

Voce che suona, voce che dice, voce che canta

Cantare coinvolge il corpo, la mente e l'anima ed è la massima possibilità di espressione che, nella musica, è data all'uomo, poiché per fare musica cantando basta l'uomo. La voce è, quindi, quasi un altro se stesso e come tale va educata nel corpo e nello spirito.¹ Per 'cantare', infatti, non basta produrre suoni più o meno aggraziati: cantare implica il riuscire a trovare «un'alleanza misteriosa tra 'voce che suona' e 'voce che dice'».²

Questi pochi appunti sono rivolti, in particolare, a chi ha la responsabilità di far cantare, spesso in piccoli cori parrocchiali, persone ricche di passione, ma quasi sempre senza alcun tipo di preparazione musicale e tantomeno vocale, che però, con pazienza ed umiltà, è possibile aiutare a conquistare una 'voce che canta'.

* * *

Voce che suona

Produrre un suono implica l'attivazione di un meccanismo, nel canto come in qualsiasi strumento. Lo studio della vocalità spiega il metodo con cui affrontare la gestione del meccanismo della voce portando il soggetto ad esserne consapevole per usarlo, gestirlo, controllarlo al fine di produrre suoni gradevoli, nitidi, robusti, omogenei anche in altezze che superano l'estensione della voce parlata, raggiungendo così la possibilità di un uso 'artistico' della voce.³

Perché ciò sia possibile, anche solo a uno stadio iniziale, è necessario che il soggetto compia un percorso personale di conoscenza e controllo del proprio strumento e della sua meccanica. Ciascuno infatti parte da situazioni vocali, fisiche e psicologiche differenti per cui la strada per arrivare all'obiettivo è assolutamente personale pur servendosi di principi e regole valide per tutti.

Ogni voce ha un suo percorso e un proprio utilizzo del meccanismo di produzione del suono. Per intenderci: non credo ad alcuna utilità dello scaramantico rito del vocalizzo di gruppo che apre una prova o precede un'esecuzione.

Può sembrare una affermazione drastica, ma gli anni di esperienza come insegnante di canto a diversi livelli (dai corsi di Alta Formazione nei Conservatori, ai corsi di base per giovani cantanti, ai corsi e lezioni per dilettanti o semplici appassionati) e parallelamente la più che decennale esperienza di direttrice di coro e di ensemble vocali, nonché la mia personale esperienza prima di corista poi di cantante, non mi permettono di pensare diversamente.

Imparare a cantare (sotto l'aspetto tecnico) non vuol dire imparare a 'fare qualcosa', ma semplicemente imparare a controllare tutta una serie di organi e funzioni, quelli appunto che costituiscono il 'meccanismo del canto', che possediamo e, per la maggior parte dei casi, già usiamo, anche se spesso senza rendercene conto. Infatti il vocalizzo, ben lungi dall'essere utile a 'scaldare la voce' (definizione

dai misteriosi significati), ad altro non serve se non a scaldare il 'motore', cioè a mettere in funzione l'apparato respiratorio e indirizzare il fiato. Pertanto, se il vocalizzo non viene eseguito con l'intento di iniziare a esercitare un controllo sugli organi fonatori, e principalmente sui muscoli di controllo della 'dispensa'⁴ del fiato, non serve a molto. La voce è 'calda' quando il fiato scorre in pressione e senza inghippi consentendo un uso rilassato della laringe.⁵ Naturalmente questo è un lavoro assolutamente soggettivo per le ragioni prima espresse e, soprattutto, può essere affrontato in maniera autonoma soltanto dopo aver acquisito una approfondita conoscenza tecnica.

Allo stesso modo reputo non solo inutile ma anche dannoso il frequente suggerimento generale di una ben determinata apertura o più spesso, ahimè, NON apertura (poiché si tratta quasi sempre del suggerimento di un 'arrotondamento') della bocca nella vana speranza di ottenere suoni omogenei e 'coperti'. Tale suggerimento non tiene conto della posizione di partenza che è diversa da corista a corista, da bocca a bocca, costringe a una forzatura che offusca il suono (da qui, forse, l'illusione di una maggiore omogeneità dell'assieme vocale da parte di qualche maestro) e inibisce il soggetto che renderà molto meno e soffrirà molto di più.⁶

Il canto infatti non può essere sofferenza o inibizione. Se cantare deve poter esprimere (anche coralmemente) affetti, sentimenti, significati, allora il cantante, e non vedo perché non anche il corista, per poterlo fare dovrà essere portato a 'liberare' la voce (su qualsiasi piano sonoro, anche su un *ppp*). Solo una voce libera può creare colori, dinamiche, e tutto ciò che rende il canto espressione.

Certo imparare il controllo non è una cosa semplice e, soprattutto, diventa possibile solo dopo anni di studio costante e personale. In teoria, ogni corista dovrebbe andare a lezione di canto, così ogni coro si trasformerebbe in un coro di solisti con perfetto controllo del meccanismo vocale (e con enorme gioia del direttore di coro!) ma qui entriamo nella fantascienza o, più semplicemente, nel professionismo.

Ritornando alla realtà del piccolo coro parrocchiale, pur evitando l'inutile 'rito' del vocalizzo collettivo e amenità varie, io penso che sia comunque possibile insegnare a usare meglio il proprio meccanismo vocale attraverso piccoli suggerimenti e indicazioni adatte a tutti, che portino ciascun corista il più vicino possibile a una corretta emissione e, dandogli autonomia, lo avvicinino a un buon controllo.

Come tutti sanno (anche chi non ha capito come e perché), il fiato è il motore del suono: solo con una buona presa di fiato e un ottimo rilascio (inspirazione ed espirazione) il suono può uscire franco e morbido insieme e, soprattutto, legato al suono precedente e al successivo.

Senza tediare più di tanto i coristi, basterà una spiccia spiegazione delle funzioni di cui sopra per cui l'inspirazione avviene da naso e bocca, attraverso la glottide aperta scende nella trachea, attraversa i bronchi e giunge ai polmoni. Questo comporta un aumento di volume dei polmoni così che 'ci gonfiamo'. Ciò implicherà immediatamente un'attenzione alla postura la quale, svolgendosi le prove, solitamente, con i coristi seduti, dovrà permettere l'atto respiratorio con tutte le implicazioni muscolari: pertanto non saranno permessi atteggiamenti esageratamente rilassati (il corista semi-sdraiato sulla sedia) o altri peggiori quali torsioni del busto, schiena piegata in avanti per appoggiare i gomiti alle gambe, gambe accavallate, ecc.

Nell'espirazione i polmoni si svuotano e l'aria esce percorrendo la stessa strada

utilizzata per l'inspirazione. Il vero problema arriva qui.

Senza un'espiazione controllata l'aria non arriva con pressione costante alla laringe e quindi si rompe l'equilibrio del fiato facendo ricadere il suono in gola e separando un suono dall'altro, spesso obbligando (specie sui melismi) a quei fastidiosi 'ha-ha-ha-ha-ha', indice di cattiva emissione perché risultato di una ricerca di pressione sottoglottidea, ma soprattutto antimusicali.

Anche qui, senza pretendere l'*optimum* si può fare qualcosa.

Senza insistere sulla tecnica vocale, useremo la musica e, più precisamente, il fraseggio. La musica aiuterà la tecnica. Ogni frase è costituita da un inizio, da un culmine (il cosiddetto *punctum ad cantum*) e da una fine.

Ogni frase è pure costituita da accenti che hanno la caratteristica di attirare a sé il suono; di questi accenti alcuni sono più importanti, altri meno importanti. In particolare c'è sempre un accento principale di frase che corrisponde al *punctum ad cantum* al quale tutti i suoni sono attirati.

Senza entrare nello specifico musicale, dal punto di vista tecnico-vocale assecondare questa attrazione porta a un atteggiamento espiratorio corretto: il flusso di fiato, impegnato a raggiungere l'accento principale di frase, uscirà controllato, in modo graduale, senza dispendio inutile, senza colpi, quasi 'sospeso' su note e sillabe meno importanti e, finalmente, arrivato all'accento, vi si appoggerà per poi scorrere, ormai privo di tensione, sulle note rimanenti e concludere la frase. Pertanto in una frase (cioè per ogni espiazione) ad accento principale di frase corrisponde l'appoggio del fiato, prima d'allora controllato, trattenuto e dopo di allora lasciato scorrere per concludere la frase.

Dal punto di vista vocale, questo atteggiamento espiratorio darà al canto proiezione e morbidezza insieme, mantenendo i suoni legati uno all'altro. In più avremo evitato l'insana abitudine di 'colpire' l'accento con un colpo di glottide (cosa che comunemente si fa quando è richiesto di evidenziare l'accento) e l'altrettanto insana abitudine di 'tirare indietro' il suono sull'ultima nota della frase per evitare il colpo.

La frase musicale è un valido aiuto della vocalità anche per ciò che riguarda l'uso corretto delle risonanze che la voce sviluppa quando un'accurata apertura delle zone preposte lo permette.

Una voce che risuona è sonora, rotonda, morbida e, soprattutto, può colorarsi di mille sfumature permettendo l'espressività. Un aiuto per cercare di sfruttare il più possibile le risonanze può consistere nell'isolare la singola frase del testo, recitarla enfatizzando gli accenti, prima in modo semplice, quasi fosse una sorta di cantilena (es: *sicutÈrvusdesiderat / adfòntesacquÀrum...*)

La recitazione con l'enfaticizzazione degli accenti muove, per forza di cose, i suoni (anche se parlati) con il fiato, perché li 'porta' uno nell'altro attirati dall'accento principale. Se ad un non professionista è molto difficile sperimentare il suono 'portato' cantando,⁷ riesce invece abbastanza semplice con questo tipo di recitazione.

Giunti sull'accento principale, e appoggiandovisi col fiato per enfatizzarlo, diventa evidente che la sillaba portatrice dell'accento principale, dove si realizza l'appoggio del fiato, necessita di un maggior volume di fiato perché impercettibilmente, allunga la sua durata.

Si passa poi a recitare la medesima frase mantenendo i ritmi propri delle note poste sopra le sillabe – chiamiamola recitazione del testo 'soffeggiata' – (es: *siiìicutceervusdeSìlderat*) sempre comunque considerando l'accento principale

della frase del testo come *punctum ad cantum*.

Ciò che si dovrebbe sperimentare è che lì dove il fiato si appoggia, cioè sulle sillabe che si allungano, o perché enfatizzano l'accento, o perché di maggior durata musicale (quasi sempre le due situazioni corrispondono), non vi è una 'sosta' del fiato, ma uno scorrimento che porta a un progressivo aumento, anche se minimo, della quantità di fiato (la cosiddetta 'messa di voce').

Dunque, su queste zone, automaticamente, dovrebbe rendersi necessario, pena la perdita dello scorrere del fiato, un aumento dello spazio di risonanza che si ottiene con un piccolo movimento verso l'alto e in avanti della parte superiore della bocca per ampliare la vocale in uso, quasi inserendo nella vocale tutte le altre vocali. Se la vocale non venisse modificata, risulterebbe troppo stretta per accogliere il fiato in più.⁸ Ne consegue, in modo del tutto spontaneo e individuale, l'alzata del palato molle, che rende accessibile la zona più importante dei risuonatori, cioè lo spazio posto tra il retro del naso e la faringe.

Quindi ciascun individuo per ottenere questo tipo di recitazione, autonomamente, troverà l'atteggiamento più consono a se stesso per mantenere la voce sostenuta dal fiato e arricchita dalle risonanze. Basterà mantenere tali atteggiamenti anche nel canto.

La pronuncia, sostenuta e obbligata dal fiato che scorre per raggiungere i luoghi d'appoggio, a mantenere alto il palato molle, ne esce 'nobilitata' e privata della normale sciattezza che usiamo nel parlato. Infine basterà richiedere un'articolazione delle consonanti compiuta solo col movimento leggero e morbido della parte anteriore delle labbra e della punta della lingua (per le consonanti labiali, dentali, linguali) e senza alzare la base della lingua e abbassare il palato (per le consonanti gutturali o palatali) che non vi saranno ulteriori ostacoli allo scorrimento del fiato/suono verso le zone di risonanza .

Voce che dice

Ma cosa costituisce la vera bellezza del canto?

Una bella voce, intonata, sonora, con bel colore, sicuramente conquista; ma per poco. Il suono, per quanto bello possa essere, non è niente se non dice niente. Si deve sempre cantare (e far cantare) per dire qualcosa. Nel canto le parole sono significanti di un significato. Per poter riempire la forma (il suono della parola) è sempre necessario un contenuto (l'idea).

Non c'è canto, infatti, se non si unisce il suono all'idea. Non si canta se non si unisce la 'voce che suona' alla 'voce che dice'.

È l'idea che plasma il suono e non viceversa.

Lo possiamo facilmente verificare, per esempio, quando rispondiamo al telefono: con stati d'animo diversi (tristezza, allegria, rabbia, dolore, noia, fretta...) oppure conoscendo chi sta dall'altra parte del filo (fidanzato, mamma, capoufficio, collega antipatico...), la voce, pur producendo lo stesso suono formato dalla pronuncia delle lettere P-R-O-N-T-O, darà un esito completamente diverso nell'altezza, nel ritmo, nel colore.

Solo sostenuta dall'idea, solo seguendo l'idea, la voce si plasma per assecondare quello che si vuole dire: si fa morbida, dura, forte, sommessa, dolce, aspra e riempie

il suono di vita.

È solo vivificandolo con l'idea che il suono diventa canto.

Allora, per cantare, l'attenzione e la volontà dovranno rimanere deste per riempire ogni suono, ogni parola, ogni frase, e infine il pezzo intero, di significati, sensazioni, stati d'animo, atmosfere, vere e proprie 'visioni' che l'intelligenza e la sensibilità di chi canta renderanno presenti come idea del suono.⁹

Questo diventa evidente, per esempio, nel salmodiare, cioè nel cantare secondo moduli melodici basati su una corda di recita che deve reggere un numero diverso di parole, le quali vanno sostenute, articolate e pronunciate ciascuna per il valore che ha, pena l'assoluto tedio ed incomprensione per chi ascolta e il tradimento del senso della proclamazione cantata di un salmo.

È questo il caso più evidente di come il suono, se non ha in sé l'idea, non diventa canto. Infatti, nel canto del versetto di un salmo il cantore deve gestire il suo canto esprimendolo, per lo più, su un'unica nota senza, quindi, alcun aiuto da melodia e ritmo musicale. Egli è costretto a scegliere come dire ogni parola, come inserirla nel contesto della frase scegliendo la velocità, il colore, l'articolazione più o meno spiccata, le cesure tra una parola e l'altra, l'appoggio sulla parola più importante, la sillaba sulla quale cominciare le note della cadenza conclusiva, ecc.: un impegno retorico che obbliga la volontà e l'intelligenza ad entrare in ogni singola parola per poi riemergere con la voce, piena di ciò che in quella parola è stato trovato.

Naturalmente, cantando in coro, l'idea deve essere comune ed è quella che il direttore saprà suggerire, spiegare, rendere evidente con il gesto e tutto se stesso.

Educarsi ed educare a collegare il suono all'idea non è semplice. È un atteggiamento che chi canta e chi fa cantare deve imparare con grande umiltà e attenzione. Presuppone, infatti, un tale rispetto per la musica e il canto da non rendere più possibile l'emissione di un suono senza che mente e cuore siano collegati alla voce.

Ma il canto non può essere niente di meno.

* * *

Queste riflessioni sono il frutto della mia esperienza musicale, degli studi e delle letture, dei confronti amichevoli e professionali che, negli anni, ho compiuto per passione prima, per professione poi.

Ma è l'incontro che ha segnato la mia vita musicale (e non solo), quello con monsignor Dante Caifa¹⁰ che ha impresso in me, fin da ragazzina, la convinzione che il canto, la musica, o è espressione della parte più vera di sé, o perde la sua ragion d'essere, e che la perfezione formale fine a se stessa è un obiettivo risibile.

Per un lungo periodo della mia vita con ammirazione, curiosità e passione mi sono lasciata coinvolgere dal suo modo di fare musica, ho vissuto, ogni venerdì sera per tanti anni, il suo modo di condurre le prove, apparentemente disordinato ma sempre assolutamente 'dentro' la musica. Sono stata testimone a ogni concerto o celebrazione del suo modo di presentarsi al pubblico con il solo scopo di far godere a chi ascoltava, la bellezza che lui aveva scoperto e ci aveva insegnato.

I suoi gesti direttoriali e i suoi movimenti non erano sempre ortodossi ma erano sempre eloquenti: la sincope segnata da un vezzoso avanzamento della spalla, la

pausa rimarcata da un ritmato computo a voce alta (rigorosamente in dialetto...), la frase disegnata nell'aria, i colpi col piede sulla pedana per riprendere in pugno la situazione, ma soprattutto gli occhi, che dicevano e facevano dire. Poteva sembrare un atteggiamento eccentrico e pittoresco ma a distanza di tanti anni ricordo ancora tutte le note delle centinaia di brani che abbiamo cantato insieme: da vero maestro, da sapiente conoscitore di ogni aspetto del linguaggio musicale, ha saputo affascinare e tirare fuori da ciascun corista il meglio di sé, facendo provare a molti la libertà, la gioia, la bellezza del canto.

NOTE

- 1 «[...] ma il suono è la vostra intelligenza, è l'animo vostro; in una parola siete voi stessi. Procurate dunque per primo di conoscere un po' voi medesimi, quantunque sia arduo il *nosce te ipsum*; e voi troverete, non il suono forte, ma i suoni più svariati». Cfr. HEINRICH PANOFKA, *Voci e Cantanti*, Firenze 1871, p. 31 (ristampa anastatica: Arnaldo Forni Editore, Bologna 1984).
- 2 «[...] Dovrò ripetervelo spesso: questa bellezza [del canto] consiste in un'unione, un'unione perfetta. Un amalgama. Un'alleanza misteriosa di voce-che-dice e voce-che-suona». Cfr. REYNALDO HAHN, *Du chant*, Editions Gallimard, Paris 1957 (traduzione italiana, *Lezioni di canto*, Marsilio Editori, Venezia 1990, pag. 7).
- 3 A partire dai primi anni dell' '800, con il fiorire dei trattati e dei metodi di canto, è divenuto evidente come lo studio del canto si divida necessariamente in due momenti: il primo che prevede lo studio del meccanismo di produzione del suono, il secondo che finalmente tratta la parte artistica (interpretazione e tecnica degli abbellimenti). Cfr. MATHILDE MARCHESI, *Metodo teorico-pratico per canto diviso in tre parti della Maestra Mathilde Marchesi Ex Maestra di Canto al Conservatorio di Vienna, Membro della Società di S. Cecilia di Roma e dell'Accademia di Musica di Firenze*, op. 31, Giudici e Strada, Torino 1888; GIUSEPPE CONCONE, *Introduzione all'arte per ben cantare ossia Metodo elementare di Canto contenente le regole ed i principii più essenziali seguito da esercizi di vocalizzazione tratti da opere di Rossini*, op. 8, Giudici e Strada, Torino 1845; LUIGI LABLACHE, *Complet Singing method or A detailed analysis of the principles for study to develop the voice, to make it flexible, and to form taste with illustrative example, exercises, and graded vocalises*, Ricordi, Milano 1842 (traduzione italiana: Casa Ricordi-BMG, Milano 1997).
- 4 Il termine 'dispensa' per il fiato è la traduzione proposta da chi scrive per il termine *Vorratskammer* usato da Lilli Lehmann nel suo *Meine Gesangskunst*, Bote & Bock, Berlino 1922, p. 10: «[...] Brust, Zwerchfell, der geschlossene Kehldedeckel bilden eine Vorratskammer für den Atem» («Petto, diaframma ed epiglottide chiusa costruiscono una dispensa per il fiato»).
- 5 Su questo argomento e su molti altri riguardanti la fisiologia in relazione allo studio del canto, estremamente chiare sono le pubblicazioni di e a cura del dott. Franco Fussi rintracciabili principalmente presso le edizioni Omega e sul sito internet www.voceartistica.it.
- 6 «[...] Avvertasi che le regole per aprir bene la bocca non sono generali, nè possono stabilirsi universali per tutti gli individui. Ognun ben vede, che la natura non ha fatto un'apertura di bocca eguale a tutti. Chi ha l'apertura di bocca più larga, chi mediocre, e chi più stretta: aggiungasi che l'altezza e la lunghezza dei denti in alcuni è grande, e in alcuni è piccola. Tutte queste differenze, ed altre dipendenti dalla costituzione degli organi della voce, obbliga il maestro ad osservare diligentemente in quale larghezza di bocca la voce riesca più chiara, più purgata e più estesa»: cfr. GIAMBATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul Canto Figurato*, Vienna 1774, p. 107 (rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1970). Il trattato del Mancini è il primo che tratta in modo esaustivo della tecnica del canto naturalmente illustrando le caratteristiche della tecnica belcantistica che per tutto il XVIII secolo, con l'avvento e il dominio dell'arte vocale dei castrati, costituisce la tradizione della grande scuola di canto italiana. Al trattato del Mancini si rifaranno, chi in misura maggiore, chi in misura minore, tutti i trattatisti e gli insegnanti di canto fino all'avvento del Verismo.
- 7 Per 'portare' la voce si intende il muovere i suoni, passando da uno all'altro, esclusivamente col fiato, ossia senza alcun movimento forzato della laringe. Nella trattatistica relativa alla tecnica

vocale, l'argomento è sempre ampiamente trattato in appositi capitoli nei quali, senza possibili fraintendimenti, appare chiaro che il 'portare' la voce è sinonimo di 'legare' la voce: «[...] Per questo portamento non s'intende altro che passare, legando la voce, da un nota all'altra [...] Vieppiù sarà bello e perfezionato il canto, quando meno chi lo produce sarà interrotto dal pigliar fiato, poiché dev'essere una giusta e limpida graduazione [del fiato], che lo deve reggere e legare nel passar che si fa da una nota all'altra» (cfr. G. B. MANCINI, *Riflessioni* cit., pp. 137-138). Ma già a partire dai primi anni dell'800 il corretto 'portamento di voce' viene distinto da quello difettoso: «[...] Noi indicheremo diverse maniere difettose di portare la voce: bisogna evitarle con ogni studio non essendo che imitazioni ridicole ed informi del vero portamento. [...] Secondariamente [il buon metodo] disapprova il portare i suoni con delle stiracchiate lente, pesanti e forzate che sembrano appoggiarsi con affettazione e caricatura sopra ciascuno dei punti intermedj dell'intervallo che si deve prendere» (cfr. *Méthode de chant du Conservatoire de Paris*, Imprimerie du Conservatoire de Musique, Parigi 1802 ca.; trad. it. G. A. Carulli Editore nel Conservatorio di Milano, Milano 1825 ca., pp. 13-14). Col passare del tempo è diventato sempre più difficile ricordare questa perfetta similitudine tra 'portare' e 'legare' la voce, tant'è che oggi il portamento – che mantiene la sua grafia espressa con una *legatura* detta, appunto, di *portamento* – è, in generale, erroneamente inteso come sorta di abbellimento che rende udibili tutte le note che coprono la distanza di un intervallo. Ciò è l'evidente risultato dell'abbandono, progressivo e generale, del canto sul fiato, a fronte del perpetuarsi del segno grafico soprattutto lì dove è più rischioso spostare – 'strisciare' – i suoni muovendo la gola, cioè tra note che disegnano intervalli ampi: «[...] Siccome la base del canto [...] è la piena padronanza della respirazione cantabile, così i difetti che purtroppo si riscontrano nei cantanti non sono che la conseguenza inevitabile della poca importanza che generalmente si dà a questo essenzialissimo studio. Da qui il non poter legare due note di seguito, lo strisciare, le disuguaglianze di tempra o colorito della voce, il distacco dei passaggi dei registri, la facilità di stonare anche nelle note intonatissime per natura [...]. Secondo gli inesperti sembrerebbe che gli antichi cantanti, e i più celeberrimi, tenessero lo strisciare in conto di un pregio [...] senonchè fra costoro si trattava di tutt'altro. Evidentemente si confuse il *canto di portamento* o *legato*, collo *strisciato*. [...] Quanto al portamento della voce, questo dev'essere diligentemente studiato nell'intento di evitare il vizio dello strisciare, tanto comune negli artisti di canto odierni, vizio testimone del mal gusto dominante»; cfr. FRANCESCO LAMPERTI, *L'Arte del Canto norme tecniche e consigli agli allievi ed artisti*, Ed. Ricordi, Milano 1883 ca., pp. 23-24.

- 8 L'uso di queste vocali mai appiattite nella pronuncia propria del discorso parlato, ma che raccolgono insieme tutti i suoni vocalici generando un suono **interno** indefinito e solo esteriormente articolato nella vocale richiesta, è la risposta al forzato arrotondamento della bocca o alla sostituzione delle vocali (classica quella della O al posto della A) per 'coprire' il suono. Esse sgorgano come necessità di un adeguato spazio risonantico se è in atto un uso corretto dell'appoggio e del sostegno del fiato. Si parte dal presupposto che ogni vocale crea lo spazio adatto per determinate risonanze e colori: sfruttandole tutte, pur articolandone precisamente solo una, si godrà di uno spazio risonantico completo e di un colore omogeneo. Su questo argomento ho trovato autorevoli conferme in RODOLFO CELLETTI, *Il Canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal 'recitar cantando' ad oggi*, Vallardi Editore, Milano 1989, p. 16 ed in ALFREDO KRAUS, *Una lezione di canto*, registrazione CD della lezione tenuta al Teatro Brancaccio di Roma il 22 marzo 1990, Ed. Bongiovanni, Bologna. Queste due eminenti personalità della didattica vocale e del canto, chiamano tali vocali 'suoni intervocalici' o 'vocali neutre' (Celletti). Sulla medesima questione si esprime, indicando la stessa soluzione, anche Lilli Lehman che parla diffusamente di 'mescolamento delle vocali' usando il termine *Vokalmischung*. Anche in ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche*, Ed. Ricordi, Milano 1987, pp. 49-51, troviamo indicata la medesima soluzione sempre e solo riferita allo spazio di risonanza e motivata, come fa la Lehmann, dalle diverse direzioni dei suoni armonici proprie di ogni vocale.
- 9 «[...] Un cantante deve avere davanti agli occhi – fin che canta – una immagine, una visione chiara o confusa, suggeritagli dalle parole che dice. Si tratta per lui di evocare degli oggetti che deve continuare a vedere, cantando, per poterne trasmettere la visione all'ascoltatore. Si tratta di esprimere a se stesso uno stato d'animo, sulla stessa persona, sia sdoppiandosi, sia immaginando di aver dietro di sé qualcuno a cui ci si rivolge; perché deve in qualche modo lui stesso provare quell'emozione che vuol tradurre o trasmettere», cfr. R. HAHN, *Du chant* cit., p. 91.
- 10 Mons. Dante Caifa (1920-2003), Maestro di Cappella e Organista della Cattedrale di Cremona dal

1964 al 1997.