

Capitolo quinto

IL PODCAST: L'ARTE DELL'ASCOLTO

Manlio Piva

Parafrasando il celebre saggio di Rudolf Arnheim dedicato alla radio (1933 e 1979), si vuole indicare fin dal titolo come l'educazione dell'orecchio in età evolutiva sia rilevante dal punto di vista artistico e formativo quanto quella dell'occhio, e allo stesso tempo evidenziare la stretta relazione fra questo medium analogico e la nostra proposta didattica.

Se c'è infatti un mezzo di comunicazione che ha rivoluzionato i rapporti spazio-temporali e sociali in modo paragonabile a quelli intervenuti con il digitale, questo è certamente la radio. La sua invenzione ha permesso di ascoltare in tempo reale suoni (voci, rumori, musiche) liberamente provenienti da ogni angolo del pianeta. Un mezzo di informazione e intrattenimento praticamente alla portata di tutti, che per primo ha esteso non il corpo ma «il nostro stesso sistema nervoso centrale che abolisce tanto il tempo quanto lo spazio», come scrive McLuhan, e siamo nel 1964. Giusto settant'anni prima Marconi aveva dimostrato la possibilità di utilizzare le onde hertziane per inviare messaggi in codice Morse a distanza senza l'utilizzo del filo; nel 1907 De Forest inventa le valvole a triodi e a quel punto non solo i segnali in codice ma qualsiasi suono può essere trasmesso a distanza, in misura più o meno ampia a seconda della frequenza e potenza del segnale. Nel 1920 a Pittsburgh (USA) nasce la prima emittente radiofonica e di lì a poco emittenti nasceranno un po' in tutto il mondo: nel 1921-22 iniziano le trasmissioni in broadcasting in Inghilterra e Francia; nel 1924 in Italia, con l'URI (Unione Radiofonica Italiana), antenata della RAI. Fra le due guerre la radio diviene strumento principe di propaganda e al contempo di resistenza ai totalitarismi imperanti in Europa, esprimendo tutta la sua potenza, tanto di informazione che di disinformazione. Ed è una "burla" – quella messa in atto da Orson Welles nel 1938, per Halloween, che scatena il panico negli USA, minacciati da un'invasione aliena messa in scena radiofonicamente – a dimostrare "sperimentalmente" le capacità della radio di suggestionare

l'opinione pubblica. Negli anni '50 la tecnologia dei transistor permette di miniaturizzare gli apparecchi, che da ingombranti mobili salottieri diventano così portatili e "personali". Con gli anni '60, la trasmissione in Modulazione di Frequenza (FM) migliora qualitativamente il suono, che giunge alla stereofonia e alla possibilità di moltiplicare le frequenze disponibili: ciascuno con la propria radiolina in tasca può permettersi di ascoltare dove e come vuole i programmi preferiti, che può scegliere fra una miriade di emittenti nazionali, estere, pubbliche o "pirata". Per l'Italia è la cosiddetta epoca dei *Cento Fiori*, e la radio incarna la voglia di libertà ed emancipazione dei giovani: nel linguaggio, nella musica, nelle abitudini quotidiane. Nasce in quegli anni la figura del Disc Jockey, l'interazione telefonica con gli ascoltatori (il "microfono aperto"), la cronaca diretta dei sommovimenti sociali in atto. Ampia scelta, ascolto libero, interattivo, in mobilità, erano già dunque qualità proprie della radio. Ancor più oggi, con l'avvento del digitale, per cui le emissioni radiofoniche non hanno nemmeno più bisogno di un ponte radio per essere ascoltate ma si trasferiscono sul Web o nel Web nascono, con trasmissioni in diretta streaming o con... i *podcast*.

Che rappresenti un neutro acronimo (Personal Option Digital Casting) o sia la crasi di iPod (il primo celebre lettore audio digitale portatile della Apple) e broadcasting (la trasmissione radiofonica tradizionale a banda larga) è una diatribe di lungo corso e ormai poco utile da dirimere. Fatto sta che il podcast e il conseguente podcasting sono figli della digitalizzazione e della convergenza mediale in atto dai primi anni 2000, grazie alle quali si supera a piè pari la necessità di una stazione radiofonica e dell'ascolto in diretta. File audio (e non solo), sono resi disponibili in automatico al fruitore, che li può quindi ascoltare e riascoltare quando vuole, senza nemmeno la necessità di una connessione internet. Questo è reso possibile dalla codifica e stoccaggio su un server dei file in formato .mp3, che possono essere scaricati sul proprio device (smartphone, PC, iPad) e ascoltati a quel punto in qualsiasi momento. Ancora più facile se il podcast è collegato a un *feed Rss*: una volta sottoscritto, qualsiasi aggiornamento viene automaticamente comunicato all'utente. I podcast non sono infatti disponibili e scaricabili solo nei siti che li producono, ma grazie ai feed vengono aggregati e distinti per categoria in appositi portali e messi a disposizione gratuitamente o su abbonamento. La prima a rendere disponibile questi aggregati è stata la Apple, su iTunes (dal 2005), ma oggi i portali e le relative applicazioni per smartphone che propongono podcast sono numerosi. Ricordiamo tra gli altri Audible, Stitcher, Spreaker, ma ne mette a disposizione un'ampia scelta anche Spotify.

PERCHÉ FARE DIDATTICA CON I PODCAST

Perché favorisce lo sviluppo delle quattro abilità di base: ascolto, scrittura, oralità e, centrale nel percorso didattico ipotizzato, lettura. Il potenziamento della lingua veicolare avviene infatti attraverso input (ascoltare e leggere) e output (parlare e scrivere), tutte attività necessarie alla creazione di un format audio. Scrivere per un podcast significa acquisire maggiori competenze logiche e di scrittura e la capacità di gestire diversi registri comunicativi, scritti e orali.

Creare un podcast ha inoltre un ampio risvolto educativo: significa prendere confidenza con la propria voce “reale”; allenare alla concentrazione sul qui e ora; sviluppare la coscienza di sé, della propria identità e il senso di autoefficacia, superando l'introversione, la timidezza, la paura di parlare in pubblico. Se poi non si lavora in solitaria ma in gruppo, si sommano anche le positive peculiarità del cooperare per un obiettivo condiviso. E questo vale tanto per l'adulto formatore che per l'allievo in formazione. Affrontare le attività necessarie a creare il podcast porta a vivere un'esperienza gratificante a tutti i livelli, anche perché generalmente questo è uno di quei casi in cui tanto l'adulto che l'allievo affrontano qualcosa di nuovo, che per essere portato a termine presenta un grado “prossimale” di difficoltà per cui tutti sentono di poter dare il proprio contributo. Nel suo complesso questa è una di quelle attività in cui si attua quel bilanciamento ottimale fra *challenges* e *skills*: quello «state of flow» (Csikszentmihalyi, 1975) che abbiamo imparato a conoscere dai programmatori dei videogame di successo.

Quali podcast per la didattica

Nonostante la possibilità di implementarlo con altri contributi, un podcast è sostanzialmente un file audio e come tale rappresenta un'evoluzione dei format che nella sua lunga storia la radio ha inventato, modificato, ibridato. A seconda del contesto scolastico e dell'età degli allievi, della presenza o meno di esperienze precedenti propedeutiche alla loro realizzazione, i podcast che si possono progettare sono i più diversi. Gli unici che non sono consigliabili sono quelli *all news*, per evidenti ragioni: le energie da mettere in campo e i tempi necessari per la realizzazione di ciascuna puntata non permettono di affrontare i fatti di cronaca e, anche fosse, i contenuti diventerebbero obsoleti in poche ore/giorni, frustrando il lavoro fatto. Inoltre i podcast non sono pensati per l'ascolto in streaming sincrono, quindi non possono prevedere l'interazione live con gli ascoltatori, se non inscenandola fittiziamente. Meglio quindi prevedere il dibattito su un certo argomento di attualità, dividendo la classe in gruppi, ciascuno con il compito di

argomentare un'opinione diversa, preparandosi prendendo appunti a partire da un dossier predisposto dall'insegnante. Le ragioni del sì o del no possono prendere così la forma di un *trial* (sul modello di *Pa-lestra di botta e risposta*, Cattani, 2006), moderato dall'insegnante nei panni del conduttore.

Un primo utile esercizio per affinare le abilità di ascolto e di produzione sonora è il *Soundwalk*: una passeggiata (anche solo all'interno del plesso scolastico, nel giardino o nel quartiere dov'è ubicata la scuola) per ascoltare i suoni che ci circondano, alternando l'ascolto a occhi aperti con quello a occhi chiusi. Poi in gruppo si enumerano i suoni percepiti, cercando di descriverli, di dar loro un nome, con l'insegnante che prende nota. In ultimo si prova a darne una rappresentazione grafica o a trovare e manipolare degli strumenti/oggetti atti a mimarne il suono. Tutto questo al fine di riconoscere gli eventi sonori e dar loro un'"identità", anche solo distinguendo, come suggerisce Murray Schafer (1985) i paesaggi sonori *lo-fi* (urbani, costituiti da una congestione di rumori) da quelli *hi-fi* (naturali, in cui i singoli rumori sono "discreti", ben distinguibili e caratterizzati). Queste passeggiate possono anche essere registrate e poi riascoltate e analizzate in classe.

Fra le attività con i più piccoli si possono creare dei podcast in cui si raccontano delle favole, non solo sfruttando le voci dei bambini per recitare brevi dialoghi, ma anche arricchendole con effetti sonori da loro stessi inventati e registrati. Si favoriscono così il lavoro di gruppo, l'esercizio della memoria, l'educazione musicale, la capacità di ascolto, l'ampliamento lessicale. Non possono poi mancare attività di avvicinamento alle tecnologie di registrazione e riproduzione sonora per iniziare a prendere confidenza con il suono della propria voce, come per esempio utilizzando microfono e cuffie per parlare e poi ascoltarsi sugli argomenti quotidiani più disparati. "Confezionate" insieme dall'insegnante, quelle frasi possono diventare i primi podcast a tema, un "diario sonoro" della classe, in cui ciascuna puntata racconta un argomento: la famiglia, gli animali domestici, l'amico/a del cuore, i giochi preferiti...

CREARE UN PODCAST

Format e sceneggiatura desunta

Le affinità fra il linguaggio radiofonico e il podcast sono tali che avvicinarsi a quest'ultimo richiede le stesse competenze e produce gli stessi effetti cognitivi e didattico-formativi di un laboratorio di produzione di programmi radiofonici tradizionali. Questi vengono definiti in gergo *format*, concetto che può essere assimilato a quello di una ricetta gastronomica: se dobbiamo fare una pizza, dobbiamo prevedere

degli ingredienti e delle azioni principali e indispensabili (farina, acqua ecc.; impastare, tempi di lievitazione e di cottura e così via), e altri invece che possono essere scelti secondo il proprio gusto personale, ma che devono comunque essere adatti a renderla “commestibile”. Fuor di metafora, per confezionare un format bisogna partire imparando a riconoscere gli elementi che lo costituiscono e a dosarli correttamente. Per fare questo, il metodo migliore è quello di prendere un format professionale e «smontarlo» (Pian, 2009) per analizzare i diversi elementi che lo compongono e come si amalgamano fra loro. Si tratta sostanzialmente di produrre una *sceneggiatura desunta*, uno stratagemma utilizzato dalla critica cinematografica (e non solo) per riportare su carta, più fedelmente possibile, la scansione di inquadrature, dialoghi, suoni di un film quando non esisteva la possibilità di studiarlo rivedendolo se non proiettato in sala o alla moviola. Proporre questo esercizio utilizzando e confrontando le puntate di un format radiofonico preregistrato permette di metterne a nudo la struttura interna e di sviluppare l'attenzione all'ascolto e la precisione nella trascrizione.

Il breve esempio trascritto alle pp. 116-117 (inventato, rubando a Chaplin e Èjzenštein) vuole essere anche una traccia del metodo con cui strutturare la sceneggiatura della puntata del proprio podcast. Si possono usare simboli, colori, caratteri particolari per indicare come procedere poi nella fase di produzione. Ad esempio, si possono usare i simboli < o > per indicare che la musica inizia con una progressione di volume (< = fade in) o finisce digradando (> fade out); il simbolo * accanto a una parola del testo nel parlato può invece indicare un effetto sonoro sincronizzato, che viene segnalato nella colonna rumori, alla riga corrispondente, da un altro asterisco a precedere il rumore desiderato. Le soluzioni adottate possono essere diverse, l'importante è che si utilizzi un sistema di notazione condiviso, che renda chiaro, a chi dovrà poi mixare le tracce per un primo montaggio, il materiale sonoro necessario e dove inserirlo.

Bisogna poi scegliere un argomento che si presti a essere trattato in una o più “puntate”. Si può fare riferimento a uno sfondo integratore, ai progetti annuali e triennali del PTOF della scuola o creati ad hoc. Se il progetto annuale prevede un percorso di, poniamo, Educazione alimentare, ecco che il podcast potrebbe incentrarsi, puntata dopo puntata, sulle corrette abitudini alimentari, sulla stagionalità di frutta e verdura, sulle caratteristiche nutrizionali di alcuni cibi, sulle ricette più semplici e gustose con cui prepararli, e così via. In relazione all'età degli allievi e del format prescelto, si parte sostanzialmente nel

modo consueto, attraverso domande-stimolo, condivisione di documenti, letture, test e questionari, temi svolti in classe, ricerche. Perché il podcast deve essere prima di tutto costruito su carta e rielaborato per essere “detto”, e questo processo include anche l’utile esercizio di riduzione descrittiva di ciò che non può essere mostrato.

TITOLO PROGRAMMA:				
STAGIONE:		PUNTATA:		DATA:
AUTORI: (curatore del programma; sceneggiatura; tecnico di registrazione; regista; speaker ecc.)				
Minutaggio	Parlato	Musica	Rumori/Effetti sonori	Note
...	
01'23"		< Musica sacra – corale (Bach?) >		
01'33"	<p><i>Ci troviamo in Tomania, nella cattedrale di Chaphi, gioielli dell'architettura gotica.</i></p> <p><i>Qui, la sera del 30 febbraio 1333 fu incoronato Charles primo, imperatore di Tomania e Oustria...</i></p>	Fade out	<p>Voce maschile con riverbero</p> <p>Rumore di passi su pavimento marmoreo</p>	Speaker: Mario Rossi
01'45"		Musica sacra – corale (Bach?) >		
01'50"	<p><i>Ma chi era questo sovrano che, neppure trentenne, aveva saputo riunificare, con la forza delle armi, un così vasto territorio?</i></p>	Fade out	<p>(continua)</p> <p>Voce con riverbero</p> <p>Rumore di passi sul pavimento marmoreo</p>	(fine riverbero e rumori ambiente)

Il podcast: l'arte dell'ascolto

01'54"			< Rumori di battaglia: grida, nitriti, zoccoli di cavalli, colpi di spada >	
01'57"		< musica di corte, minuetto? >		Dissolvenza incrociata rumori-musica
02'07"	<i>Charles era nato nel 1304, primogenito di Sigismondo marchese di Clast e di Ofelia di Prast, della nobile famiglia che da generazioni dominava l'est della Tomania...</i>	Continua in sottofondo (Musica corte)	Suono ripetuto di cannoni	Voce-soggetto
02'15"	<i>"... Voi tutti conoscerete presto il mio nome, tutta la Tomania, e l'Ostria, e il mondo intero. Sono Carlo di Clast..."</i> *		(In sottofondo diffuso vociare di folla, come radunata in una piazza) *Urlo della folla	Clip dal film: <i>Carlov Clastij</i> , Ājzenštein, 1933, 00'00"?
...	

La durata e la struttura di ogni puntata saranno lo scheletro, gli elementi ricorsivi, le "caselle vuote" che rappresentano il format e che verranno riempite in modo diverso puntata dopo puntata. Fra gli elementi ricorsivi, la sigla di apertura e di chiusura, i tempi previsti per ogni intervento, per eventuali rubriche, stacchi musicali di alleggerimento ecc. Ogni sezione omogenea avrà indicata la sua durata e, nell'eventualità che sia previsto un testo da leggere, questa ne determinerà la lunghezza, valutando le parole al minuto che gli allievi sono in grado di proferire agevolmente.

Di seguito, un esempio di format (poniamo sia la simulazione di un dibattito):

- Sigla
- Annuncio dell'argomento/titolo della puntata
- Intervento del moderatore che introduce gli "ospiti" e lancia i contenuti
- Stacco musicale
- Prima domanda a cui rispondono brevemente gli ospiti, ciascuno affrontando l'argomento da un punto di vista diverso
- Intervento di sintesi del moderatore
- Seconda domanda...
- Intervento di sintesi...
- Stacco musicale
- Terza domanda...
- Intervento di sintesi...
- Ecc.
- Intervento di sintesi finale
- Sigla

{☞ 5.1 – Creare un podcast: domande da porsi e porre}

A seconda delle circostanze, varierà la complessità del format. Se l'obiettivo è quello di drammatizzare una fiaba con dei bambini piccoli, esso sarà costituito semplicemente dalla sigla di apertura-chiusura, con l'annuncio del titolo e degli autori/interpreti della puntata. Ma il podcast potrà viceversa essere "aumentato", prevedendo anche la presenza di materiali diversi da quelli sonori, allegando file di disegni, pagine di libro, schede, illustrazioni, clip video, tutte facilmente rinvenibili dall'ascoltatore attraverso il feed RSS.

Si può pensare anche alla realizzazione di un meta-podcast, cioè di un podcast che, puntata dopo puntata, spieghi come crearne uno, che esemplifichi gli esercizi di lettura e dizione, le discussioni che sono state affrontate o che si potrebbero affrontare. Una sorta di diario, di backstage, di promemoria per gli allievi o di approccio, "riscaldamento", per allievi a venire... Qualunque sia il podcast prodotto da un docente con un gruppo classe, questo sarà sempre disponibile, se non altro nel sito web d'istituto, a fornire materiale didattico integrativo, a esercitare il suo fascino e destare desiderio di emulazione in colleghi e altri allievi, ad aprire alle famiglie e al territorio una finestra sulla scuola.

Con il procedere dell'età e del grado di scolarizzazione, attività come raccontare una fiaba, fare passeggiate sonore, creare un diario sonoro della classe potranno assumere complessità via via maggiori, puntare a una progressiva autonomia produttiva da parte degli allievi, a una maggior perizia tecnica, a una più consapevole resa este-

tica, arricchendosi nel testo, nelle musiche, negli effetti sonori. Ma i format in sé resteranno validi e altre tipologie se ne potranno aggiungere: produrre delle interviste registrate (quindi saper preparare delle domande su un argomento che si è studiato); raccontare un evento a cui si è assistito, come rielaborazione di un tema svolto in classe, che può diventare un racconto a più voci o un'unica storia condivisa; presentare una ricerca su uno specifico argomento, utilizzando diverse fonti sonore (interviste, clip radiofoniche, reportage, audio di documentari). Sarà cura dell'insegnante portare materiale stimolante adeguato, e far emergere, attraverso domande-guida, le peculiarità tecniche e comunicative dei relativi format, che al contempo diventano testi informativi e dossier di studio su uno specifico argomento (storia, scienze, ecologia, letteratura, cittadinanza...).

Le competenze apprese nella registrazione di tracce audio possono anche essere felicemente utilizzate nella realizzazione di "colonne sonore" per format audiovisivi, com'è per esempio un video di animazione (vedi quarto capitolo), creato dallo stesso gruppo classe o risultato del parallelo percorso video di un'altra classe, alimentando così la collaborazione fra allievi e insegnanti del medesimo o di altri istituti scolastici.

Strumentazione tecnica

Una volta costruita la sceneggiatura della puntata, vengono programmate le sedute di registrazione e la presenza dei relativi speaker e dello staff tecnico, tutti scelti fra gli allievi.

Per produrre un podcast la strumentazione necessaria è minima: un PC con microfono e cuffie; una connessione internet; un software di mixaggio del suono. Si può partire dunque semplicemente utilizzando apparecchiature casalinghe. Un docente interessato ad avvicinarsi a questa forma mediale può sperimentarla in proprio e gestirla ovunque. Per lo stesso motivo il podcasting è attraente per gli studenti: una volta imparato come si fa, lo possono realizzare tranquillamente in casa, diventa un compito come un altro o meglio ancora un mezzo per esprimersi creativamente.

Assodato che un PC con cuffie e microfono è disponibile, il software necessario, se non reso disponibile già dai sistemi operativi, si può scaricare gratuitamente. A conti fatti, il più performante è Audacity, che permette di registrare tracce audio stereofoniche, di importarne, di mixare più tracce insieme, di aggiungere filtri, tutto attraverso un'interfaccia molto intuitiva (e comunque online sono disponibili tutorial

chiari e veloci). L'importante è poi salvare il file audio in formato .mp3, divenuto ormai lo standard per la condivisione di file audio, tanto online che offline.

Una volta creata la prima puntata, la cosa più semplice è registrarsi a una piattaforma di podcasting, inserire i dati relativi al proprio podcast e scegliere la categoria nella quale indicizzarlo. A esso verrà collegato un feed RSS che lo renderà rintracciabile, e soprattutto l'ascoltatore abbonato potrà ricevere automaticamente tutti gli aggiornamenti (nuove puntate, materiali aumentati). Fra le piattaforme che permettono il podcasting, la più intuitiva da usare è Spreaker. Piattaforme come questa si rivelano utili anche per trovare stimoli e spunti per creare il proprio podcast, potendo contare su decine di categorie (con le relative sottocategorie) fra cui piluccare pillole audio dedicate ai bambini, all'istruzione, all'arte.

Come studio di registrazione può bastare l'aula scolastica, ma meglio se si ha a disposizione una saletta insonorizzata (basta uno sgabuzzino!). Nell'economia di questo capitolo si sono date le indicazioni minime per attuare il laboratorio, va da sé che una sala di registrazione vera e propria avrà una strumentazione molto più sofisticata, a partire dalla qualità dei microfoni, ma dal punto di vista delle competenze base necessarie per farla funzionare non c'è molto di più da sapere, la differenza la fanno l'esperienza e la sensibilità acquisita.

IL SONORO: EVOCARE, INFORMARE, RACCONTARE

I contenuti e la tecnica in sé non sono sufficienti per creare una buona registrazione. È necessario infatti avere una minima conoscenza delle peculiarità proprie del medium sonoro e svolgere esercizi con gli allievi per comprenderle.

Il suono, a differenza delle immagini, ci “tocca”, è un medium tattile, “incisivo”. Basta che portiate le mani davanti alla bocca e iniziate a produrre dei suoni per rendervene conto. Non è un caso che il primo fonografo della storia, quello inventato da Edison nel 1877, fosse costituito da un imbuto conico di metallo e da un rullo di cera {☞ **5.2 – Approfondimenti**}. Parlando nell'imbuto, le vibrazioni sonore si concentravano all'estremità opposta, dove sul vertice era posizionato un ago. Le vibrazioni dell'ago venivano incise sul rullo di cera che intanto girava e scorreva da destra a sinistra. Per riascoltare quanto inciso si faceva l'operazione inversa, riportando indietro il rullo, e l'ago, rifacendo il percorso che prima aveva inciso, riproduceva i medesimi suoni che l'imbuto amplificava.

Online si trovano diversi tutorial per cimentarsi in semplici e simpatici esperimenti (Fig. 5.1).

Conoscere i fenomeni acustici con cui avremo a che fare è indispensabile per sapere come captarli, crearli, ricrearli. Uno spazio sonoro può essere registrato dal vivo oppure ricreato artificialmente. In



Fig. 5.1 – Esperimento del fonografo con carta e spillo.

entrambi i casi, il suono che ne uscirà non sarà mai la riproduzione fedele di un “suono naturale”, perché su di esso interverranno vari fattori.

- 1) La tecnologia di captazione-registrazione-riproduzione: cioè numero, posizione e tipologia dei microfoni (ampiezza della banda di frequenze captate, direzionalità o meno del microfono); la fedeltà del supporto di registrazione; la fedeltà del supporto di riproduzione e amplificazione.
- 2) L'ambiente in cui si registra: gli spazi aperti disperdono il suono, che si allontana, rifrange, riflette a seconda degli ostacoli fisici che incontra. Negli spazi chiusi invece il suono tenderà a risuonare o meno, a seconda che le pareti siano più o meno fonoassorbenti, con un *range* che va dagli spazi vuoti e in muratura/pietra (assorbimento minimo, quindi forte riverbero) rispetto a spazi con suppellettili e superfici morbide ed elastiche (assorbimento massimo, riverbero minimo o nullo).
- 3) La posizione dello strumento di captazione rispetto alle sorgenti sonore: quella vicina al microfono si percepirà più forte di una distante, a parità di intensità; oppure si possono avere più microfoni o microfoni direzionali, che compensano l'effetto della distanza e prevedono necessariamente l'uso di un mixer per mescolarli insieme.

Ma la cosa più importante da tener presente è che uno strumento di captazione, per quanto sofisticato sia, reagisce a delle precise sollecitazioni fisiche, nel nostro caso le onde sonore che si propagano nell'aria. Può essere settato e reso più sensibile ad alcune frequenze piuttosto che altre, ma di fatto non sa distinguere fra i suoni che capta, se non in relazione alla loro frequenza e intensità. Il nostro apparato uditivo, invece, sa discriminare fra i suoni e scotomizzare quelli che ritiene superflui, di disturbo (*noise*); sa rivolgere un'attenzione dire-

zionale, entra o meno in empatia con i suoni percepiti (cioè essi assumono o meno un significato). Per questo uno dei primi e più importanti esercizi di educazione uditiva è quello di porsi in ascolto con gli occhi chiusi, per ridurre drasticamente le interferenze visive e concentrarsi sulle qualità sonore dello spazio in cui siamo immersi, cercare di dare significato, realtà uditiva a quei suoni.

Dobbiamo dunque tener conto di tutte queste variabili prima di avvicinare un qualsiasi spazio per registrarne il sonoro o per ricreare un paesaggio sonoro ex novo. Esse non costituiscono un “difetto” della tecnologia rispetto al nostro organo di senso (o viceversa), rappresentano invece la peculiarità e la ricchezza di strumenti comunicativi di questo medium dei suoni registrati e riprodotti, radio o podcast che sia.

Quel che non si vede può essere reso attraverso il suono della parola, del rumore, della musica, sapientemente miscelati insieme. Si possono ricreare spazi immaginari o molto concreti. Semplicemente aggiungendo o meno riverbero alla voce dello speaker, potrò fingere che si trovi all’interno di una caverna del paleolitico a parlarci dei resti di ossa e strumenti di caccia dell’uomo preistorico oppure in una sonda spaziale in viaggio per Marte.

Eventi acustici: parole, rumori, musiche

Un format audio si compone di voci, musiche, rumori. A volte è difficile distinguere gli uni dalle altre. Di fatto, da quando l’uomo è stato in grado di registrare e riprodurre i suoni, ha *inventato il sonoro*, cioè «oggetti sonori concreti» (Schaeffer, 1952) che si differenziano per l’omogeneità o meno delle frequenze che li caratterizzano e per la capacità o meno di farsi referenti di qualcosa. Nel momento in cui un suono diventa un oggetto sonoro, cioè immagazzinabile, gli spazi del “musicale” si ampliano all’intero universo sonoro, i confini fra ciò che consideriamo voce, rumore, musica diventano labili e porosi. La musica, colta o pop, da almeno un secolo a questa parte continua a offrircene esempi. Il “dramma radiofonico” – come direbbe Arnheim (1979) – rappresenta una forma d’arte che si sostanzia della capacità di gestire diversi significanti sonori per produrre un messaggio. Un geniale pianista come Glenn Gould a un certo punto si appassionò talmente al medium radiofonico che cominciò a “comporre” per la radio canadese dei *radiodramas*, come lui stesso li chiamava, in cui letteralmente orchestrava “contrappuntisticamente” voci, musiche, rumori (*Solitude Trilogy*, 1967-77). Sono insomma tutti “suoni”, e distingueremo quindi solo per

comodità fra voce, rumore e musica, dando alcune indicazioni per sfruttarli al meglio.

La voce-soggetto

Quando, alla fine degli anni '20, il cinema divenne sonoro, in realtà ciò di cui si appropriò fu la possibilità di riprodurre in sincrono la voce umana, perché musiche e rumori erano già appannaggio degli accompagnamenti dal vivo dei film, che infatti erano definiti “muti” e, in seguito all'avvento del sonoro, “parlati” (*talkies*). Fu l'industria della radio e della discografia a fornire al cinema le tecnologie di presa audio per i nuovi teatri di posa, i tecnici di registrazione del suono e, insieme al teatro, tutta l'esperienza necessaria per la scrittura dei dialoghi e la resa fonogenica delle voci. In questo passaggio si attuò la prima grande convergenza mediale, paragonabile solo a quella digitale odierna. Per farsene un'idea, si pensi solo al fatto che i primi film parlati avevano il sonoro riprodotto su dischi di gommalacca (poi vinile) e, per sincronizzarli alla velocità di scorrimento della pellicola, se ne modificarono grandezza e velocità, per portarli a 33 rivoluzioni al minuto. Ben presto il cinema passò alla registrazione del suono direttamente su pellicola, ma il formato di questi dischi venne standardizzato e diede inizio alla fortunata stagione degli LP, che ancor oggi i nostalgici utilizzano per ascoltare in analogico la loro musica preferita.

Ma, rispetto al cinema, le voci radiofoniche dell'epoca mancavano (non necessitavano) di una caratteristica, la loro “spazializzazione” (provenivano tutte da un unico spazio virtuale, quello prospiciente il microfono), indispensabile invece nei film. Per raccordare lo spazio vivo a quello sonoro bisognava infatti decidere se l'orecchio (microfono) dovesse essere posto mimeticamente vicino alla macchina da presa (occhio) oppure nei pressi di chi stava effettivamente parlando, di fatto dislocando il punto di ascolto rispetto al punto di vista. La decisione presa in questo senso, dovuta alla necessità tecnica di intelligibilità dei dialoghi, ebbe conseguenze estetiche e drammaturgiche di rilievo, che intersecano il nostro discorso perché influirono, arricchendolo, anche sul linguaggio radiofonico. Di conseguenza, per descrivere le caratteristiche della voce registrata utilizzeremo le categorie definite da Chion (1991) per la voce cinematografica. La voce dello speaker professionista, del doppiatore, dell'attore drammatico deve possedere:

- 1) la massima vicinanza al microfono, che la rende piena, a fior di labbra, inglobante lo spazio, in “primo piano sonoro”;

- 2) di conseguenza non deve esserci alcun riverbero, che invece “ri-vela” lo spazio, ingloba la voce in esso;
- 3) deve essere inoltre “opaca”, neutra, senza inflessioni o difetti di pronuncia.

Sono queste le caratteristiche di una voce “oggettiva”, “autorevole”, “reale” e al contempo “divina” (senza tempo e luogo). Quindi, ogni qual volta, per ragioni drammaturgiche, ci si discosta da questa impostazione, ecco emergere tutta una serie di personaggi e di relazioni spaziali fra essi e l’ascoltatore. Filtro la voce rendendola metallica ed ecco che il personaggio parla al telefono, la allontano dal microfono e il personaggio si allontana da me e dagli altri personaggi; aggiungo riverbero alla sua voce e lo getto in un pozzo, oppure fra i meandri del suo monologo interiore, o in un’altra dimensione temporale; aggiungo un particolare accento o inflessione e lo faccio diventare un tassinaro oppure un gondoliere; se balbetta è un timidone ma se ha la erre francese è di schiatta nobiliare o finge di esserlo. È chiaro dunque che la cosiddetta “voce-soggetto” è quella che alla radio, salvo volontà parodistiche, caratterizzerà lo speaker principale, oppure il narratore, autorevole e degno di fiducia, mentre tutte le altre rinvieranno a tipi umani e situazioni ambientali, non per questo meno autorevoli, ma comunque decisamente “incarnate”.

Rumori

Con i rumori si “ammobilia” un ambiente. Sono potenti rievocatori, permettono immediati viaggi nel tempo e nello spazio, creano una «immagine sonora» (Balasz, [1948] 1987). Come scrive il regista Robert Bresson ([1975] 2001, nota 248): «L’occhio [è] (in genere) superficiale, l’orecchio profondo e inventivo. Il fischio di una locomotiva imprime in noi la visione di una intera stazione». Bastano pochi rumori ben orchestrati per rendere realisticamente uno spazio. Anzi, esiste una relazione inversa fra il potere immaginifico dei rumori e questa resa: più sono quelli utilizzati, meno peso specifico, valore, avrà ciascuno di essi. Se basta il solo fischio della locomotiva per rendere una stazione, tutti gli altri rumori che realisticamente si potrebbero trovare in una stazione sminuiscono quello principale, possono diventare superflui e controproducenti. Lo sanno bene i tecnici del suono dei film horror o thriller: il rombo di un tuono e il cardine di una porta che cigola nel buio sono l’essenza della suspense.

Ma non tutti i rumori reali che percepiamo hanno una buona *resa* sonora: li riconosciamo come tali solo accompagnati dalla percezione visiva e risultano invece indistinti, poco chiari, una volta ridotti a

puro evento acustico. Per questo molti rumori sono resi più efficacemente ricorrendo a dei surrogati che si possono facilmente ricreare in studio. Pensiamo al classico galoppo del cavallo, molto più caratterizzato se lo riproduciamo con delle mezze noci di cocco, o allo scroscio d'acqua ricreato con il *bastone della pioggia*. Ci sono poi azioni che nella vita reale non fanno un rumore percepibile, per cui devono essere “amplificate” con altri mezzi, oppure ci sono rumori di azioni che vengono solo mimate e non agite, ad esempio un pugno o uno schiaffo, che risulterà tanto più violento quanto più forte sarà il suono associato.

Da questo esempio si possono trarre altri accorgimenti al fine di omogeneizzare lo spazio sonoro rispetto al tipo di narrazione in atto: pensiamo a come suonano esagerati e grotteschi i pugni e le manate di Bud Spencer nelle commedie western interpretate in coppia con Terrence Hill. Senza considerare il fatto che fare il rumorista (*foley*), scegliendo suoni preregistrati o creandone artigianalmente sfruttando gli oggetti più disparati – tra cui bevande, frutta e verdura – è un'esperienza divertente e molto creativa. Basta vedere cosa non ci si inventa per sonorizzare i film: in Rete si trovano video e tutorial di ogni genere (basta digitare *foley artist tricks*). Se invece si preferisce trovarli già pronti, online ci sono *repository* con migliaia di rumori preregistrati e catalogati che si possono ascoltare, scegliere, scaricare. Alcune sono a pagamento, altre sono gratuite. Fra queste: Freesound; BBC Sound Effects; SoundBible. Se ne trovano anche su YouTube, sotto forma di video che si possono però scaricare come file audio .mp3. {☞ **5.2 – Approfondimenti**}

Riassumendo, per creare un buon *sound design*: non si pensi tanto ai suoni che dovrebbero esserci in un contesto realistico, ma a quelli che risultano effettivamente necessari per rievocarlo (principio di *economia*); agli strumenti più idonei per realizzarli (principio della *resa*: utilizzare il rumore captato dalla realtà o crearlo artificialmente con oggetti disparati?); al *tono* complessivo, al registro stilistico che si vuol dare a una scena.

Non si dimentichi poi il “silenzio”. Per quanto le trasmissioni radio in diretta siano affette da “horror vacui sonoro”, per cui i silenzi sono percepiti con imbarazzo (un errore tecnico o una *defaillance* dello speaker di turno, per cui bisogna fare attenzione a non produrne di accidentali), in sé il silenzio non è una mancanza di suono ma un suono come tutti gli altri e così ci sono tanti tipi di silenzio e ogni spazio possiede un *proprio* silenzio. E infatti è buona norma registrare qualche minuto di “silenzio” della stanza (meglio se insonorizzata, bastano anche dei semplici pannelli di polistirolo sui muri e sulla porta)

in cui poi si registreranno voci e altri suoni: servirà a essere copiato e tagliato per “ricucire” le diverse clip registrate senza che si percepiscano stacchi tra l’una e l’altra. A proposito: una volta regolato in modo ottimale il segnale in entrata del microfono e gli strumenti di registrazione, è necessario mantenerli sempre con le medesime impostazioni, o comunque prendere nota del settaggio di riferimento, per evitare fastidiose variazioni nella qualità del suono, fra una clip registrata e l’altra, che poi diventano difficili da mascherare in fase di mixaggio.

Musica

L’utilizzo della musica in un format solo audio può essere legato a motivi di realismo della scena, e allora si parlerà di musica “diegetica”, *on-the-air*, che si impasterà con gli altri rumori ritenuti necessari (ad esempio se si vuol fingere che la scena si svolga durante una festa paesana), oppure con le peculiarità, i “difetti”, dell’apparecchio con cui si presume riprodotta (un giradischi, la suoneria di un cellulare ecc.). Altrimenti si parlerà di musica “extradiegetica”, cioè rivolta all’ascoltatore ma non propria della scena. In questo caso la sua funzione sarà di coloritura emotiva, per rafforzare o contrastare il messaggio diegetico (musica empatica o anempatica). Non c’è una musica extradiegetica giusta o sbagliata in sé – di repertorio o originale che sia –, tutto è determinato dal tono che si vuole ottenere (epico, sentimentale, ironico, comico). La musica, insomma, aiuta a “digerire” alcune scene sonore, a renderle più fluide; in ogni caso a esercitare una certa volontà di significazione sull’ascoltatore, inducendolo a percepire la scena in una data maniera, a indirizzarne l’interpretazione, e così da alcuni autori è vista con sospetto. Ma è innegabile, per le ragioni esposte, la sua utilità, e per questo l’ampio uso. Può servire a caratterizzare facilmente un personaggio, ricorrendo ogni volta che questo si manifesta, e allora si parlerà, wagnerianamente, di *leit-motiv*; oppure a rompere la direttrice temporale degli eventi, transitando l’ascoltatore nel passato (*flashback*) o nel futuro (*flashforward*, ellissi). Si parla in questi casi di *soundbridge*: sto raccontando di un incidente che mi è capitato il giorno prima e sulle mie parole si innesta progressivamente (*fade in*) una musica o un rumore che poi si scopre essere quello che caratterizzava il momento dell’incidente; oppure dico che «questa sera, al ballo, mi vendicherò» e intanto si manifesta la musica della balera.

Comunque vengano miscelati insieme, i suoni devono essere, lo ribadiamo, considerati come diversi materiali di una stessa costruzione, suoni concreti che vengono orchestrati, «montati verticalmente», come

direbbe Ęjzenštein ([1937] 1992), nel loro rapporto reciproco, istante per istante. L'autore del format acustico è come un direttore d'orchestra che deve assicurarsi che tutte le sezioni strumentali intervengano al momento giusto e con il tempo giusto, per fornire all'ascoltatore l'esecuzione più vicina possibile alle intenzioni scritte in sceneggiatura (come fosse una partitura orchestrale, appunto). Alcuni suoni saranno necessariamente presenti e sincronizzati ai dialoghi e alle azioni che essi presuppongono, altri verranno scotomizzati (principio dell'economia), altri ancora posti in modo contrappuntistico o meno rispetto alla scena (principio del tono). In questo senso possiamo pensare a delle scene che vengano "mimate", sottolineate, in tutto e per tutto dalla musica, anche per quelle azioni o, a maggior ragione, emozioni che non producono necessariamente un suono, ottenendo un sovraccarico che l'ascoltatore percepisce come ironico, comico, grottesco, surreale. È il cosiddetto *mickeymousing*, proprio dal nome del personaggio animato di Disney che per primo utilizzò questo procedimento e che ancor oggi ritroviamo in alcuni classici cartoon, come *Tom & Jerry*.

DAL TESTO SCRITTO A QUELLO LETTO

Una ricerca, il resoconto di una gita scolastica o di una visita al museo, un racconto inventato a più mani: qualsiasi testo scritto prodotto dagli allievi può diventare un buon testo radiofonico, ma deve necessariamente subire un *trattamento*, tanto sintattico che prosodico, per essere il più possibile efficace. Un ascoltatore infatti non può, come fa il lettore, "tornare indietro" e rileggere agevolmente se non ha compreso bene una frase o un concetto, quindi è importante che il testo sia reso il più possibile perspicuo. Innanzitutto è meglio – utile esercizio grammaticale e sintattico – creare frasi brevi, privilegiando la paratassi e limitando l'uso di pronomi e lunghi cataloghi. Piuttosto – esercizio lessicale – è meglio che nomi, concetti e argomenti principali vengano ripetuti, richiamati eventualmente con variazioni e specificazioni terminologiche.

Al di là del grado di competenza nella dizione, dal punto di vista prosodico propedeutici alla registrazione sono gli esercizi di lettura del testo, volti a pronunciare con chiarezza le parole e gestire bene le pause (il ritmo), il volume, il timbro e l'intonazione della frase (assertiva, dubitativa, inquisitoria, interrogativa ecc.). Il testo viene letto a voce alta ma non deve essere percepito come tale. Deve invece essere svolto, detto con naturalezza, quasi "a braccio" se il format lo prevede, anche inserendo interiezioni tipiche del parlato. Il testo ap-

pare poi più fluido e interessante se mette insieme una “pluralità di voci”, tanto concretamente, attraverso l'utilizzo di più speaker/personaggi, quanto metaforicamente, attraverso una struttura “dialogante” del testo (in prima o terza persona: «...*non sono d'accordo*, disse...»; «...qualcuno potrebbe sostenere che...»; «...la risposta non è così scontata...» ecc.).

LEGGERE A VOCE ALTA

Un paio di esempi a beneficio in primis degli insegnanti. Il primo:

Leopardi letto da Carmelo Bene

¹Sèmpre caro mi fu quest'èrmo còlle, // ²e questa sièpe, / che da tanta parte ³dell'ultimo orizzonte il guardo / esclude.// ⁴Ma sedendo e mirando, / **interminati** ⁵spazi / di là da quella, / e sovrumani / ⁶silènzii, / e **profondissima** / quiète ⁷io nel pensier mi fingo, / ove per pòco / ⁸il còr / non si spaura. // E come il vènto / ⁹odo stormir tra queste piante, / io quello // ¹⁰**infinito** silènzio/ a questa voce/ ¹¹vo comparando: / e mi sovvièn l'eterno, ¹²e le morte stagioni, / e la presènte/ ¹³e viva, / e il suon di lei. // Così tra questa / ¹⁴**imménsità** / s'annega il pensier mio: // ¹⁵e il naufragar / m'è dolce in questo **mare**!

L'idillio di Leopardi, letto da Carmelo Bene (video facilmente rinvenibile online, è qui trascritto in un modo semplice e utile anche per lavorare con gli allievi, ponendo in evidenza le vocali (aperte o chiuse) che potrebbero ingenerare dubbi di dizione, le pause più o meno lunghe (/ e //), le sillabe accentuate (sottolineatura e sottolineatura + grassetto), l'intonazione (!). Come si può notare, Bene sceglie di adottare alcune pause ritmiche interne al verso, di rendere l'*enjambement* del secondo e del quarto verso, di aggiungere all'undicesimo.

Perché leggere e interpretare una poesia a voce alta non dovrebbe essere, come purtroppo è, l'eccezione, ma la regola. Come il testo di una canzone moderna, i testi poetici non vivono senza ritmo e suono. Sono fatti per essere “cantati”. Solo educando alla lettura della poesia a voce alta si possono facilmente insegnare le regole prosodiche e le figure retoriche, perché diventano necessarie e ovvie solo all'orecchio, mentre per l'occhio si riducono ad aride regole e sequenze di sillabe. Se la canzone libera di Leopardi apre a svariate interpretazioni prosodiche, provate a fare l'esercizio con un classico sonetto come *A Zacinto* di Foscolo, e si vedrà quanto si può comprendere del testo al solo leggerlo applicando i principi prosodici e retorici suoi propri e ricercati dall'autore: tutta quella serie di nota-

zioni critiche che si imparano passivamente a memoria emergerebbero alla prima lettura.

Il testo in prosa permette una maggiore libertà, ma questo non significa maggiore semplicità di lettura. Meno vincoli uguale meno controllo: la possibilità di trascendere il messaggio del testo aumenta (o attrae...). Per questo può essere utile ascoltare (leggendo) lo stesso brano letto da attori professionisti, interpretare gli aspetti del testo che ciascuno ha voluto mettere in evidenza, preparare prosodicamente la propria interpretazione (schematizzandola come nell'esempio proposto per Bene), per comunicarla agli altri. Ascolto, lettura, analisi, interpretazione, rilettura consapevole: tutte le fasi di un processo di apprendimento di qualità, che trascendono lo specifico del laboratorio.

Aprire le orecchie ai suoni: la dizione

Il secondo esempio, la trascrizione fonetica di un celebre incipit:

nel meddzo delkam'min di'nòstra 'vi:ta
miritro'vai pe'rùna 'selva os'ku:ra
kelladi'ritta 'via 'e:ra zmar'ri:ta

I caratteri che noi usiamo per la scrittura sono, come sappiamo, una semplificazione pratica: a ciascun carattere corrispondono suoni diversi a seconda della parola di cui fa parte. L'esempio proposto mostra come il nostro apparato fonatorio sia in grado di riprodurre uno straordinario numero di suoni, e di questi ciascuna lingua ne usa un numero più o meno ampio. Per ragioni storiche e culturali, l'italiano è una lingua relativamente povera di fonemi e ciò produce una scarsa abilità del nostro orecchio a riconoscerli. Le nostre orecchie sono cioè più “chiuse” rispetto a quelle di altri popoli e un po' tutte le lingue europee sono foneticamente più ricche della nostra, per non parlare di quelle slave. La nostra “congenita” scarsa competenza fonetica concorre ad acuire il senso di inadeguatezza che spesso gli studenti provano nell'accostarsi alle lingue straniere. Lavorare sulla pronuncia, sull'ortoepia, sulla registrazione e ascolto della propria voce va oltre gli obiettivi di un laboratorio sul podcast e diventa la via con cui “aprire le orecchie” – nostre, oltre che dei nostri allievi – alle *nuances* della lingua madre e delle lingue straniere, migliorando la loro comprensione e pronuncia, con conseguente senso di agio e autoefficacia. È vero, se non si è nati in Toscana o nell'alto Lazio le regole di dizione non sono tutte facili da memorizzare e ancor meno da praticare nel parlato, ma poche sono quelle che sono proprio utili, e riguardano perlopiù la pronuncia di vocali, come il dittongo *-iè-*, sempre (*sèmpre!*)

con è aperta (sièpe, chièsa), oppure i pronomi mé-té-sé, sempre con é chiusa, o le parole che finiscono in -óio, come accappatóio). E comunque gli accenti corretti delle parole si possono tutti rintracciare nel vocabolario (altro utile esercizio) e quindi riportarli sul testo che poi si leggerà¹.

Esercizi di ortoepia

Alcuni basilari esercizi di respirazione e riscaldamento della voce:

- Strofinare delicatamente le mani calde sul volto come se ci si stesse insaponando la faccia e intanto emettere suoni nasali.
- Sbadigliare di gusto, per sgranchire le mascelle e alzare il velo palatale.
- Inspirare tenendo una mano sulla pancia e una sul petto: la pancia (il diaframma) dovrà alzarsi accogliendo l'aria, il petto no. Si può proporre questo esercizio anche in palestra, distesi supini, e variare la respirazione fra toracica e diaframmatica, per comprendere la differenza e imparare a usare il diaframma per parlare.
- Pronunciare il suono «brr» continuato fino a esaurire il fiato.
- Pronunciare la parola «pòrro» (l'ortaggio), oppure «Rai-Radio-Tré», accentuando la *r* arrotata.
- Pronunciare più volte il suono «gnn», come la *ñ* spagnola.
- Ripetere il suono «u» ovulare, come la *u* [y] francese.
- Esercitarsi con diversi accostamenti di parole che mettono alla prova l'articolazione dei suoni: «Asti Est – Asti Ovest», accentuando le vocali a-e-i-o; «lò gnomo – gli gnomi, lo pneumatico – gli pneumatici, lo psicologo – gli psicologi»; «servizio meteorologico dell'aeronautica militare» (questo è particolarmente difficile!).

Fondamentale è imparare a coordinare il respiro rispetto al parlato attraverso esercizi di lettura: in piedi con un leggio o, meglio, da seduti, con il sedere sullo spigolo della sedia, i piedi poggiati a terra, le gambe leggermente divaricate, la schiena in avanti, il petto in fuori, la testa frontale e perpendicolare al busto, tutto senza irrigidimenti. Leggere il testo, ogni volta registrandolo per ascoltare poi le differenze e le cose da migliorare:

¹ Come abituarsi a distinguere l'accento che indica la vocale aperta rispetto a quella chiusa? Chi scrive l'ha imparato da un nome francese, Thérèse, che corrisponde a quello italiano, Tèrèsa, con le due *e* che visivamente creano un arco o una punta verso l'alto, é-è.

- prima lettura “spontanea”;
- seconda lettura scandendo ogni sillaba;
- terza lettura accentando sempre anche la sillaba finale (come se ogni parola fosse tronca);
- quarta lettura con il naso tappato: si noterà il suono “nasale” e la difficoltà a pronunciare alcuni suoni (in particolare, ovviamente, quelli nasali). Dipende tutto dalla respirazione: abituandosi a inspirare l'aria “in basso”, gonfiando cioè il diaframma, la pronuncia, pur con il naso chiuso, si normalizzerà, la voce sarà più profonda, calda, sonora.

Le letture successive alla prima non vanno necessariamente nell'ordine indicato. Pur esercitandole tutte, la seconda e la terza proposta di lettura sono particolarmente adatte a chi tende a “masticare” le sillabe, in particolare l'ultima sillaba delle parole; la quarta lettura invece è utile a regolare la respirazione e trovare il “carattere” della propria voce (che il naso “copre”). Riascoltarsi, magari avendo come riferimento lo stesso brano letto da un professionista, farà man mano capire le cose che vanno migliorate e quindi gli esercizi su cui sostare di più. Questi esercizi risolvono o comunque limitano sotto traccia difficoltà fonatorie, che spesso sono causa e non effetto di timidezza, ritrosia, laconicità (pensiamo ad esempio alla balbuzie). Alcuni difetti di pronuncia possono anzi rivelarsi *grain de beauté* per il possessore, che imparerà a esibirli invece che a vergognarsene (pensiamo all'effetto che produce quella *r* che, da “moscia”, diventa “alla francese”, pur rimanendo tale e quale).

La testa nel secchio

Anche perché il problema non è la voce in sé, il problema è che non siamo abituati a sentire la nostra voce... Perché per la voce vale la stessa stortura percettiva cui assistiamo di fronte a una foto che ci ritrae: nessuno si sente a proprio agio ed è naturale che sia così, visto che noi non ci vediamo se non allo specchio, che però ci rimanda un'immagine distorta, invertendo la destra con la sinistra e viceversa. Il ritratto che ci facciamo di noi stessi non è quello che offriamo agli altri e che la foto ci restituisce. La presunta rozzezza dell'istante rubato dalla foto rispetto al naturale movimento che produce l'espressione facciale è una giustificazione parziale, il fatto è che la *fotogenia* è una qualità che ci viene attribuita dagli altri e che riusciamo a sostenere e riprodurre solo con l'esercizio mimico, attoriale (il profluvio di *selfie* a cui assistiamo oggi è in fin dei conti un esercizio narcisistico per raggiungere e accettare la propria immagine pub-

blica). Stessa cosa per la voce: quella che noi sentiamo è il risultato del suo risuonare all'interno del nostro corpo e di ciò che le orecchie percepiscono dei suoni che produciamo e che il nostro cervello rielabora. Ma quest'ultimi sono suoni che riverberano attorno a noi, il segnale acustico prossimale è diverso da quello distale, così la voce che sentono gli altri non è quella che sentiamo noi. Percepriamo una voce, così come un volto, *ideale*, non *reale*. Pensiamo di mostrarci e parlare in un modo che però non corrisponde a quello percepito da chi ci sta di fronte. Quando uno strumento "neutro", come il microfono (come la macchina fotografica), registra e ci manifesta questa realtà, la prima reazione è di straniamento: faticiamo a riconoscerci e a piacerci. E istintivamente reagiamo cercando di "scompare", soprattutto se nei pressi c'è qualche strumento di registrazione. La reazione inversa (di nuovo, narcisistica) è quella di "nascondersi" nell'esibizione ostentata, camaleontica. Ecco perché un esercizio di riconoscimento e accettazione della propria voce, come del proprio viso, diviene un percorso identitario, di positivo rapporto con il proprio corpo e con gli altri.

Si può iniziare fin da bambini, parlando con la testa... dentro a un secchio. Il suono della nostra voce così non si allontana da noi, stimolo distale e prossimale coincidono e quindi sentiamo la voce che anche gli altri, quando normalmente comunichiamo, percepiscono. Ci abituiamo a essa, a sentirla come nostra e non aliena una volta registrata. Provare per credere.

{☞ **Bibliografia del quinto capitolo**}