

FRANCESCO FACCHIN

Si cantas, male cantas: si legis, cantas*
Primi sondaggi per una riflessione sull'educazione vocale

*Cesare Augusto,
espressione attribuitagli
da MARCO FABIO QUINTILIANO,
Institutio Oratoria, I/VIII, 2

Questo contributo si prefigge di esaminare alcuni aspetti dell'attenzione verso la vocalità e l'educazione vocale che nel mondo romano e della tarda antichità erano parte integrante della visione pedagogica e della pratica educativa infantile e del giovane. In particolare l'intenzione è di porre in rilievo innanzitutto gli elementi relativi la voce cantata e il suo *training* attraverso la cura igienica e, quale principale strumento per la comunicazione, il suo mantenimento in salute. Data la dimensione del tema della ricerca, i risultati non possono che essere ancora incompleti e parziali – mi si vorranno perdonare fin d'ora le omissioni compiute – ciononostante mi sembrano sufficienti per iniziare una prima riflessione critica su come oggi, contrariamente a quanto trattato dai retori romani e dai primi fisiologi greco-latini, si sia indirizzata la pratica dell'educazione vocale infantile e dell'adolescenza.

Introduzione: l'organo della voce e la comunicazione verbale nel Medioevo

Nell'abside della chiesa di S. Apollinare in Classe a Ravenna (Fig. 1) è possibile ammirare un'immagine di grande suggestione: nell'epistodomo è rappresentato in sintesi l'episodio della trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor; di lato emergono le figure di Mosè ed Elia, più sotto tre pecorelle sono simbolo degli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni che ne furono i testimoni. In basso campeggia nel verde di un prato, interrotto da cipressi, ulivi, fiori multicolori, uccelli, cespugli e rocce, S. Apollinare, verso il quale sono rivolte dodici pecore (gli Apostoli). Nella cornice che circonda la scena, nella fascia che limita anteriormente il catino, tra il Redentore e la mano di Dio – in uno spazio tra il convergere di festoni arborei sui quali cantano alcuni uccelli – possiamo osservare un cuore con le sue cavità sormontato da una sorta di cornucopia sopra la quale un uccello canta (Fig. 2). È, forse, la prima illustrazione dell'organo vocale secondo le conoscenze di fisiologia umana dell'epoca: il cuore e il suo ventricolo sinistro contenente aria, come la 'trachea-arteria', sono il fulcro del meccanismo della voce. L'organo vocale



Fig. 1. Ravenna, S. Apollinare in Classe, mosaici dell'abside / mosaics of the apse.



Fig. 2. Ravenna, S. Apollinare in Classe, mosaici dell'abside (particolare) / mosaics of the apse (particular).

segue dunque l'impulso del cuore che è principio della vita così come la voce è la sua manifestazione. Guglielmo Bilancioni spiega il significato di tale raffigurazione all'interno del vasto mosaico: «Dio ha in suo potere il cuore dell'uomo, ne possiede l'anima, rappresenta pertanto la volontà, la quale signoreggia dispotica i nostri sensi, le facoltà dell'anima e ogni membro del nostro corpo. Così il gesto della mano dell'Eterno che nella basilica classense affiora fra le nubi dell'empireo sarebbe restato muto, se non supplisse il disegno schematizzato che mostra come il moto della mano segua la voce-parola divina, indicando ai fedele il sublime Figliolo».¹ Più tardi Dante, nella *Commedia*, renderà assolutamente muta solo una categoria di dannati: gli indovini e fattucchieri condannati a camminare con il collo torto di 180 gradi, cosicché non soltanto non possono vedere innanzi a sé, ma è anche impedito loro di parlare. A tale proposito ancora il Bilancioni precisa che, ammessa una torsione del collo di 180 gradi, il tubo laringo-tracheale dovrebbe risultare fortemente stenotico; quindi produrre una forte riduzione del passaggio d'aria che renderebbe faticosa la respirazione. Motivo questo che non solo è all'origine della necessità di questi 'dannati' di procedere lentamente, ma è anche causa dell'impotenza funzionale della voce principalmente proprio per l'insufficiente pressione dell'aria: «il fenomeno fisio-patologico ha il suo equivalente senso morale: chi ostentò parola profetica e si arrogò di prevedere e di predire, viene punito nel vedere e nel dire».²

Certo, all'epoca di Dante, le conoscenze di anatomia e fisiologia della voce e dei suoi organi non erano di molto superiori a quelle tramandate dagli studi di Galeno; ne dobbiamo dimenticare che lo studio su osservazioni autoptiche era ancora molto difficile: il medico Mondino de' Liuzzi, coevo di Dante e docente nello studio bolognese, menziona le autopsie di una scrofa (1305) e di due donne (1315).³ Rimane tuttavia rilevante la sottile attenzione che anche Dante dedica al fenomeno sonoro della voce e della respirazione che lo accompagna.

Tra Cicerone e Quintiliano: voce - emozione - comunicazione

Le radici di questo interesse per la voce come strumento di comunicazione e la sua educazione affondano nella tradizione oratoria trasmessaci principalmente attraverso gli scritti di Cicerone (106-43 a.C.) e Quintiliano (ca. 35-96 d.C.).

¹ GUGLIELMO BILANCIONI, *A buon cantor buon citarista*, Roma, Formiggini, 1932, pp. 282-284; ID., *L'organo della voce in uno dei mosaici di S. Apollinare in Classe*, «Il Valsalva», IV, 1928, pp. 85-90.

² BILANCIONI, *A buon cantor* cit., pp. 294-295.

³ *Ivi*, pp. 295-303.

Della voce «dobbiamo in primo luogo augurarci di averne e poi prendercene cura, qualunque essa sia»:⁴ con questa risoluta affermazione Cicerone ribadisce, se mai avessimo dubbi, l'importanza e il ruolo determinante che la voce svolge nell'atto comunicativo. Elementi di questo processo sono gli stretti rapporti che intercorrono tra parola ed emozione – attraverso le caratteristiche della fluenza dell'eloquio e della più piccola variazione del timbro con il quale viene proferita la parola – e tra la respirazione e la lettura, ossia l'emissione della parola. Questi tratti dell'espressione verbale diventano significativi nel direzionare il contenuto semantico del testo ulteriormente enfaticizzato dalla gestualità. D'altro canto, sia Cicerone sia Quintiliano si soffermano sugli aspetti pedagogici e tecnici legati alla voce soprattutto per differenziare l'attività dell'oratore da quella dell'artista di teatro, attore o musicista.

Respirazione, voce-parola e gesto, studio tecnico della vocalità e del diritto sono gli strumenti del retore; essi costituiscono altrettante tappe nella sua preparazione:

La natura ha assegnato a ogni emozione un'espressione, un tono di voce e un gesto specifici; l'intero corpo umano, ogni espressione del volto e ogni tono di voce suonano, come le corde di una lira, a ogni emozione che li colpisce. I toni della voce sono infatti accordati come le corde di uno strumento, così da produrre a ogni tocco suoni acuti e gravi, accelerati e lenti, forti e deboli; fra questi estremi c'è inoltre, per ciascun genere, un tono intermedio. Da essi derivano parecchi altri toni, come il dolce e l'aspro, il serrato e l'esteso, il tenuto e lo staccato, il rotto e lo stridente, il decrescente o il crescente ottenuti con la modulazione del volume della voce. Non ve ne è nessuno che non venga regolato dal freno dell'arte [...], l'ira assumerà un tono di voce particolare, acuto, concitato, con frequenti interruzioni [...], la compassione e il dolore avranno un altro tono, flessibile, pieno, spezzato e flebile [...], diverso sarà il tono della paura, basso, esitante, avvilito [...], la violenza richiederà un tono diverso, intenso, energico, incalzante e insieme impetuosamente solenne [...], il piacere richiederà un altro tono, libero, tenero, gioioso e calmo [...].

LVIII. Diverso sarà il tono dell'abbattimento, basso pur senza far appello alla compassione, e uniforme nell'articolazione dei suoni [...].

LIX. Tutte queste emozioni devono essere accompagnate dal gestire,

⁴ CICERONE, *De Oratore*, III, 224: «[...] quae primum est optanda nobis; deinde, quaecumque erit, ea tuenda»; ho utilizzato: MARCO TULLIO CICERONE, *L'oratore. Con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci*, traduzioni a cura di Mario Martina, Marina Ogrin, Ilaria Torzi e Giovanna Cettuzzi, Milano, BUR, 1999⁵.

ma non da quello teatrale che dà espressione a ogni parola, bensì da un gestire che chiarisca la situazione e il pensiero generale, non con la mimica ma con semplici cenni, e questo portamento del busto vigoroso e virile, preso non dalla scena e dai teatranti, ma da chi si esercita con le armi e nella palestra. I movimenti delle mani devono essere meno espressivi, con le dita che accompagnano le parole e non le sostituiscono; il braccio, quasi come l'arma dell'orazione, deve essere ben proteso in avanti; nei momenti di maggior tensione, all'inizio o alla fine, si batterà il piede.⁵

Quintiliano sembra meglio distinguere le due realtà compresenti nella comunicazione verbale: l'una sonora (l'emissione del suono in quanto realtà fisica), l'altra la parola (prodotto dell'articolazione dei suoni emessi). Tale aspetto rimarrà tuttavia ancora confuso fino agli studi dal medico Claudio Galeno (129-199 d.C.):

[...] e il suono della voce è condizionato dal modo in cui vengono pizzicate le sue corde; ma siccome le emozioni sono alcune reali, altre fittizie e frutto dell'imitazione, quelle reali come il dolore, l'ira, l'indignazione, erompono spontaneamente ma sono prive di arte e per questo devono essere plasmate dall'insegnamento e dal metodo. Invece, quelle prodotte dall'imitazione possiedono arte, ma sono prive di naturalezza e perciò, in questo caso è essenziale provarle intensamente, concepire le immagini della realtà ed esserne colpiti come se fossero vere. Così la voce come un intermediario, comunicherà all'animo dei giudici l'emozione ricevuta dal

⁵ CICERONE, *De Oratore*, III, 216-217, 218, 219, 220-221: «omnis enim motus animi suum quendam a natura habet voltum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis voltus onmesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut motu animi quoque sunt pulsae. nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva; quas tamen inter omnis est suo quaeque in genere mediocris. atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera leve, asperum, contractum, diffusum, continenti spiritu, intermisso, fractum, scissum flexo sono extenuatum, inflatum. nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores. aliud enim vocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, [...] LVIII. aliud miseraatio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce [...] aliud metus, demissum et haesitans et abiectum [...] aliud vis, contentum, vehemens, imminens quadam incitatione gravitatis [...] aliud voluntas effusum et tenerum, hilaratum ac remissum [...] aliud molestia, sine commiseratione grave quoddam et uno pressu ac sono abductum [...]. LIX. Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palestra. Manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; suppletio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis».

nostro, perché essa è rivelatrice della mente e presenta tanti mutamenti quanto quella. Pertanto negli argomenti lieti, scorre piena, semplice e, in certo qual modo allegra; invece nelle contese si erge con tutte le forze e tende, per così dire, tutti i suoi nervi. Nell'ira è terribile, aspra, roca e ansimante, perché il respiro non può essere lungo quando viene emesso senza misura. Nel suscitare l'ostilità deve essere un po' più lenta, perché ad essa fanno ricorso quasi esclusivamente gli inferiori; invece nel lusingare, nel confessare, nello scusarsi, nel chiedere è dolce e sommessamente. La voce di chi persuade, ammonisce, promette, consola è grave; nel timore e nella vergogna è contenuta, è forte nelle esortazioni, piana nelle dispute, modulata, dolente e intenzionalmente come un po' smorzata nel commiserare; invece nelle digressioni è diffusa, sonora e tranquilla; nell'esposizione e nella conversazione presenta un tono uniforme e un'altezza intermedia tra l'acuto e il grave. Si leva poi quando le emozioni sono intense, si abbassa quando sono tranquille, più o meno a seconda del loro grado.⁶

L'espressione verbale è quindi legata al gesto «che anch'esso si accorda con la voce e obbedisce ai sentimenti assieme ad essa».⁷

Quanto poi alle qualità della voce, interessanti, e curiose, si rivelano le osservazioni e le considerazioni di Vitruvio – l'architetto dell'epoca di Giulio Cesare e di Augusto – nel rapportare le differenti tipologie vocali alle varie zone della terra che, caratterizzate da climi diversi, sarebbero

⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 61-65: «[...] sonatque vox ut feritur; sed cum sint alii veri adfectus, alii ficti et imitati; veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, arte habent; sed hi carent natura, ideoque in iis primum est bene adfici et concipere imagines rerum et tamquam veris moveri. Sic velut media vox, quem habitum a nostris acceperit, hunc iudicum animis dabit: est enim mentis index ac totidem quot illa mutationes habet. Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira aspera ac densa et respiratione crebra: neque enim potest esse longus spiritus cum immoderate effunditur. Paulum <in> invidia facienda lentior, quia non fere ad hanc nisi inferiores confugiunt; at in blandiendo, fatendo, satisfaciendo, rogando lenis et summissa. Suadentium et monentium et pollicentium et consolantium grauis; in metu et uerecondia contracta, ad hortationibus fortis, disputationibus teres, miseratione flexa et flebilis et consulto quasi obscurior; at in egressionibus fusa et securae claritatis; inexpositione ac sermonibus recta et inter acutum sonum et grauem media. Attollitur autem concitati adfectibus, compositis descendit, pro utriusque rei modo altius uel inferius». Dell'opera di Quintiliano ho utilizzato l'edizione MARCO FABIO QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, trad. dei libri I-IV di Michael Winterbottom, note di Stefano Corsi, trad. e note dei libri IX-XI di Cesare Marco Calcante, Milano, Rizzoli, 1997 (Classici della BUR).

⁷ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 65: «[...] ut de gestu prius dicam, qui et ipse uoci consentit et animo cum ea simul paret».

causa anche delle modificazioni somatiche. Nel *De architettura*⁸ Vitruvio mostra ampi interessi per la musica seppure i più lo conoscano per aver trattato delle caratteristiche architettoniche e acustiche del teatro e dell'*armonia* (cap. IV), ossia delle caratteristiche dei suoni, della tipologia delle melodie e del canto. Nel Libro VI, *Di diverse qualità de paesi et varij aspetti del cielo; secondo i quali si deono disporre gli edifici* (cap. I), nel rilevare la diversa tipologia e disposizione degli edifici in rapporto ai diversi climi nonché la differente statura delle genti che ai climi si accompagna, pone quest'ultima caratteristica somatica in relazione con il rispettivo tono della voce. Si mantiene così saldamente ancorato alle teorie mediche che indicano il rapporto tra umido e secco quale causa dei fenomeni che controllano le attività fisiologiche e le modificazioni all'interno del corpo umano. Dalla diversa distanza dal sole dei vari punti della terra («secondo ch'el Cielo alla inclinatione del Mondo è collocato») dipende l'impatto della sua azione che rende i corpi più o meno umidi. Vitruvio osserva, pertanto, che nei paesi del meridione del mondo, più vicini all'equatore, per effetto del calore, gli uomini sono più bassi e hanno, oltre ad altre peculiari caratteristiche somatiche, voce più sottile e acuta. Viceversa, coloro che abitano il settentrione del mondo, quindi le zone più lontane dal calore dei raggi del sole, per effetto della maggiore umidità che si accompagna al minor calore, tutto si gonfia e i corpi essendo più grandi (alti), danno una voce grave. I popoli che invece abitano nelle zone di mezzo (come greci e romani) hanno di conseguenza pure il tono di voce mezzano.⁹ La singolarità di queste osservazioni in un trattato di architettura – che non manca per altro di riferimenti alla pratica e alla teoria della musica –, pur nella loro ingenuità, dà ulteriore ragione dell'attenzione verso l'importante strumento di comunicazione che ci appartiene ed è costituzionale e prerogativa del genere umano.

Dalle descrizioni di Cicerone e Quintiliano sulle funzioni comunicative della voce derivano alcune riflessioni in merito alle proprietà mimiche e mimetiche nell'uso artistico della voce, della sua natura nel rapporto con la respirazione e della funzione della gestualità non solo nello scandire i

⁸ MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architettura*, in *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti et ampliati; et hora in più commoda forma ridotti*, Venezia, Francesco de' Franceschi e Giovanni Chrieger Allemanno Compagni, 1567, Libro V, capp. III-V. Edizione consultata VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, con un saggio di Manfredo Tafuri e uno studio di Manuela Morresi*, Milano, Polifilo, 1987.

⁹ Si veda in BILANCIONI, *A buon cantor cit.*, pp. 296-297; VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura*, pp. 227-247 e 274-277; *Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di Giustina Scaglia, Firenze, Gonnelli, 1985, pp. 162-164.

momenti tipici dell'espressione, ma anche nell'aumentare la qualità della comunicazione o compensare certa tensione emotiva che particolari stati e situazioni possono determinare. Si tratta sempre di osservazioni che riflettono l'esperienza diretta e rispecchiano il normale comportamento fisiologico negli ambiti non patologici della comunicazione verbale umana in rapporto ai diversi stati emotivi. Per quanto riguarda la voce, oggi gli studi sui differenti *patterns* espressivi vocali hanno tenuto conto sia delle modificazioni nel suono dovute all'attivazione dei muscoli mimici facciali e degli organi fonatori e di articolazione e risonanza, sia del rapporto tra il sistema nervoso centrale e le risposte provenienti dal sistema nervoso autonomo (per esempio la salivazione). Emozioni 'positive', pertanto, comportano generalmente uno stiramento dei muscoli buccali provocando un sorriso e una dilatazione della laringe con il risultato sinergico di un aumento dell'estensione del tono vocale, analogamente a quando passiamo da un'emissione forzata a un'emissione di flusso. Tale situazione di rilassamento muscolare e di stiramento dei muscoli buccinatori produce la caratteristica voce rilassata dal timbro caldo. Al contrario, emozioni 'negative' comportano generalmente modificazioni mimiche a carico del cavo orale che si traducono in una voce tesa e acuta.¹⁰ L'emozione, in sede di comunicazione verbale, può esprimersi secondo varie modalità: sul piano fonemico con una diminuita precisione dell'articolazione, sul piano semantico con l'omissione o la momentanea dimenticanza di parole e, attraverso l'intonazione, con l'aumento o l'abbassamento della frequenza, o dell'altezza; inoltre, il 'gruppo di respiro' (catena di suoni prodotta in una espirazione) può essere allungato o frammentato eccessivamente.¹¹ Sinteticamente Pio Enrico Ricci Bitti¹² ha organizzato l'espressione vocale delle singole emozioni, relativa ai parametri acustici, intorno a tre diverse caratteristiche della voce e del suo contenuto emozionale: a) valenza edonica, ossia il grado di piacevolezza/spiacevolezza dell'emozione attraverso la differente estensione della voce (ampia per le positive, ristretta per le negative); b) attivazione, che rivela il grado di rilassatezza/tensione attraverso il timbro più o meno teso; c) potenza, che indica la pienezza dell'espressione vocale mediante variazioni di ampiezza (impetuosità nella rabbia, 'filo di voce' nella paura).

Come già avevano intuito i retori non separando nell'*actio* il gesto dalla

¹⁰ Un esempio di alterazione dell'eloquio da stress è stato osservato in bambini di età prescolare che reagiscono con il mutacismo totale o parziale. In questo caso vi è una riduzione importante dell'ampiezza del suono.

¹¹ AMLETO BASSI, *I disturbi della voce in età evolutiva*, «Rivista di psicologia», LVII, 1973, pp. 3-12: 5.

¹² PIO ENRICO RICCI BITTI, *Le emozioni e la loro esteriorizzazione*, in *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, a cura di Pio Enrico Ricci Bitti, Roma, Carrocci, 1998, pp. 15-28: 21.

verbalità e dalla mimica facciale, questo aspetto, assieme alle diverse posture del corpo, rappresenta un mezzo di segnalazione delle emozioni e partecipa alla comunicazione dello stato emotivo. Esistono gesti che non sono prodotti allo scopo di comunicare, bensì di regolare lo stato emotivo provato: sono i gesti di adattamento. La postura, sebbene da sola non possa esprimere un'emozione, partecipa associandosi agli altri indici e lungo la dimensione tensione/rilassamento, segnala l'intensità del grado di attivazione emozionale.¹³

Scopo di queste osservazioni da parte dei retori è quello di indicare al discente proprio le diverse modalità di comunicazione, rinviando per la tecnica all'esempio di maestri che sappiano riprodurre 'ad arte' tali espressioni. Il fine è di raggiungere un'efficace esposizione (*actio*) che manifesti le emozioni, perché queste, le emozioni, «sono uguali per tutti, e si riconoscono negli altri in base agli stessi segni con cui si manifestano in ognuno di noi».¹⁴

Tra gli aspetti legati all'educazione della voce oggi noi riconosciamo un'importante distinzione tra voce e parola, ossia tra la realtà fisico-sonora e quella generata dalla possibilità di articolare il suono prodotto dalla laringe per realizzare strutture dotate di significato, ma tale distinzione non fu coscientemente manifesta fino agli studi di Galeno. Egli compì i primi importanti studi anatomici e di fisiopatologia attorno al fenomeno voce con esperimenti 'in vivo' attraverso i quali scoprì non solo i nervi che permettono i vari movimenti della laringe, e tra questi il 'nervo ricorrente', ma anche il loro decorrere dall'encefalo.

Discorso a parte meriterebbe un'analisi più approfondita sull'uso della maschera (*persona*)¹⁵ da parte degli attori nella tragedia greca. A tale riguardo Cicerone avverte che già gli 'antenati, avevano capito che nella comunicazione era fondamentale l'espressione del viso, giacché «essi non applaudevano molto neppure Roscio se portava sul viso la maschera».¹⁶ A tale riguardo è possibile rilevare che se questo elemento, nel coprire il volto dell'attore, toglie da una parte forza all'espressione attraverso la mimica facciale – e

¹³ PIO ENRICO RICCI BITTI - MICHAEL ARGYLE - DINO GIOVANNINI, JEAN GRAHAM, *La comunicazione di due dimensioni delle emozioni attraverso indici facciali corporei*, «Giornale italiano di psicologia», VI, 1979, pp. 341-350. Cfr. anche EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, *La gestualità coverbale in soggetti normali e afasici*, in ISABELLA POGGI - EMANUELA MAGNO CALDOGNETTO, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, 1997, pp. 107-120.

¹⁴ CICERONE, *De Oratore*, III, 223: «Actio, quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant».

¹⁵ Già l'etimo della parola: (*per-sonare*) chiarifica la sua funzione di emettere suoni per suo tramite.

¹⁶ CICERONE, *De Oratore*, III, 221: «[...] quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem quidem magno opere laudabant».

in ciò risiede il motivo della critica –, dall'altra è uno strumento di modificazione del suono vocale sotto gli aspetti del timbro e della proiezione del suono; essendo la maschera un risonatore, e come tale acusticamente si comporta.

L'educazione della voce tra esercizio fisico e tecnica vocale

Tuttavia gli aspetti dell'educazione della voce qui indagati non si esauriscono, né sono limitati al rapporto con i diversi atteggiamenti che consentono ed enfatizzano l'espressione delle emozioni; anzi questi costituiscono il momento di inizio nel rappresentare il grado di interesse primario per lo sviluppo delle abilità vocali.

Il fine dell'educazione vocale del giovane nel mondo greco-romano era, in quanto acquisizione del linguaggio e della comprensione delle frasi, non separabile dall'esercizio orale della recitazione dei testi e l'eloquenza era parte necessaria per il successo politico e quindi sociale. Così il lavoro sulla propria voce era parte della formazione scolare e dell'esercizio del retore, *domestica exercitatio* che permette di sperimentare lo *charme* della voce sugli uditori,¹⁷ perché cosa «è più piacevole per le nostre orecchie e più conveniente a rendere gradevole l'*actio*, dell'alternanza, della varietà e del mutamento di tono?».¹⁸

Tra gli studi relativi all'argomento qui trattato, interessanti approcci si devono ad Aline Rousselle che ha investigato gli aspetti inerenti l'arte oratoria¹⁹ e a Emiel Eyben alla quale si deve invece un contributo relativo alla visione della pubertà nell'antichità.²⁰ Già nel ginnasio il giovane greco accompagnava gli esercizi con la voce, con l'emissione del suono. Erano noti gli aspetti fisiologici dell'emissione vocale: dalla chiusura della glottide per sviluppare maggior forza e la ritenzione dell'aria, all'estremo dell'espressione vocale; il grido o il canto spinto, di forza, così come il ruolo di questo sistema per facilitare tutti gli aspetti biologici legati all'espulsione. Per tale

¹⁷ CICERONE, *De Oratore*, I, 157: «Educenda deinde dictio est ex hac domestica exercitatione et umbratili medio in agmen, in pulverem, in clamorem, in castra atque in aciem forensem, subendus visus omnium et periclitandae vires ingenii, et illa commentatio inclusa in veritatis lucem proferenda est».

¹⁸ CICERONE, *De Oratore*, III, 225: «Quid, ad aures nostras et actionis suavitatem quid est vicissitudine et varietate et commutatione aptius?».

¹⁹ ALINE ROUSSELLE, *Parole et inspiration: le travail de la voix dans le monde romain*, «History and Philosophy of the Life Sciences», V, n. 2, 1983, pp. 129-157.

²⁰ EMIEL EYBEN, *Antiquity's View of Puberty*, in *Actes du colloque international sur la cartographie archéologique et historique* (Paris, Institut Pédagogique National, 24-16 janvier 1970), «Latomus», XXXI, 1972, pp. 678-697.

motivo l'atto dell'emissione del suono, o della non emissione, essendo volontario, rimane strettamente legato alla forza fisica e come tale fu coltivato. Tra le qualità di un oratore, ma più in generale del professionista della voce, sono indicate dai maestri romani, il possedere buoni polmoni e vigoria fisica. Come rammenta Ivan Illich,²¹ per tutta l'antichità anche la lettura, essendo un'attività vocale eseguita ad alta voce, è stata considerata un vigoroso esercizio fisico, tanto che i medici dell'età ellenistica lo prescrivevano in alternativa alle camminate e all'esercitazione ginnica.²² Inoltre, in epoca medievale, nei monasteri per il medesimo motivo i deboli e gli infermi non erano tenuti a leggere con la 'propria lingua'. A motivo di ciò è l'attenzione anche verso la persona e l'igiene vocale; colui che deve parlare all'aperto per lungo tempo dovrà possedere non solo doti e buone qualità vocali ma anche tecnica: «lingua agile, timbro della voce, buoni polmoni, vigoria fisica», sebbene «la tecnica possa essere per alcuni uno strumento di perfezionamento»;²³ «l'oratore compiuto» dovrebbe avere la voce del tragedo e il gestire quasi dell'attore più consumato.²⁴ Ciò nondimeno:

agli oratori non si addice la stessa attenzione che ai maestri di canto; vi sono però molte caratteristiche comuni ad entrambi: una robustezza fisica che consenta di evitare che la nostra voce si affievolisca come quella degli eunuchi, delle donne, dei malati [...]. Inoltre la gola deve essere in buone condizioni, cioè morbida e liscia, perché in presenza di un'imperfezione la voce si spezza, diventa velata, roca e fessa.²⁵

Quintiliano precisa ulteriormente che per un oratore:

la voce sarà in primo luogo, per così dire, sana, cioè non sarà affetta da nes-

²¹ IVAN ILLICH, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Raffaello Cortina, 1994, p. 53 (ed. orig. *In the Vineyard of the Text. A commentary of Hugh's Didascalion*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993).

²² A tale riguardo si aprirebbe un interessante capitolo relativo al canto come pratica terapeutica.

²³ CICERONE, *De Oratore*, I, 114-115: «linguae solutio, vocis sonus, latera, vires [...] neque haec ita dico ut ars aliquos limare non possit».

²⁴ CICERONE, *De Oratore*, I, 128: «[...] vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus».

²⁵ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 19-20: «Sed cura non eadem oratoribus quae phonascis convenit; tamen multa sunt utrisque communia, firmitas corporis, ne ad spadonum et mulierum et aegrorum exilitatem vox nostra tenuetur [...] praeterea ut sint fauces integrae, id est molles ac leves, quarum vitio et frangitur et obscuratur et axasperatur et scinditur vox». Circa la presenza di scuole di musica si veda GIAMPIERO TINTORI, *La musica di Roma antica*, Lucca, Akademos, 1996, pp. 33-43.

suno di quegli inconvenienti di cui ho appena fatto menzione (ossia gli accenti locali ecc.), in secondo luogo se non sarà sorda, confusa, esageratamente potente, dura, rigida, roca, troppo grossa oppure sottile, priva di consistenza, stridula, debole, molle, effeminata, se il respiro non sarà corto, né durevole, né difficile a riprendersi.²⁶

Ciò perché:

È elegante la declamazione che è assistita da una voce naturale, potente, ricca, modulabile, salda, dolce, durevole, sonora, limpida, che attraversa l'aria e che penetra profondamente nelle orecchie [è un tipo di voce adatta all'ascolto non per il suo volume, ma per la sua qualità specifica], inoltre, per così dire, maneggevole, soprattutto dotata di tutte le inflessioni e di tutte le tensioni richieste, fornita, come si suol dire, di tutta la gamma dei suoni, assistita dalla robustezza dei polmoni, da un respiro non solo resistente per durata, ma che non soccomberà facilmente alla fatica.²⁷

Si precisa però che:

[...] all'oratoria non si addicono né i suoni musicali più gravi né quelli più acuti. Infatti i primi sono poco chiari e troppo sonori e non sono in grado di apportare alcuna emozione, i secondi sono troppo esili ed eccessivamente chiari e sono non solo innaturali, ma non possono ricevere modulazioni di tono né possono reggere troppo a lungo la tensione. Infatti la voce, come le corde, è tanto più grave e piena quanto meno è tesa, ed è tanto più esile e acuta quanto più è tesa. Così la voce più bassa è priva di forza, quella più alta rischia di spezzarsi. Dunque bisogna utilizzare i suoni intermedi ed essi devono essere ora innalzati con un aumento della tensione, ora moderati allentandola.²⁸

²⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 32: «Itemque si ipsa vox primum fuerit, ut sic dicam, sana, id est nullum eorum de quibus modo retuli patietur incommodum, deinde non subsurda, rudis, immanis, dura, rigida, rava, praepinguis, aut tenuis, inanis, acerba, pusilla, mollis, effeminata, spiritus nec brevis, nec parum durabilis, nec in receptu difficilis».

²⁷ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 40: «Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aëra et auribus sedens (est enim quaedam ad auditum accomodata non magnitudine, sed proprietate), ad hoc velut tractabilis, utique habens omnes in se qui desiderantur sinus intentionesque et toto, ut aiunt, organo instructa; cui aderit lateris firmitas, spiritus cum spatio pertinax, tum labori non facile cessurus».

²⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 41-42: «Neque gravissimus autem in musica sonus nec acutissimus orationibus convenit. Nam et hic parum clarus nimiumque plenus nullum adferre animis motum potest, et ille praetenuis et inmodicae claritatis cum est ultra verum, tum neque pronuntiatione flecti neque diutius ferre intentionem potest. Nam vox, ut nervi, quo remissior hoc gravior et plenior, quo tensor hoc tenuis et acuta magis est. Sic ima vim non habet, summa rumpi periclitatur. Mediis ergo utendum sonis, hique tum augenda intentione excitandi, tum summitenda sunt temperandi».

Cicerone, per bocca di Crasso, e dopo aver ammesso che un oratore dovrebbe avere tutte le abilità di un attore, ci fornisce le prime informazioni di ordine tecnico circa la formazione vocale degli attori tragici, ma forse è da presumere che la stessa disciplina sia stata seguita anche dai cantanti e in generale da coloro che utilizzavano la voce per mestiere:

[...] nessun aspirante oratore riceverà da me il consiglio di curare la sua voce come sono abituati a fare i Greci e gli attori tragici, i quali fanno per anni esercizi di declamazione stando seduti e, ogni giorno, prima di recitare in pubblico, si mettono sdraiati e alzano a poco a poco la voce e, dopo aver pronunciato il loro discorso, si mettono seduti e la riportano dal tono più acuto a quello più basso e in qualche modo la fanno, per così dire, rientrare in loro stessi.²⁹

Nella prima di queste ultime tre citazioni, Quintiliano richiama la nostra attenzione su quella qualità della voce che permette a essa di 'attraversare' l'aria e penetrare 'profondamente' nelle nostre orecchie; quindi sull'estensione della voce cantata che comprende quei suoni gravi e acuti che l'oratore escluderà perché ai limiti dell'estensione: «i primi perché poco chiari e troppo sonori, i secondi per converso troppo chiari ma poco sonori». Significativamente queste asserzioni sono incentrate sulle caratteristiche qualitative della voce: categorie note delle quali noi tutti abbiamo esperienza diretta ma, nonostante ciò, ancor oggi per la complessità della dinamica dei fenomeni concomitanti che le costituiscono risultano ancora difficili da afferrare e ambigue nella natura. In particolare costituisce un problema quantizzarle e dunque misurarle. Il linguaggio utilizzato sia da Cicerone sia da Quintiliano è già di per sé equivoco. L'esistenza di una voce in grado di attraversare l'aria percettivamente si riferisce a due classi di costituenti intrinseci, l'una di tipo quantitativo quali, l'altezza, la durata e la potenza, il volume, della voce, l'altra qualitativo ossia i caratteri del timbro e delle sue modificazioni; a ciò si aggiungano le particolarità dello spazio entro il quale si compie l'atto vocale, nel contribuire a rendere una voce più o meno penetrante. Tutti questi requisiti intervengono nel facilitare il processo che determina la 'voce di proiezione' la quale poi obbedisce a quattro presupposti: intenzionalità (propria di tutti gli atti comunicativi), orientamento dello sguardo, verticalizzazione del corpo e respiro addominale.³⁰ Non sono pure da sottovalutare le

²⁹ CICERONE, *De Oratore*, I, 251: «Tamen me auctore nemo dicendi studiosus Grecorum more et tragoedorum voci serviet, qui et annos compluris sedentes declamant et cotidie, ante quam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant eandemque, cum egerunt, sedentes ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quondam modo colligunt».

³⁰ FRANÇOIS LE HUCHE - ANDRÉ ALLALI, *La voce*, vol. I, Paris, Masson, 1993; cfr. inoltre EGLE

correlazioni tra ‘proiezione’ del suono e articolazione per «veicolare l’emissione fonoarticolatoria, nella quale sta il significato del testo e con la quale le emozioni vengono trasmesse al punto più lontano dell’uditore».³¹

Il timbro della voce, prodotto delle formanti – ossia quelle bande di frequenze che si creano nei risonatori del tratto vocale quando sono eccitati dalla sorgente glottica –, non è di minor valore nel dare la massima energia al suono vocale avvantaggiando così la voce nel caso in cui un’altra sorgente sonora crei fenomeni di mascheramento.³² Nota è altresì la funzione della formante (o delle formanti) del cantante proprio nel dare energia e intensità al canto con i corrispondenti aumento del volume della voce e modificazione del timbro.

Quanto poi alla verticalizzazione è lo stesso Quintiliano che suggerisce i corretti atteggiamenti posturali:

[...] la nuca deve essere eretta, non rigida o piegata all’indietro. Accorciare o allungare il collo sono atteggiamenti opposti, è vero, ma ugualmente brutti; ma quando esso è teso c’è sforzo e la voce si indebolisce e si stanca; il mento incollato al petto rende la voce meno chiara e, per così dire, più aperta a causa della compressione della gola.³³

Bisognerà anche badare che la faccia di chi parla sia eretta, che le labbra non si contorciano, che un’apertura eccessiva non spalanchi la bocca, che il viso non guardi verso l’alto, che gli occhi non siano abbassati a terra, che il collo non penda a destra o a sinistra.³⁴

ROSSETTO, *Il ruolo del logopedista nell’educazione e nella rieducazione della voce parlata nel cantante*, in *Atti della giornata di studio sulla voce cantata* (Este, 30 aprile 1996), a cura di Roberto Bovo, Limena, Imprimenda, 1996, pp. 107-120: 109. Per gli aspetti posturali legati alla verticalizzazione e al suono di proiezione si veda anche YVA BARTHÉLÉMY, *La voix libérée. Une nouvelle technique pour l’art lyrique et la rééducation vocale*, Paris, Laffont, 1984, pp. 185-191.

³¹ MARIO DE SANTIS - FRANCO FUSSI, *La parola e il canto. Tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce*, Padova, Piccin, 1993, pp. 121-122.

³² JOHN R. PIERCE, *La scienza del suono*, Bologna, Zanichelli, 1987, pp. 132-139: 138 (ed. orig. *The Science of Musical Sound*, New York, Scientific American Books, 1983).

³³ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 82: «Cervicem rectam oportet esse, non rigidam aut supinam. Collum diversa quidem, sed pari deformitate et contrahitur et tenditur, sed tenso subest et labor tenuaturque vox ac fatigatur; adfixum pectori mentum minus claram et quasi latiorum presso gutture facit».

³⁴ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 9: «Observandum erit etiam ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne immodicus hiatus rictum distendat, ne supinus vultus, ne deiectioni in terram oculi, ne inclinata utrolibet cervix».

La seconda affermazione – nella quale Quintiliano fa rilevare come i suoni musicali usati nel canto abbraccino una più ampia estensione al contrario della voce parlata dove l'oratore esclude tanto i suoni più acuti del registro di testa quanto i più gravi del registro di petto – lascia presumere la non conoscenza della tecnica del passaggio di registro, quindi del problema delle 'note di passaggio' e della conseguente necessità di omogeneizzare i vari registri vocali; o forse la non necessità nell'uso di questa tecnica nell'ambito della voce nella pratica oratoria. Sorge inoltre il dubbio se questo possa ulteriormente significare un utilizzo della voce cantata all'interno di un'estensione media da collocare nel registro centrale. L'avvertimento poi che i suoni più acuti rischiano di spezzare la voce sembrerebbe confermare il dubbio, o quantomeno indicare, che la tecnica vocale richiesta agli oratori privilegi i registri di 'petto' e 'medio' dovendo essi evitare sia i «suoni musicali» sia di «cantilenare», vale a dire di mescolare le due modalità espressive.

Il fenomeno della 'rottura della voce' avviene, come illustrano Mario de Santis e Franco Fussi, allorché non è posseduta ancora una perfetta tecnica nel 'passaggio' soprattutto dai toni medi ai toni acuti del 'registro di testa'. Quando sopraggiunge questa condizione, ossia nel momento del passaggio dal registro medio a quello di testa, se il meccanismo muscolare di compensazione delle tensioni non è perfetto, si verificano delle vere e proprie interruzioni vocali accompagnate a bruschi cambiamenti del timbro. Ciò accade quando l'attività dei muscoli cricotiroidei subentra improvvisamente a sostituire l'azione dei muscoli tiroaritmoidi. D'altro canto un'osservazione estetica di Cicerone ci informa dell'uso del registro di falsetto nel canto e quindi delle voci acute (maschili):

[...] quanto più delicati e voluttuosi sono, nel canto, i trilli e le voci in falsetto rispetto alle note esatte e gravi! E tuttavia, se essi sono ripetuti con eccessiva frequenza, protestano non solo le persone dai gusti sobri, ma anche il grande pubblico!³⁵

Quintiliano per evidenziare la differenza nell'uso della voce tra il cantante e l'oratore, sottolinea che «i maestri di canto addolciscono tutti i suoni, anche quelli più acuti, con il canto».³⁶

Si lascia così intuire come i maestri di canto avessero consapevolezza non solo dell'esistenza dei registri vocali, ossia di differenti zone della tessitura

³⁵ CICERONE, *De Oratore*, III, 98: «[...] quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et severae! Quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamat».

³⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 23: «[...] illi [phonascis] omnes etiam altissimos sonos leniant cantu oris [...]».

vocale nelle quali il suono, se emesso naturalmente, si caratterizza per una diversa qualità timbrica con zone di disomogeneità nel passaggio dall'una all'altra; ma erano altresì coscienti dei problemi che creavano conducendo dalla voce di 'petto' al 'falsetto'. Pur tuttavia dobbiamo anche denunciare che non è possibile intendere con tali termini l'odierna estensione, non possedendo che rari documenti musicali. Peculiare resta l'uso di Quintiliano del verbo *lenire*, soprattutto accostato ad *altissimos sonos*: modalità di emissione vocale adottata dai maestri di canto? Altro dubbio a tale proposito è se non sia lo stesso Quintiliano a ignorare il problema tecnico-vocale. Ebbene, che significato dare allora all'espressione «addolcire anche i suoni più acuti»? La terminologia oggi adottata per descrivere la tecnica del passaggio di registro – il tema è ancora delicato e dibattuto in più ambienti – si avvale di espressioni come 'suono aperto' o 'suono coperto'. Si intende per suono aperto quel suono dal timbro eccessivamente chiaro (fino a divenire stridulo) che deriva dal mancato uso del corretto meccanismo di produzione nei diversi registri, essendo il 'passaggio', come già è stato detto, un meccanismo laringeo relativo alle diverse attività dei muscoli cricotiroideo e tiroaritenoidi.³⁷ A tale riguardo Antonio Juvarrà³⁸ ben chiarisce l'impossibilità di cantare vocali aperte dopo il passaggio – e quanto siano per altro inadatti i vocalizzi ascendenti per imparare tale tecnica se non sorvegliati dall'insegnante – e il risalto che inconsapevolmente viene dato all'esigenza di «uniformità di emissione e del legato melodico» per evitare lo 'stacco'. All'allievo viene quindi dato il consiglio che «'alleggerire' la voce in prossimità della zona critica di una scala ascendente è una condizione necessaria, ma purtroppo non unica».³⁹ Pertanto sembrerebbe possibile intendere *leniat* come l'interpretazione all'ascolto della qualità della voce conseguente l'uso di una tecnica volta a creare proprio l'omogeneità timbrica in tutta l'estensione vocale.

Nel XIII secolo il teorico Johannes de Garlandia descriverà i tre registri: voce di petto, di gola e di testa e il loro utilizzo nell'emissione, senza tuttavia dare ulteriori indicazioni in rapporto all'emissione cantata.⁴⁰ Ma è ancora

³⁷ Cfr. DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 119-121.

³⁸ ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche, trattato*, Milano, Ricordi, 1987, pp. 45-46.

³⁹ JUVARRA, *Il canto* cit., p. 46.

⁴⁰ MAGISTRUM DE GARLANDIA, *Introductio musice*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., ed. Edmond de Coussemaker, Paris, Durand, 1864-76; ristampa Hildesheim, Georg Olms, 1963, I, pp.157-175: «Sciendum est quod omnis vox humana se habet in triplici differentia: aut est pectoris, aut gutturis, aut capitis. Si sit pectoris, tunc se habet in gravibus; in fundamento cantus debet ordinari. Si sit gutturis, mediocriter se habet ad utrasque, scilicet ad graves et ad acutas. Et sicut vox pectoris tantummodo se habet in gravibus, ita vox capitis tantummodo se habet in superacutis; et sicut modi cantus, voces pectoris debent ordinari cum suo proprio, scilicet in fundamento, et voces gutturis semper in acutis medium locum debent obtinere».

Quintiliano che si sofferma sull'argomento, senza peraltro voler affrontare il problema di cosa sia e da cosa dipenda la voce:

Non è essenziale per il compito che ci siamo prefissi, passare in rassegna le ragioni per cui tutto ciò avvenga: se la differenza dipenda dagli organi nei quali l'aria respirata viene accolta o da quelle specie di canne attraverso cui passa; se essa abbia una sua natura intrinseca o se vari a seconda dell'impulso ricevuto; se sia assistita più dalla robustezza dei polmoni o del torace o anche da quella della testa. Infatti c'è bisogno di tutti questi organi [...].⁴¹

Egli riferisce anche, che:

Vario è il modo di utilizzare la voce. Infatti oltre alla nota tripartizione in acuta, grave, modulata, c'è necessità di un tono ora intenso ora attenuato, ora alto ora basso, e anche di tempi lenti o più rapidi. Ma ci sono molti livelli intermedi e come il viso, pur essendo costituito di pochissimi tratti, possiede un'infinita possibilità di differenziazione, così anche la voce, anche se comprende poche specie che possiedono una designazione verbale, è peculiare di ciascuno, ed essa viene riconosciuta dalle orecchie non meno di quanto il viso venga riconosciuto dagli occhi.⁴²

Degna di nota è in questo passo l'affermazione circa la mancanza di una nominalizzazione, ossia di una terminologia, per descrivere tutte le possibili differenziazioni della voce: sono solo «poche specie che possiedono una designazione verbale»; quindi la consapevolezza di Quintiliano nel confessare di non possedere un termine astratto utile a verbalizzare tutti gli atteggiamenti vocali. A tale riguardo mi è spontaneo un parallelo che emerge dagli studi relativi alla competenza linguistica tecnica musicale condotti in ambito etnomusicologico da Simha Arom in una popolazione africana la cui cultura, anche musicale, aveva una trasmissione orale e dove si presentava,

⁴¹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 16: «Nec causas cur quidque eorum accidat persequi propositi operi necessarium est: eorumne sit differentia in quibus aura illa concipitur, an eorum per quae velut organa meat: [an] ipsi propria natura, an prout movetur; lateris pectorisque firmitas an capitis etiam plus adiuvet. Nam opus est omnibus [...]». Si noti come in questa spiegazione ritorni l'immagine descritta all'inizio presente nel mosaico ravennate.

⁴² QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 17-18: «Utendi voce multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita, acutae, grauis, flexae, tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatoribus. Sed his ipsis media interiacent multa, et ut facies, quamquam ex paucissimis constat, infinitam habet differentiam, ita vox, etsi paucas quae nominari possint continet species, propria cuique est, et non haec minus auribus quam oculis illa dinoscitur».

pure consapevolmente da parte dei musicisti esperti, il medesimo problema.⁴³

Quanto alla pratica di vocalizzare in tutta l'estensione della voce Cicerone ci aveva già informati che essa è consolidata proprio come disciplina per rendere flessibile la voce, ma soprattutto per mantenere vivi gli atteggiamenti e gli automatismi motori atti a far sì che la voce abbia sempre la giusta impostazione alle varie altezze. Significativa è a tale riguardo l'espressione «et quasi quodam modo colligunt» con la quale indica la sensazione di riunificazione della voce nella pienezza dell'emissione. L'esercizio di esercitare la voce seduti e distesi – che Cicerone descrive e dice essere in uso nelle scuole e praticato dagli oratori greci e dagli attori tragici⁴⁴ – ha lo scopo precipuo di liberare i muscoli dalla fatica della stazione eretta ed è ancor oggi praticata, come esercizio in 'decubito dorsale', nel *training* vocale poiché facilita la proiezione del suono. È, pertanto, una delle metodiche seguite sia in talune scuole di canto sia, pur con diversa finalità, nella terapia rieducativa delle patologie foniatriche.⁴⁵ Con il suo invito a non praticare questa disciplina Cicerone conferma indirettamente l'ampia diffusione che essa doveva avere proprio per l'essere a sua volta mutuata da chi usava la voce nel contesto teatrale. D'altra parte, egli ha pronta la giustificazione a un'affermazione così radicale e che può apparire contraddittoria per chi sta sostenendo l'importanza di curare la voce-parola: il tempo a disposizione è sempre troppo limitato e, se non è possibile perfezionare neppure la voce «che, soprattutto, dà il massimo prestigio e supporto all'eloquenza» è già molto se «riusciamo a conseguire quegli scarsi risultati che ci consente il tempo lasciatoci dalla quotidiana battaglia delle nostre incombenze, ancor meno tempo si potrà riservare all'apprendimento del diritto civile».⁴⁶

⁴³ Si tratta di uno studio sulle modalità attraverso le quali i pigmei Aka acquisiscono una terminologia tecnica musicale attraverso una procedura deduttiva, in particolare quando vengono rilevati errori od omissioni: SIMHA AROM, *L'intelligenza nella musica tradizionale*, in *Cos'è l'intelligenza*, a cura di Jean Khalfa, Bari, Dedalo, 1995, pp. 117-134: 125-126 (tit. orig. *Intelligence in traditional music*, in *What is intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994).

⁴⁴ Si veda a nota 29.

⁴⁵ ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit., dice che è utilizzata dalla *troupe* del Roy Hart Theatre che, anzi, organizza stages per insegnarla ritrovando la voce attraverso una coscienza generale del sé. Come tecnica è impiegata anche nella rieducazione, viene citato PHILIPPE DEJONCKERE, *Précis de pathologie et de thérapeutique de la voix*, Paris, éd. J.-P. Delarge, 1980, pp. 192-194; DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 164-165, 169-173.

⁴⁶ CICERONE, *De Oratore*, I, 252-253: «[...] quod si in gestu, qui multum oratorem adiuuat, et in voce, quae una maxime eloquentiam vel commendat vel sustinet, elaborare nobis non licet ac tantum in utroque adsequi possumus, quantum in hac acie cotidiani muneris spatii nobis datur, quanto minus est ad iuris civilis perdiscendi occupationem descendendum? Quod et summam percipi sine doctrina potest et hanc habet ab illis rebus dissimilitudinem, quod vox et gestus subito sumi et alicunde arripi non potest, iuris utilitas ad quamque repente vel a peritis vel de libris depromi potest».

Ma Cicerone, pur essendoci apparso non favorevole agli esercizi di vocalizzazione, consiglia a propria volta di adottarli iniziando dal tono medio – che è proprio di ciascuno – per tutta l'estensione della voce, in direzione prima gradualmente ascendente, poi discendente. Questo esercizio rappresenta una pratica di igiene vocale utile per mantenere sana la voce salvaguardandola da pericolosi stress:

In ogni voce c'è un tono medio, ma ciascuna voce ha il suo; l'innalzare gradatamente la voce dal tono medio è utile e piacevole (iniziare a parlare gridando ha infatti un che di rozzo), ed è anche benefico per conferire forza alla voce stessa. C'è poi un punto estremo del forzare la voce, che si trova però più in basso della nota più acuta, a cui la zampogna⁴⁷ non ti consentirà di innalzarti, richiamandoti anzi indietro. Di contro, analogamente, c'è un punto estremo di abbassamento, che si raggiunge scendendo per così dire una scala di toni. Questa varietà e questi passaggi della voce attraverso tutti i toni salveranno la voce e aggiungeranno fascino all'*actio*. Dunque voi lascerete a casa il flautista, e porterete con voi nel foro la sensibilità acquisita con questo esercizio.⁴⁸

Come si può vedere, è qui esposta la tecnica di affrontare i vocalizzi iniziando proprio da quell'ambito della propria tessitura, il tono medio, nel quale è possibile esercitare la voce senza sforzo anche in potenza. Circa la considerazione che in ciascuno è presente un tono medio,⁴⁹ sotto i profili pedagogico e abilitativo-riabilitativo essa trova completamento e senso nell'ultima asserzione relativa alla stabilizzazione della 'tonica', intesa come proprio centro tonale ordinatore, al fine del modellamento e dell'auto-organizzazione del proprio campo tonale.⁵⁰

⁴⁷ Così è stato tradotto *fistula*, probabilmente non si tratta di una zampogna, ma di un flauto.

⁴⁸ CICERONE, *De Oratore*, III, 227: «est quid medium sed suum cuique voci. Hic gradatim ascendere vocem utile et suave est – nam a principio clamare agreste quiddam est – et idem illud ad firmandam est vocem salutare. Deinde est quiddam contentionis extremum, quod tamen interius est quam acutissimus clamor, quo te fistula progredi non sinet, et tamen ab ipsa contentione revocabit. Est item contra quiddam in remissione gravissimum quoque tamquam sonorum gradibus descenditur. Haec varietas et hic per omnes sonos vocis cursus et se tuebitur et ni adferet suavitatem».

⁴⁹ Osservazione che già era stata fatta, sebbene in ambito diverso, anche da Cicerone; si veda la nota 5.

⁵⁰ Per una disamina sintetica dei problemi relativi all'intonazione e alla bibliografia didattica si veda in FRANCESCO FACCHIN, *La voce e il canto*, in LUCIANO BORIN - ROSSELLA BOTTACIN - PATRIZIA DALLA VECCHIA - FRANCESCO FACCHIN, *Musica perché. Quaderno delle esperienze del corso ministeriale di educazione al suono e alla musica*, Padova, CLEUP, 1998, pp. 59-79: 72-74; e LUCIANO BORIN, *Creare/ri-creare. 3. Interagire, ivi*, pp. 188-233: 201-209.

La pratica di utilizzare uno strumento a fiato per aiutare l'oratore a sostenere i suoni sembra ampiamente praticata, come mostrano le seguenti citazioni di Cicerone e di Quintiliano, ed è chiarificante il fatto che tale espediente servisse soprattutto per stabilizzare il tono dell'orazione; risultava ancora difficoltoso ai più mantenere costante il controllo dell'intonazione e del ritmo voluti? Anche un attore di fama riconosciuta qual è Roscio conferma non solo di affidarsi per la regolazione del ritmo e dell'intonazione allo strumento che lo segue, ma anche di indicare anticipatamente allo strumentista quelle variazioni che sono necessarie per adattare l'esecuzione alle proprie mutate capacità:

[...] quando pronunciava un discorso, Gracco era solito tenere con sé, nascosto dietro di lui, un aiutante esperto che, con una piccola zampogna [leggi flauto] di avorio, suonava rapidamente una nota per fargli innalzare il tono di voce quando si abbassava troppo e per farglielo abbassare quando era troppo alto.⁵¹

[...] per ora accontentiamoci del solo esempio di Gaio Gracco,⁵² oratore di spicco dei suoi tempi: mentre parlava in assemblea, dietro di lui prendeva posto un musico che con uno strumento a canne [flauto] chiamato tonarion gli dava i toni cui doveva arrivare con la voce.⁵³

Roscio [...] ama ripetere che, più avanzerà negli anni, più farà rallentare l'accompagnamento del flautista e renderà più moderati i brani cantati. E se lui, condizionato com'è da una rigorosa legge del ritmo e del metro, escogita ugualmente qualcosa per concedere un po' di riposo alla vecchiaia, tanto più sarà possibile a noi non solo rallentare il ritmo, ma anche mutarlo completamente.⁵⁴

Non è sempre chiaro se Cicerone si riferisca alla voce parlata o alla voce cantata sebbene l'indicare la nota più acuta nel grido sembra non lasciare

⁵¹ CICERONE, *De Oratore*, III, 225: «itaque et idem Graccus [...] cum eburneola solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret».

⁵² Seconda metà del II secolo a.C., fratello di Tiberio Gracco.

⁵³ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, X, 27 [*De musica*]: «[...] uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion vocant, modos, quibus deberet intendi, ministrabat [...]».

⁵⁴ CICERONE, *De Oratore*, I, 254-255: «solem idem dicere se [...] eo tardiore tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille, adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos non laxare modos, sed totos mutare possumus?».

dubbi; tuttavia il riferirsi in più passi all'altezza della voce in rapporto alle note dello strumento, ossia ad una intonazione vicina alla nota cantata, presuppone che la voce cantata fosse presa quale riferimento utile per permettere di discretizzare con maggior precisione le altezze distinguendo pertanto i singoli suoni per poi riferirli anche all'intonazione della voce parlata.

Respiro, voce e la tecnica come igiene vocale

L'esercizio vocale per Cicerone appare dunque avere lo scopo di mantenere l'agilità e la flessibilità vocale e assicurare l'intonazione, rendendosi autonomi dal *tonarion*. Non di meno altro scopo è aumentare la capacità respiratoria al fine di ottenere respiri sufficienti a lunghe emissioni. In ogni caso più che uno studio teorico e tecnico egli rinvia alla fatica diurna senza temere di esporsi alle situazioni più pericolose che un qualsiasi attore o cantante senza alcun dubbio eviterebbe:

E veniamo alla voce, al respiro, ai gesti e alla lingua stessa: per muoverli ed esercitarli, non c'è tanto bisogno di teoria quanto di assidua fatica; e a questo riguardo vanno scelti con attenzione i modelli da imitare, i modelli cui vogliamo assomigliare. Dobbiamo guardare non solo agli oratori, ma anche agli attori, per non incorrere per effetto di abitudini sbagliate in qualche imperfezione o difetto.⁵⁵

Si deve quindi condurre la parola fuori dal quieto rifugio di questi esercizi domestici, in mezzo alla folla, alla polvere e allo strepito, nell'accampamento e sul campo di battaglia del foro; si deve affrontare lo sguardo di tutti e si devono mettere alla prova le proprie capacità intellettuali, e la preparazione effettuata al chiuso deve confrontarsi con la luce della realtà.⁵⁶

Ma la buona tecnica vocale non è tutto, per la professione dell'oratore si consiglia quale miglior esercizio per parlare correttamente quello della scrittura perché:

⁵⁵ CICERONE, *De Oratore*, I, 156: «iam vocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter, quos imitemur, quorum similes velimus esse. Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformatitem pravitatemque veniamus».

⁵⁶ CICERONE, *De Oratore*, I, 157: cfr. nota 17.

[...] i più [...] esercitano solo la voce, e nemmeno con perizia, e i polmoni, aumentano la velocità di parola e si diletano della propria ricchezza lessicale. E in ciò si ingannano, per il fatto che hanno sentito dire che, parlando, solitamente si impara a parlare. È infatti altrettanto vero il detto che, a forza di parlare in modo scorretto, assai facilmente si diventa cattivi oratori.⁵⁷

Dunque Cicerone affronta il problema della tecnica solo per lo stretto necessario, rinviando parzialmente alla prassi esercitativa di attori e cantanti e anzi, quasi temendo che un eccesso di tecnicismo della voce-parola possa ostacolare il procedere fluido del proprio pensiero e dei contenuti all'interno della forma retorica, invita a esercitarsi più nel discorso scritto che in tanti esercizi di improvvisazione o vocalità poiché nessuno avrà da ridire se l'oratore sarà rauco di voce o non bene intonato. Si preoccupa tuttavia che la respirazione sia corretta e pone la respirazione come uno degli argomenti di cui occuparsi nello studio tecnico della voce, assieme ai gesti e alla lingua, ossia al fine di ottenere un'articolazione pronta, corretta e flessibile.

Quintiliano, a propria volta, esamina lo studio tecnico della voce nell'educazione del giovane oratore e, nel delineare le componenti dell'*actio*, voce e gesto, dà una prima importante indicazione sui parametri da considerare nel valutare la qualità di una voce:

La natura della voce si valuta sulla base del volume e del timbro. Il problema del volume è più semplice: in termini generali la voce è potente o debole; ma tra questi livelli estremi vi sono delle specie intermedie e tra quella che occupa il livello più basso e quella che occupa il livello più alto e viceversa vi sono molti gradi. Il timbro è più vario: la voce è limpida, roca, piena ed esile, dolce e aspra, contenuta e diffusa, rigida e modulabile, sonora e sorda.⁵⁸

Si tratta di criteri ancora considerati validi, non smentiti neppure dalle attuali possibilità che ci offrono gli strumenti di analisi fisica del suono con i quali è possibile misurare, all'interno dell'intera estensione vocale, l'ambito entro il

⁵⁷ CICERONE, *De Oratore*, I, 149-150: «Sed plerique in hoc vocem modo, neque eam scienter, et vires exercent suas et linguae celeritatem incitant verborumque frequentia delectatur. In quo fallit eos quo audierunt, dicendo homines ut dicant efficere solvere. Vere enim etiam illud dicitur, perverse dicere homines perverse dicendo facillime consequi».

⁵⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 14-15: «Natura vocis spectatur quantitate et qualitate. Quantitas simplicior: in summam enim grandis aut exigua est; sed inter has extremitates mediae sunt species et ab ima ad summam ac retro sunt multi gradus. Qualitas magis varia: nam est et candida et fusca, et plena et exilis, et levis et aspera, et contracta et fusa, et dura et flexibilis, et clara et optusa».

quale è massimo il rendimento, ossia la differenza di intensità, e costante la qualità del timbro. In ogni caso restano vere e legittime le affermazioni sul valore dell'esercizio e le norme da seguire per un appropriato uso e controllo della voce:

[...] anche le qualità della voce, come quelle di ogni cosa, vengono potenziate se si dedica loro attenzione, vengono indebolite dalla trascuratezza o dall'incompetenza.⁵⁹

[...] la voce, poi, non deve essere forzata al di là delle sue possibilità, perché spesso risulta soffocata, è meno chiara per effetto di uno sforzo troppo grande, e a volte, se emessa con violenza prorompe in quel suono a cui i Greci hanno dato un nome che deriva dal canto prematuro dei galli [*klogmós o kokkysmós*].⁶⁰

Non di meno risulta evidente l'attenzione a evitare quei comportamenti scorretti, nonché dannosi, che alterano il tono della voce rendendolo non più aderente al testo così come accade quando viene utilizzato quel tono sgradevole della voce, caratteristico quando ci avviciniamo al limite estremo dell'estensione:

Vi è un tono di voce (detto dai Greci 'asprezza') diverso da questi [i vari altri toni esemplificati] e che va quasi oltre l'estensione della voce, la cui durezza eccede quasi i limiti naturali della voce umana.⁶¹

Quindi sono suggeriti alcuni comportamenti e atteggiamenti fonatori, indicati ancora oggi, per mantenere la continuità del suono, l'intelligibilità del testo e pienezza e ricchezza di timbro «Bisogna prolungare tutti i suoni, poi tenere le vocali e aprire bene la gola».⁶²

Nell'espressione «aprire bene la gola» ritroviamo uno dei tanti 'modi di dire' che spesso i maestri di canto e di coro usano per invitare studenti e cantori a liberarsi da quelle tensioni che normalmente, soprattutto cantando nel

⁵⁹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 19: «Augenter autem sicut omnium, ita vocis quoque bona cura, [et] neglegentia vel inscitia minuuntur».

⁶⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 51: «Vox autem ultra vires urgenda non est; nam et soffocata saepe et maiore nisu minus clara est et interim elisa in illum sonum erumpit cui Greci nomen a gallorum immaturo cantu dederunt».

⁶¹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 169: «Est his diversa vox et paene extra organum, cui Greci nomen amaritudinis dederunt, super modum ac paene naturam vocis humanae acerbata [...]».

⁶² QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 167: «Producenda omnia trahendeque tum vocales aperiendaeque sunt fauces».

registro acuto, vengono localizzate nella zona faringea. In questo modo, ossia senza quelle tensioni, si rende possibile la stabilizzare la posizione della laringe in basso in modo tale da mettere in maggiore risalto la dimensione della voce.⁶³ Anche il movimento della lingua è interessato nel favorire questa ricerca. Infatti i muscoli che provvedono ai cambiamenti di posizione della lingua contribuiscono altresì alla ‘chiusura della gola’ così come all’ ‘apertura della gola’. La posizione della ‘gola aperta’, per altro, «viene impedita da ogni tensione esercitata sui muscoli del collo e da ogni tendenza a trascinare indietro la base della lingua».⁶⁴

Chiara risulta sempre la differenza e la distanza che separa l’atto di parlare da quello del cantare, sebbene le due attività, come più volte è rimarcato, abbiano in comune molti aspetti e spesso si mescolino e si confondano una nell’altra dando risultati che sia per Cicerone sia per Quintiliano sono da rigettare. La lettura dovrà essere ‘virile’ e di una ‘dolce gravità’, e non somigliare alla lettura della prosa:

[...] poiché trattasi di canto, e i poeti dichiarano di cantare; non si scompnga tuttavia la cantilena, né venga resa effeminata dai gorgheggi,⁶⁵ come è di moda oggi.⁶⁶

Sulla necessità di non cantilenare Quintiliano tornerà ancora, considerando quella pratica sconveniente, anzi un difetto da evitare:

[...] è sconveniente non solo adottare un tono cantilenante (difetto ampiamente diffuso) o uno stile indisciplinato, ma anche introdurre un’argomentazione senza mescolarvi delle emozioni [...];⁶⁷

pertanto è un difetto:

[...] da cui si è particolarmente afflitti al giorno d’oggi in tutti i processi e nelle scuole: quello di parlare con un’intonazione cantilenante. E non so se ciò sia più inutile o più brutto. Cosa infatti è meno consono all’oratore che un’intonazione teatrale e che a volte assomiglia alla sfrenatezza di chi è ubriaco e gozzoviglia? [...] E se bisogna accettare integralmente questa

⁶³ JUVARRA, *Il canto* cit., p. 35.

⁶⁴ *Ivi*, p. 27.

⁶⁵ Vedi GIOVENALE, *Le satire*, 1, 17 ecc.

⁶⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, VIII, 2: «[...] quia et carmen est et se poetae canere testantur; non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata».

⁶⁷ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, I, 56: «in quibus non solum cantare, quod vitium pervasit, aut lascivire [...] adfectibus decet».

pratica, non c'è alcuna ragione per non rinforzare quell'inflessione della voce con cetre, flauti [...] con cembali.⁶⁸

Tra i pregi che fanno di un oratore un buon oratore il possesso della voce è dunque una delle principali doti sebbene:

[...] neanche la voce, se non è priva di difetti, può assicurare un'azione ottima; infatti una voce buona e potente può essere usata come si vuole, mentre una cattiva e debole non consente di ottenere molti effetti, come l'intensificazione e il grido, e costringe ad adottare determinati accorgimenti, come interrompersi, abbassare il tono della voce e riposare con un'intonazione sgradevolmente cantilenante la gola irritata e i polmoni affaticati.⁶⁹

Seppure non sia compito dell'oratore passare in rassegna i motivi e le ragioni delle caratteristiche della voce, è a ogni modo importante che la voce abbia un «tono dolce, non quello di un rimprovero» e, per quanto sia vario il modo di modulare la voce, le sue qualità vengono potenziate se si dedica loro attenzione. Interessanti sono le attenzioni verso la voce sotto un profilo igienico, ossia come norme per mantenere lo stato di salute. L'apparato fonatorio, «la gola», viene paragonato a uno strumento, il flauto, e al suo non perfetto funzionamento qualora la sua manutenzione sia carente. Inutile dire che con l'accostamento del flauto alla gola Quintiliano intende riferirsi agli organi di articolazione e risonanza la cui localizzazione delle sensazioni propriocettive è riferita principalmente alla gola dove hanno sede anche alcune modificazioni nella dimensione del tratto vocale di cui già si è accennato a proposito dell'espressione «a gola bene aperta»:

Come il flauto, pur avendo ricevuto lo stesso volume d'aria, produce un suono diverso a seconda che i fori siano chiusi, aperti, che non sia stato pulito a sufficienza o che presenti fessure, analogamente la gola, quando è gonfia strozza la voce, quando è indebolita la rende velata, quando è irri-

⁶⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 57-59: «Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis scholisque, cantandi. Quod inutilius sit an foedius nescio. Quid enim minus oratori convenit quam modulatio scaenica et nonnumquam ebriorum aut comisantium licentiae similis? [...] Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis, immo mehercule, quod est huic deformitati propius, cymbalis adiuvemus».

⁶⁹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 13: «Sed ne vox quidem [nisi] libera vitiiis nem habere optimam potest. Bona enim firmaque, ut volumus, uti licet; mala vel inbecilla et inhibet multa, ut insurgere et clamare, et aliqua cogit, ut intermittere et deflectere et raras fauces ac latus fatigatum deformi cantico reficere».

tata la rende roca, quando è spasticamente contratta produce un suono che assomiglia a delle canne rotte. L'aria espirata viene interrotta anche da un ostacolo, come un rigagnolo da una pietra: anche se la sua onda si ricongiunge poco oltre, tuttavia lascia un vuoto dopo l'ostacolo. Anche la saliva, quando è in eccesso, è di ostacolo alla voce, quando si è esaurita, la priva del suo sostegno. Infatti, come nel caso del corpo, la fatica colpisce non solo al momento, ma anche in seguito.⁷⁰

Cosicché, se l'esercizio, grazie al quale tutto risulta potenziato, è ugualmente utile sia ai maestri di canto che agli oratori⁷¹ diverse sono tuttavia le attenzioni e le norme igienico comportamentali e alimentari che i due professionisti della voce dovranno seguire nelle caratteristiche modalità e finalità d'uso del proprio strumento:⁷²

A chi è impegnato in così numerosi affari pubblici non si può concedere un tempo fisso per la passeggiata, né egli può preparare la voce a intonare tutti i suoni, dal più grave al più acuto, né può sempre metterla al riparo dagli sforzi, poiché spesso deve parlare in più processi. Anche le regole relative all'alimentazione sono diverse perché non c'è bisogno tanto di voce dolce e delicata, quanto di una voce potente e durevole.⁷³

A tale proposito vorrei brevemente sottolineare questa diversa attenzione verso i comportamenti igienico-alimentari, e anche sessuali, tra oratori e cantanti che mette in luce quale fosse non solo il ruolo, ma anche a quale tipo di attività fosse associato l'atto vocale. Infatti l'attività vocale professionale era intesa al pari dell'attività che l'atleta compiva sul proprio fisico al fine di mantenere e migliorare le proprie prestazioni. Ma non voglio dilungarmi oltre; questo è un altro interessante capitolo da indagare su come sia andato

⁷⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 20-21: «Nam ut tibiae eodem spiritu accepto alium clusis, alium paertis foraminibus, alium non satis purgatae, alium quassae sonum reddunt, item fauces tumentes strangulant vocem, optusae obscurant, rasae exasperant, convulsae fractis sunt organis similes. Finditur etiam spiritus obiectu aliquo, sicut lapillo tenues aquae, quarum fluctus etiam si ultra paulum coit, aliquid tamen cavi relinquit post id ipsum quod offenderat. Umor quoque vocem ut nimius impedit, ita consumptus destituit. Nam fatigatio, ut corpora, non ad praesens modo tempus, sed etiam in futurum adficit».

⁷¹ Si veda la nota 59.

⁷² Cfr. le note 24 e 25.

⁷³ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 22-23: «Sed ut communiter et phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, quo omnia conualescunt, ita cura non idem genus est. Nam neque certa tempora ad spatiandum dari possunt tot civilibus officiis occupato, nec praeparare ab imis sonis vocem ad summos, nec semper a contentione condere licet cum pluribus iudiciis saepe dicendum sit. [...] Ne ciborum quidem est eadem observatio; non enim tam molli teneraque voce quam forti ac durabili opus est».

trasformandosi il concetto, e quindi anche l'approccio tecnico, di voce e di attività vocale.⁷⁴

Ecco dunque alcuni obiettivi per l'istruzione dei giovani. Quintiliano dopo aver insistito sulla responsabilità del maestro di correggere i difetti di pronuncia:

Non voglio infatti che la voce del ragazzo che istruiamo a questo scopo s'indebolisca, esile come quella di una fanciulla, o tremi, come quella di un vecchio. [...] Qual è dunque il compito di questo maestro? In primo luogo, se ve ne sono, deve correggere i difetti di pronuncia, affinché le parole escano chiare e per ogni lettera venga emesso il suono appropriato [...].⁷⁵

si sofferma sulla necessità di eliminare anche i difetti di impostazione ed emissione in quanto non è da:

[...] sopportare che si sentano parole pronunciate in gola o fatte risuonare nella cavità della bocca, o che il suono naturale della voce venga alterato da un effetto di maggior pienezza – artificio assolutamente sconveniente per una pura declamazione, che i Greci chiamano *catapeplasmēnon* (così è definito il suono dei flauti quando si chiudono i fori che rendono chiare le note, e il fiato, passando esclusivamente dall'uscita diretta, produce un timbro più grave). L'attore curerà anche [...] che tutte le volte in cui occorrerà alzare la voce lo sforzo sia dei polmoni, non della testa [...].⁷⁶

Aline Rousselle⁷⁷ vede in quest'ultima affermazione – nella quale si raccomanda che lo sforzo vocale sia a carico dei polmoni piuttosto che della testa – un legame con un'educazione vocale infantile indirizzata verso l'utilizzo del registro di petto. Contrariamente, mi appare più plausibile si debba intendere come il richiamo alla realizzazione del cosiddetto 'appoggio' del fiato. Tale interpre-

⁷⁴ Cfr. infra 92.

⁷⁵ QUINTILIANO, *Institutio oratoria, De prima pronuntiationis et gestus institutione*, I, XI, 1,4: «Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae vocis exilitate frangi volo aut seniliter tremere. [...] Quod est igitur huius doctoris officium? In primis vitia si qua sunt oris emendet, ut expressa sint verba, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur [...]».

⁷⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 6-9: «[...] nec verba in faucibus patietur audiri, nec oris inanitate resonare, nec, quod minime sermoni puro conveniat, simplicem vocis naturam pleniore quondam sono circumliniri, quod Graece *catapeplasmēnon* dicunt (sic appellatur cantus tibiaram quae, praecclusis quibus clarescunt foraminibus, recto modo exitu graviores spiritum reddunt). Curabit etiam [...] ut parsibi sermo sit, ut quotiens exclamandum erit, lateris conatus sit ille, non capitis [...]».

⁷⁷ ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit. pp. 133-134.

tazione sarebbe avvalorata anche dagli avvertimenti immediatamente precedenti a che «non cadano le sillabe finali, che il discorso si mantenga uniforme».⁷⁸

Il meccanismo dell'appoggio fa infatti riferimento a una serie di sensazioni localizzate nel petto e nella zona epigastrica; per tale motivo, nel gergo dei cantanti si usano espressioni come «affondare gli acuti» nel senso di sostenerli, e così via.⁷⁹

In più occasioni sia Cicerone sia Quintiliano hanno insistito sull'estrema individualità della voce che distingue tra loro le persone; con queste norme Quintiliano puntualizza ulteriormente i fattori che alterano l'emissione vocale e potrebbero comprometterne il meccanismo. Il principale compito del maestro sarà di correggere le emissioni con voce 'in gola' o timbricamente alterata per apparire più grave, *catapeplasmemon*. Le cause di tali difetti risiedono in alcuni atteggiamenti scorretti a carico degli organi di articolazione e risonanza; in particolare un esagerato arretramento del dorso della lingua, ipercontrazione faringea e eccessivo 'appoggio' in faringo-laringe, come già è stato visto a proposito di espressioni come «aprire bene la gola»; oppure lo spingere eccessivamente le labbra in avanti prolungando, come se fosse un tubo, la risonanza buccale con la produzione di una voce cupa e oscura generalmente indicata con l'aggettivo 'intubata'. Tale almeno sembra essere il senso fornito dall'analogia con il suono prodotto dal flauto con tutti i fori chiusi. Ciò rende possibile ipotizzare che tecnicamente fosse nota la tecnica della respirazione costo-diaframmatica attraverso la quale, nella fase di emissione, è possibile il miglior controllo della pressione sottoglottica: ossia realizzare proprio il cosiddetto 'appoggio' o 'sostegno del fiato'.⁸⁰

Quanto poi alle altre indicazioni relative alla postura esse sono ancor oggi ampiamente condivise in quanto la differente stazione può favorire o inibire la corretta respirazione e la corretta posizione degli organi fonatori introducendo tensioni muscolari che alterano l'intero meccanismo pneumo-fono-articolatorio.⁸¹

Attuali sono le posizioni di Quintiliano in merito all'educazione precoce

⁷⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, XI, 8: «Curabit etiam ne extremae syllabae intercidant, ut par sibi sermo sit [...]». Si veda anche alla nota 40 relativamente alla necessità per la voce di salute e corretto funzionamento dei polmoni, del torace e della testa.

⁷⁹ A tale proposito JUVARRA, *La realizzazione dell'appoggio nel canto e Il ruolo del fiato nell'emissione e l'evoluzione dell'appoggio*, in *Il canto* cit., pp. 31-35: 35 e 36-42: 39.

⁸⁰ Si vedano la trattazione della respirazione, e relativi difetti QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 53-56. Per gli aspetti fisiologici si veda DE SANTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit. pp. 125-126, 131-139.

⁸¹ Il rapporto tra postura, posizione degli organi articolatori e corretta emissione vocale è ben presente nella scuola di canto, si veda a tale riguardo di BARTHÉLÉMY, *La voix libérée* cit. nota 29.

e alla responsabilità che in questa fase hanno gli adulti ed in particolare coloro che si occupano di questa prima importante fase pre-scolare:

[...] nei ragazzi brilla la speranza di moltissime potenzialità: se poi essa durante la crescita si spegne, evidentemente non è mancata la natura, bensì l'attenzione degli adulti [...] non si trova nessuno che attraverso uno studio serio non abbia ottenuto niente.⁸²

e all'obiezione che l'intelligenza si mostra in misura diversa in persone diverse risponde che:

[...] perché disdegnare i risultati raggiungibili fino a sette anni,⁸³ per modesti che siano? [...] Non sprechiamo quindi subito i primi anni, tanto più perché l'istruzione inizialmente si basa sulla sola memoria, e nei bambini la memoria non solo c'è già, ma è anche più che mai capace di trattenerne.⁸⁴

Proprio in questo ambito è necessario il corretto esempio. Si insiste quindi sull'importanza dei primi 'maestri', ovvero di coloro ai quali sarà affidato il bambino, della necessità di una loro cultura la più ampia possibile e dell'esempio che essi con il loro linguaggio sapranno offrire e naturalmente sulla necessità dell'esempio corretto da parte delle nutrici perché «saranno le prime persone che il bambino ascolterà».⁸⁵ Inoltre se le nutrici e i genitori (entrambi i genitori: padre e madre) devono essere il più possibile colti,⁸⁶ tanto più lo dovranno essere i pedagoghi, avendo in ogni caso «consapevo-

⁸² QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 2-3: «[...] in pueris elucet spes plurimorum: quae cum emoritur aetate, manifestum est non naturam defecisse, sed curam. [...] sed plus efficiet aut minus: nemo reperitur, qui sit studio nihil consecutus».

⁸³ A circa 7 anni i bambini e le bambine cominciano a frequentare la scuola elementare, dove imparavano a leggere, scrivere e la semplice aritmetica, prima, tra i 4 e i 7 anni erano affidati ai pedagoghi, generalmente schiavi che si occupavano della formazione morale e intellettuale del bambino. La scuola di grammatica, che rappresentava il secondo livello di istruzione, era frequentata fra i 9-10 e i 14-15 anni.

⁸⁴ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 18,19: «[...] Aut cur hoc quantumquaque est usque ad septem annos lucrum fastidiamus? [...] Non ergo perdamus primum statim tempus, arque eo minus quod initia litterarum sola memoria constant, quae non modo iam est in parvis, sed tum etiam tenacissima est».

⁸⁵ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 4,5: «[...] Ante omnia, ne sit vitiosus sermo nutricibus [...] Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur, et natura tenacissimus eorum quae rudis animis percepimus [...]».

⁸⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 6: «In parentibus vero quam plurimum esse eruditionis optaverim. Nec de patribus tantum loquor: nam Gracchorum eloquentiae multum contulisse accepimus Corneliam matrem [...]».

lezza della loro mancanza di erudizione».⁸⁷ Lo studio deve quindi essere «come un gioco: il bambino riceva domande ed elogi, e sia sempre contento d'essersi impegnato».⁸⁸ Ma è alla scuola di grammatica che dovranno imparare le arti liberali perché:

La grammatica, inoltre, dovendo trattare di metri e ritmi, non può non essere completa neppure se prescinde da nozioni di musica.⁸⁹

Proprio nell'età di transizione tra infanzia e adolescenza si deve avere la massima cura per la voce:

Non senza ragione tutti hanno raccomandato di risparmiare la voce in modo particolare nel periodo di transizione tra l'infanzia e l'adolescenza perché essa risulta naturalmente ostacolata [...] tutto, per così dire, germogli e per questo è più delicato ed esposto al danneggiamento.⁹⁰

Vi è a tale riguardo da sottolineare che sia i greci sia i romani legavano il fenomeno della rottura⁹¹ della voce, tipico della pubertà, al suono prodotto dai capri. Aristotele descrive piuttosto estesamente il fenomeno durante il quale la voce infantile gradualmente si abbassa di tono sviluppando le caratteristiche della voce maschile adulta. Tale mutazione si accompagna a raucedine e ha caratteristiche di grande irregolarità: non è più così acuta ma neppure ancora vera-

⁸⁷ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 8: «De paedagogis hoc amplius, ut aut sint eruditi plane, quam primam esse curam velim, aut se non esse eruditos sciat».

⁸⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, I, 20: «Lusus hic [studium] sit, et rogetur et laudetur et numquam non fecisse se gaudeat [...]».

⁸⁹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, IV, 4: «Tum neque citra musicen grammaticae potest esse perfecta, cum ei de metris rhythmisque dicendum sit [...]».

⁹⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 28-29: «Illud non sine causa est ab omnibus praeceptum, ut parcatur maxime voci in illo a pueritia in adulescentiam transitu, quia naturaliter impeditur, non, ut arbior, propter calorem, quod quidam putaverunt (nam est maior alias) sed propter umorem potius: nam hoc aetas illa turgescit. Itaque nares etiam ac pectus eo tempore tument, atque omnia velut germinant eoque sunt tenera et iniuriae obnoxia». Per un commento relativo il problema della muta della voce si vedano ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit., p. 136; si veda inoltre EYBEN, *Antiquity* cit., pp. 680-682, 686-687, in particolare le pp. 688-691 per una descrizione secondo le fonti storico-letterarie delle alterazioni del timbro vocale durante la muta della voce.

⁹¹ ARISTOTELE, *De animalium generatione*, V, VII, 787b, 32-788a, 1-2; ARISTOTELE, *Generation of animals*, Engl. transl. by ARTHUR LESLIE PECK, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press-William Heinemann Ltd, 1953², pp. 550-551: «E come avvengono tali cambiamenti [nello sviluppo sessuale] così si comporta anche la voce, più nei maschi, ma la stessa cosa accade anche alle femmine, solo che in modo meno evidente; e succede la voce – come la definiscono alcuni – «vada rompendosi durante la fase in cui è diseguale. Dopo ciò, alla debita età, si stabilizza nella tessitura grave o acuta».

mente grave. Inoltre non è completamente ferma e richiama il suono di corde non perfettamente tese e fuori intonazione. A tale riguardo Aristotele aveva puntualizzato che il fenomeno era più vistoso in coloro che avevano un'attività sessuale, mentre in coloro che se ne astenevano, come i cantanti e i coristi, il cambiamento avveniva più lentamente.⁹²

Nella cura ed educazione vocale parte di rilievo ha la respirazione in quanto si lega strettamente al ritmo e anzi questo si combina e determina quello. Cicerone ricorda come i greci cercassero che le pause nelle orazioni fossero:

[...] da collocare non nei momenti di stanchezza dell'oratore, ma in quelli in cui aveva bisogno di prendere fiato; esse dovevano essere indicate non dai segni di interpunzione dei copisti ma dal ritmo delle parole e dei pensieri.⁹³

Ciò è conseguenza naturalmente della necessità:

il fiato corto e il bisogno di respirare hanno reso necessari le pause fra un periodo e l'altro e gli intervalli fra le parole; ma questa invenzione è così gradevole che, anche se qualcuno fosse dotato di fiato inesauribile, noi non vorremmo che pronunziasse le parole senza fermarsi: risulta infatti gradevole alle nostre orecchie non solo ciò che i polmoni possono sopportare, ma anche ciò che essi affrontano con facilità. Di conseguenza il periodo più lungo è quello pronunciato con una sola emissione di fiato; ma questa è la regola della natura, diversa da quella dell'arte.⁹⁴

Pertanto, già nell'affrontare l'esercizio della lettura Quintiliano, così

⁹² ARISTOTELE, *Historia animalium*, IX (VII), I, 581a, 18-28; in ARISTOTELE, *History of animals*, 3 vols., ed. and Engl. transl. by David M. Balme, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University press, 1991, pp. 415-416: «Intorno a questa stessa epoca, [all'età di quattordici anni] la voce inizia a farsi più roca e diseguale, non più acuta, ma non ancora grave e non ancora completamente uniforme; che richiama anzi le corde malamente tese e stonate di uno strumento: cosa che chiamano 'voce di capro'. Tutto ciò è più palese in coloro che praticano un'attività sessuale: infatti in costoro che vi si dedicano con vigore la voce muta presto in [nel registro] virile; il contrario accade in chi vi si astiene. Quando la controllino con esercizi, come fanno coloro che si dedicano al canto corale, la voce rimane la stessa più a lungo e subisce una muta più sfumata». Tale è ancora l'opinione di QUINTILIANO: *Institutio oratoria*: XI, III, 19-20.

⁹³ CICERONE, *De Oratore*, III, 173: «[...] interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librorum notis sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt [...]».

⁹⁴ CICERONE, *De Oratore*, III, 181-182: «clausulas enim atque interpuncta verborum animae interclusio atque angustiae spiritus attulerunt. Id inventum ita est suave ut si cui sit infinitus spiritus datus, tameneum perpetuare verba nolimus. Id enim auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse possit. Longissima est igitur complexio verborum, quae volvi uno spiritu potest. Sed hic naturae modus est, artis alius».

come aveva fatto Cicerone, insiste sulla necessità dell'esempio pratico e pone l'attenzione sull'uso del fiato affinché:

[...] il ragazzo impari dove trattenere il fiato, in quale punto fare una pausa all'interno del verso, dove si concluda e dove inizi il pensiero, quando alzare e quando abbassare la voce, che cosa dire con le varie inflessioni, cosa più lentamente, cosa più velocemente, cosa con maggior concitazione, cosa con maggiore pacatezza [...] il fanciullo deve capire ciò che sta leggendo.⁹⁵

Inoltre la frase non deve essere sminuzzata riprendendo spesso fiato, né esso deve venire protratto fino a che viene meno. Infatti il suono del respiro ormai esaurito è sgradevole, la respirazione assomiglia a quella di un uomo che è stato a lungo immerso sott'acqua, l'inspirazione è troppo lunga e inopportuna, perché non avviene quando vogliamo ma quando siamo costretti. Perciò, quando si sta per pronunciare un periodo particolarmente lungo, bisogna raccogliere il fiato, ma in modo che ciò avvenga rapidamente e senza rumore e che non risulti assolutamente palese: negli altri casi il punto migliore per riprendere il respiro sarà in corrispondenza delle giunture del discorso.⁹⁶

Dunque gli aspetti che vengono considerati sia da Cicerone sia da Quintiliano nell'uso funzionale delle competenze musicali nell'arte oratoria riguardano la voce – direttamente collegata a essa la respirazione – e gli aspetti relativi al ritmo.

Quintiliano, a ulteriore chiarificazione del ruolo e dell'importanza della respirazione per colui che usa la voce, descrive alcuni atteggiamenti respiratori viziati quali il respiro instabile che cagiona tremolio, il sibilo di chi inspira risucchiando il fiato tra le fessure dei denti, o chi respira ansimando o che lo fa risuonare rumorosamente all'interno, come è di alcuni che:

⁹⁵ QUINTILIANO, *Institutio oratoria.*, I, VIII,1-2: «Superest lectio: in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi concludatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu, quid lentius, celerius, concitatus, lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. [...] ut omnia ista facere possit, intelligat».

⁹⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 53: «Spiritus quoque nec creboreceptus concidat sententiam, nec eo usque trahatur donec deficiat. Nam et deformis est consumpti illius sonus et respiratio sub aqua diu pressi similis et receptus longior et non oportunus, ut qui fiat non ubi volumus, sed ubi necesse est. Quare longiorem dicturis perihodon colligendus est spiritus, ita tamen ut id neque diu neque cum sonofaciamus, neque omnino ut manifestum sit: reliquis partibus optime inter iuncturas sermonis revocabitur».

[...] addirittura affettano questo atteggiamento per dare l'impressione di essere incalzati dall'abbondanza delle idee concepite [...].

Così è pure un atteggiamento respiratorio viziato quello di tossire fino a «emettere la maggior parte del respiro attraverso le narici mentre si parla». Tutti questi comportamenti, pur non costituendo dei veri difetti della voce sono nondimeno considerati il risultato dell'azione della voce.⁹⁷ Così se ciò che cambia da un genere poetico all'altro, o da un tipo di orazione a un altro, è il ritmo, significa che è la respirazione stessa a modificarsi.

La voce e il suono

Sebbene sia Cicerone sia Quintiliano descrivano gli eventi e le gestualità vocali, nessuno dei due compie una fondamentale distinzione tra voce, realtà fisica del suono vocale e parola, l'elemento semantico prodotto dall'articolazione del suono laringeo. Galeno, a seguito delle sue osservazioni anatomico-fisiologiche distinguerà nel prodotto vocale fonatorio le caratteristiche fisiche: intensità (grande e piccola voce), altezza (grave e acuta), raucedine, e secchezza, così come la sua modulabilità: suono rotto, flebile fino alla distinzione di veloce e lento. Galeno porta quindi la realtà della voce come elemento sonoro allo strumento produttore, la laringe, con i muscoli che la muovono e tutti i nervi che dall'encefalo portano i comandi ai muscoli, e il motore del mantice polmonare. La parola invece è la realtà articolatoria che dipende dagli organi che sono preposti a modificare il flusso aereo e del suono, il principale dei quali è la lingua, ma anche l'azione di naso (le cavità nasali), labbra e denti.

Gli studi di Galeno in quest'ambito portano a importanti scoperte come quella del nervo ricorrente (che innerva, e quindi comanda, i muscoli della laringe), e dei muscoli intercostali nell'azione respiratoria di inspirazione ed espirazione.⁹⁸ Quindi il costante movimento tra due poli: la fonazione e la respirazione.

Nell'esaminare come l'aumento dei tempi di emissione della voce dopo

⁹⁷ Si veda QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, III, 55-56: «[...] etiam si non utique vocis sunt vitia, quia tamen propter vocem accidunt potissimum huic loco subiciantur».

⁹⁸ CLAUDIO GALENO, *De usu partium corporis humani*, in *Claudii Galeni Opera omnia*, hrsg. v. C. G. Kühn, 20 voll., Hildesheim, Georg Olms, 1964-1965: voll. III-IV, 1964; Lib.V: XV, e VII: V, e VII: XI-XIII, trad. it. *Opere scelte di Galeno*, a cura di Ivan Garofalo e Mario Vegetti, Torino, UTET, 1978 (Classici della scienza, collezione diretta da Ludovico Geymonat), Lib. V: XV, 399-343 p. 432, Lib. VII: V, 525-526, p. 492; VII: XI, 554-555, pp. 506-507; VII: XII, 557-560, p. 508; VII: XIII, 560-563, pp. 509-510.

una inspirazione non dipenda dalla semplice respirazione tranquilla ma dalla inspirazione profonda, tipica dei gonfiatori di otri o dei suonatori di flauto o tromba,⁹⁹ Galeno ha anticipato le osservazioni sui meccanismi respiratori anche del cantante la cui inspirazione tende a essere profonda e rapida; ma per poter essere priva di sforzo è opportuno si sia in grado di usufruire al massimo dell'efficienza del diaframma e dei muscoli intercostali esterni, rendendo minimo l'utilizzo degli altri muscoli. Ciò si consegue attraverso opportuni esercizi di respirazione da praticare in posizione verticale, ma anche in posizione sdraiata sia supina sia sul fianco.¹⁰⁰ Il riscontro che traumi ai polmoni di varia natura ledono il meccanismo respiratorio – con la conseguente diminuzione del volume respiratorio e della voce, determinano una diminuzione dell'intensità della fonazione – ulteriormente rimanda a due importanti preoccupazioni: al ruolo sociale della voce e alla voce come sintomo dell'attività vitale essenziale.¹⁰¹ Il suono che l'uomo articola in linguaggio è intimamente legato alla vita; la voce non è un sovrappiù dato all'uomo, ma un elemento fondamentale della struttura dei viventi.

Tra gli esercizi di igiene vocale si consiglia di non immettere l'aria fortemente («come fanno gli atleti») perché crea raffreddamento e disseccamento delle parti; anzi si emetterà o si canteranno le note più gravi possibili. Si rinuncia senz'altro all'emissione di note acute, ma l'esercizio consiste sempre nel salire poco a poco dalle note più gravi e rinforzando via via la voce sulle note acute. Sono le note gravi che costituiscono pertanto la fonte principale e la più importante della voce ben emessa: l'aria portata all'interno con l'inspirazione è la maggiore possibile. È attraverso le note gravi e morbide che è possibile ottenere la maggiore dispensa di umidità. Dunque questo 'esercizio igienico' per la voce costituisce la ginnastica dell'intellettuale e dell'uomo politico, fa parte dell'educazione scolare e post-scolare, ed è destinato a introdurre dell'aria nel corpo e a emetterne l'umidità:

Per questa medicina la capacità di emettere dei suoni gravi è garanzia d'una buona ventilazione, dunque d'una intelligenza sviluppata; e dunque ne sono evidentemente privati i bambini, le donne e gli eunuchi.¹⁰²

L'esercizio vocale si realizza come un esercizio muscolare e respiratorio; termine dell'integrazione della voce nella concezione generale del corpo che è dovuta all'educazione scolare stessa. Così sono nondimeno la lettura ad alta

⁹⁹ GALENO, *Sui movimenti dei muscoli*, in *Opere scelte* cit., II, IX.

¹⁰⁰ DE SANCTIS - FUSSI, *La parola e il canto* cit., pp. 135-135 e segg.

¹⁰¹ Cfr. ROUSSELLE, *Parole et inspiration* cit. pp. 144-145.

¹⁰² *Ivi*, p. 153.

voce e l'amore per la poesia a realizzare le fondamenta solide di questa coscienza del corpo che perfeziona così bene la voce e le sue possibilità. Antyllos pure si esprime circa gli esercizi che preparano la voce:

Per meglio declamare si reciti a memoria e sulla lira. Declamando si tengano le note le più gravi, facendo scendere la voce il più possibile, successivamente la si eleverà salendo verso le note più acute, e, raggiuntele non si terranno a lungo queste note acute, ma si ritornerà al punto di partenza, facendo discendere poco per volta la voce finché non sarà raggiunta la nota più grave sulla quale avevamo iniziato. La durata della declamazione è determinata dalle forze, dal piacere che troviamo e dall'abitudine.¹⁰³

Riflessioni conclusive

Si rinnova ancora una volta la continuità di una cultura dell'attenzione alla voce che oggi, nonostante le tante proposte, sembra essersi persa a favore di un'attività ora ludica e ora eccessivamente intellettualizzata. L'attività vocale è innanzitutto una pratica psicomotoria dove l'azione di più sistemi (nervoso, respiratorio, fonatorio, articolatorio e uditivo-percettivo) deve essere 'concertata', ossia deve avvenire secondo una assai delicata sincronia e ha nel lavoro organizzato dei muscoli che presiedono alla postura, alla respirazione, alla fonazione e all'articolazione il termine dell'integrazione della voce stessa con la concezione generale del corpo. La sola intonazione dell'unisono richiede una serie di operazioni nelle quali è direttamente coinvolto non solo il meccanismo produttivo, ma anche quello percettivo e propriocettivo, ossia di osservazione e memorizzazione di tutte le sensazioni interne tattili e muscolari che permettono la graduale costruzione dello 'schema corporeo-vocale'. Esse possono essere sintetizzate, come ricorda Per-Gunnar Alldahl, in attenzione, ascolto interiore e concentrazione attiva; attenzione verso la propria voce anche in relazione alle altre, e verso i meccanismi di controllo dell'intonazione che risulta influenzata dal registro vocale, dalle dinamiche scelte e dal timbro.¹⁰⁴ Si tratta pertanto di abilità che sono spendibili non solo all'interno dell'ambito musicale – benché questo le sfrutti didatticamente si faccia carico del loro maggiore sviluppo – ma anche in ambito extramusicale migliorando, e all'occasione permettendo un migliore mantenimento, le

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ PER - GUNNAR ALLDAHL, *L'intonazione del coro. Manuale teorico-pratico per direttori di coro, coristi, cantanti*, a cura di Fabio Lombardo e Silvio Segantini, Firenze, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale, 2000, p. 18.

nostre capacità percettive da una parte e comunicative dall'altra.

Spesso si ha oggi la sensazione che nell'insegnamento musicale l'attenzione si rivolga prevalentemente al materiale utilizzato, alle attività musicali d'insieme da proporre e, naturalmente, al loro essere più o meno impegnative e 'motivanti'. D'altro lato l'interesse di coloro che si occupano di vocalità appare sottostimare l'educazione vocale infantile, per dedicare la maggiore attenzione alle voci già formate e adulte. L'impressione che si ricava è che ancora si dia come implicito che il cantare assieme, in coro, sia già di per sé motivante e rappresenti una pratica vocale sufficiente, disconoscendo il valore di un'educazione vocale adeguata fin dalla più giovane età, primariamente come educazione alla salute, anzi un'educazione alla «voce come modello di salute».¹⁰⁵

Infine agli uomini muti quanto serve avere in sé quello spirito divino?
 Per cui, se nulla di meglio della parola abbiamo ricevuto dagli dei,
 che cosa dovremmo stimare altrettanto degno di cura e fatica,
 o in che cosa vorremmo eccellere fra gli uomini
 più che in ciò per cui gli uomini stessi eccellono
 fra tutti gli altri animali?¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ringrazio l'amico dott. Mario Rossi, foniatra presso il Centro di foniatra e audiologia dell'Università di Padova che, coniano questa equivalenza, ha portato la mia attenzione a rivedere il mio modo di intendere la vocalità, i suoi principi e le sue finalità soprattutto nell'ambito pedagogico-educativo e dell'infanzia.

¹⁰⁶ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, II, XVI, 17: «Denique homines quibus negata vox est quantulum adiuvat animus ille caelestis? Quare si nihil a dis oratione melius accepimus, quid tam dignum cultu ac labore ducamus aut in quo malimus praestare hominibus quam quo ipsi homines ceteris animalibus praestant?». Tali domande sono a loro volta citazione di CICERONE, *De Oratore*, I, 32-33.