

Il successo del buoncanto italiano nel suo modello di dizione (m.à j. 0416)
a cura di Paolo Zedda

*(...) la produzione della parola, e ancor più quella della parola cantata, è uno « spettacolo » prodigioso, una straordinaria forma di « creazione ».*¹
Rachele Maragliano Mori

Italiano, la lingua del canto? Mito o realtà ?

(...) ma se torniamo al canto, confesso che non provo lo stesso piacere in tedesco e in italiano. In Italiano non devo produrre nessuno sforzo, provo un gran gusto a dire le parole e tutto diventa più facile, anche se il colore esatto delle vocali è difficile da trovare (...)
Natalie Dessay²

Cantare in italiano sarebbe dunque **più facile**, produrrebbe un **gran gusto**, e per giunta senza **nessuno sforzo**, anche se **il colore esatto delle vocali è difficile da trovare !**

Una conferma delle qualità intrinseche al *cantare in Italiano* evocato da Natalie ci viene da una frase del celebre basso-baritono tedesco Hans Hotter che ho potuto osservare ed ascoltare in varie occasioni durante le sue attività pedagogiche in Francia³, oltre ad avere sempre avuto una grande ammirazione per l'interprete dalla solida tecnica vocale nutrita da insegnamenti in cui il *Belcanto italiano* era un importante referente :

*Cantate il tedesco **come** l'italiano... Renderete così servizio alla nostra lingua!*

Questa semplice frase comparativa racchiude le ragioni che permettono di relativizzare il mito di una lingua italiana che sarebbe LA lingua del canto e ci orienta piuttosto verso una realtà fonetica che vede nel modello linguistico adottato dall'Italiano del Belcanto delle caratteristiche articolatorie da « coltivare » in tutte le lingue per un funzionamento ottimale dello strumento vocale sia nel parlato che nel canto. Un modello riassunto da un punto di vista più « scientifico » dall'affermazione di Richard Miller che scriveva nel 1977 :

*Nella scuola italiana (di canto, n.d.r.), l'articolazione è pensata per controllare automaticamente i fattori della risonanza e per regolare l'azione diaframmatica attraverso l'azione delle vocali e l'evento consonantico all'interno della frase cantata.*⁴

Prima di sviluppare foneticamente quest'importante affermazione milleriana, è sempre dalla « viva voce » di Hans Hotter che ho sentito l'evocazione suggestiva di un canto legato, base di ogni buon canto, in cui « *le consonanti sono come le zampe degli uccellini sul filo elettrico... Sono «visibili», ma non spezzano il filo...* »

Queste consonanti integrate alla linea vocale, *come le zampe degli uccellini sul filo elettrico*, ci ricordano che :

¹ Rachele Maragliano Mori, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, 1970, p. 49.

² Estratto da un'intervista pubblicata dalla rivista Opéra (*l'Actualité Internationale de l'Art Lyrique*), N2, décembre 2005, p. 8

³ Principalmente all'Ecole d'art lyrique de l'Opera de Paris negli anni 1985/90 ed al *Programme voix* della Fondation Royaumont : http://www.royaumont.com/fondation_abbaye/

⁴ Richard Miller, (1977) *English, French, German and Italian Techniques of Singing : a Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency*, p. 80

(...) *L'Arte sovrana di ogni cantante è nel **legato** ed il **portamento**, arte italiana di legare i suoni, di fare in modo che non siano una successione ma un'integrazione ...*

*Dietrich Fisher-Dieskau*⁵

I cantanti che fanno affermazioni valorizzanti la lingua italiana sono numerosi, ma gli insegnamenti che si dovrebbero trarre da questo tipo di osservazioni non sono abbastanza capiti e presi in considerazione dalla pedagogia del canto. Diventano spesso l'oggetto di polemiche sterili o restano imprigionate in un'aneddotica « nazionalistica » che ne impoverisce i preziosi contenuti... Non si tratta cioè di affermare una qualsiasi supremazia linguistica nel canto, ma di tradurre queste impressioni ed osservazioni in dati pedagogici e didattici che « prendano sul serio » la relazione solidale esistente tra dizione ed emissione vocale!

Tra i cantanti celebri contemporanei, il tenore tedesco Jonas Kaufmann, adulato anche in Italia, ha fatto un elogio singolare della lingua italiana :

(...) *Incoraggio sempre i giovani cantanti, quando cantano Wagner per la prima volta, a trovare una traduzione in Italiano, ed a cantare solamente dieci pagine in italiano, affinché possano realizzare quanto è, non dico più bello, perchè si può cantare magnificamente in tedesco, ma come il suono diventa meno germanico. In altri termini, si pensa sempre... a torto probabilmente... che un'opera tedesca deve essere cantata in modo rigido, con un rigore metronomico senza falli, e che le consonanti devono essere come sputate ; il che nuoce alle linee melodiche, al legato alle lunghe frasi. Appena si utilizza un'altra lingua, si ha l'impressione di essere in un'opera in italiano. La musica diventa più fluida, e bisogna conservare questa fluidità quando ci si esprime in tedesco. (...)*⁶

A questo punto non si può non rendere un omaggio al gran **maestro di canto e di lingua** che fu Nicola Vaccaj (*Tolentino 1790 - Pesaro 1848*) che con grande intuito pedagogico scriveva all'amico mantovano, il medico Francesco Bennati⁷ :

(...) *Per facilitare agli stranieri il modo di sillabare cantando, pensai di **dimostrare come unire le sillabe** diversamente da quello che imparano dai maestri di lingua italiana, mentre essi, ho rimarcato, fanno una scrupolosa attenzione a servirsene nel canto, come se ivi si compitasse...*⁸

⁵ Estratto e tradotto da Diapason/Harmonie N° 308 Settembre 1985, p. 32.

⁶ Estratto da un'intervista video (a 16'30) fatta da Frederic Pfeffer per <http://www.opera-online.com/>* (che per il momento si trova ancora su YouTube al seguente indirizzo : <https://www.youtube.com/watch?v=sqbybGYPa14> - Jonas Kaufmann nous raconte Lohengrin (VOSTFR) - Scala 2012 -), in cui il tenore Jonas Kaufmann che interpretò il ruolo di Lohengrin nell'omonima opera di R. Wagner nell'allestimento scaligero del 2012, fece le affermazioni ritrascritte in italiano dal sottoscritto. Sempre in questa intervista (a 37'40) insiste poi ... :

(...) *perchè l'italiano? Perchè credo che legato e belcanto sono indispensabili, soprattutto in Lohengrin ? Tutto deve essere magnifico, quasi sempre. E credo che il fatto di cantare in italiano aiuta parecchio. (...)*

* <http://www.opera-online.com/en/articles/jonas-kaufmann-recounts-lohengrin>

⁷ Bennati, Francesco. - Medico (Mantova 1798 - Parigi 1834), si occupò dello studio dei problemi di fisiologia e patologia della voce umana. A Parigi fu medico dell'Opera italiana. Scrisse, tra l'altro *Etudes physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine* (1833; trad. it. 1834).

Vedi in : <http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati/>

⁸ In : Mauro Uberti, *Il Metodo pratico di canto di Nicola Vaccaj*, in Nuova Rivista Musicale Italiana, RAI, Roma, Numero 1, gennaio-marzo 2004, pp. 43-67

Di fatto nei primi due esercizi del suo celebre metodo pratico, che continua ad essere adottato da moltissimi pedagoghi ed artisti rinomati, indica graficamente come realizzare un canto legato, distinguendo in questo modo due atteggiamenti articolatori possibili rispetto alla dizione :

<p><i>Divisione sillabica abituale (con sillabe aperte e chiuse), utilizzata in molti approcci linguistici e della versificazione (lingua scritta) :</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Sem-plicet-ta tor-to-rel-la</i> <i>Che non ve-de il su-o pe-ri-glio</i> <i>Per fug-gir dal cru-do ar-ti-glio</i> <i>Vo-la in grem-bo al cac-cia-tor</i></p>	<p><i>Divisione sillabica proposta da Vaccaj per ottenere un buon legato nella lingua cantata (lingua orale), con sillabe dette « articolatorie » (sempre aperte !) :</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Se-mpli-ce-tta to-rto-re-lla</i> <i>Che no-n ve-de i-l su-o pe-ri-glio</i> <i>Pe-r fu-ggi-r da-l cru-do a-rti-glio</i> <i>Vo-la i-n gre-mbo a-l ca-c-cia-tor</i></p>
---	---

Questo importante accorgimento grafico, che raggruppa le consonanti prima della vocale e permette di visualizzare il canto legato, nelle molteplici edizioni⁹ che conosco del suo *metodo pratico*, è stato peraltro conservato solo nella prima canzonetta *ma-nca, so-lle-ci-ta...*

Negligenza o ignoranza imperdonabile da parte di vari editori ed improbabili « revisori »?

Tutte le lingue si esprimono in varie forme di canto, ma un periodo storico particolare della lingua italiana (XVII° e XVIII° secolo) ha permesso di rivelare e fissare una **variante linguistica** che ha offerto al canto un modello di dizione utilizzato principalmente in molti repertori dell'opera lirica nascente: l'avvenimento canoro più importante dei secoli evocati. Questo modello di dizione, che è diventato una delle basi fondamentali della « tecnica italiana » del canto « classico », ci indica **zone articolatorie** che permettono di accogliere ed amplificare naturalmente ed efficacemente le voci « ben appoggiate ». In altri termini, questo modello produce una ginnastica articolatoria che permette un funzionamento ottimale dello strumento vocale, a condizione di essere sostenuta da una buona tecnica respiratoria :

Nella scuola italiana (di canto), l'articolazione è pensata per controllare automaticamente i fattori della risonanza e per regolare l'azione diaframmatica attraverso l'azione delle vocali e l'evento consonantico all'interno della frase cantata.

*Richard Miller*¹⁰

... e da un buon atteggiamento posturale...

Il recupero dell'essenza profonda di questa respirazione (...) comporta un perfetto equilibrio del corpo (...) e che appunto fa sì che la « postura nobile » del cantante, in quanto espressione della coordinazione muscolare naturale, sia la stessa delle statue e delle raffigurazioni pittoriche classiche.

*Antonio Juarra*¹¹

⁹ ... ad eccezione della relativamente recente edizione Urtext, pubblicata da Zedde editore di Torino, e curata dal musicologo inglese Michael Aspinall che ci permette di scoprire dettagli occultati da molte altre edizioni. Vedi anche : *Le posture fonetiche del buoncanto* (2010), in "La Voce del cantante" (a cura di Franco Fussi), volume sesto, Omega edizioni, pp. 59-88.

¹⁰ Richard Miller (1977), *English, French, German and Italian Techniques of Singing : a Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency.* (p. 80)

¹¹ Antonio Juarra (2005), *La respirazione e l'appoggio nel canto*, in La voce del cantante, a cura di Franco Fussi, Volume terzo, Omega Edizioni, 2005, p. 179

I due pedagoghi della voce appena citati sono d'altronde d'accordo per precisare l'importante nozione dell'*appoggio* respiratorio che si presta spesso anch'essa a confusioni e pericoli malintesi :

(...) occorrerebbe fare un pò di chiarezza terminologica e concettuale , definendo la spinta verso l'alto come « sostegno » la spinta verso il basso come « affondo »¹² e solo l'equilibrio vero tra queste due tendenze contrapposte (vero nel senso di non essere più percepito come attivazione volontaria) come « appoggio ».

Antonio Juarra¹³

E non solo...

(...) L'appoggio non si può definire, come si pensa spesso, in termini di « sostegno respiratorio », nel senso proprio di questa terminologia, poichè l'appoggio concerne sia il fenomeno della risonanza che quello del fiato. La scuola italiana di canto storica non conosceva la distinzione tra l'aspetto motorio e gli aspetti di risonanza che altre scuole hanno praticato. L'appoggio è un sistema che permette di combinare ed equilibrare i muscoli del tronco e del collo, controllando le loro relazioni con i risuonatori situati al di sopra della glottide, senza che l'esagerazione di una funzione rispetto alle altre predomini il tutto. (...)

Richard Miller¹⁴

Tutte queste affermazioni integrano ancora una volta in modo considerevole gli aspetti della dizione nella tecnica vocale !

Il sistema allofonico del buoncanto.

Dal **buoncanto** di Giulio Caccini del XVII° secolo in poi, il modello di dizione di cui parliamo si è consolidato nella buona tecnica vocale ed ha subito delle modifiche.

Nel quadro della vocalità « classica » attuale, questo modello rischia di perdere le qualità che lo hanno contraddistinto, a causa di un immascheramento eccessivo dell'emissione e di voci sempre più « spinte » e/o troppo « coperte », conseguenza degli eccessi di un **canto verista** che impedisce spesso una pratica articolatoria sana ed equilibrata...

In ogni caso questo modello ha poco a che vedere con la ...

*(...) lingua fiorentina in bocca Senese, con grazia Pistoiese?*¹⁵

preconizzata da G. B. Mancini, ed è purtroppo mal espresso da molti libri sulla dizione italiana che presentano un modello standard « purista » basato sul « fiorentino illustre ». Quest'ultimo è certamente all'origine della lingua italiana intesa nel senso saussuriano di un « sistema linguistico » (concetto di « langue ») che si realizza poi in molteplici forme (concetto saussuriano di « parole »), ma ci dice poco sul modello orale adottato dal canto che è vario e « tollerante », soprattutto per il pedagogo che ha buone orecchie, unite ad una grande capacità analitica e di osservazione !

Grazie all'**effetto lente della lingua cantata** possiamo descrivere le qualità (modi e luoghi articolatori) di quei fonemi (vocali e consonanti) che permettono di ottimizzare e facilitare

¹² ...un termine utilizzato abitualmente per evocare piuttosto l'affondo laringeo di una voce troppo « coperta »...

¹³ Antonio Juarra (2005), *ibidem* pp. 186/187

¹⁴ in Richard Miller (1990) , *La structure du chant, pédagogie systématique de l'art du chant*, Paris 1990, Editions ipmc, p. 26.

¹⁵ G.B. Mancini, 1777, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Edition, reprint. Publisher, Forni, p. 22.

l'emissione vocale. La nozione fonetica di **allofono**¹⁶ (varianti del sistema fonologico) ci permette poi di precisare in termini fonetici il concetto di *buona dizione*.

Quest'ultimo è definibile come un **sistema allofonico**, un'etichetta che ci permette di sottolineare la necessità di selezionare le varianti (di vocali e consonanti !) da cantare sulla base della facilità dell'emissione che producono, e adattare soprattutto i luoghi articolatori alle particolarità anatomiche e fisiologiche di ciascuno.

Jean-Jacques Rousseau affermava con vera ponderazione e lungimiranza che la lingua italiana :

*Non è di per sé una lingua musicale (XIII, p. 69), (... ma) di tutte le lingue europee, la più appropriata alla musica? (p. 240)*¹⁷

Oggi possiamo capir meglio quest'affermazione che si presta a facili polemiche, con la concretezza fonetica dell'atteggiamento scientifico di Richard Miller :

*(...) l'italiano è una lingua più facile per il canto di qualsiasi altra, perchè **contiene il più piccolo numero di formazioni vocaliche** e perchè presenta delle **condizioni migliori rispetto alle consonanti** che richiedono i più piccoli e radicali aggiustamenti acustici dello strumento vocale rispetto a qualsiasi altra espressione parlata o cantata in molte altre lingue europee. Naturalmente la frequenza di tali aggiustamenti è relativamente poco importante nella parola, ma è significativa nel canto?*

Richard Miller (1977)¹⁸

Ed ancora una volta nel senso di un « modello linguistico » per la dizione, e non di lingua « *tout court* », si deve capire l'affermazione di Nicola Vaccaj presente nell'Oggetto del Metodo Pratico, poichè si presta anch'essa a stupide rivendicazioni di tipo *campanilistico* :

Non v'ha dubbio che il Canto italiano pel gran vantaggio che riceve dalla lingua stessa, superiore nella musica a qualunque altra, è quello da cui deve cominciare chi desidera di ben cantare, giacché questo conosciuto, facile resta il cantare in tutti gli altri idiomi se si parlano; il che non sarebbe con altri cominciando. (...)

Ma quali allofoni permettono i « vantaggi » del cantare in Italiano evocati da N. Vaccaj nel suo « metodo pratico » e più recentemente da N. Dessay ? Quali sono le « *migliori condizioni articolatorie* » e « *l'evento consonantico* » evocati con insistenza da Richard Miller?

¹⁶ L'allofono è un concetto fonetico che permette di individuare ed evidenziare le varianti di un fonema* (vocalico o consonantico) che si realizzano nei vari contesti fonetici delle diverse lingue (varianti combinatorie) e nei diversi strumenti vocali (varianti libere). (p. 69)

* (nota 26, p. 86) Un fonema è un'unità distintiva del linguaggio che permette di distinguere due parole. Per esempio, in « cara » e « gara », « c » e « g » sono fonemi perchè cambiano il significato della parola. A loro volta, questi due fonemi, descritti come velari, hanno varianti combinatorie e libere (allofoni) che senza alterare il significato, modificano talvolta in modo considerevole la pronuncia della parola e la sua conseguente emissione...

I fonologi limitano al massimo gli allofoni, mentre i fonetisti sono più sensibili alle varianti di un fonema.

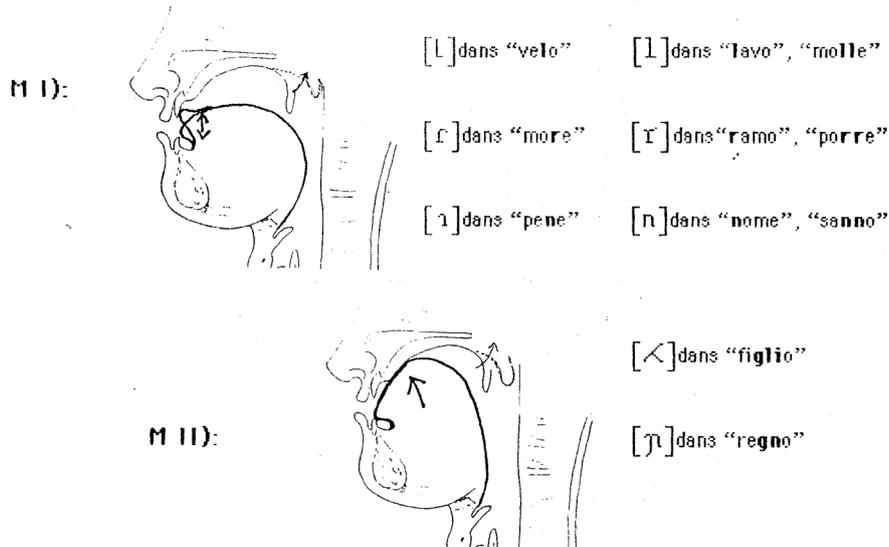
Queste varianti dovrebbero interessare maggiormente l'insegnante di canto che non si deve accontentare di una visione superficiale, o troppo generale, della lingua orale, ma metterla costantemente in relazione col funzionamento fisiologico dello strumento vocale e le particolarità articolatorie di ogni cantante. (...)

Estratti da : *Le posture fonetiche del buoncanto* (2010), in "La Voce del cantante" (a cura di Franco Fussi), volume sesto, Omega edizioni, pp. 59-88

¹⁷ Estratti dalla : *Table générale et analytique des matières des Oeuvres de J.J. Rousseau, Volume 20, p. 511*

¹⁸ Richard Miller , *English, French, German and Italian Techniques of Singing : a Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency.* (p. 174)

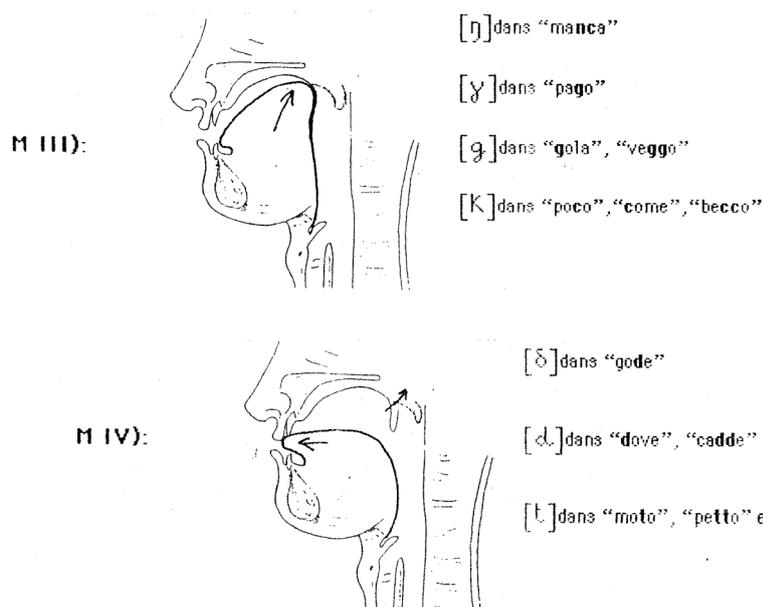
Osserviamo per iniziare i 4 « movimenti » (M I, ecc...) essenziali esercitati dalla buona dizione di molte consonanti dell'Italiano.



In M I) viene rappresentata la **mobilità della punta della lingua indipendente dalla mandibola** ; una importante ginnastica articolatoria che per esempio il gran soprano tedesco Elisabeth Grümmer ha integrato alla sue esigenze didattiche in un esercizio di tecnica vocale (e di dizione !) che ripete il termine « *lana, lana, lana* » in vari disegni melodici...

In M II) si può osservare invece uno **spazio faringeo di risonanza** messo in valore ed ampliato dalla posizione della lingua in avanti che esigono delle consonanti come [ɲ] e [ʎ] che nella buona dizione si devono ottenere idealmente col dorso anteriore e non con la punta della lingua che resta in contatto con la corona dentaria inferiore!

Questo atteggiamento linguale permette una migliore risonanza « in maschera », per esempio nella ripetizione « *gnam, gnam, gnam* » in diversi disegni melodici, preconizzata dal pedagogo americano Daniel Ferro della Julliard School di New York, per rilassare la mandibola.



M III permette di esercitare **il dorso posteriore della lingua** in « luogo velare »...

I diversi vocalizzi esercitati con la collaborazione di articolazioni velari, permettono di ottenere quel « back space » evocato da molti pedagoghi americani che « apre » zone di risonanza indispensabili al canto, dallo stile classico al moderno ; senza dimenticare le varie forme di *humming* prodotte dall'allofono [ŋ] (in *sangue, sangen, singing, ecc...*), chiamato tecnicamente « moito » da molti maestri di canto francofoni.

In M IV si può invece osservare **la punta della lingua sulla corona dentaria superiore** in alcune articolazioni occlusive e semi-occlusive, e ci ricorda la necessità di avere una lingua « ben davanti », capace di sfiorare in qualsiasi momento dell'emissione cantata la corona dentaria inferiore o superiore: una posizione pedagogicamente valida, perchè i suoni conseguenti stimolano e consolidano l'appoggio ... E ciò malgrado ci siano cantanti che cantano con lingua arretrata : *eccezioni che confermano la regola !*

Questi quattro movimenti, necessari alla buona dizione delle consonanti italiane, contribuiscono all'ottenimento di un equilibrio muscolare nell'azione dei 17 muscoli della lingua¹⁹ e permettono la realizzazione e l'esercizio di un ginnastica articolatoria che facilita qualsiasi buoncanto, dall'emissione classica ... alla moderna!

Quali Vocali per un buoncanto?

Le incertezze e le polemiche sulle regole che concernono l'apertura e la chiusura delle vocali italiane « e » e « o » non cesseranno finchè non si avrà il coraggio di riconoscere, come lo diceva con vero senso propriocettivo Natalie Dessay :

(...) il colore esatto delle vocali (italiane) è difficile da trovare (...)

e ciò è vero per tutte le vocali, le lingue e gli stili... quando si accetta l'idea della percezione culturale ed estetica delle vocali da parte del pedagogo che dimentica spesso di essere confrontato all'importante e « inquietante » postulato della fonetica :

il numero delle vocali è infinito !

da cui scaturisce la più concreta nozione didattica di « serie vocalica ».

Non esiste LA vocale « e » aperta (o chiusa !) italiana, ma la **serie vocalica** « e » aperta (o chiusa !) in cui si devono ricercare quei colori facili da cantare per ogni diverso strumento vocale. Dei colori che definiscono chiaramente ogni vocale, ma sono complici di un'emissione efficace e confortevole che si può ottenere sia con certe **vocali chiare**, e con laringe spesso alta, della musica moderna, che con certe **vocali miste** del canto classico, con laringe stabile e piuttosto bassa, capaci di produrre una grande omogeneità d'emissione ed una presenza costante del « singing formant » che permette una buona *portanza vocale* senza amplificazione.

Quella di vocale mista è d'altronde una nozione di fonetica articolatoria che corrisponde a frasi sentite spesso da molti pedagoghi della voce classica :

- « metti un po' di «u» nella «a»; conserva le risonanze della «e» nella « o », ecc... » -

¹⁹ I muscoli della lingua vengono « educati » principalmente dalla variante linguistica parlata : i muscoli estrinseci (che hanno origine al di fuori della lingua) ed intrinseci (che hanno origine e si inseriscono nella lingua stessa), partecipano direttamente all'articolazione... e possono essere « rieducati » dalla lingua cantata!

Tutti questi colori si devono ricercare in un rapporto dialogico maestro/allievo, in cui alla decisione orientativa del maestro deve sempre corrispondere la consapevolezza dell'allievo. In altri termini : bisognerebbe smetterla con l'arroganza di molti pedagoghi che pretendono di detenere verità e sapienza irrefutabili durante il loro insegnamento : la « i » si fa così, la « a » si fa *cosà*, ecc...

Alla convinzione (e non « certezza » !) del colore vocalico scelto dal maestro di canto deve corrispondere l'assenso dato dall'allievo che deve capire il perchè di tale scelta e tradurlo propriocettivamente in un sentimento di conforto e di facilità nell'emissione conseguente!

Dalla linguistica all'arte del canto si trovano pedagoghi che consigliano per l'Italiano un modello di 5 vocali di base, come per lo Spagnolo. Per esempio, nel manuale *La lingua italiana, storia e varietà dell'uso della grammatica*, Milano, (1981) i linguisti Anna Laura e Giulio Lepschy, che hanno insegnato a Zurigo, Oxford, Parigi e Londra, préconizzano :

(...) Per quanto riguarda gli stranieri, (...) Non si fa distinzione fra aperte e chiuse per le vocali medie ; si possono adottare suoni intermedi fra le vocali cardinali [e] e [ɛ], e fra le vocali cardinali [o] et [ɔ] (con riferimento al sistema dell'Associazione Fonetica Internazionale; i suoni delle vocali cardinali si possono ascoltare registrati su un disco Linguaphone N. ENG 252-3). (p.82.)

A sua volta Mathilde Graumann Marchesi (1821-1913), allieva del celebre maestro di canto Manuel Garcia junior, ha proposto un metodo di belcanto in cui per l'Italiano evoca 5 vocali di base, ma con i colori **chiaro e scuro...**

Un tale atteggiamento permetterebbe di ovviare ad un apprendimento disordinato, spesso arbitrario, di liste di parole da trasgredire eventualmente per ragioni di tecnica vocale²⁰ o la più complessa e praticamente impossibile memorizzazione di regole, e relative eccezioni, riassunte nella tabella che segue.

Nessun cantante italiano le rispetta completamente, a causa appunto di problemi legati alle diverse tessiture in cui si possono trovare tali vocali che in un ascolto comparativo²¹ mostrano la disparità delle soluzioni trovate dai diversi interpreti !

²⁰ Durante il congresso ICVT 4 (International Congress of Voice Teachers), a Londra nel 1997, ricordavo una delle situazioni imbarazzanti vissute a proposito di queste regole... una testimonianza inserita poi nell'articolo : Paolo Zedda (1998), *Linguistic variants and their effect on the singing voice*, in « Australian Voice », Volume 4.

(...) A couple of years ago I was an auditor in a famous vocal professional training center, and I assisted many lessons, some of which were on Italian "repertoire". During a lesson on Laretta's aria of "Gianni Schicchi", the soprano had some difficulties in singing the phrase "vò andare in porta rossa". In fact she pronounced "porta rossa" as her teacher wanted, with an absolute respect of Florentine pronunciation. Then she sang in [ˈpɔrtaˈrossa] with an opened "o" [ɔ] for porta and a closed "o" [o] for rossa. But in these "o" vowels the vocal result wasn't good. Then the teacher, winking at me, because he knew that an Italian coach was in the audience, changed the opened sound in "porta" with a closed one, going towards an open "o" for "rossa", written in a lower note; the exact contrary of a pure Florentine pronunciation. (I remind you that these two words are written in a descending fourth from C sharp for "porta" to G sharp for "rossa".) That musical reason, the descending fourth, explained the opportunity of this change, because this lady had some vocal problems with this vowel "o", and at that moment, the solution proposed by this teacher was very good for her singing voice. (!)

²¹ Una pratica di ascolto guidato che utilizzo nell'insegnamento della dizione lirica italiana per esempio al CNSMDP (Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi <http://www.conservatoiredeparis.fr/>) ed in molti stages e ateliers sulla pedagogia del canto : paragonare frasi estratte da varie arie d'opera cantate da diversi interpreti.

Tabella comparativa del numero di regole proposte in 4 testi sulla dizione italiana Per l'apertura e la chiusura delle vocali « e » et « o ».				
	I	II	III	IV
	Migliorini, Tagliavini, Fiorelli	Colorni	Romagnoli	Veneziani
[e]	20	15	21	20
[ɛ]	21	7	17	20
[o]	8	2	9	12
[ɔ]	16	4	11	10
Totale	65	28	58	62

- Bruno Migliorini, Carlo Tagliavini e Piero Fiorelli, Dizionario d'Ortografia e di Pronuncia, (E.R.I.), Torino, 1969
- Tagliavini Carlo, La corretta pronuncia italiana, Bologna, 1965 (con 26 microscolchi).
- Colorni Evelina, Singers' Italian (A manual of diction and phonetics), New York, 1970
- Romagnoli Anna Maria, "La parola che conquista", Milano, 1987
- Corrado Veneziani, Manuale di dizione, voce e respirazione, Besa editrice, édition 2007 (1^{ère} édition 1999)

Purtroppo questo numero di regole è spesso seguito da liste di suffissi, desinenze e parole isolate in guisa di *eccezione alle regole*...

Ecco per esempio quelle che appaiono alla p. 42/43 del libro di Anna-Maria Romagnoli :

(...) - Desinenze in *-énta* e in *-ènta* (attenti : $\acute{e} = [e] \acute{e} = [\varepsilon]$) : *fondaménta, giumentá, ménta, seménta, torménta, trénta, ma* : *polénta, sénta* (dal verbo sentire)...

- Desinenze in *-énte* e in *-ènte*: come l'abbiamo già visto nelle regole, la "e" di questa desinenza è chiusa se si tratta di un avverbio : *allegraménte, comuneménte, incidentalménte, pienaménte*... la "e" è **invece** aperta se si tratta di un participio presente (anche quando ha valore di sostantivo) : *attraénte, credénte, dipendénte, eccellénte, énte*... (...) Ecc... Ecc...

In realtà la frase evocata da Natalie Dessay ci ricorda la difficoltà di trovare dei colori vocalici « italiani » adatti ad ogni strumento vocale, alle diverse tessiture in cui bisogna cantarli ed alle esigenze interpretative che vi aggiungono i « timbri dell'emozione » ; il tutto senza provocare patologie vocali, ed evitando soprattutto gli **eccessi dell'aperto/coperto** : una nozione utile alla tecnica vocale se tiene conto delle qualità fonetiche di ogni voce e cantante che riflettono tra l'altro le particolarità della lingua materna.²²

Modi e luoghi articolatori della buona dizione :

Il luogo articolatorio oro-nasale

Le consonanti nasali sono abitualmente definite dalla fonetica come *omorganiche*, capaci cioè di modificare il luogo articolatorio ed adattarlo alla consonante che segue...

In realtà l'omorganicità si realizza solo nella posizione : *vocale + « n » o « m » + altra consonante*, come nelle parole *anche, sangue, invito, infiammá, sento*, ecc... o *in fine di parola* come in *sian, partiam*, ecc... In questo caso preferisco chiamarle nasalizzazioni « continue » per distinguerle dalle consonanti nasali « momentanee », chiaramente percepibili come tali in *mano, nome, apnea, anno, mamma* : le ultime due precedute da nasalizzazioni.

²² Osserviamo per esempio le *varianti belcantiste* di tenori come Tito Schipa e Carlo Bergonzi, entrambi ottimi rappresentanti di una stessa concezione articolatoria, che presenta comunque differenze notevoli, per esempio nella colorazione vocale : le vocali più aperte del pugliese Schipa rispetto a quelle dell'emiliano Bergonzi! Se si imponessero all'uno i colori vocalici dell'altro, molto probabilmente si comprometterebbe il funzionamento dei rispettivi strumenti vocali educati fin dall'infanzia ad una ginnastica articolatoria efficace e probante.
In : Paolo Zedda (2003), *Varietà e qualità dell'articolazione nasale: dal parlato al canto.*, Atti del congresso *Il parlato italiano*, Naples, febbraio 2003, M. D'Auria Editore (CD-ROM)

L'omorganicità delle nasali meriterebbe più attenzione sia da parte dei maestri di canto e di dizione che dei fonetisti che dovrebbero fare pressione per inserire nei futuri dizionari almeno i 3 allofoni nasali contenuti nella frase dell'aria del Conte delle *Nozze di Figaro* di Mozart :

« e un **ben** che invan desio »

ed ottenere senza equivoci la pronuncia [e um'beŋ ke im'van de'zio] .

La buona dizione della lingua italiana esige infatti la pratica degli allofoni [m] labio-dentale in parole come *invidia* e *infiamma*, di [ŋ] velare in parole come *sangue* e *ancora*, per evitare pronunce « dentali » del tipo *inevidia* ; *inefiamma*, *sanegue*, *anecora*, ecc... che deformano l'Italiano e rompono quel legato tipico della nostra lingua che tanti stranieri ci invidiano; senza dimenticare di pronunciare l'allofono [m] quando la « n » è seguita da « b » o « p » (*un po'* [um'po], *non basta*, [nom'basta] ecc...), al fine di ottenere per esempio i « pucciniani » *um bel di vedremo* e *nom piangere Liù* ... senza paura di tradire la scrittura ; ed inversamente pronunciare un logico e fonetico : ['sjaŋ 'kwì da um'meze...] nella replica di Marcello (Bohème di Puccini) : «**Siam qui da un mese** di quell'oste alle spese» come lo articolò intuitivamente un mio allievo particolarmente dotato, che sta facendo, anche grazie a questa qualità di dizione, una bella carriera internazionale.

Il luogo oro-nasale stimolato dalle nasalizzazioni²³ può essere di varia qualità e produrre spazi più o meno grandi di risonanza. Deve essere osservato e studiato in modo accurato dai maestri di canto perchè permette di individuare percettivamente, capire ed esercitare poi, **il luogo articolatorio della mezza voce** che facilita la buona dizione ed accompagna la realizzazione della *messa di voce* e dei *suoni filati*²⁴ che il Belcanto storico ha curato in modo particolare.

Le consonanti italiane del buoncanto

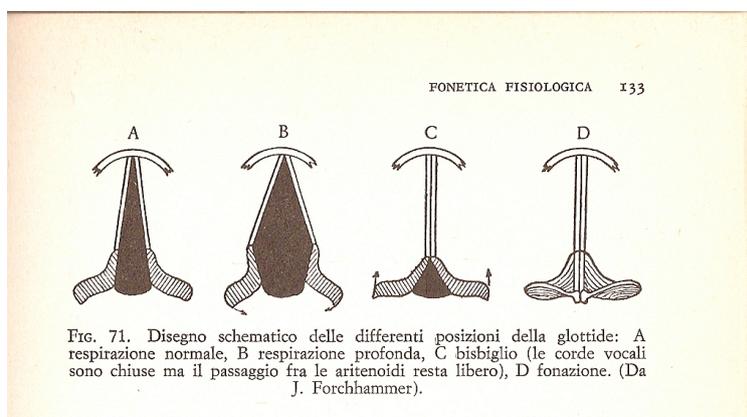
- sono al servizio della comprensione del testo, ma **senza eccessi articolatori** che possono affaticare alla lunga lo strumento vocale. Bisogna evitare tra l'altro le consonanti dette « prese dal basso » con costrizioni faringee che sono anche all'origine di pericolosi *acuti a trampolino* privi della salutare dose di appoggio necessaria alla loro buona realizzazione!
- osservano la regola generale di **anticipare il tempo musicale**, conseguenza del raggruppamento sillabico preconizzato da N. Vaccaj negli esercizi già evocati, o meravigliosamente realizzato, anche in tedesco, dall'« italianista » Hans Hotter per esempio nel lied *Die Krähe*, estratto del Winterreise di F. Schubert ;
- devono essere cantate **all'altezza delle note/vocali che seguono** (e non all'altezza di quelle che le precedono!) ;
- hanno una **buona sonorità** sostenuta dal **luogo oro-nasale** già evocato. Per esempio la [r] polivibrante italiana che è sempre ben sonora (rispetto a quella semi-sonora utilizzata nel canto in tedesco!) come la palatale semi-occlusiva (affricata) [dʒ] che si realizza facilmente con un avanzamento delle labbra, per evitare che il mozartiano « porgi amor » diventi « porci amor » (aria contessa/Nozze di Figaro); lo stesso vale per l'occlusiva velare sonora [g] per evitare un « mi strucco e mi tormento » anzichè « mi struggo e mi tormento » di un eventuale e « desolante » *Oh mio pappino carro*, anzichè un corretto *babbino caro* della Lauretta pucciniana !

²³ Per uno studio approfondito su questo importante argomento vedi l'articolo evocato nella nota precedente.

²⁴ *Il suono filato* consiste nelle produzioni di un suono nella sfumatura piano o pianissimo (*p* o *pp*) che si rinforza fino alla sfumatura forte e fortissimo (*f* o *ff*) senza spostare il luogo articolatorio « oro nasale » in cui viene prodotto. Questo tipo di suoni è abituale alla fine di un'aria, nella cadenza conclusiva... La *messa di voce* è l'esercizio che fa dell'allenamento del suono filato un dato essenziale della salute vocale e della malleabilità della voce.

- sono **ben integrate** al nastro vocalico, **senza costrizioni faringee** o una partecipazione inconscia delle false corde ²⁵, in particolare nelle consonanti occlusive [b, p, d, t, g, k], rispettivamente in *bene pene dove t'amo, gola, come*; nelle affricate (semi-occlusive) [dʒ, tʃ, dz, ts], rispettivamente in *raggio, laccio, mezzo, pazzo...* o nelle **costrittive** (fricative) [ʃ, z, s, v, f], rispettivamente in *pasce, rosa, rossa, vai, fai*, realizzate in zona pre-palatale o labio-dentale. La cattiva dizione di queste consonanti impedisce *l'apnea aperta* (o respirazione profonda) necessaria al buon accordo pneumo-fonico descritto qui sotto :

(...) nel canto, l'attacco coordinato del suono si produce solo se la glottide è stata aperta interamente durante l'inspirazione precedente. Questa apertura totale delle corde vocali è seguita da una chiusura (adduzione n.d.r.) netta e precisa. L'apertura parziale della glottide, che si produce per esempio nella respirazione normale, in opposizione alla **respirazione profonda**, non può essere seguita da un'attacco del suono preciso, come lo esige il canto « dotto » (...) ²⁶



27

- sono generalmente in **accordo** con le descrizioni fonetiche relative : vedi più in basso l'evocazione dei 5 allofoni indispensabili alla buona dizione dell'italiano. In altri termini : « - chi pronuncia per esempio una [k] veramente velare? - ». Molti locutori pronunciano per esempio delle [k] alveolari o prepalatali che impediscono quegli spazi di risonanza, necessari alla voce, corrispondenti al luogo articolatorio del celebre « sollevamento del velo palatino » o dell'« inizio dello sbadiglio » o del « mix belting » ricercato nella musica moderna, per esempio dal *vocal power* di Elisabeth Howard o dalla tecnica dello *speech level singing* di Seth Riggs.

Il modello di dizione di un buoncanto comprende peraltro :

- le semi-vocali [j] e [w] che permettono di realizzare i dittonghi : *fiore, fuori*, ecc... , con il vantaggio della posizione « alta » della lingua che facilita una migliore risonanza ; stando peraltro attenti a cantare la semi-vocale all'altezza della nota/vocale che l'accompagna !
- **5 allofoni** che permettono di ottenere delle « sfumature » articolatorie importanti :
 - 1) la « r » monovibrante [r] per non deformare : amore e morire, affinché peraltro il caro core, non diventi un « impazzito » carro che corre...
 - 2/3) [l] e [n] « dentali » in *male* e *mano*, che facilitano quei **movimenti articolatori della lingua indipendenti dalla mandibola** e permettono peraltro di distinguere per esempio « bela » da « bella », « eletta » da « è letta », « pena » da « penna », ecc...!

²⁵ La partecipazione delle false corde è invece necessaria per ottenere certe voci estreme (saturate !) del rock.

²⁶ Richard Miller (1990), *La structure du chant, pédagogie systématique de l'art du chant*, Paris, IPMC, p. 6.

²⁷ L'apnea aperta viene descritta come *respirazione profonda* nel disegno (B) del linguista svedese Bertil Malmberg, (1977) estratto dal *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, p. 133.

Due allofoni affricati (semi-occlusivi) per differenziarli dagli occlusivi [d] e [g] :

4) il [ð] di *crudel* e *adoro*, che esercita il mantenimento della **lingua ben davanti** ed in contatto con una corona dentaria superiore appena sfiorata dalla punta della lingua. Il che evita gli eccessi di un « *cruddel*, perchè finora... » del Conte mozartiano o il frequente operistico « *t'addoro* » ; e fa sì che un semplice « *tu ed io* » non diventi un megalomane « *tu e Dio* »!

5) il [ʎ] di *magò*, *legò* per **massaggiare dolcemente il velo palatino** col dorso della lingua ed evitare che *legò* diventi *leggo*, *sego*, *seggo*, ecc... Nel canto moderno si può utilizzare un simpatico esercizio che fa scivolare il dorso posteriore della lingua sul velo palatino con l'onomatopea « *goganga* » della celebre canzone di G. Gaber.

Tutti questi allofoni permettono di evitare dei « mostri » articolatori del tipo « *Pregga Marria pereme* » (Fiesco verdiano), ecc... , che deformano inevitabilmente e profondamente il **canto fonetico della lingua Italiana!**

I ritmi dell'Italiano

Le qualità ritmiche della lingua italiana sono intimamente legate all'intensità articolatoria delle consonanti. In Italiano ad ogni formula ritmica corrispondono almeno due realizzazioni, per via del fenomeno fonetico della geminazione consonantica. Nel solfeggio dei ritmi puntati, l'*amoroso farfallone* del *sivigliano* Figaro mozartiano rischia spesso di diventare un *napoletano ammoroso* nel celebre *Non più andrai farfallone amoroso* in cui l'aggettivo è scritto su un ritmo puntato. Ciò avviene d'altronde per *simpatia* con i ritmi precedenti...

Soprattutto nei paesi le cui lingue non conoscono la geminazione consonantica, i professori di solfeggio dovrebbero esercitare gli allievi alla percezione di queste differenze che talvolta, oltre che deformare la lingua, possono anche cambiare il significato : è il caso per esempio dell'aggettivo *tenero* che diventa facilmente un passato remoto *tennero* nell'aria *O luce di quest'anima* della Linda di Chamounix di Donizetti in cui il “pe---gno d'amore” scritto nella stessa formula ritmica del “te---nero core” omogeneizza la durata delle « e » rispettive e raddoppia la « n » di *tenero* per simpatia articolatoria col gruppo « gn » [n].

Ricordo peraltro che Carlo Tagliavini²⁸ ha classificato [n] tra le cinque consonanti che funzionano sempre come doppie :

[ʎ] *bagliore* [n] *signore* [ʃ] *lasciare* [dz] *ozono* [ts] *pozione*

un fenomeno articolatorio accettato dalla trascrizione IPA (International Phonetic Alphabet) che raddoppia il simbolo anche nei dizionari italiani :

[baʎʎore], [siʎʎore], [laʃʃare], ecc...

Possiamo definire una consonante “doppia” (geminata) come una consonante tesa (articolata in modo energico) che accorcia più o meno la vocale che la precede, a seconda della sua posizione rispetto alla sillaba tonica. In generale il fenomeno della geminazione viene caricaturato dalla riproduzione sistematica della doppia consonante come nella parola “*babbo*”, ignorando che più ci si allontana dalla sillaba tonica più il fenomeno ritmico della doppia viene accorciato e la vocale si allunga progressivamente, come in :

« *babbo, babbino, abbandonata » oppure in « tutto, attento, attenzione »;*

Se si pronuncia *babbino* come *babbo* si rischia spesso di spostare l'accento : *babbino*, trasformando così la parola “piana” in una “sdrucchiola” con l'accento sulla terzultima sillaba!

²⁸ Tagliavini, C. (1965), *La corretta pronuncia dell'italiano* (manuale + 26 microscolchi C.E.B. a 33 giri), Bologna, Libreria Capitol

Senza dimenticare, come lo diceva N. Vaccaj, che :

In quanto alla difficoltà di dire alcune parole, come sarebbe « tutto », non può esser tolta che dalla voce viva di un precettore ed io avrei fatto un dizionario inutile nel numerarle.²⁹

Qui appresso trovate appunto uno degli esercizi che faccio con i miei allievi di dizione lirica italiana per interiorizzare queste differenze ritmiche :

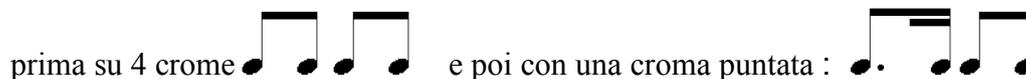


Tabella per uno studio sul ritmo delle alternanze consonantiche dell'Italiano standard : la « l » in parole piane di quattro sillabe !							
1	2	3	4	5	6	7	8
+++	++++	++++	++++	++++	++++	+ +++	++ ++ ++
legatura	lavoraccio	laicizzare	lazzarone	lucchettone	lussureggia*	l'agognasse**	l'appannaggio
solitario	palafitta	palazzina	scollatura	alloggiare	pallidetta	palazzotto	pellicciotto
rivelare	scatoletta	corollario	ammalato	cannelloni	fossilizza	naselletto	bell'allaccio
musicale	catenella	pluriennale	strutturale	cannocchiale	mozzarella	colonnello	grassottella
*mostrare abbondanza (questa vigna lussureggia di grappoli !) ** agognare = desiderare ardentemente							

La + e ++ indicano la presenza delle semplici e doppie consonanti nelle parole scelte!

Errori (o orrori ?) di pronuncia :

Finora abbiamo parlato di qualità della dizione italiana e di eventuali **errori di dizione** che possono compromettere la qualità dell'emissione. Tuttavia non bisogna sottovalutare gli **errori di pronuncia**, più facili da correggere, che deformano talvolta irrimediabilmente la lingua :

Povero Orfeo di Monteverdi non sa più parlare italiano	
<p>ne fa strage. Si ascoltano così mostri del tipo: «Occi mi fa contento», «Parrole mie», «Altra palude» invece di «Atra palude», «Chi nega conforto alle mie penne?», «Infelicce», «Il sereno di questa fronte che tu chiami tuo 'cello» invece che «cielo», «Tenebrose arrane», e perla di tutta la serata, Apollo che esalta il proprio «generoso peto».</p> <p>Pensavamo che simili disastri fossero ormai banditi dalle scene, ma ci sbagliavamo.</p>	<p>Si ascoltano così mostri del tipo : « Occi mi fa contento », « Parrole mie », « Altra palude » invece di « Atra palude », « Chi nega conforto alle mie penne ? », « Infelicce », « Il sereno di questa fronte che tu chiami tuo 'cello » invece che « cielo », « Tenebrose arrane », e, perla di tutta la serata, apollo che esalta il proprio « generoso peto ».</p> <p>Pensavamo che simili disastri fossero ormai banditi dalle scene, ma ci sbagliavamo.</p>
<p>(...) Succede così che gli accenti musicali non corrispondono agli accenti delle parole, che una parola piana diventi sdrucchiola o tronca, e che una frase venga spezzata da una pausa dove il senso richiederebbe un legato, per esempio: «Per cui tanto a (senz'acc)a, pausa, penato», «C'occi mi fa — pausa — contento», e così via. Inoltre la pronuncia inglese tende a trascurare le sillabe atone, quella italiana le vuole tutte chiaramente pronunciate, ed erano mostri del tipo: «Disp'rar» invece che «disperar».</p> <p>Tutto questo scie di travicamenti della di-</p>	<p>(...) Succede così che gli accenti musicali non corrispondono agli accenti delle parole, che una parola piana diventi sdrucchiola o tronca, e che una frase venga spezzata da una pausa dove il senso richiederebbe un legato, per esempio : « per cui tanto a (senz'acc)a - pausa - penato », « C'occi mi fa - pausa - contento », e così via. Inoltre la pronuncia inglese tende a trascurare le sillabe atone, quella italiana le vuole tutte chiaramente pronunciate, ed erano mostri del tipo : « Disp'rar » invece che « disperar ». (...)</p>

²⁹ Estratto di una lettera di Nicola Vaccaj a Francesco Bennati, ibidem.

Facciamo in modo di veder diminuire sempre più gli strafalcioni che costellano vari allestimenti operistici o concerti con testi italiani, lasciando un gusto amaro a chi osa di tanto in tanto denunciarlo, come lo fece tanti anni fa Dino Villatico per l'allestimento dell'Orfeo di Monteverdi appena evocato. Le sue osservazioni sono purtroppo sempre d'attualità !

Ed il peggio è che alcuni/e cantanti italiani/e per eccesso di zelo, incuria o opportunismo velato (?), cercano di riprodurre alcuni di questi *errori fonetici* per ottenere una migliore dizione o un fraseggio falsamente « barocco » e farsi accettare più facilmente da Maestri di musica antica d'oltr'alpe!

Degli orrori che vanno di pari passo con la credenza, largamente diffusa, che bisognerebbe esagerare, quand'anche triplicare, le consonanti per una migliore proiezione teatrale o « lirica » ...

Non lo si dimentichi come quasi sempre succede: si tenga presente che chi pensa giusto, canta giusto, che il bello è ordine e proporzione di forme e che una buona pronuncia è uno studio delle proporzioni, in ordine di tempo e di ritmo.

Rachele Maragliano-Mori³⁰

Promuoviamo dunque l'insegnamento della *dizione lirica*, moltiplichiamo l'intervento di coaches di lingua, da affiancare al lavoro del maestro di canto, e cerchiamo di sviluppare la propriocezione dell'allievo che ha un ruolo fondamentale nella coscienza articolatoria.

Come per la tecnica vocale, che si serve sempre più dei risultati di vari approcci scientifici, ogni cantante può/deve arricchirsi di nozioni fonetiche senza cadere nel dogmatismo o nel pedantismo di certi maestri che utilizzano l'acustica e la fonetica³¹ per nascondere spesso un'incapacità di « sentire » e correggere una voce in modo appropriato.

Bisognerebbe sensibilizzare i membri della *SLI (Società di Linguistica Italiana)* e dell'*Accademia della CRUSCA* all'ascolto delle esigenze e dei suggerimenti che ci vengono dalle pratiche artistiche della lingua per uscire dalla « dogmatica » delle « ragioni etimologiche » che impediscono di stabilire regole intelligenti, attualizzate e facilmente memorizzabili, per conservare per esempio un sistema eptavocalico dell'italiano³².

L'integrazione e l'approfondimento della problematica sulla qualità dell'emissione cantata nella variante linguistica insegnata³³ permetterebbe inoltre al *sistema allofonico* della *dizione* dell'Italiano qui esposto di mantenere la posizione privilegiata che possiede nei repertori classici e continuare a diffondersi, tenuto conto soprattutto del numero sempre più ridotto di parlanti Italiano nel mondo !

Lo spirito Vaccaj nella pedagogia del canto e ... della dizione !

Come Nicola Vaccaj lo fece per la musica del suo tempo, gli studenti di canto necessitano di strumenti didattici capaci di presentare e riassumere gli orientamenti della *vocalità attuale* in cui le lingue diventano parte integrante di nuovi stili e repertori.

I *maestri « generici » di canto* che esige la nostra epoca, capaci cioè di iniziare alle diverse vocalità, devono essere, come Vaccaj, **maestri di canto e di lingua**, esperti nel selezionare le

³⁰ Rachele Maragliano Mori, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano 1970, p. 49.

³¹ ... con un uso dogmatico dell'alfabeto fonetico internazionale (IPA) che, malgrado la sua utilità per una lettura più precisa ed affidabile, resta un « povero » alfabeto che necessita una restituzione orale ricca e differenziata !

³² ... sul tipo di quelle che ho proposto in Paolo Zedda, (1993) *Des règles pour une bonne diction italienne s'inspirant de la variante linguistique du Belcanto*, in *Croniques italiennes* n° 36.

Vedi in : <http://zeddap.perso.neuf.fr/paolozsite/>

³³ Vedi in Paolo Zedda (2005) *La langue chantée : un outil efficace pour l'apprentissage et la correction phonétique*, <http://acedle.org/spip.php?article467>

emissioni sane (e possibili !): dall'approccio classico... alle emissioni amplificate, a quelle « estreme » (rock metal, ecc...).

La sfida maggiore sarà quella di fare sempre più chiarezza nella gran confusione terminologica e tecnica cui contribuisce anche il *distant learning*, magnificamente servito da Internet. Le associazioni di professori di canto hanno un ruolo fondamentale nel rinnovo della pedagogia del canto, per precisare e differenziare i vari approcci del canto attuale.

Per queste ragioni nel 1997 ho cominciato coll'AFPC (associazione francese di professori di canto) un'avventura che ci ha permesso di pubblicare nel 2004 un'antologia³⁴ di corti spartiti per introdurre ed esercitare il canto contemporaneo dotto, in omaggio a Nicola Vaccaj !

Quest'avventura continua oggi con l'antologia di 12 *Vocales d'aujourd'hui*³⁵ per la quale ho scritto due testi che permettono un approfondimento di due argomenti essenziali per la dizione di un buoncanto : *Babéliques résonances d'amour*, che permette di concentrare ed esercitare l'allievo sul luogo articolatorio oro-nasale attraverso un lavoro comparativo su 4 lingue: le nasalizzazioni in Italiano, Tedesco e Inglese, da confrontare con le vocali nasali del Francese, e *Essences de temps* che studia la ricchezza ritmica dell'Italiano attraverso il fenomeno della geminazione consonantica, con la complicità rispettiva delle musiche di Isabelle Aboulker e di Jean-Christophe Dijoux (co-autore dell'antologia)³⁶.

Un mio contributo per aiutare gli *specialisti* delle due tecniche : dizione e canto, ed invalidare prima o poi ... la severa constatazione di Konstantin Stanislavski :

*(...) Quanto sarebbe bello se i maestri di canto insegnassero nello stesso tempo la dizione, e se i professori di dizione insegnassero contemporaneamente il canto! Ma poichè è impossibile, abbiamo bisogno degli specialisti delle due tecniche che lavorano parallelamente. (...)*³⁷

Paolo Zedda, Maggio 2013

Bibliografia di Paolo Zedda in Italiano :

(2003) *Varietà e qualità dell'articolazione nasale: dal parlato al canto*, negli atti del congresso *Il parlato italiano*, Napoli, M. D'Auria Editore (CD-ROM)

(2009) *Canto classico e canto moderno : punti comuni e divergenze*, in : « La Voce del Cantante », volume quinto, Omega Edizioni, pp. 13-32

(2010) *Il gesto vocale* in "La Voce del cantante" volume sesto, Omega edizioni, pp. 5-32

(2010) *Le posture fonetiche del buoncanto* in "La Voce del cantante" ,volume sesto, Omega edizioni, pp. 59-88

(2011) *Per un maestro « generico » di canto !* in Atti del 1° Convegno DIVA, La didattica della voce artistica, Roma, Teatro Colosseo (ottobre 2010). Vedi l'articolo pubblicato anche sugli Atti del convegno AICI 2012.

(2013) Come valutare un artista della voce, dans : Atti del convegno la Voce Artistica 2011

(2013) La dizione nella lingua cantata (2011), dans : Atti del convegno la Voce Artistica 2011



Cantante, maestro di canto e di dizione, universitario (insegnante ricercatore di ruolo all'Università Lyon2 tra il 1995 e il 2004), **Paolo Zedda** è l'autore di numerose pubblicazioni sul canto e le sue tecniche. Da Monteverdi alla musica moderna, esplora, canta ed insegna le diverse tecniche e stili di canto. Insegna la dizione lirica italiana al conservatorio nazionale superiore di musica di Parigi (CNSMDP - <http://www.conservatoiredeparis.fr/>) dal 1984 ed il canto al conservatorio di musica d'Alfortville (Paris) .

Contatto : zeddap@club-internet.fr

Website : <http://zeddap.perso.neuf.fr/paolozsite/>

³⁴ *VOCALLES 2000, hommage à Nicola Vaccaj*, 27 pièces pour une introduction au répertoire vocal contemporain, AFPC et LV production. Vedi nel sito dell'AFPC : <http://afpc-evtafrance.evta-online.org/>

³⁵ *Vocales d'aujourd'hui* (2011) édition conçue, préparée et coordonnée par Jean-Christophe Dijoux et Paolo Zedda, Paris, Billaudot .

³⁶ Per una presentazione più dettagliata delle due melodie appena citate vedi anche in : Paolo Zedda, (2013) *La dizione nella lingua cantata*. Di prossima pubblicazione negli Atti del convegno *la Voce Artistica 2011*.

³⁷ Estratto dal capitolo VII 'dizione e canto' de « *La construction du personnage* » di Konstantin Stanislavski, Paris 1984, Pygmalion, p. 105.