la vie*, Parigi, R. Laffont, 1977, 1990, trad. it. *L'orecchio e la vita*, Milano, Baldini e Castoldi, 1992, 1999.

A. TOMATIS, *L'oreille et la voix*, Parigi, R. Laffont, 1987, trad. it. *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini e Castoldi, 1993.