

IL PROBLEMA DEI «REGISTRI»

IL COLLEGAMENTO CON IL CONCETTO DI «MASCHERA»

È indispensabile al fine della nostra ricerca trattare a parte il problema dei registri, anche se è un argomento facente parte della fisiologia, in quanto esso è strettamente collegato alle questioni delle risonanze e della «proiezione del suono», a loro volta componenti centrali per la ricerca di una definizione del termine «maschera».

L'espressione «proiettare un suono» viene usata correntemente dai maestri di canto per indicare tutte quelle operazioni che il cantante deve fare nella ricerca di quelle posizioni delle cavità di risonanza che portino ad una totale amplificazione del suono, in modo che il suono risultante risponda alle migliori caratteristiche di portanza, rotondità, morbidezza, volume ed udibilità, però con il minor sforzo possibile da parte delle strutture dell'organo vocale, affinché esso sia salvaguardato. Tale termine, dunque, riguarda direttamente la gestione delle cavità di risonanza; abbiamo visto infatti che il cantante deve imparare ad agire sulle parti mobili in grado di modificare l'assetto dell'organo risuonatore.

Inoltre, il problema dei registri vocali è uno dei più grandi problemi terminologici nel lessico della didattica del canto fin dal XIII secolo.⁶¹ Il fatto che sia strettamente legato al problema della «maschera» è illuminante, nel senso che entrambi i problemi terminologici partono da un equivoco di fondo della didattica del canto, cioè quello che il nostro lavoro vuole mettere in luce.

⁶¹ Sul problema terminologico, vedi MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., pp. 211-222.

PERCORSO STORICO DEL TERMINE «REGISTRO»

Il legame tra le problematiche dei registri e quelle di risonanza sussiste fin dal Medioevo. Anche allora si parlava di «voce di testa» e «voce di petto».⁶² Non esisteva ancora il termine «registro» riferito al contesto vocale, ma con le due espressioni «di testa» e «di petto» si faceva riferimento a delle sensazioni interne che l'esecutore percepisce nella produzione dei due diversi timbri vocali. Come vedremo, le sensazioni vibratorie localizzate nella testa o nel petto si hanno in conseguenza di un determinato atteggiamento delle corde vocali e non perché in quel momento si stia sfruttando delle ipotetiche risonanze in testa o nel petto. Abbiamo visto infatti che l'unica cavità di risonanza è costituita dal tratto orofaringeo.

Il termine «registro» riferito alla voce compare nei trattati di canto come derivazione terminologica⁶³ dello stesso termine usato per le canne dell'organo.⁶⁴ L'interesse per il problema dei registri si fa più acceso solo nel Settecento, col Tosi e col Mancini. Essi parlano di registro di petto e di falsetto, quest'ultimo inteso come registro di testa, e della necessità che questi due registri vengano uniti, affinché si possa passare allo studio del portamento.

Così infatti afferma il Mancini: «Premetto ora solamente, che un tal portamento non potrà mai acquistarsi da qualsivoglia scolare, se prima non avrà uniti i due divisati registri, i quali sono in ogni persona separati, in chi più, in chi meno. [...] Questa totale unione dev'essere prodotta generalmente dallo studio e dagli ajuti dell'arte».⁶⁵

⁶² MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce* cit., p. 76.

⁶³ Questo ci viene a conferma del fatto che la terminologia del canto è costituita per la grande maggioranza da termini derivati da altre discipline, come, appunto, l'organologia, ma anche la teoria musicale, l'armonia, la fisica acustica, l'anatomia, la fonetica, ecc. Vedi MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 175.

⁶⁴ In particolare GIULIO SILVA ne *Il canto e il suo insegnamento razionale: trattato teorico pratico seguito da un'appendice contenente brevi nozioni sulle principali malattie vocali e sull'igiene del cantante*, Torino, Fratelli Bocca, 1913, p. 108, scriveva: «Il termine registro deve aver avuto origine dalla terminologia propria dell'organo. I registri dell'organo servono a cambiare il timbro e la natura delle note dell'istrumento; partendo da questo concetto, si sarà usato dire che la voce cambia di registro quando il suono vocale [...] cambia necessariamente di timbro e di natura».

⁶⁵ GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1777 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970), pp. 133-134.

In seguito dà le istruzioni per risolvere il problema: «Essendo la voce di testa bisognosa d'aiuto, perché separata da quella di petto, il mezzo più certo per aiutarla ad unirsi con questa, si è, che lo scolare, senza perdita di tempo, intraprenda, e si prefigga nel suo studio giornaliero la maniera di ritenere le voci di petto, e di forzare a poco a poco la corda nemica di testa, per rendere quelle nel miglior modo possibile eguali a questa. [...] Per parte del maestro trattasi, ch'egli con ingegno, dopo d'aver tenuto lo scolare in quello esercizio un certo dato tempo, ed avvedutosi, che lo scolare principia a pigliare la corda nemica con più forza e flessibilità, deve allora ordinargli di dare alle voci di petto la consueta forza, per rilevare ed indagare accortamente a qual segno sia ridotta la corda nemica».⁶⁶

Tutto questo all'inesperto, e non solo, può apparire incomprensibile. Tante sono le interpretazioni che si possono dare. L'unica cosa certa che si può dedurre è che il maestro, per far superare il problema all'allievo, lo faceva esercitare comunque su tutta l'estensione, e non lavorare esclusivamente nella zona «tra una voce e l'altra». E ciò non è poco, vi assicuro!

Nei decenni successivi viene per lo più ripresa la suddivisione del Tosi e del Mancini, anche se viene preferita la nomenclatura «voce di testa» anziché «falsetto», che rimane come termine, ma assume di volta in volta un'accezione diversa.⁶⁷ La confusione si ha soprattutto nei testi della prima metà dell'Ottocento e si rispecchia poi anche nei trattati della seconda metà del secolo.

In alcuni trattatisti è consigliato un altro approccio al problema: l'esercizio mirato della zona fra i due registri «in modo che l'ultima nota di un registro e la prima dell'altro sieno ben legate tra esse senza la minima durezza, e senza che alcuno ne avverta il cambiamento».⁶⁸ Visto che non è possibile determinare una nota precisa che delimiti un registro dall'altro, in quanto varia da persona a persona e in base al timbro vocale, quella zona indefinita tra un registro e l'altro, percepita come una «voce mista», viene a chiamarsi «registro di mezzo». I registri allora in totale diventano tre e la loro denominazione non è fissa. C'è chi come il Garcia chiama il registro di mezzo falsetto, cambiandone completamente il significato originario di «voce falsa», non naturale.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 135-136.

⁶⁷ MARCO BEGHELLI, in *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 219, parla di «clamoroso fraintendimento», che riguarda anche la questione del «Do di petto».

⁶⁸ FRANCESCO FLORIMO, *Breve metodo di canto, diviso in due parti*, Milano, Ricordi, 1840, p. 3.

Un altro caso piuttosto frequente è quello di ammettere la presenza di un terzo registro, ma solo per la donna. Luigi Lablache propone una distinzione ancor più precisa: «Gli uomini hanno la facoltà di formar due serie di suoni, le quali serie si è convenuto denominar *Registri della voce*. La prima serie comincia dalla nota più grave, estendendosi per il Basso, fino al [Mi³] e dicesi *Registro di petto*. Al di sopra di questo suono incomincia un'altra serie di suoni che diconsi *Registro di testa*. Siccome però la voce di Basso ha una tal forza nel suo registro di petto, a segno da esser pressoché impossibile di ben unir ed eguagliar queste due qualità di suoni; perciò si è rinunciato all'idea di far uso, per la voce di Basso, de' suoni di registro di testa. Il Baritono invece ed il Tenore, voci più dolci e più arrendevoli, posson liberamente usare ambidue questi registri [...]. La voce di donna si divide in tre serie di suoni o registri, che diconsi di *petto*, di *mezzo* e di *testa*. La voce di Contralto, che è il Basso delle donne di raro fa uso del registro di testa».⁶⁹



Figura 23: I registri delle voci maschili secondo Lablache.



Figura 24: I registri delle voci femminili secondo Lablache.

⁶⁹ LUIGI LABLACHE, *Metodo completo di canto ossia analisi ragionata dei principi sui quali dirigere gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto: con esempi dimostrativi, esercizi e vocalizzi graduati; con una introduzione di Rodolfo Celletti*, Milano, Ricordi, 1997 (ripr. facs. dell'ed. Milano, Ricordi, 1842), p. 8.

Francesco Lamperti sembra affrontare diversamente il problema nel suo secondo trattato rispetto al primo, a distanza di circa vent'anni. Nel 1864 scrive che per la donna i registri sono tre: «Il registro di petto che è il più grave, quello di falsetto o di mezzo che è nel centro della voce, e quello di testa che è il più acuto ed il più brillante nella voce femminile»; la voce dell'uomo è invece formata «di due soli registri, cioè quello di petto e quello di falsetto, detto volgarmente *voce mista*».⁷⁰



Figura 25: I registri secondo Lamperti.

Nel 1883 parla nello stesso paragrafo di timbri e registri; distingue fra timbro chiuso e aperto, ma per i registri non dà nessuna distinzione precisa. Afferma però: «Erronea poi è l'idea invalsa comunemente, e cioè, che nella voce si abbia a determinare un punto fisso pel passaggio dei registri. La formazione dell'organo vocale differisce talmente nelle varie persone che, anche in voci d'egual natura, il voler precisare una data nota, come passaggio da uno ad un altro registro, è grave errore. Da qui la rovina di tante voci femminili, specialmente di soprani, le quali, per aver voluto estendere, più di quanto loro conveniva, il registro di petto, hanno indebolite le note medie e spesso perdute anche quelle acute».⁷¹ In seguito dà

⁷⁰ LAMPERTI, *Guida teorico pratica elementare* cit., pp. 1-2.

⁷¹ ID., *L'arte del canto* cit., p. 22.

alcune delucidazioni su come trattare le differenti voci in modo da non danneggiarle e punta di continuo l'attenzione sulla respirazione.

Questo esempio ci può far capire come, anche allora, ciò che veniva pubblicato dai teorici poteva dar adito a mal interpretazioni; diversamente non ci spieghiamo tutte le raccomandazioni del Lamperti. Conferma di questa supposizione ci viene dagli scritti che si moltiplicano negli ultimi decenni del secolo, fino ad arrivare ai trattati del primo Novecento, che sempre più si sforzano di dare un contributo scientifico alle loro dissertazioni, per mezzo anche della collaborazione di medici, che spesso sono essi stessi a fornire interessanti pubblicazioni mirate alla voce cantata.

In questo modo, però, invece di far chiarezza, spesso si finisce col dare nuove interpretazioni al problema. Con l'analisi delle due espressioni «di petto» e «di testa», si finisce col porre l'attenzione, non più sul cambiamento del tipo di voce nel senso di uno stacco di tipo laringeo – osservato a metà del secolo dal Garcia per mezzo del suo laringoscopio –, ma sul cambiamento di timbro dovuto al succedersi dell'uso di due diverse cavità di risonanza, il petto e la testa.

Già nel 1886 Giuseppe Guidi scriveva: «Il nome di *Registro* adunque non aveva altro significato se non quello di indicare il punto preciso del passaggio di voce, o, per meglio dire, il punto dove una qualità di voce subentrava all'altra. Tale punto di distacco andava poi scomparendo mediante lo studio, così che questo passaggio della voce era legato in modo da condurre a quell'impasto ed omogeneità del suono, che formava il pregio principale del canto. I trattati musicali indicano tre Registri nell'estensione della voce, Registro di petto, di falsetto e di testa, ma in realtà non si hanno che due distinte qualità di voce, ossia di petto e di testa, suoni gravi e suoni acuti. Di petto quando il suono si riscontra nelle cavità del petto, e di testa, se il suono si ripercuote nelle cavità della testa».⁷²

L'attenzione si sposta quindi allo studio del ruolo delle cavità di risonanza, proprio negli anni a cavallo del secolo. Proprio da questi studi sorgerà l'equivoco che sta alla base del concetto di «maschera». Vediamo prima qual è la realtà scientifica oggi comunemente accettata riguardo al problema del passaggio di registro.

⁷² GIUSEPPE GUIDI, *La ginnastica della voce giusta, i principi della fisiologia, dell'arte e dell'igiene*, Bergamo, Tip. Fagnani e Galeazzi, 1886, pp. 58-59.

I REGISTRI E IL PASSAGGIO

Sebbene ancora oggi non ci sia un'unica definizione universalmente accettata del termine «registro», è assolutamente chiaro invece che i registri siano «eventi di tipo esclusivamente laringeo».⁷³ In termini generali si può dire che per registro si intende «un ambito di frequenze, cioè un gruppo contiguo di note, che possiedono uno stesso timbro vocale e in cui tutti i toni vengono percepiti come prodotti in modo simile».⁷⁴ Questa definizione risale al Garcia, il quale doveva essersi reso conto, osservando la laringe, che il passaggio di registro dipende da un fenomeno laringeo e non da un cambiamento della cavità di risonanza utilizzata.⁷⁵

Infatti egli scriveva: «Con la parola registro noi intendiamo una serie di suoni consecutivi e omogenei che vanno dal grave all'acuto, prodotti dallo sviluppo di uno stesso principio meccanico, e la cui natura differenzia essenzialmente da un'altra serie di suoni ugualmente consecutivi ed omogenei prodotti da un altro principio meccanico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque siano d'altronde le modificazioni di colore e di forza cui si assoggettano».⁷⁶

Ma torniamo un attimo indietro. Parlando dei muscoli laringei abbiamo detto che il tiroaritenoido e il cricotiroideo sono i responsabili rispettivamente di un abbassamento, accorciando le corde vocali, e di un aumento, allungandole e assottigliandole, della frequenza fondamentale. Che cosa succede allora passando da una zona più grave della tessitura ad una più acuta? Quale cambiamento si ha a livello laringeo? Daniela Battaglia Damiani lo descrive così: «Più si tende una corda e più questa suonerà all'acuto, ma il buon senso ci dice che non si può superare un certo limite, anche perché la corda vocale sotto l'azione del muscolo vocale⁷⁷ diventa piuttosto grossa. Allora che fa la laringe? Mette a riposo il muscolo vocale e tende le corde in un altro modo. Quale? Per mezzo del muscolo cricotiroideo (si veda la sua azione). In questa maniera le corde vengono tese passivamente, diventano sottili e quindi producono le note acute senza troppo sforzo. Questo “cambio della guardia”

⁷³ FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 47.

⁷⁴ FRANCO FUSSI, *I registri della voce e il passaggio. Prima parte*, in «L'Opera», giugno 2000, p. 104.

⁷⁵ FRANCO FUSSI, ne *I registri della voce e il passaggio. Seconda parte*, in «L'Opera», luglio/agosto 2000, p. 107, scrive: «Da quando Garcia visualizzò la laringe con uno specchietto oltre un secolo e mezzo fa, è iniziata tutta una serie di ricerche rispetto al meccanismo di produzione della voce e dei registri».

⁷⁶ GARÇIA, *Traite complète de l'art du chant*, edizione del 1893, p. 8.

⁷⁷ Per «muscolo vocale» intende il tiroaritenoido.

tra muscoli laringei è il passaggio di registro, momento molto delicato per una voce». ⁷⁸

Si parla qui di una tensione passiva delle corde vocali. Infatti le modalità di tensione cordale sono tre: una attiva e due passive.

1. Le corde vocali possono entrare in contrazione attiva, quando le cartilagini aritenoidi si bloccano in modo da lasciar aperto uno spazio tra loro. Affinché avvenga questa contrazione, deve essere mantenuta ferma anche la cartilagine tiroide, cioè il punto di inserzione anteriore delle corde vocali, per mezzo della contrazione dei muscoli sternotiroidei, i quali collegano rigidamente la laringe allo sterno.
2. Se le corde vocali si lasciano distendere passivamente e le cartilagini aritenoidi vengono lasciate libere di compiere la loro rotazione, stirando ulteriormente le corde, sarà possibile emettere suoni progressivamente più acuti fino al cosiddetto passaggio.
3. Il passaggio è dato dall'inclinazione in avanti della cartilagine tiroide nel corso della risalita della laringe. In questo modo le corde vocali vengono distese anche anteriormente. L'inclinazione della cartilagine tiroide può essere realizzata per azione prevalente dei muscoli sternotiroidei o dei muscoli genioioidei con l'interposizione dell'osso ioide. ⁷⁹

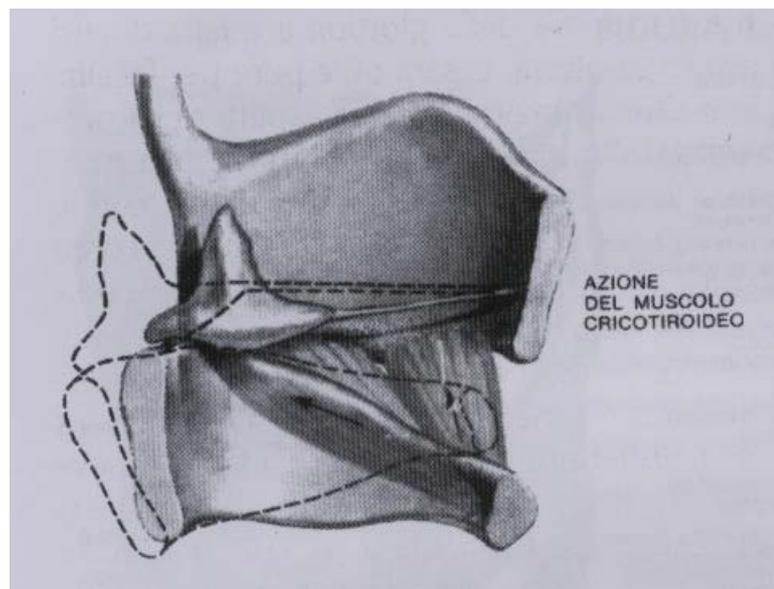


Figura 26: Il muscolo cricotiroideo in azione.

⁷⁸ BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia della voce* cit., p. 234.

⁷⁹ *Le Garzantine Musica* cit., p. 959.

In realtà questi tre meccanismi di tensione cordale non entrano mai in azione separatamente, ma agiscono in combinazioni diverse. Diventano, invece, evidenti nella voce ineducata: ecco allora che potremo distinguere, impropriamente, tre 'registri' differenti, in quanto la voce assumerà colorazioni timbriche differenti a seconda dell'altezza.

Nella prima fase la voce è quella del parlato, cioè si utilizzano le note più o meno basse dell'estensione. Si ha una prevalenza di azione del muscolo vocale, o tiroaritenoidico, che permette: di realizzare un'ampia vibrazione delle corde vocali con buon tempo di contatto e formazione di un segnale con ricca componente armonica, ma con intensità ridotta; di produrre un basso numero di frequenze vibratorie al secondo, cioè i toni bassi.

Nella seconda fase la qualità vocale può corrispondere nel comune parlante alla voce di chiamata o gridata. Questo tipo di fonazione interessa un intervallo di quarta o di quinta; oltre, lo sforzo muscolare diventa notevole, con possibilità di rottura del suono, cioè quella che comunemente viene chiamata «stecca». Questo 'break' vocale si ha in un punto in cui le tensioni muscolari laringee arrivano al limite e arriva al limite anche l'innalzamento della laringe, che avviene, abbiamo visto, durante l'ascesa verso gli acuti.

Nella terza fase interviene il muscolo cricotiroideo che, «esterno all'impalcatura cartilaginea, permette attraverso il basculamento in avanti e in basso della cartilagine tiroidea su quella cricoidea, l'allungamento interno delle corde vocali. La porzione vibrante della corda è in queste condizioni il solo bordo di contatto tra le corde stesse col risultato di produrre un suono acuto ma povero di armonici, il "falsetto"». ⁸⁰ Nel falsetto quindi si ha: «allungamento delle corde vocali per innalzamento laringeo con aumento della tensione longitudinale delle corde vocali, diminuzione del tempo di contatto glottico e riduzione dell'onda mucosa al bordo libero, ed inoltre conseguente riduzione dell'ampiezza e delle cavità di risonanza». ⁸¹

In una «voce naturalmente impostata», invece, «in assenza della contrazione attiva i due meccanismi di distensione passiva entrano in azione contemporaneamente fin dalle note più basse. Non si avvertono cambiamenti

⁸⁰ FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 105.

⁸¹ ID., *Glossario comparato tra scienza e arte vocale (da «esercizi» a «falsetto»)*, in «L'Opera», gennaio 2004, p. 99.

sensibili del timbro vocale alle diverse altezze e si parla di assenza di registri e di passaggio».⁸²

In una voce educata si cerca di: «equilibrare le necessità di allungamento delle corde vocali nel salire ai toni acuti con il controllo dell'azione del muscolo vocale, il quale permette un buon contatto glottico e mantiene in vibrazione tutto il corpo cordale, e con il controllo della posizione laringea, che tenderebbe a salire durante l'ascesa agli acuti. Ciò permette, da un punto di vista acustico, il mantenimento della concentrazione dell'energia acustica nella zona di armoniche definita come "formante del cantante", situate intorno ai 2500-3000Hz, che dona all'emissione cantata quella caratteristica timbrica che riconosciamo facilmente nel canto lirico impostato, in altri contesti definita come "voce piena" o anche "registro pieno"».⁸³

Quindi il cantante con una buona tecnica canta in un unico registro, detto appunto di «voce piena». In questo modo non si ha passaggio di registro e la voce risulta omogenea su tutta l'estensione. È possibile, però, che anche il cantante lirico «passi» al registro di «falsetto», «ad esempio a scopo caricaturale (categorie vocali maschili che simulano la corda femminile: un esempio, Don Bartolo a Rosina: "per disegnare un fiore sul tamburo") o in smorzatore dell'emissione verso i "pianissimo" su toni generalmente acuti da parte di tenori, non solo leggeri o lirico-leggeri. Non stupisce infatti ascoltare questa capacità di transizione insensibile da un suono pieno al falsetto in Alfredo Kraus nei *Pescatori di perle*, ma lascia piacevolmente sorpresi in un tenore lirico-pieno o spinto come Franco Bonisolli nell'aria "Ogni pena più spietata" da *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi».⁸⁴ Enrico Rosati nel 1908 affermava: «Niente *Registro di Falsetto come base di insegnamento*, che quando l'artista lo vuole lo segna, come fece Verdi nel *Falstaff*, oppure saprà il vero maestro di Canto dove convenga adoperare quel *Registro*, allo scopo di ottenere uno speciale colorito voluto dalla situazione».⁸⁵ L'uso del falsetto dipende quindi dalla situazione e dal gusto, ma anche dalla volontà del cantante di risparmiare energie durante la performance, in quanto l'emissione in falsetto è più economica da un punto di vista cordale, anche se il suono che ne esce risulta più povero sia in volume che in timbro.

⁸² *Le Garzantine Musica* cit., p. 959.

⁸³ FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 104.

⁸⁴ *Ivi*, p. 105.

⁸⁵ ENRICO ROSATI, *Registri!? Memoria letta al Congresso Musicale Didattico tenuto in Milano, 14-21 Dicembre 1908 in occasione delle Feste Centenarie del R. Conservatorio G. Verdi. Castello Sforzesco*, Milano, Tipografia nazionale di V. Lamberti, 1908, pp. 20-21.

I controtenori, invece, usano normalmente il meccanismo del falsetto ma con un rinforzo in armoniche ottenuto con abbassamento laringeo e conseguente guadagno di cavità sopraglottica: si parla infatti di «falsetto rinforzato o falsettone».

«Voce piena» e «falsetto» sono due dei «registri primari», classificati a seconda delle differenze di composizione spettrale legate al tempo di contatto cordale. Infatti «durante la vibrazione delle corde vocali il ciclo glottico è caratterizzato da una fase di chiusura e una di apertura. Con l'analisi glottografica è stato possibile rilevare che la funzione cordale durante l'emissione di suoni di petto presenta un tempo di chiusura glottica superiore al 50% di un intero ciclo vibratorio, mentre nel falsetto questo è inferiore al 40%; tale differenze del tempo di contatto cordale determinano particolarità spettrali distintive: la voce in falsetto, in cui il tempo di contatto è ridotto e il suono viene definito povero nel timbro e nel volume, presenta spettrograficamente armoniche solo fin verso i 2000 Hertz, mentre l'emissione vocale in registro pieno, in cui il tempo di contatto è alto, presenta armoniche almeno fino ai 4000 Hertz».⁸⁶

Per distinguere la voce piena dal falsetto, si parla anche di «meccanismo pesante» e di «meccanismo leggero» («heavy» e «light mechanism»). Il meccanismo pesante è quello caratterizzato da una maggior componente armonica. La pedagogia anglosassone distingue tra registro modale e «loft register» (equivalenti a registro di petto e di falsetto). Il registro della voce parlata a frequenze fondamentali molto basse è detto, nella terminologia tedesca, registro «Stroh bass» (ma anche «vocal fry» o «pulse register»): corrisponde ai toni molto gravi prodotti da voci maschili previsti nelle partiture corali ed anche nelle voci gravi dell'Europa orientale e della Russia,⁸⁷ oppure al suono fondamentale su cui si costruisce il «canto difonico», canto popolare tipico dell'altopiano mongolo. «Un altro registro, comprendente frequenze sopracute della voce femminile, è il cosiddetto registro di fischio (“whistle register”) o flautato».⁸⁸

Queste classificazioni sono quelle oggi comunemente accettate dal mondo scientifico e non. Ma allora perché ancora si sente parlare di «voce di petto» e «voce di testa»? Con quale significato viene usata ancora questa terminologia?

⁸⁶ FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 50.

⁸⁷ *Ivi*, p. 48.

⁸⁸ *Ibid.*

IL DOPPIO EQUIVOCO TERMINOLOGICO

Scrive Franco Fussi: «Il caos nella terminologia sui registri riflette una mancanza di conoscenze obbiettive che permette di dare enfasi più alla scelta terminologica che non a ciò cui essa corrisponde in termini di funzione glottica».⁸⁹

La «mancanza di conoscenze obbiettive» ha portato i teorici, non solo nell'Ottocento, ma anche nel secolo scorso, a basarsi su una terminologia preesistente e a cercare di confermarla, o giustificarla con lievi aggiustamenti, invece di puntare l'attenzione sul termine utilizzato e sulla sua corrispondenza con il meccanismo reale di fonazione.

Già nel 1885 Enrico Delle Sedie affermava: «L'antica denominazione di *registri di petto*, di *medium*, e di *testa*, poteva avere la sua ragione d'essere, allorché gli studi anatomici degli organi vocali non avevano permesso di stabilire la vera fisiologia della voce».⁹⁰ È interessante vedere come negli stessi anni, però, ancora la confusione regnasse sovrana. Ad esempio, a proposito del falsetto da molti è stato scritto che fosse un suono generato non dalle corde vocali, ma dalle false corde: «Segond dimostrò essere la voce di petto prodotta dalle corde vocali inferiori, e quella di falsetto dalle vibrazioni delle corde vocali superiori»;⁹¹ «Il laringe dunque è formato dalle cartilagini *tiroidee* [...]; dalla cartilagine *cricoidea* [...]; dalle cartilagini *aritenoidi* [...]; dalla *glottide* o corde vocali [...]; dalle false corde vocali – sovrapposte alle vere – le quali pare funzionino quando si producono i *falsetti*»;⁹² «E poiché la laringe umana possiede una glottide *vera* ed una glottide *falsa*, se ne inferisce che, quel complesso di suoni che sono una conseguenza dell'azione diretta della glottide *vera* e, conseguentemente, delle corde vocali *vere*, dicesi *registro vero*; quel complesso di suoni derivanti dall'azione della glottide *falsa*, dicesi *registro falso*».⁹³

«Le valutazioni sia sul reale meccanismo di produzione della voce sia sulla qualità del suono prodotto rimangono, fino a pochi decenni or sono, affidate alla soggettività, per la mancanza di adeguati strumenti d'indagine e di misurazione. Le prime si affidano alla sensazione personale di chi emette la voce, le altre a quelle di

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell'arte drammatica*, Milano, Ricordi, 1885, p. 28.

⁹¹ MASUCCI, *Fisiologia ed igiene della voce* cit., p. 88.

⁹² ERNESTO PALERMI, *Sunto di nozioni fisiologiche sugli organi vocali e brevi cenni sull'insegnamento del canto*, Roma, Stab. Giuseppe Civelli, 1891, p. 6.

⁹³ ANDREA GIUSEPPE LABANCHI, *Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico*, 2° ed., Napoli, Tip. F. Colagrande, 1902, p. 58.

chi ascolta. Non potendo i due osservatori coincidere, viene dunque a mancare la possibilità di un riscontro incrociato». ⁹⁴ Quindi, i due fattori che vengono a incrociarsi e a costituire la terminologia dei registri sono:

- 1) la percezione interna dell'esecutore durante l'emissione dei suoni (Fussi parla di «sensazioni propriocettive»), cioè le vibrazioni a livello corporeo percepite nella produzione dei suoni nell'intera gamma, dal grave all'acuto;
- 2) la qualità timbrica percepita dall'ascoltatore, confusa anche con il colore del suono; a partire dal timbro della voce, si cerca di intuire il meccanismo interno che viene di volta in volta utilizzato.

Per dare un'idea dell'estrema variabilità di termini utilizzati, citiamo l'elenco raccolto da Marco Beghelli: «Tentando di riassumere, al di là di un inutilizzabile registro di "contro-basso" (detto anche "doppiobasso?"), si estenderebbe un "primo registro" denominato di volta in volta "voce naturale", "voce chiara", "di petto" "a toni reali", "registro inferiore", "registro de' suoni bassi o gravi" "registro di petto", "registro di corda lunga", "registro spesso", "*voce laringea*", "vox pectoris".

All'altro capo dell'estensione, e al di qua di un non meglio precisato "registro sopracuto", troverebbe invece spazio un "secondo registro", o "registro piccolo", "registro superiore", "registro acuto", "registro de' suoni acuti", "*dei tuoni falsi*", "di testa", "*di falsetto*", "di falsetto-testa", "di corda breve", "*di voce mista*", "*voce laringea*", "voce faringea", "voce velata", "vox capitis". A metà strada, ma solo per alcuni, si situerebbe infine un "registro de' suoni di mezzo", o "registro medium", "registro medio", "intermedio", "di mezzo petto", "di voce mista", "di transizione", "registro sottile", "voce di mezzo", "*di falsetto*", "falso registro", "suoni di gola", "vox gutturis".

L'abbondanza di denominazioni comuni ai differenti registri (qui segnalate dal corsivo) è sintomo della confusione terminologica che affligge la materia, ma ancor più dell'ambiguità di referente extralinguistico già segnalata in altre occasioni, per cui – al di là del registro di appartenenza e del nome attribuito – non sembra esservi identità d'idee circa la reale natura sonora di questo o di quell'effetto vocale». ⁹⁵

⁹⁴ BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 212.

⁹⁵ *Ivi*, p. 218.

Per «voce naturale» si intende il più delle volte «voce spontanea», cioè quella del parlato, che riguarda frequenze basse. «Nel parlato, utilizzando cioè note gravi dell'estensione vocale fisiologica, si sperimenta notoriamente la consonanza vibratoria della gabbia toracica, quella che è gergalmente – e impropriamente – detta “risonanza di petto”, la quale comprende, almeno per l'uomo, l'ambito tonale della voce di conversazione».⁹⁶ Tale vibrazione è dovuta all'azione dei muscoli sternotiroidei, che sono in tensione, e si trasferisce attraverso la zona clavicolare verso la trachea e i bronchi. Si tratta di una vibrazione osteomuscolare che si propaga, non dovuta a una risonanza.

Tutto il nostro corpo è in grado di vibrare, ma non di risuonare, dato che per risuonare occorre una cavità in cui il suono si propaghi attraverso l'aria. Stessa cosa vale per la «risonanza di testa»: anch'essa non esiste. In realtà, quello che accade è questo: «Nel corso di un'emissione su toni ascendenti a intervalli di grado congiunto, entra gradualmente in attività il muscolo cricotiroideo che, situato all'esterno dello scheletro cartilagineo, allunga la corda. Grazie al mantenimento dell'attività tensoria del muscolo vocale, viene evitato il sollevamento della laringe e la conseguente riduzione dello spazio di risonanza: in tal modo viene permesso alla corda di vibrare in tutta la sua ampiezza ed il suono mantiene le sue qualità acustiche di pienezza. Le sensazioni vibratorie soggettive, essendo la corda ora assottigliata, si dirigono verso la scatola cranica».⁹⁷ L'insistere sull'esistenza di un ipotetico risuonatore in varie posizioni della testa darà il via a tutta quella tradizione novecentesca sulla «maschera» come cavità di risonanza.

«Il fatto che il cantante percepisca sensazioni toraciche, faringee, buccali, nasali o facciali ha portato i didatti del canto a coniare termini, identificati poi con i registri, descrittivi di tali sensazioni kinestesiche-proprioceptive (copertura, registro di testa, di petto – scambiando tra l'altro quest'ultimo come risuonatore) considerando così i registri come il risultato della sola azione dell'apparato di risonanza».⁹⁸ Questo è stato il primo equivoco: fare una distinzione in registri basandosi sulle sensazioni interne del cantante.

La trattatistica tecnica odierna, però, non ripudia i termini di tradizione, ma li giustifica, spostandoli ad un significato più consona. Abbiamo visto come il cantante con voce ben impostata lirica usa normalmente il registro pieno, o voce piena, per

⁹⁶ FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 104.

⁹⁷ ID., *I registri della voce (II parte)* cit., p. 107.

⁹⁸ FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 49.

coprire praticamente tutta la tessitura dei brani che esegue. I termini «di petto» e «di testa» vengono conservati per indicare appunto quei fenomeni di percezione muscolo-scheletrica, che vanno sotto il nome di «fenomeni di consonanza». Avremo quindi il «registro pieno con consonanza di petto» per le regioni tonali grave e media delle voci maschili e per quella grave delle voci femminili; mentre gli acuti possono essere definiti come suoni emessi in registro «pieno con consonanza di testa».

L'altro equivoco riguarda invece l'ascolto delle qualità timbriche che assume la voce salendo e scendendo nell'estensione a seconda che il suono prodotto possa essere definito come «aperto» o «coperto». Tali modificazioni timbriche, rilevabili a livello spettrale, le quali non dipendono dalle modalità di utilizzo della sorgente laringea, vengono classificate sotto il nome di «registri di secondo ordine».

Nei suoni aperti si ha: posizione laringea elevata; epiglottide abbassata; muscolatura laringea contratta con cavità strette; base della lingua verso la parete posteriore della faringe; velo fortemente elevato. Nei suoni coperti si ha: posizione laringea più bassa; epiglottide sollevata; cavità sopraglottiche più ampie; base della lingua non arretrata; velo meno elevato. Inoltre il suono aperto presenta componenti spettrali superiori fino ai 5000Hz; mentre la nota coperta presenta armoniche fino ai 4000Hz con concentrazione tra i 2500-3000Hz (che rappresentano la «formante di canto»)⁹⁹. Il suono aperto all'udito sembrerà più aspro e metallico, mentre quello coperto sembrerà più morbido, rotondo; il primo viene effettuato tramite quelle che vengono dette «tecniche a sorriso», il secondo tramite «arrotondamento» labiale con modificazione vocalica e «ricerca di profondità», di cavità.

All'ascoltatore questi suoni aperti o chiusi, in particolare se prodotti in zona acuta, possono essere confusi con un'altra coppia antagonista: suono «chiaro» o «scuro». L'atteggiamento dell'organo risuonatore va di pari passo con l'articolazione vocalica. Nell'italiano neutro infatti, per loro natura, possiamo distinguere nelle vocali /i/ ed /é/ un colore più chiaro, mentre nelle vocali /u/ ed /ó/ un colore più scuro. Le vocali /i/ ed /é/ possono però facilmente essere scurite grazie ad una leggera protrusione labiale. Dirò allora di aver «coperto» le vocali. Si tratta quindi della stessa procedura attuata per «coprire» un suono aperto. Se pensiamo al fatto che si canta sopra un testo poetico fatto di parole formate da consonanti e altrettante vocali, potremo dire che la frase assumerà un colore chiaro oppure scuro a seconda del

⁹⁹ *Ivi*, pp. 55-56.

grado di «copertura» delle vocali. Soprattutto su questo gioco timbrico si basa il cantante per dare espressione al suo fraseggio.

Ernesto Palermi, a proposito dei timbri della voce, scriveva: «Il timbro dipende dalle diverse conformazioni che si possono dare al faringe ed alla cavità orale, per la naturale elasticità di cui questi organi sono dotati. Due sono i timbri principali: l'*aperto* ed il *chiuso*. Il timbro aperto si ottiene col tenere la bocca moderatamente aperta al sorriso [...], pronunciando le vocali *a*, *é* aperta, *é* stretta. Questo timbro però va adoperato con molta parsimonia e giudizio. Lo abusarne stanca facilmente le corde vocali, perché il suono così prodotto ripercotendosi poco o nulla nelle cavità superiori del faringe, ma più nelle inferiori e nelle orali, il lavoro dalla glottide per produrlo e sostenerlo è maggiore. Si adatta con successo a correggere le voci troppo scure e cavernose. Il timbro chiuso si ottiene arrotondando bene le cavità orali e il retrobocca, dando alle labbra la forma di un *o*, [...] facendo uso delle vocali chiuse: *o* naturale, *o* grave ed *u*. Il timbro chiuso facilita l'emissione dei suoni acuti. Ma per ottenere un suono vocale omogeneo, gradevole all'udito e facile al tempo stesso, sarà necessario di studiare la fusione dei due timbri; imperocché il timbro tutto aperto e il timbro interamente chiuso non si possono usare che in certe date espressioni drammatiche, per caratterizzare, a mo' d'esempio, l'odio, il disprezzo, il terrore, l'indignazione, il dolore, l'amore violento, ecc. Da ciò risulta che nello studio e nel canto in generale va adoperato un timbro di voce misto».¹⁰⁰

Se un cantante alterna in ugual misura i due colori, il fraseggio apparirà omogeneo. Ma, se tendesse per esempio a pronunciare quasi tutto «coperto», renderebbe più evidente il momento in cui «apre», «schiarisce» i suoni. Questo è proprio quello che accadde nel caso Duprez. Questa interpretazione, che tenteremo di riassumere, ci viene suggerita da Marco Beghelli il quale, dopo aver parlato dell'equivoco sull'uso del falsetto nella prassi esecutiva, ci spiega, portando numerose testimonianze, che il famoso «Do di petto» in realtà non era affatto «di petto», ma era stato scambiato come tale proprio a causa del gioco di colore attuato da Duprez.¹⁰¹

¹⁰⁰ PALERMI, *Sunto di nozioni* cit., p. 9.

¹⁰¹ BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., pp. 219-232.

IL CASO DEL «DO DI PETTO»

«Sono da sfatare alcune scelte terminologiche improprie che, ad esempio, portano a definire “di petto” il Do acuto dei tenori che è invece una nota emessa a voce piena ma con sensazioni vibratorie “di testa”». ¹⁰²

In tutta la letteratura più accreditata sulla prassi esecutiva vocale si fa riferimento all'innovazione attuata dal tenore Louis Gilbert Duprez, introducendo un Do acuto in registro di petto al posto del più comune falsettone. Rodolfo Celletti in *Storia del belcanto* scrive: «Dopo il sol³, Nourrit usava con grande perizia il falsettone e con questo tipo di fonazione eseguì tutte le pagine e le frasi del *Guglielmo Tell* che noi oggi siamo assuefatti ad udire da tenori che cantano con piglio eroico e voce stentorea, emettendo tutti gli acuti “di petto”, compreso il do⁴», e aggiunge in nota: «Fu proprio nel *Guglielmo Tell* che un altro cantante francese, Louis Gilbert Duprez, acerrimo rivale di Nourrit, introdusse con enorme successo il cosiddetto “do di petto”, nota che per tutto il periodo romantico contribuì in maniera decisiva a creare il mito del tenore». ¹⁰³

Anche in questo caso l'equivoco è doppio e incrociato: i contemporanei a Duprez hanno erroneamente interpretato il suo Do come un suono prodotto con registro di petto; questo ha fatto pensare agli studiosi successivi che prima dell'era Duprez, dato che Rossini aveva definito il suo suono come «l'urlo di un cappone sgozzato», ¹⁰⁴ l'uso comune fosse quello di eseguire gli acuti per mezzo del registro di falsetto rinforzato o falsettone.

L'obiezione posta da Beghelli parte dalla presentazione del problema d'interpretazione del termine «falsetto». Dai primi trattatisti, come abbiamo visto, tale termine era considerato come sinonimo di «voce di testa» oppure di «voce mista» o «di mezzo». Era considerato quindi come un registro compreso all'interno di quella che noi oggi intendiamo come voce piena. Fra i teorici di fine dell'Ottocento, invece, il termine «falsetto» viene ad essere completamente soppiantato da quello di «registro di testa». Scriveva Enrico Rosati nel 1908: «Sarebbe ora che il *Falsetto* si tenesse il suo nome di *Falsetto*, e non venisse più confuso con la *Testa*». ¹⁰⁵ «*Falsetto* era l'appellativo che si dava ai musicisti che cantavano con voce *falsa* (in contrapposizione

¹⁰² FUSSI, *I registri della voce (Il parte)* cit., p. 107.

¹⁰³ RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 189.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 173.

¹⁰⁵ ROSATI, *Registri!?* cit., p. 18.

- S. Con l'estensione dei suoni, prodotta in grazia della situazione naturale degli organi della voce, col petto pieno, e con la gola aperta.
- M. Ed il registro di testa come si ottiene?
- S. Con lo sforzo de' suddetti organi della voce.
- M. Come si ottiene la voce di falsetto?
- S. Si ottiene allorché nel canto oltre le voci umane più acute si preferiscono nel canto alcune altre voci acute con un certo stento degli organi del canto, e che si distinguono con un suono loro particolare, imitando la voce femminile per esempio se un basso canta un ottava più alta dell'estensione della sua voce naturale, sforzandola la cangia in voce di contralto.¹⁰⁹

Ci accorgiamo che qui il falsetto è qualcosa di ben diverso dal registro di testa; è infatti al di fuori della «voce naturale», divisa appunto in registri di petto e di testa, composti questi di suoni tra loro «relativamente diversi». Tale suddivisione si avvicina di molto alle definizioni che noi oggi attribuiamo rispettivamente a «falsetto», «registro di petto» e «di testa».

Inoltre, sottolinea Beghelli, fra i vari trattati «un elemento comune ritorna costante: la limitatezza del primo registro vocale (cosiddetto “di petto”), che costringe a passare ad un meccanismo di emissione differente (“falsetto” o “testa” che dir si voglia)». ¹¹⁰ Quindi, il «do di petto» dovrebbe essere qualcosa di straordinario.

Rodolfo Celletti parlando del tenore Angelo Amorevoli afferma: «Non poteva aver cantato che con la voce e con il gusto di coloro che, fra il 1830 e il 1845, avevano costruito il mito del tenore romantico: Rubini, Moriani, Duprez. Quindi timbro chiaro e dolce, espressione estatica e acuti argentini e squillanti, compreso lo strepitoso do di petto che appunto Duprez aveva, se non inventato, divulgato». ¹¹¹

È vero che nella prima metà dell'Ottocento, finita l'epoca d'oro dei castrati, si ebbe un grande cambiamento del gusto nella storia della vocalità. Ma questo cambiamento non si ebbe con la sostituzione, per gli acuti, del falsetto con il registro pieno, ma con un cambiamento nell'uso dei timbri, dei colori della voce.

Marco Beghelli per avallare la sua tesi riporta alcuni estratti sul colore della voce dal trattato del Garcia del 1840: «In questo registro [di petto] il *colore oscuro* rende il suono pieno e rotondo; ed è solo per mezzo di questo *colore* che il cantante perviene a comunicare alla voce tutto il volume di cui è suscettibile. Vogliano i lettori

¹⁰⁹ GIACOMO CORRER, *Trattato elementare teorico-pratico di declamazione musicale compilato ad uso di quelli che calcano la via delle scene del maestro nobile Giacomo Correr Accademico Filarmonico dedicato all'egreggia e celebre cantante e declamatrice, la soprano Giudita Pasta*, Venezia, 1834 (Archivio storico del Gran Teatro «La Fenice», Armadio 7, Scaffale 4, «Scuola di Canto e di Ballo», «Progetto Correr»), Lezione XVIII.

¹¹⁰ BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 219.

¹¹¹ RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 133.

badar bene che io parlo del volume, e non della forza e del metallo. [...] Il *color chiaro* comunica al registro di petto un carattere metallico e brillante. [...] A determinare le mie idee sul *color chiaro*, sul risuono metallico e sulla potenza ond'è capace, non citerò che qualche esempio notissimo. Il Re di Lablache nel finale del *Matrimonio secreto* "Andiam subito a vedere"; le note Re, Mi, Fa, Sol, La di Levasseur, nella frase del *Roberto il Diavolo*: "Et quoi! tu trembles déjà!". Il Fa di Rubini nel passo "Il mio tesoro"; il Fa di Garcia [padre] alla ripresa del motivo "Fin che dal vino" [nel *Don Giovanni*]; finalmente il Do di Duprez nel *Guglielmo Tell*; tutte queste note, prese in differenti parti della voce da differenti cantanti, sono tutte di registro di petto a *color chiaro*. Caricando questo *colore* esageratamente la voce si fa stridula e gridante». ¹¹² Scrive di seguito il Beghelli: «Duprez non fu dunque né il primo né l'ultimo ad emettere suoni acuti di petto in color chiaro, ma fu soltanto colui che ebbe la ventura di affidarsi a questo artificio nel più favorevole contesto musicale (il culmine di un brano marziale già di per sé strepitoso), storico (la nascita del tenore romantico di stampo eroico) e sociale (il bisogno per il pubblico parigino di regalarsi un nuovo mito). La sua intuizione fu piuttosto quella di estendere l'effetto oltre i limiti della gamma vocale sino ad allora praticati». ¹¹³ Ma non solo: Duprez rendeva ancora più evidenti questi acuti in color chiaro, in quanto «prorompendo nel generale inscurimento della voce, figuravano come lampi in piena notte». ¹¹⁴

Perciò, ai contemporanei gli acuti di Duprez dovevano esser parsi talmente differenti dal resto della tessitura tanto che furono scambiati come suoni eseguiti con un registro diverso, quello appunto di petto, al quale meglio si confaceva il colore chiaro della voce. Coloro che erano ancora legati al canto omogeneo, rotondo della tradizione belcantistica, come Rossini, non potevano far altro che disapprovare questa nuova 'moda', che velocemente prendeva piede e che avrebbe portato poi, alla fine del secolo, ad un nuovo cambiamento di gusto con l'opera verista, della quale è propria una vocalità più spinta, stentorea, ancor meno omogenea, che imita le variazioni di timbro del parlato.

L'equivoco quindi risale alla metà dell'Ottocento e già allora aveva dato i primi frutti catastrofici in coloro che, per imitare Duprez, cercassero di portare oltre il limite il registro di petto, gridando negli acuti. Testimonianza di ciò, ci viene data anche da Heinrich Panofka, che in *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni*

¹¹² BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., pp. 228-229.

¹¹³ *Ivi*, p. 229.

¹¹⁴ *Ibid.*

generali sulla voce e sull'arte del canto del 1871,¹¹⁵ annovera tra le cause della decadenza vocale proprio il famoso «Do di petto». Ancora dieci anni dopo, Charles Delprat ribadisce che molti tenori si rovinano perché vogliono imitare Duprez.¹¹⁶ Così, invece, racconta Morell Mackenzie: «Autorità competenti affermano che l'esempio di Duprez, il cantante francese tanto famoso per le sue alte note di petto, ebbe un effetto pernicioso sugli altri tenori, che tentarono, *invita Minerva*, di imitarlo, e troppo spesso condussero le loro voci alla sorte della rana, che tentava di gonfiarsi fino a raggiungere il volume del bue».¹¹⁷

Tutto questo ci fa comprendere quanto sia complesso parlare di storia della vocalità a partire da quei trattati, che portano essi stessi delle contraddizioni, risalenti spesso agli stessi anni in cui quei trattati sono stati scritti. Inoltre, le diverse interpretazioni storiche possono avere anche enormi conseguenze sulla prassi esecutiva odierna, soprattutto nei casi in cui si cerca di interpretare filologicamente le opere del passato: infatti, nel periodo in cui sono usciti alle stampe scritti con interpretazioni simili a quelle di Rodolfo Celletti, molti cantanti hanno iniziato ad usare il falsetto per le note acute in brani risalenti a prima della famosa 'rivoluzione' del «Do di petto».

Nei testi più recenti sulla storia della vocalità sembrerebbe che l'equivoco a proposito del falsetto sia stato debellato. Nel testo *Storia dell'opera italiana* di Fabrizio Dorsi e Giuseppe Rausa del 2000 la questione è riassunta così: «Una delle grandi conquiste della vocalità barocca è la scoperta del cosiddetto passaggio di registro. La voce naturale, detta anche piena o "di petto" per il fatto che, empiricamente, il suo punto di risonanza sembra identificarsi con le cavità toraciche, ha infatti un'estensione limitata. Per ascendere verso l'acuto diviene necessario impiegare anche la voce di falsetto, suoni artificiosi più deboli e più poveri che sembrano risuonare soprattutto nei seni nasali, paranasali e frontali del cranio, e che vengono perciò definiti "di testa". Poco prima della metà del Seicento si diffonde la tecnica che consente il cosiddetto "passaggio", vale a dire l'unione delle note più acute del registro di petto con quelle più gravi di quello di testa in modo tale che le caratteristiche dell'uno e dell'altro vengano a fondersi in suoni misti privi di mutamenti improvvisi di timbro o d'intensità.

¹¹⁵ HEINRICH PANOFKA, *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto/ per il maestro cav. Enrico Panofka, trad. dal francese di Vincenzo Meini*, Firenze, M. Cellini e C., 1871.

¹¹⁶ CHARLES DELPRAT, *La question vocale*, Pau, Typographie Garet, 1881.

¹¹⁷ MACKENZIE, *Igiene degli organi vocali* cit., p. 121.

Il passaggio, teorizzato diversi decenni dopo la sua introduzione da Pier Francesco Tosi nelle sue *Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, pubblicate a Bologna nel 1723, conferisce maggiore omogeneità timbrica a tutta la gamma dei suoni, ne amplia l'estensione, migliora le possibilità di impiego virtuosistico della voce e rappresenta l'indispensabile presupposto tecnico di quel periodo d'oro che venne definito posteriormente del "belcanto" e che si identifica grosso modo con l'intero XVIII secolo». ¹¹⁸ In questo caso gli autori hanno le idee chiare per quel che riguarda il falsetto, ma non altrettanto, come vedremo, per la «maschera».

L'APPROCCIO DIDATTICO E IL CONCETTO DI «APPOGGIO»

Per concludere il nostro studio sul problema dei registri parleremo dell'approccio della didattica del canto nell'affrontare il problema della produzione dei suoni appartenenti a ciascun registro. «È da tutti largamente riconosciuto che, nel cantante, la mancanza di una tecnica adeguata rende evidenti i registri ed il passaggio da uno all'altro. Una delle finalità classiche della pedagogia della voce cantata è quella di ridurre o eliminare le variazioni timbriche tra i registri, ottimizzando il passaggio da un registro all'altro con il minor cambiamento timbrico possibile». ¹¹⁹

Abbiamo visto che Giovanni Battista Mancini suggerisce di «ritenere le voci di petto, e di forzare a poco a poco la corda nemica di testa». Difficile dire che cosa intendesse. Giacomo Correr riprende il dettame del Mancini affermando che l'unione dei due registri «consiste nell'esercizio giornaliero di ritenere le voci di petto, e di sforzare a poco a poco la corda di testa, studiando di render le prime nella miglior maniera eguale a quest'ultima»; ¹²⁰ nel caso però «le voci di petto fossero più deboli di quelle di testa [...] conviene rinforzar l'intuonazione delle corde di petto, ed in proporzione unirvi le prime della testa». ¹²¹

¹¹⁸ FABRIZIO DORSI – GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori, 2000, p. 134.

¹¹⁹ FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 48.

¹²⁰ CORRER, *Trattato* cit., Lezione XX.

¹²¹ *Ibid.*

Nel metodo di canto compilato per il Conservatorio di Parigi, poi adottato a metà del XIX secolo dal Conservatorio di Milano, si dice che per unire i registri bisogna, per le voci femminili, «addolcire la voce di petto e rinforzare e sostenere la voce di mezzo. Tra voce di mezzo e di testa è il contrario: bisogna rinforzare l'ultimo suono della voce di mezzo e addolcire la voce di testa».¹²² Anche Lablache dà una spiegazione simile: «I due registri di voce d'uomo offrono non di rado suoni fra loro disparati, da produrre un disgustosissimo effetto se non si pervenga ad unirli con un attento studio. Le note ultime di *petto* riescono nell'acuto molto sonore, a cagion dello sforzo medesimo che esse richiedono; mentre al contrario le prime note di *testa* sono assai dolci e ben sovente deboli. È perciò necessario occuparsi ad afforzar queste ultime, e a raddolcir le prime. Essendoci dal nostro organismo concesso poter fare i suoni estremi d'un registro col prossimo registro, il mezzo migliore onde unire quelle due qualità di suoni sarà quello di cominciare a far passare un medesimo suono dal registro di *petto* a quel di *testa*; e viceversa».¹²³

Le indicazioni sulle modalità di emissione cominciano ad essere più precise quando si cerca di spiegare 'come' i suoni relativi di ciascun registro debbano essere eseguiti. Già nel metodo parigino sopra citato si trova un primo vago esempio relativo al registro di testa: «Le voci di testa devono essere cavate dai seni frontali, e dalle fosse nasali». Oscuro però è il termine «cavate», di cui il significato viene dato per scontato. Ci si preoccupa invece di specificare: «Ciò dev'esser eseguito colle necessarie precauzioni per evitare i difetti indicati al capitolo III». I difetti in questione sono la voce «gutturale» e la voce «nasale»: «Se l'emissione del suono non si fa con prontezza, esso diventa *gutturale*, se troppo spinto verso la testa, diventa *nasale*».¹²⁴ Interessante in questo caso è l'uso del termine «spinto».

Lablache in un contesto simile usa il termine «dirigere»: «I suoni del registro di *petto* debbon prodursi emettendo con franchezza il respiro, in modo che non intoppi nel suo passaggio contro parte alcuna della bocca [...]. I suoni di *mezzo* si producono dirigendo il respiro contro i denti superiori. I suoni di *testa* si ottengono dirigendo il respiro interamente verso i seni frontali». Anche lui aggiunge, in nota, che si devono evitare i due difetti: «il suono gutturale» e «il suono nasale».¹²⁵

¹²² *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano con note ed utili osservazioni sulla pronuncia di M. M.*, Milano, Antonio Carulli, ?1850, Capitolo VI.

¹²³ LABLACHE, *Metodo completo* cit., p. 10.

¹²⁴ *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi* cit., Capitoli III e IV.

¹²⁵ LABLACHE, *Metodo completo* cit., p. 9.

Dagli esempi dati finora, ci accorgiamo che, salendo verso l'acuto, cambiano i punti di riferimento. La voce di petto è attribuita soltanto al buon coordinamento del fiato. Per la zona acuta della voce, invece, si indicano delle zone precise verso cui indirizzare il suono. Si parlerà dunque di «appoggio del suono» o, come sarà nel '900, di «proiezione del suono», come se per salire verso gli acuti «il suono» dovesse fare un percorso diverso, preciso, affinché vengano percepite dal cantante determinate sensazioni. Questo percorso che deve fare la colonna sonora, sarà regolato dal cantante attraverso il controllo delle cavità di risonanza: «La stabilità del suono e la sensazione del perfetto appoggio della voce che ne deriva, non è dovuto soltanto al funzionamento normale dei muscoli laringei, ma anche alla stabilità delle parti mobili degli organi di risonanza».¹²⁶

Ancora una volta, l'attenzione va alle cavità di risonanza, e non al funzionamento della laringe. È vero, infatti, che il comportamento delle parti costituenti l'apparato risuonatore è strettamente correlato con il comportamento laringeo. Si può dire che tutta la didattica del canto è basata sul controllo del suono attraverso il controllo delle cavità di risonanza. Giustificiamo in questo modo l'esistenza di termini come «di petto» e «di testa».

Allo stesso modo giustificheremo il termine «maschera»: nel '900, non è stato altro che un nuovo tentativo di localizzare un punto preciso per l'appoggio del suono, in modo da dare al cantante un riferimento, un modo di materializzare ciò che è immateriale, il suono.

¹²⁶ GIULIO SILVA, *Il canto e il suo insegnamento razionale, trattato teorico pratico seguito da un'appendice contenente brevi nozioni sulle principali malattie vocali e sull'igiene del cantante*, Torino, Fratelli Bocca, 1913, p. 105.