

SARA GAMARRO

CANTARE ITALIANO

VOCALITÀ, PROSODIA E DIZIONE
DELLA LINGUA DELL'OPERA

Manuale con metodo pratico di studio
ad uso di cantanti lirici e maestri di Canto,
ripassatori, compositori, direttori, registi.



RUGGINENTI

Foto di copertina © Sara Gamarro:
Rachel Zatcoff in *Madama Butterfly*, Dicapo Opera, NYC, 2012.

Immagine a pagina 30: © 123RF/Patrick Guenette

Foto a pagina 127: © Vito Montemurro



RUGGINENTI è un marchio di proprietà Volontè & Co. s.r.l.

© 2019 Volontè & Co. s.r.l. - Milano
Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno o didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

Indice

Premessa	9
Parte Prima	
VOCE, VOCALI, VOCALITÀ	
I. Cenni di fisiologia vocale	17
Anatomia e trasmissione	
Intonazione ed emissione	
Fiato e contrappeso: il <i>cameriere</i>	
Fattezze della voce	
Ricapitolando	
II. Parola cantata	25
I sette volumi del <i>chiaroscuro</i>	
Esercizio vocalico fondamentale	
Legato, staccato	
Linguaggio ed <i>ombre cinesi</i>	
Squilibri	
Vocalizzi	
III. Micro-storia della musica vocale	35
Canto gregoriano	
Dalla scuola di Notre Dame al Madrigale	
(Le) Opera	
Belcanto	
Lied	
Parola scenica	
Verismo	
Sprechgesang	
Metalinguaggio	

Parte Seconda

TEORIA E PRATICA DELLA DIZIONE

IV. Materia prima 45

- Vocali toniche ampie
- Vocali toniche circoscritte
- Vocali atone
- Vocale *jolly*
- Esercizio sinottico di tecnica *vocalica* italiana
- Consonanti

V. Poche regole 53

- Regola di dizione delle vocali
- Corollario
- Raddoppiamento fonosintattico
- Due consigli sul raddoppiamento
- Pronuncia delle consonanti
- Verifica

VI. Errori 67

- Sacrificare la vocale all'illusione del suono
- Quando la *lettera* si fa minatoria
- Ma... le æ?
- Raddoppiamenti *pseudo*-sintattici
- Anglismi
- Il napoletano, questo sconosciuto

VII. Come studiare	75
Step 1: Testo	
Step 2: Salmodia (ritmo + dinamiche)	
Step 3: Melodia	
Imparare a pensare - due regole	
Prime sviste	
VIII. Dizione è personaggio	85
Nevrosi del <i>cignale</i>	
Buffoni innominabili	
Maschio e femmina li creò (?)	
Formula per comandare al moto degli astri	
Vortici di <i>gioja</i>	
Conclusioni	105
Appendice per gli esercizi	107
(con un indice dei suoni)	
Biografia	127

Premessa

Ugo Foscolo ebbe a scrivere, pochi anni dopo l’Unità d’Italia, che “*un bolognese e un milanese non riuscivano ad intendersi, se non a costo di grande fatica*”. Eppure, all’epoca, nei teatri di tutto lo Stivale già si cantava da secoli nella medesima lingua, ossia il *volgare* – oggi italiano; l’Italia era già unita da tempo, all’Opera. Lo Stato dell’Opera era già tale e lo resterà fino ai giorni nostri -dal 1600 a dopo YouTube- peraltro espandendosi esponenzialmente con l’avvento prima del disco e poi di internet.

Curiosamente, però, un manuale *italiano*¹ di dizione italiana per il Canto non esisteva (da non crederci; e il considerarlo ci impedisce di lamentarci di qualsiasi sciatteria, estera o nostrana, sia stata finora perpetrata ai danni del nostro miglior patrimonio nazionale). Questo mio giunge con oltre centocinquanta anni di ritardo rispetto all’unificazione garibaldina e con oltre venti rispetto a quella europea, che ha portato un fiume di studenti Erasmus (da sommarsi a quelli asiatici, ancora più numerosi) nelle università e nei conservatori italiani. Esso giunge a colmare una di quelle lacune tipiche delle nuove organizzazioni -qual è l’Italia - dopo essersi scritto praticamente da solo negli scorsi dieci anni di mia pratica d’insegnamento della materia; esso giunge, nel momento storico in cui la lingua italiana già cede il passo all’inglese, al preciso scopo di ribadire che, anche qualora l’Italia si trovasse ipoteticamente a perdere di nuovo i suoi confini nazionali, quell’altro Stato, invece -quello dell’Opera, che va dalla Bergamo di Donizetti fino alla Catania di Bellini- non potrà mai perdersi e così la sua lingua, che del genere è *mater e materia prima*.

Cantare italiano non può ridursi a una faccenda ortoepica, si tratta di una questione *ontologicamente musicale*: cantare è italiano, italiano è cantare. Non può esservi tecnica vocale alcuna senza una sapiente *tecnica vocalica dell’italiano*. Ciò implica che la dizione nel Canto si debba intendere solo in parte come funzionale alla *comprensione testuale* del libretto da parte del pubblico: questo livello di intellegibilità tanto maggiore è, meglio è -senz’altro- ma è significativo che la chiarezza della dizione abbia un grande effetto, forse addirittura un più

1. Edito in Italia, cioè.

I . Cenni di fisiologia vocale

La fisiologia del canto consta di un apparato estremamente complesso, che coinvolge oltre cento muscoli nel corpo di un cantante: è pertanto vano il pretendere di acquisirne un controllo fisico e meccanico; nondimeno, qui cercheremo di descriverla brevemente, molto semplificandola ed illustrandone il poco che ci sembra opportuno si sappia, non tanto al fine di farci qualcosa una volta saputolo, quanto piuttosto per evitare di fare cose inutili senza saperlo: nell'arte del Canto, economia è concentrazione; concentrazione, successo.

Anatomia e trasmissione

La voce diffonde le sue vibrazioni internamente al corpo del cantante non per via aerea, bensì per via *solida*, attraverso l'apparato scheletrico; perciò Alfred Tomatis⁶ definisce quella del cantante esperto **voce ossea**. Il reattore da cui tali vibrazioni partono è anch'esso parte dell'apparato osseo ed è detto **laringe**: si tratta di una cartilagine cava, posta anteriormente e al centro della gola. Essa è sempre più o meno visibile nei maschi adulti, in cui è significativamente detta *pomo d'Adamo*: a indicare il retaggio divino e ancestrale della voce umana, oltre che a ribadire che la parola -il *lògos*, che apre l'Antico Testamento⁷ e di cui vi sono tracce in qualsiasi altra cultura degli albori- è origine e principio di tutte le cose (proprio come Adamo è "padre putativo" dell'umanità).

Quando cantiamo nella cosiddetta **postura d'ascolto**⁸ (sempre nella terminologia cristallizzata dagli studi dell'illuminato foniatra francese, alla cui opera si rimanda il cantante senza esitazioni) il laringe entra in contatto con la prima vertebra e favorisce così una trasmissione ossea, cioè secca⁹ della vibrazione vocale, che andrà a risuonare e rendersi udibile in particolare nelle **cavità di risonanza** del cranio.

6. Alfred Tomatis, "L'orecchio e la voce", Baldini e Castoldi, 1993.

7. "έν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος" (In principio era la parola e la parola era presso il Dio e Dio era la parola – Gen. 1,1.).

8. Alfred Tomatis, *ivi*.

9. L'italiano *canto* (come "atto canoro"), *cantiere* e *canto* (come "angolo, pietra angolare") hanno lo stesso etimo. Marius Schneider (*Il significato della Musica*, Rusconi, 1979) scrive: «I morti sono esseri pietrificati e cantanti. La lingua spagnola ha conservato questa connessione ideale megalitica tra "canto" e "pietra" nella parola *canto*. *Encantar* dovette significare originariamente non solo "incantare", ma anche "pietrificare col canto".» Tra i poteri orfici, lo ricordiamo, c'era quello di "commuovere i sassi".