

Conservatorio di Musica  
«Benedetto Marcello» di Venezia  
Biennio Sperimentale di Alta Formazione musicale in Canto  
Anno accademico 2007-2008



**TESI:**

**STUDIO SUL TERMINE “REGISTRO”.  
IL CASO DI VIOLETTA NE «LA TRAVIATA»**

Diplomanda: TATIANA CARPENEDO  
Matricola: B-00202  
Relatrice: SILVIA DA ROS

## INDICE

Premessa	p. 3
Introduzione	
Il problema della terminologia del canto	5
Significati del termine registro	10
Parte I	
Storia del termine "registro" in rapporto al lessico del canto	
Primo approccio	14
Dalle prime apparizioni al groviglio ottocentesco	18
Il Novecento	32
I registri e il passaggio oggi	50
Riflessioni	55
Parte II	
La classificazione delle voci e il caso di <i>Violetta</i> ne «La Traviata»	
Quale voce?	60
La giovine "malata" d'amore	64
Il sacrificio	68
La santificazione	71
Conclusioni	73
Bibliografia	75

## PREMESSA

Le ragioni di questa ricerca risalgono all'esperienza personale di chi scrive. Fin dagli inizi del mio percorso canoro, mi sono chiesta se prima o poi avrei potuto affrontare un ruolo vocale come quello di *Violetta* de «La Traviata» di Giuseppe Verdi, da sempre la mia opera preferita, per l'argomento, per le indimenticabili melodie, per l'apparente semplicità e l'immediatezza dell'orchestrazione e per tutti quei motivi che la fanno amare da più di centocinquant'anni dai melomani e dalla gente comune. A dire il vero credo sia stata una delle prime domande che ho fatto all'insegnante Silvia Da Ros quando ho iniziato a lavorare con lei: «Potrò fare *Violetta*?»

Di fronte a questo personaggio ci si pone sempre con grande cautela: sarà perché si tratta di una delle opere più conosciute ed eseguite al mondo; sarà perché le interpretazioni di cantanti più o meno famose sono innumerevoli; sta di fatto che è considerata una delle prove più difficili da sostenere per un soprano, forse proprio per le grandi aspettative che la accompagnano.

Ma qual è il tipo di vocalità che è necessario per superare questa difficile prova? Alcuni dicono che serva un *soprano di coloratura* con una buona zona centrale; altri affermano che la voce più adatta sia quella di un *soprano lirico pieno* che sappia anche risolvere passaggi di agilità; altri ancora pensano ad un *soprano drammatico d'agilità*, il quale ultimamente pare una razza in via d'estinzione.

E non è tutto! Vi è chi dice che si debba avere una vocalità talmente malleabile da riuscire a passare da una voce all'altra, anzi da un *registro* all'altro, durante l'opera stessa a seconda dell'atto.

Di qui viene la curiosità di chiarire il significato del termine *registro*, usato in talmente tante situazioni diverse, nella musica in generale e nel canto in particolare, che a volte l'accezione specifica sfugge alla comprensione.

Nel tentativo di risolvere questo dubbio, ci si trova però di fronte ad una problematica molto più ampia e complessa che riguarda la comunicazione didattica del canto e i problemi terminologici ad essa correlati. Alcuni termini specifici, usati nella

pedagogia del canto, hanno infatti un percorso così singolare e complicato che ciò non avviene in nessun'altra disciplina, tanto da renderla unica nel suo genere, differenziandosi anche da qualsiasi altra didattica strumentale.

*Ringraziamenti:*

*Ringrazio l'insegnante Silvia Da Ros per la pazienza che ha avuto fin dall'inizio delle lezioni e la grande comprensione dimostrata per la mia situazione di studente lavoratrice. Farsi guidare da lei è stato molto spesso emozionante. – A volte nell'aula 130 si 'galleggiava'. – Mi ha insegnato tanto, anche se so che la strada è ancora lunga.*

*Un grazie al maestro Silvio Celeghin, per la sua preparazione e per la passione che ogni volta dimostra appena le sue dita toccano il pianoforte.*

*Ringrazio il Conservatorio "Benedetto Marcello" – i professori, tutto il personale, ma soprattutto il V piano – per questi anni pieni di soddisfazioni e anche di amarezze, ma costruttivi ed indimenticabili.*

*E non smetterò mai di ringraziare Renato, senza il quale il piacere di cantare non sarebbe così grande!*

*Dedico questo lavoro a Gaetano, per il quale ogni parola spesa sarebbe insufficiente.  
Ti amo!*

# INTRODUZIONE

## IL PROBLEMA DELLA TERMINOLOGIA DEL CANTO

In ogni didattica esiste un vocabolario, una terminologia specifica che viene usata nel rapporto-dialogo tra insegnante e allievo. Anche l'insegnante di canto deve utilizzare un linguaggio per trasmettere all'allievo la tecnica. Perché si parli di tecnica, o meglio di scienza, si deve poter riconoscere un linguaggio specifico. Non possiamo dire con certezza quando è nata la tecnica per il canto, ma possiamo risalire alla nascita di una trattatistica pedagogica specifica.<sup>1</sup> I primi trattati di canto propriamente detti sono quelli del Tosi (1723) e del Mancini (1774). La carrellata poi continua intensificandosi sempre più, fino ad arrivare all'aumento editoriale vertiginoso degli ultimi decenni.

Vi è nella pedagogia del canto un bagaglio lessicale specifico della disciplina? Esistono termini coniatati appositamente per questa materia? Numerosi studi sono stati fatti per chiarire questo complesso problema terminologico che dipende da svariati fattori. Citiamo, fra tutti, i lavori di Marco Beghelli sui trattati di canto dell'Ottocento, di Nancy Hockey sui mezzi di comunicazione didattica e di Elena Linda Bertoni sul lessico italiano del canto fra Sette e Ottocento.

Diverse sono le ragioni per cui non si è sviluppato un linguaggio esclusivo: innanzi tutto perché fin dagli inizi la tecnica del canto veniva trasmessa solamente attraverso l'esempio e l'imitazione. Ciò in parte spiega perché l'esigenza di mettere nero su bianco le basi teoriche della tecnica attraverso trattati specifici non è stata percepita prima del XVIII secolo. Un'altra ragione è legata invece alle nuove esigenze del teatro settecentesco prima e ottocentesco poi.<sup>2</sup>

Qual è la natura del vocabolario dei trattati di canto? La realtà prettamente orale e soggettiva che caratterizzava – e ancora caratterizza – questa didattica ha fatto sì che

---

<sup>1</sup> Sulla nascita della tecnica del canto rimandiamo a TATIANA CARPENEDO, *Il concetto di "maschera" nella didattica del canto: un problema terminologico* (relatore: prof. David Bryant), Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Laurea in Conservazione dei beni culturali ad indirizzo musicale, a. a. 2002-2003, p. 14-21.

<sup>2</sup> È curioso infatti notare come l'intensificazione della produzione editoriale della trattatistica è avvenuta proprio in concomitanza di periodi di transizione tra una rivoluzione e l'altra del teatro lirico.

spesso i concetti basilari venissero espressi in modo incerto e vago. Marco Beghelli afferma che: «Di immagini metaforiche, di espressioni figurate che tentano di supplire alla difficoltà di spiegazioni concrete, di termini generici assunti con valenza tecnica è pieno il lessico dei trattati di canto».<sup>3</sup> E ancora: «L'espedito più diffuso fra i trattatisti per arricchire il loro vocabolario rimane in definitiva l'appropriazione di voci del lessico generale caratterizzate da un'area semantica molto ampia ma usate, attraverso un processo di tecnicizzazione, in accezione specifica».<sup>4</sup> La confusione terminologica è creata anche dal fatto che spesso medesimi concetti sono stati spiegati dagli autori con locuzioni più o meno fantasiose e ogni volta differenti o con sottili sfumature di significato. Troviamo quindi fenomeni identici nominati con termini diversi. Altre volte, al contrario, la comparazione di testi diversi ha messo in luce disparità di concetti nascoste dietro gli stessi termini. Per nessun'altra disciplina si sente in egual modo la necessità di un'accurata lemmatizzazione affinché si crei un vocabolario di base da tutti riconosciuto ed utilizzato in modo univoco nella didattica.

La causa principale che dà origine a questo caos è la difficoltà di descrivere in modo completo e oggettivo un suono al di là dei freddi parametri fisico-acustici. È come voler spiegare un colore ad un cieco: si può darne l'idea con metafore sensoriali, ma ognuno percepirà qualcosa di diverso a seconda dell'intuito e della propria sensibilità!

Si tratta di una necessità talmente intrinseca in questo tipo di didattica che non ha nulla a che vedere con nessun altro strumento musicale, in quanto la voce è uno strumento che 'non esiste', che non si vede fino a quando non viene 'messo in azione'. Affinchè l'allievo produca un determinato suono, il maestro cercherà di dare l'idea del suono richiesto attraverso immagini metaforiche; non può fare altrimenti a causa della mancanza di tangibilità dello strumento.

Le locuzioni utilizzabili sono infinite. «Degna di considerazione è la lunghissima teoria di aggettivi, sostantivi e verbi che accompagnano termini di base come *voce*, *nota* o *suono* denotanti, spesso con metafore colorite, sensazioni uditive difficilmente individuabili».<sup>5</sup> È necessario quindi fare ordine, «alla ricerca di quelle *coniunctiones verborum* che sembrano avere un carattere definitorio o comunque di accostamento stabile

---

<sup>3</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico* ( relatori: prof. Francesco Degrada e prof. Renato Di Benedetto), Università degli studi di Bologna, Dottorato di ricerca in musicologia, V ciclo, a. a. 1993-94, p. 169-170

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 178

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 171

per l'autore che le impiega».<sup>6</sup> Citiamo ad esempio: tra le locuzioni aggettivali *voce affilata, argentina, ingolata, naturale, pecorina, velata, stridula*; tra le locuzioni sostantivali *voce di gola, di naso, di anitra, di gozzo, di palato*; e ancora *agilità della voce, flessibilità della voce, strisciatura di voce, posa della voce*; tra le locuzioni verbali *attaccare una voce, cavare la voce, eguagliar la voce, assettare le voce, portare la voce, spianare la voce, strisciare la voce, strascinare la voce*.

«Tanta ambiguità lessicale si deve anche alla particolare natura debolmente tecnica del vocabolario cresciuto attorno alla vocalità».<sup>7</sup> La maggioranza del lessico risente comunque dello stretto rapporto con la pratica musicale (*voce tremula, voce staccata, accenti della voce, portamento di voce, modulazione della voce, legare la voce*). Ennesimo problema è che il più delle volte non c'è accordo nell'uso e nel significato anche di termini fondamentali. E sono gli stessi teorici a lamentare questo disagio! Garcia infatti scrive: «Le doppie applicazioni che notansi in queste parole tecniche provengono dal mancare gli antichi autori di precisione nel loro linguaggio».<sup>8</sup>

«La diffusione di un termine anche tecnico non garantisce infatti automatica corrispondenza di referente extralinguistico. Fermarsi a rilevare le semplici occorrenze di una stessa espressione in testi di natura assai diversa (dal trattato alla lettera privata,<sup>9</sup> appunto), senza valutarne di volta in volta il reale contenuto, potrebbe quindi comportare errate conclusioni a favore di una unitarietà linguistica fittizia».<sup>10</sup> Per leggere e capire un trattato di canto oppure per interagire in una lezione di un qualsiasi insegnante bisogna quindi prima di tutto comprendere il lessico usato come se dovessimo imparare una nuova lingua ed il suo vocabolario, per essere certi di non incorrere in fraintendimenti. Per far questo però bisogna avere dapprima una certa confidenza con questo tipo di gergo, altrimenti molte espressioni risulteranno del tutto incomprensibili. Si entra così in un circolo vizioso difficile da sbrogliare. Come saremo infatti sicuri dell'effettiva comprensione di un consiglio didattico o di un precetto di prassi esecutiva? Lo sprovveduto lettore potrebbe rispondere che il concetto sarà stato recepito dall'allievo nel momento in cui riesce a metterlo in pratica; in realtà accade spesso che, per intuito o suggestione, il risultato sia

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 175

<sup>8</sup> EMANUELE GARCIA II, *Traité complet sur l'art du chante*, 1847, vol.II, p. 48

<sup>9</sup> Marco Beghelli nella sua analisi dei trattati dell'Ottocento li divide in sette categorie: tipo A (metodo propriamente detto, teorico e pratico), tipo B (metodo di dimensione pratica), tipo C (metodo interamente teorico), tipo D (pamphlet saggistico), tipo E (testo medico), tipo F (testo sull'attorialità del cantante), tipo G (testo di argomento collaterale).

<sup>10</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento cit.*, p. 174

positivo ma non consapevole, mentre nemmeno la ripetitività dell'azione sarà garanzia del fatto che l'allievo sia conscio di quello che sta facendo; può semplicemente riuscire a far rivivere la medesima suggestione, anche ad oltranza. Non ci stupiremmo più di tanto se sentissimo dire da un docente allo studente a proposito di un certo suono: "Non m'importa come lo fai, basta che tu lo faccia!", a conferma del fatto che molto spesso quello che interessa maggiormente è la pratica, la creazione dell'episodio artistico, a scapito della teoria. Il nostro intento è quello invece di parlare, se non di scienza, almeno di tecnica, partendo quindi da fondamenti oggettivi.

Riassumendo le problematiche fin qui affrontate e tenendo presente il fatto che sono relativamente pochi i vocaboli che possono dirsi appartenere in modo specifico ed esclusivo al lessico del canto, possiamo affermare che nel processo di tecnicizzazione del linguaggio comune gli episodi più frequenti sono dati dall'uso di: immagini metaforiche (un esempio fra tutti il termine *maschera*); espressioni figurate a cui si ricorre per mancanza di spiegazioni concrete (è il caso dell'espressione *proiettare un suono*); termini con area semantica vasta assunti nello specifico con valenza tecnica (ancora *maschera*, ma anche *appoggio* e *attacco del suono*). Non dobbiamo però dimenticare i rischi dati da questo tipo di processo: quello di sinonimia (disparità di concetti nascoste dietro termini uguali) e quello di polisemia (fenomeni identici nominati con nomi differenti).

Questi rischi non diminuiscono nemmeno nei casi in cui vengano utilizzati termini tecnici presi in prestito da altre discipline. «La didattica vocale si codifica infatti abbastanza tardi, fondandosi su due discipline secolari, al cui inevitabilmente attinge: l'anatomia umana, donde provengono i termini fisiologici (*corde vocali, diaframma, laringe*), e la teoria generale della musica, che fornisce il vocabolario tecnico-musicale (*cadenza, scala, trillo*)». <sup>11</sup> Il ricorso all'anatomia è ben presto spiegato, dato che nel caso della voce siamo in assenza di un lessico organologico specifico, com'è invece per gli strumenti musicali di nuova costruzione, le cui componenti meccaniche godono di denominazioni proprie. Poi dobbiamo aggiungere i termini presi dalla medicina in genere e oggi anche dalla foniatria, branca questa nata molto tardi (con l'invenzione del laringoscopio ad opera di Garcia) e sviluppatasi solamente a meta del XX secolo grazie ai nuovi strumenti di osservazione. Anche se a farla da padrone sono i termini e le locuzioni che vantano un rapporto diretto con la pratica musicale, non possiamo dimenticare le voci prese in prestito alla fisica acustica (*acuto, calare*) e alla fonetica (*nasale, gutturale*). Chiudiamo il panorama con le

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 175



altre discipline in qualche modo vicine al canto e all'opera, cioè la drammaturgia, l'arte poetica, l'estetica e la filosofia.

Il prestito da altri lessici specifici è dunque la via più praticata. Ci dice il Beghelli che i neologismi di estrazione colta sono rarissimi. Infatti «fra i vocaboli di nuovo conio, scarsa è in ogni caso la formazione dotta, fatto spiegabile anche in ragione dell'estrazione culturale di gran parte degli autori, oggettivamente incapaci di rivolgersi ad etimologie greche o latine. [...] L'unico grecismo a prendere veramente piede sarà *baritono*»<sup>12</sup> che alla lettera indica solo una voce grave e non intermedia fra il tenore e il basso. Faticano a permeare anche i forestierismi, dato il legame forte con la lingua italiana del teatro operistico e data la nazionalità dei maggiori didatti.

Parliamo di neologismi quindi solo nel senso del conio di nuove locuzioni che specificano o delimitano con aggettivi e sostantivi il termine mutuato di partenza. Questo fatto e il ricorso all'organologia di altri strumenti musicali che presentano in qualche modo analogie con lo strumento voce sono i punti di partenza per la comprensione di uno dei termini più versatili del lessico musicale e vocale: il *registro*.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 176

## SIGNIFICATI DEL TERMINE “REGISTRO”

Il termine *registro* rientra perfettamente nella casistica precedentemente analizzata come lemma preso in prestito da altre discipline: «è un esempio tipico di estensione alla sfera del canto di un'espressione tratta dal lessico degli strumenti musicali, nella fattispecie l'organo». <sup>13</sup> Aprendo qualsiasi volume enciclopedico di argomento musicale il primo significato che troveremo sarà riferito a una serie di canne d'organo d'uguale tipo con effetto timbrico omogeneo; inoltre la stessa parola va a designare le leve, tiranti o bottoni, con le quali si aziona il meccanismo che seleziona i vari timbri, cioè una o più canne che vengono messe in comunicazione con una tastiera. Il medesimo termine in organologia si usa per il clavicembalo e sta ad indicare ambiti di altezze corrispondenti a serie omogenee di corde di differenti ordini di lunghezza, nonché timbri particolari, realizzabili mediante dispositivi meccanici azionati da pomelli posti sulle tastiere e da pedali. Da notare come ritorna più volte la parola *timbro*, tanto che nell'Ottocento timbro e registro vengono usati da alcuni trattatisti come sinonimi.

In ambito più generale, facendo riferimento sia agli strumenti musicali che alle voci, possiamo indicare anche un settore della gamma sonora di uno strumento musicale o della voce di un cantante, in cui l'emissione del suono (o vocale) presenta determinate caratteristiche (si parlerà di registro grave, registro centrale e registro acuto).

Oltre a ciò è possibile anche designare l'estensione melodica di voci e strumenti (ad esempio il clarinetto di registro medio-acuto, il clarinetto piccolo di registro più acuto e il clarinetto basso, detto anche clarone, di registro medio-grave). Per quanto riguarda la voce è assodato che il registro delle voci maschili si situa un'ottava sotto quello delle voci femminili. Dalla più acuta alla più grave le voci sono così denominate:

- voci femminili
  - soprano
  - mezzosoprano
  - contralto
- voci maschili
  - tenore
  - baritono
  - basso

---

<sup>13</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 211

Si identificano poi anche numerose sottocategorie, che semplificando vengono così classificate:

- Soprano
  - s. drammatico
  - s. lirico
  - s. leggero
  - s. di coloratura o d'agilità
- Mezzosoprano
  - ms. grave
  - ms. centrale
  - ms. acuto
- Contralto
  - c. assoluto
  - mezzocontralto
- Tenore
  - t. di grazia
  - t. leggero
  - t. drammatico
  - t. lirico
- Baritono
  - bar. drammatico
  - bar. cantabile
- Basso
  - b. profondo
  - b. buffo
  - b. cantante

Ad esse si aggiungono le voci maschili in falsetto:

- sopranista
- contraltista
- controtenore

mentre le voci dei bambini, prima della pubertà, sono chiamate voci bianche. I seguenti intervalli vocali sono usati nella classificazione delle voci (dalla più alta alla più bassa):

- Soprano da Re<sub>4</sub> a La<sub>5</sub>
- Mezzosoprano da La<sub>3</sub> a Fa<sub>5</sub>
- Contralto (talvolta Alto) da Fa<sub>3</sub> a Mi<sub>5</sub>
- Tenore da Si<sub>2</sub> a Sib<sub>4</sub>

- Baritono da Sol<sup>2</sup> a Mi<sup>4</sup>
- Basso da Mi<sup>2</sup> a Do<sup>4</sup>

In ambito foniatico, secondo le più recenti e accreditate ricerche, un registro vocale consiste in una gamma di suoni che viene prodotta a livello fisiologico con gli stessi meccanismi e che di conseguenza mostra caratteristiche di omogeneità all'ascolto. La foniatra distingue tra *registri primari e secondari*. I registri primari sono caratterizzati esclusivamente da una modalità di vibrazione delle corde vocali a seconda dell'azione dei muscoli tiroaritenoidico e cricotiroideo; quelli secondari anche dall'assetto del tratto vocale. I registri primari sono i seguenti quattro in ordine di altezza tonale, anche se il primo e l'ultimo hanno un utilizzo molto raro.

- **Vocal Fry (M0)**: le corde vocali durante la vibrazione sono flaccide e hanno una superficie di contatto irregolare; il quoziente di chiusura è molto alto e l'aria esce in singoli scoppietti udibili singolarmente; la frequenza è molto bassa, fino a 20 Hz. Il suono all'ascolto può ricordare il verso di una rana.
- **Meccanismo Pesante (M1)**: le corde vocali sono spesse e la massa vibrante è grande; l'azione del muscolo tiroaritenoidico è prevalente su quella del muscolo cricotiroideo; il quoziente di chiusura è più elevato che nel meccanismo leggero. È il tipo di fonazione utilizzato comunemente per parlare.
- **Meccanismo Leggero (M2)**: le corde vocali sono assottigliate e la massa vibrante è ridotta; l'azione del muscolo cricotiroideo è prevalente su quella del muscolo tiroaritenoidico; il quoziente di chiusura è più basso che nel meccanismo pesante. È un suono molto più chiaro di quello del meccanismo pesante. A volte viene definito “falsetto”, ma tale definizione dà adito a confusione perché lo stesso termine definisce anche alcuni registri secondari.
- **Fischio (M3)**: le corde vocali sono quasi immobili con una massa vibrante molto ridotta e concentrata sulla porzione anteriore. È un registro utilizzato raramente, che all'ascolto ricorda molto un fischio effettuato con le labbra.

I registri secondari si originano dai primari, con l'aggiunta di fattori di consonanza che li differenziano, contraddistinti dagli aggettivi di “aperto” e “coperto” che si usano attribuire a precise qualità d'emissione di un suono. Si parla di solito di *consonanza di testa* per il settore acuto e di *consonanza di petto* per il settore grave della voce. Quindi i

registri della voce assumono denominazione diversa a seconda della parte del corpo che entra in consonanza durante il canto. Alcuni teorici aggiungono una consonanza di tipo intermedio, *consonanza mista*. Le consonanze sono dovute alle vibrazioni muscolo-scheletriche. Per avere una risonanza ho bisogno di cavità vuote, quindi la risonanza avviene solo all'interno delle cavità faringee ed orale.

## Parte I

### STORIA DEL TERMINE “REGISTRO” IN RAPPORTO AL LESSICO DEL CANTO

#### PRIMO APPROCCIO

Cominciamo questo percorso storico con una carrellata di definizioni appartenenti a testi di diverso periodo e provenienza:

«Gli uomini hanno la facoltà di formar due serie di suoni, le quali serie si è convenuto denominar *Registri della voce*». <sup>14</sup>

«Colla parola registro noi intendiamo una serie di suoni consecutivi e omogenei partendi dal grave all'acuto, prodotti dallo sviluppo di uno stesso principio meccanico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque sieno d'altronde le modificazioni di forza o di colore a cui si assoggettano». <sup>15</sup>

«Il nome di Registro non è che una parola convenzionale, adottata nell'insegnamento del canto, fino dagli antichi maestri per indicare il distacco, o differenza di suono, che succede naturalmente nell'estensione della voce, e questi cangiamenti sono proprii tanto della voce dell'uomo che di quella della donna». <sup>16</sup>

«Una serie di suoni consecutivi ed omogenei, che possono essere forniti dalla glottide per una speciale maniera di contrazione, per cui questi suoni vanno dal grave all'acuto». <sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> LUIGI LABLACHE, *Metodo complete di canto*, 1842, cap. II, p. 8

<sup>15</sup> EMANUELE GARCIA II, *Traité complet sur l'art du chante*, 1847.

<sup>16</sup> GIUSEPPE GUIDI, *La ginnastica della voce giusta, i principi della fisiologia, dell'arte e dell'igiene*, Bergamo, Tip. Fagnani e Galeazzi, 1886, p. 58

<sup>17</sup> PIETRO MASUCCI, *Fisiologia ed igiene della voce e del canto*, Napoli, De Angelis, 1886, p. 87

«un registro, cioè un particolar modo di produzione»<sup>18</sup>

«Sostengo che la gola è atta a cantare disponendosi in differenti posizioni e che ognuna di queste posizioni genera uno speciale *Registro*, uno speciale strumento».<sup>19</sup>

«Da questi cambiamenti di timbro e di forza, così sensibili nelle voci incolte, hanno origine i *registri*. Sono essi dunque rappresentati da quei gruppi di note, che il cantante novellino eseguisce evidentemente in condizioni differenti, e le note che stanno al principio ed alla fine di ciascuno di questi gruppi si chiamano *note di passaggio*».<sup>20</sup>

«Le corde vocali nel procedere dal grave all'acuto della voce, si vanno progressivamente assottigliando. Ma il loro assottigliamento può avvenire *a gradi*, cioè nota per nota o *a scatti*, cioè per gruppi di note. Ne deriva, nel primo caso, che ogni nota e nel secondo, che ogni gruppo di note avrà un *carattere speciale*. Questo carattere speciale è ciò che si chiama *registro*».<sup>21</sup>

«Il cambiamento del timbro determinato dal cambiamento d'altezza del suono vocale è chiamato da molti autori anche *cambiamento di registro*» [...]. Questo cambiamento del timbro è dovuto ai cambiamenti di spessore, lunghezza e tensione delle corde vocali in rapporto colle differenti altezze».<sup>22</sup>

«Chiamasi comunemente, ma *impropriamente*, Registro un gruppo di suoni diversi per altezza ma tutti dello stesso *Colore (o Timbro)* perché prodotti tutti con medesimo atteggiamento delle pareti di risonanza».<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> MORELL MACKENZIE, *Igiene degli organi vocali: manuale pratico per cantanti ed oratori/ trad. ital. di Ferdinando Massei*, Napoli, Carlo Preisig, 1888, p. 120

<sup>19</sup> 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, p. 5

<sup>20</sup> PAOLO GUETTA, *Dalle antiche norme a delle nuove: considerazioni sull'arte del canto*, Milano, Ricordi, 1910, p. 53

<sup>21</sup> THADDEUS WRONSKI – VITTORIO VITONE, *Il cantante e la sua arte: voce, mimica, truccatura*, Milano, Hoepli, 1921, p. 43

<sup>22</sup> GIULIO SILVA, *Il maestro di canto; saggi di pedagogia del canto preceduti da elementi di acustica e di fonetica scritti dall'A. in collaborazione con Giuseppe Gradenigo*, Torino, Fratelli Bocca, 1928, p. 312-313

<sup>23</sup> ALFREDO MORELLI, *L'apparato vocale*, Milano, Curci, 1931, p. 17

«**Registro** – Serie di suoni emessi con una stessa “impostatura” della laringe: diversi per altezza ma tutti dello stesso *colore*». <sup>24</sup>

«I registri vocali si possono, in modo più completo, definire *serie di suoni prodotti con lo stesso atteggiamento delle corde vocali, con la stessa posizione laringea, con lo stesso meccanismo di vibrazione e aventi appoggio negli stessi centri di risonanza*». <sup>25</sup>

«per *registro* si intende una *serie di suoni di uguale timbro*, prodotta da uno stesso meccanismo della laringe, in equilibrato rapporto con gli adattamenti delle cavità di risonanza». <sup>26</sup>

«Il registro è la susseguenza di suoni con lo stesso colore e lo stesso timbro e si ottiene tenendo la lingua indietro e la laringe bassa [...]. Prima di parlare del passaggio di registro occorre distinguere le note di petto dalle note di testa che si identificano entrambe con le risonanze». <sup>27</sup>

«Definisco qui quello che s'intende per *registro* o per *passaggio*. L'insieme delle frequenze (note musicali) che una voce è in grado di emettere dalla sua estremità grave a quella acuta viene detta *estensione vocale* o brevemente *estensione*. L'estensione di ogni voce umana (maschile o femminile che sia) è divisa in due settori (uno che comprende le note centro-gravi e l'altro le note acute) riconoscibili ed assai distinti l'uno dall'altro, sia in merito ai connotati cromatici (colore vocale), sia ovviamente al procedimento muscolare che li produce. L'attività muscolare che produce il settore centro-grave ha come risultato il colore vocale tipico del normale tono di conversazione che, in virtù di questa caratteristica timbrica è detto “*registro di petto*”. Il settore acuto, che è appannaggio del colore vocale tipico del 'falsetto', prende il nome di “*registro di testa*” ». <sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> ALFREDO MORELLI, *L'apparato vocale*, Milano, Curci, 1931, p. 29

<sup>25</sup> LUIGI COCCHI, *Il canto artistico : fisiologia, tecnica, estetica, didattica, igiene, storia*, Torino, Paravia, 1953, p. 48

<sup>26</sup> RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970, p. 75

<sup>27</sup> CARLO DI GIACOMO, *Metodo pratico di tecnica del canto lirico*, Torino, Musica Pratica, 2001, p. 18

<sup>28</sup> DELFO MENICUCCI, *Scuola di canto lirico e moderno/indagine sulla Tecnica di Affondo da Mario Del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega Edizioni, 2002, p. 153-154



«Per registro noi intendiamo una serie di suoni prodotti dallo stesso organo vibrante (potremmo dire dallo stesso strumento o dalla stessa voce) aventi tutti la stessa emissione e lo stesso timbro (colore); l'unica differenza consistente tra i vari suoni è l'altezza».<sup>29</sup>

«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».<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> TOMMASO BOLOGNINI, *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna*, Fasano Di Puglia, Schena, 1982, p. 49

<sup>30</sup> 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

## DALLE PRIME APPARIZIONI AL GROVIGLIO OTTOCENTESCO

Come abbiamo detto il termine «registro» riferito alla voce compare nei trattati di canto come derivazione terminologica dello stesso termine usato per le canne dell'organo.<sup>31</sup> La prima allusione al termine registro si ha nella *Introductio musicae* di Giovanni de Garlandia,<sup>32</sup> che fa riferimento in particolare a “vox pectoris, vox gutturis e vox capitis” (XIII sec.).<sup>33</sup> 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».<sup>34</sup> Non veniva usato ancora il termine «registro» riferito al contesto vocale,<sup>35</sup> 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. È necessario ricordare che «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 misurazione».<sup>36</sup>

In realtà 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. Infatti l'unica cavità di risonanza è costituita dal tratto orofaringeo, il cosiddetto *vocal tract*.

---

<sup>31</sup> 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».

<sup>32</sup> TOMMASO BOLOGNINI, in *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna*, Fasano Di Puglia, Schena, 1982, a p. 49, scrive: «L'inglese Giovanni da Garlandia, nato intorno al 1190, oltre ad aver studiato all'Università di Parigi, fu anche uno dei maggiori teorici musicali del suo tempo, impegnandosi a dare alla musica un nuovo sistema, a causa dell'affermarsi della polifonia che esigeva dai segni mnemonici dell'epoca chiarezza di altezza e di valore. Questi, in uno dei suoi trattati, e precisamente nella “Introductio Musicae” affermava che i registri della voce sono tre: di petto, di gola, di testa».

<sup>33</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 211, e RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce* cit., p. 123

<sup>34</sup> MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce* cit., p. 76.

<sup>35</sup> Luigi Cocchi, in *Il canto artistico* cit., scrive: «La denominazione di registro nella didattica vocale è relativamente recente: apparve, per la prima, in Italia verso la fine del secolo XVIII, e si diffuse rapidamente in tutti i paesi. Non soltanto nell'organo e nella voce umana si fa differenziazione di registri, ma anche in altri strumenti, come il clarino, ecc. In un certo senso si potrebbe dire che anche le stesse quattro corde del violino rappresentano già quattro differenti registri, prodotti da corde per lo più di diversa natura e di cui spesso non riesce difficile la determinazione, anche ad orecchio, in base alle proprietà timbriche dei suoni emessi: tant'è vero che, per fini espressivi, si eseguono su una data corda suoni, che possono venir eseguiti anche su di un'altra».

<sup>36</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 212

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. «La giurisdizione della voce naturale o di petto termina [nel soprano] ordinariamente sul quarto spazio o sulla quinta riga [in chiave di soprano], ed ivi principia il dominio del falsetto sì nello ascendere alle note alte che nel ritornare alla voce naturale, ove consiste la difficoltà dell'unione». <sup>37</sup> In questo caso il Tosi contrappone il *falsetto* alla *voce naturale*, cioè recuperando quello che potrebbe probabilmente essere il suo significato originario, cioè inteso come *registro "artificioso, ricercato, non spontaneo"*. La locuzione *voce naturale* è stata probabilmente sostituita nel tempo con *voce di petto* per specificare meglio le sensazioni propriocettive relative al timbro risultante.

Giovanni Battista Mancini nelle sue *Riflessioni* del 1774 <sup>38</sup> al problema dei registri dedica diversi capitoli: «Della voce», «Dei Registri», «Della posizione della bocca, ossia della maniera di aprire la bocca», «Dell'unione de' due Registri». 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». <sup>39</sup>

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 accertamente a qual segno sia ridotta la corda nemica». <sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantor antichi e moderni*, Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1723, p. 14

<sup>38</sup> GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, 1774.

<sup>39</sup> GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1777 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970), pp. 133-134.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 135-136.

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».

Nei decenni successivi vengono per lo più riprese le suddivisioni del Tosi e del Mancini, anche se viene preferita la nomenclatura «voce di testa» anziché «falsetto», il quale rimane come termine, ma assume di volta in volta un'accezione diversa.<sup>41</sup> «Gli uomini hanno due registri ovvero due qualità di voce dette l'una di petto e l'altra di testa, impropriamente falsetto».<sup>42</sup> La confusione si ha soprattutto nei testi della prima metà dell'Ottocento e si rispecchia poi anche nei trattati della seconda metà del secolo.

«La voce umana di qualunque natura ella sia, contiene il più delle volte due qualità di tuoni corrispondenti a due diversi registri, i tuoni cioè reali, che appartengono alla region del petto e che vengono spinti direttamente dalla piena forza del fiato, ed i tuoni falsi, che diconsi di testa perché pechè formansi mercé la compressione della parte superiore della trachea ch'è immediata alla testa, i quali, non potendo ricevere l'istesso volume di fiato, sono più deboli ed esili».<sup>43</sup>

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».<sup>44</sup> Lavorando appropriatamente in tale zona di passaggio si può ottenere secondo i trattatisti una perfetta unione tra i registri, la cosiddetta «legatura dei registri», fortemente desiderata e ricercata con ogni stratagemma.

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 viene percepita come una «voce mista». Scrive Alexis de Garaudè, maestro di canto della scuola Royale de Saint-Denis a Parigi: «Affine che sembri prolungarsi di una nota o due la loro voce di petto negli acuti, o per meglio riunire questa colla voce di testa, i tenori usano spesso una qualità di suono fittizio, che chiamasi voce *mista*, perché partecipa un poco dell'una e dell'altra. S'adopera sopra l'ultimo suono di

---

<sup>41</sup> 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».

<sup>42</sup> BERNARDO MENGOZZI, *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi* adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano. Versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia di M.M., Milano, 1803, p. 3

<sup>43</sup> MARCELLO PERRINO, *Osservazioni sul canto*, Napoli, Stamperia Reale, 1810, p.11

<sup>44</sup> FRANCESCO FLORIMO, *Breve metodo di canto, diviso in due parti*, Milano, Ricordi, 1840, p. 3.

petto [Sol<sup>3</sup>], e può estendersi ordinariamente più semituoni al di là de' limiti di questa».<sup>45</sup> Ecco allora che i registri in totale diventano tre, con l'aggiunta del «registro di mezzo», e la loro denominazione continua a mutare. Maria Anfossi usa i vocaboli *petto*, *falsetto* e *voce mista*: «La voce è formata di due ed alle volte di tre registri, ossia qualità; queste si chiamano voce di petto, voce di falsetto e voce mista. La voce di petto è la migliore, perché è la più sonora e la più capace di espansione. Questa comincia dalle note più basse e termina alle medie; indi succede il falsetto, chiamato anche voce di testa perché procede dalla testa. Esso principia dalle note medie e termina colle più alte; ma vi sono di quelli che hanno le note più basse del falsetto così forti e chiare che pajono voci di petto; queste sono infatti voci miste, cioè partecipanti del petto e del falsetto, ed ecco il terzo registro».<sup>46</sup>

C'è poi chi, come il Concone e il Garcia, chiama il registro di mezzo "falsetto", cambiandone completamente il significato originario di «voce falsa», non naturale.

«Nella contrapposizione petto/testa, il termine falsetto perde dunque diritto di cittadinanza e vaga incerto da un trattato all'altro, senza trovare più una collocazione precisa. C'è perfino chi lo elegge a terzo registro intermedio fra i due, dimenticando così l'originaria equivalenza col registro di testa:

Una medesima voce, secondo il suo carattere di gravità od acutezza, è formata d'un solo, di due o di tre *registri* o divisioni che procedono dal grave all'acuto e che si chiamano: *di petto*, *di falsetto* [anche denominato: *voce di mezzo* o *voce mista*] e *di testa*. [CONCONE 1845ca., 4]».<sup>47</sup>

Nel *Trattato completo sull'arte del canto* del Garcia si trova quindi il primo malinteso terminologico relativo a problemi specifici dell'emissione nella storia del linguaggio specifico per la didattica del canto. L'equivoco si ha nella definizione del termine «falsetto». (Già abbiamo visto però il termine «falsetto» al posto di «registro di testa» e viceversa.)

L'esimio inventore della laringoscopia indiretta usa tale termine in luogo del più comune «registro di mezzo», proponendo contemporaneamente la presenza di falsetto e di testa: «L'estensione designata sotto il nome di falsetto-testa, benché appartenente ad

---

<sup>45</sup> ALESSIO DE GARAUDÈ, *Metodo completo di canto*, Milano, Francesco Lucca, 1826, p. 9

<sup>46</sup> MARIA ANFOSSI, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*, Londra, 1837, p. 11

<sup>47</sup> MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* cit., p. 214

un solo registro, vien considerata dai maestri siccome formata da due registri contigui, di cui il più basso prende il nome di falsetto o di mezzo, e il più alto quello di testa».<sup>48</sup>

Un caso dunque piuttosto frequente è quello di ammettere la presenza di un terzo registro, in genere in particolare 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 [Mi<sup>3</sup>] 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».<sup>49</sup>

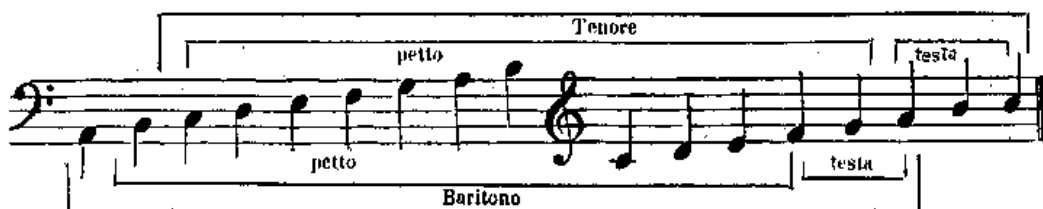


Figura 1: I registri delle voci maschili secondo Lablache.



Figura 2: I registri delle voci femminili secondo Lablache.

<sup>48</sup> EMANUELE GARCIA, *Mémoire sur la voix humaine*, Paris, Imprimerie Duverger, 1840, p. 8

<sup>49</sup> 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.

Sembra riconosciuto dai più che la voce di Basso presenta un solo registro, mentre le altre voci ne possono avere da due a tre. In Panofka troviamo che: «Le voci di soprano, mezzo-soprano, contralto, tenore e baritono hanno due registri. Il basso non ne presenta il più sovente che uno solo. La quistione dei registri è la più discussa... e malgrado la molta stima per gli autori che stabiliscono il numero dei registri a tre ed anche a quattro, noi siamo costretti a dichiarare che non abbiamo potuto accertare che l'esistenza di due soli registri».<sup>50</sup> Panofka in effetti rifiuta, con una punta anche polemica, la teminologia corrente in favore della denominazione di *primo* e *secondo registro*: «Alle denominazioni di *voce di petto* e *voce di testa* sostituisco quelle del *primo* e del *secondo registro*. Queste denominazioni di voce di petto e di testa sono la cagione dei più grandi disordini vocali negli allievi e nei professori inesperti. È naturale che essi cerchino la voce di petto nel petto e la voce di testa nella testa, ma il petto non è che il *serbatoio dell'aria* e la testa quello dell'intelligenza».<sup>51</sup>

Auguste-Mathieu Panseron, insegnante di canto nel conservatorio parigino, presenta la stessa nomenclatura del Panofka in un quadro piuttosto complesso: «Tutte le note di tal voce naturale vengono chiamate *note di petto* o meglio *note laringee*, o del *primo registro* [...] Ma [quando] il *diapason* ossia l'estensione della voce naturale è superata, ossia oltrepassata [...] il cantante è costretto a ricorrere ad un'altra specie di voce proveniente da un meccanismo particolare. Il principio di tale nuova serie di suoni si trova dopo l'ultima nota del *primo registro*, cioè sulla prima del *secondo registro*, e può anche essere portata all'ottava di questa nota, più o meno lontano, secondo gli individui. Si è dato il nome di *voce di testa* o *di falsetto* alla serie di suoni che costituisce il secondo registro, onde distinguerla dalla *voce di petto* o di *primo registro*, indicata sotto il nome di *voce laringea*, come quella che vien formata dalla sola laringe. Le note acute del *falsetto* provengono dalla contrazione forzata della parte superiore dell'apparecchio vocale [...] In tal caso i muscoli della *faringe*, quelli del *velo palatino*, l'*ugola*, la base della lingua e tutti gli organi che compongono l'istmo della gola sono i principali modificatori di questi suoni, il di cui complesso costituisce la *voce laringea*».<sup>52</sup> E ancora: «La voce mista deve essere formata d'una porzione della voce di petto e d'un'altra della voce di testa. Essa è d'una

---

<sup>50</sup> HEINRICH PANOFKA, *L'arte di cantare. Vade mecum del cantare. Teoria e pratica.*, Milano, Francesco Lucca, 1854, p. 42

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 7

<sup>52</sup> AUGUSTE-MATHIEU PANSERON, *Metodo di vocalizzazione per soprano e tenore*, Milano, Francesco Lucca, 1854, p. 3

grande utilità soprattutto nel genere drammatico. Essa ha maggior forza che non la voce di testa ed è più facile l'eguagliare con questa i due registri». <sup>53</sup>

Alcuni autori aggiungono ulteriori suddivisioni, portando il conteggio a cinque: «Seguendo questo sistema di sviluppare la voce, sparisce ogni necessità di discussione intorno ai così detti suoni di testa, di mezzo e di petto, chiamati i tre registri della voce umana, che molti maestri coltivano separatamente a scapito delle voci. Io posso dire che in tutte le voci umane, e sono più percettibili nella voce di soprano, e gradatamente meno spiccati in quelle di mezzo soprano, contralto, tenore, baritono e basso. Vi sono anche due altri registri, che raramente si incontrano: il primo si chiama *Sopracuto*, ed appartiene alla voce di soprano acutissima; l'altro si chiama *Doppiobasso*, ed appartiene alla voce di basso profondo». <sup>54</sup> Anche il Garcia faceva riferimento ad un registro inferiore, che chiama *controbaso*:

Io voglio indicare con questo nome una serie di suoni gravi e rochi, molto analoghi al tremolo dell'organo o ad un russare forte e continuato. Questa specie di voce comprende i suoni più profondi del contrabasso, e può estendersi dal *Mib*<sup>1</sup>, fino alla quinta inferiore.

Per ottenere tale estensione bisogna spingere più alto possibile la laringe ed enfiare la cavità della faringe. Le prime prove dissecano la gola; il che provoca anche degli accessi di tosse.

Paragonando questo registro a quello di petto, si scorge non solo che i suoni onde si compone differiscono per la loro natura da quelli di petto, ma inoltre che si richiudono in una sfera molto più bassa.

Per quanto è a mia cognizione, questo registro non fu adoperato sin al presente che da qualche basso russo. Quantunque quei bassi facciano uso con effetto meraviglioso di questo registro ond'accompagnare le altre voci, a me non sembra in generale applicabile all'arte del cantante, e ciò per due ragioni. In primo luogo, parlando delle voci ordinarie, esiste una lacuna tra le più basse note di petto ed i suoni di *controbaso*. Questa lacuna però potrebbe essere colmata nelle voci di basso profondo, alle quali non solo riuscirebbe possibile riunire queste due parti della voce, ma di formar anche dei suoni comuni ai due registri.

Il secondo inconveniente, e il più dannoso, consiste nel deterioramento degli altri registri inevitabilmente determinato dall'uso frequente e prolungato di questo: osservazione comprovata dal fatto degli stessi bassi russi, ai quali dopo un certo tratto di tempo più non rimane che la loro voce di contro-basso ed una limitata estensione di quella di petto. <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>54</sup> VINCENZO CIRILLO, *Sulla vera scuola italiana di canto*, Siena, Tip. Edit. S. Bernardino, 1892, p. 14-15

<sup>55</sup> EMANUELE GARCIA, *Mémoire cit.*, p. 10



Francesco Lamperti sembra affrontare diversamente il problema “registri” nel suo secondo trattato rispetto al primo, a distanza di circa vent’anni, e ci pare di trovarlo poi sulla stessa linea del Panofka. 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*».<sup>56</sup>

ESTENSIONE COMPLESSIVA DELLA VOCE DI DONNA.



ESTENSIONE COMPLESSIVA DELLE VOCI MASCHILI.



Figura 3: I registri secondo Lamperti.

Nel 1883 invece 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 per il 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

<sup>56</sup> LAMPERTI, *Guida teorico pratica elementare* cit., p. 1-2.

loro conveniva, il registro di petto, hanno indebolite le note medie e spesso perdute anche quelle acute».<sup>57</sup> In seguito dà 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 essere mal interpretato; altrimenti non ci spiegheremmo 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.

Affermava Enrico Delle Sedie nel 1885: «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».<sup>58</sup> 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»;<sup>59</sup> «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*»;<sup>60</sup> «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*».<sup>61</sup>

Matilde Marchesi, maestra di canto al Conservatorio di Vienna, poi Membro della Società di S.ta Cecilia di Roma e dell'Accademia di Musica di Firenze, dà invece una nuova ed interessante sfumatura al termine *falsetto*: «Quello che anzitutto voglio

---

<sup>57</sup> ID., *L'arte del canto. Norme tecniche e consigli agli allievi ed agli artisti*, Milano, Ricordi, 1883?, p. 22.

<sup>58</sup> ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell'arte drammatica*, Milano, Ricordi, 1885, p. 28.

<sup>59</sup> PIETRO MASUCCI, *Fisiologia ed igiene della voce e del canto*, Napoli, De Angelis 1886, p. 88.

<sup>60</sup> ERNESTO PALERMI, *Sunto di nozioni fisiologiche sugli organi vocali e brevi cenni sull'insegnamento del canto*, Roma, Stab. Giuseppe Civelli, 1891, p. 6.

<sup>61</sup> 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

proclamare altamente è che la voce femminile possiede *tre* registri e non *due*: [...] sono quelli di *petto*, di *medio* e di *testa*. Chiamo *medio* e non *falsetto*, come qualche professore di canto l'ha denominato, il registro che è posto fra gli altri due, in primo luogo perché la parola *medio* esprime in modo logico e preciso la posizione che questo registro occupa nell'estensione della voce, ed in secondo luogo per evitare qualsiasi confusione, che potrebbe risultare dal vocabolo *falsetto*, che appartiene esclusivamente alle voci maschili. Infatti la parola *falsetto* è un termine che era adottato in Italia, nei tempi passati nella storia dell'arte del canto, per indicare certi effetti di *smorzatura* nelle note acute della voce di tenore». <sup>62</sup>

Cercando di far riferimento alle nuove scoperte scientifiche, però, invece di far chiarezza, spesso si è finito col dare nuove interpretazioni al problema creando ancor più confusione. Con l'analisi delle due espressioni «di petto» e «di testa», è stata spostata 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 presunte cavità di risonanza, il petto e la testa.

All'avanguardia appare il testo di Ernesto Palermi:

Quando i fisiologi con le loro osservazioni non avevano per anco scoperto che la voce non può appoggiarsi al petto, perché questo non può essere corpo risuonatore dal punto di vista della trasmissione del suono vocale, essendo occupato dal cuore e dai polmoni, ed ogni corpo sonoro – per legge fisica – dev'esser vuoto, si denominarono *note di petto* quelle del registro basso; *note di mezzo petto o miste* quelle del registro medio e *note di testa* quelle del registro acuto. Ma essendosi ora provato con esperimenti fisici e coi recenti studi dei fisiologi che la voce non si poggia che sul *fiato*, che essa non è sostenuta se non dalla costante elevatezza e continuità dell'aria emessa dai polmoni e che non trova la sua risonanza perfetta se non nel faringe e nelle cavità orali, per lo sviluppo degli armonici al contatto del suono iniziale, coadiuvato dall'aria atmosferica di cui, ripeto, è sempre piena la bocca di chi canta; per tutte queste ragioni l'antica teoria dei così detti registri della voce cade da sé. In conseguenza di ciò i registri non si debbono specificare che coi semplici nomi di *registro basso*, *registro medio* e *registro acuto*. <sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> MATILDE MARCHESI, *Metodo teorico-pratico per canto*, Torino, Giudici & Strada, 1886ca., p. VIII

<sup>63</sup> ERNESTO PALERMI, *Sunto di nozioni fisiologiche sugli organi vocali e brevi cenni sull'insegnamento del canto*, Roma, Stab. Giuseppe Civelli, 1891, p. 10

Singolare è quello che scrive invece il Delle Sedie, il quale sembra aver fatto molte osservazioni in prima persona:

Grazie agli studi percorsi sullo strumento vocale abbiamo osservato che ogni suono, può prediligere un timbro particolare, ma omogeneo in comparazione ad un altro suono di acuità differente. [...] vediamo che i suoni gravi trovano la loro risonanza in tutta l'estensione della faringe, e l'obliterazione quasi completa del passaggio dalla bocca, per mezzo del sollevarsi della lingua e dell'abbassarsi del velo del palato, la voce passa in gran parte per le fosse nasali; aggiungeremo ora che la voce risonando in tutta l'estensione della faringe, trova una sorta di ripercussione nella parte superiore del torace.

Ma per poco che si rifletta, che il suono nasce dalla glottide e che il petto non essendo considerato come corpo risonante, potremo facilmente renderci conto dell'inesattezza della denominazione di cui si tratta.

Come fu già osservato la serie dei suoni appartenenti all'acuità media, trova la sua risonanza nella parte media superiore della faringe, come nella parte corrispondente della bocca: questi suoni bisbigliano, per così dire nella gola. Ciò spiega chiaramente la ragione per la quale la denominazione di *registro medium* o *suono di gola* è stata appropriata.

Allorchè il velo del palato si rialza per intero, il passaggio della voce nelle fosse nasali vien impedito completamente dall'ugola che si ripiega indietro, il suono vocale allora echeggia nell'avambocca fino ai sinui frontali. Questi suoni d'un timbro acuto, trovano l'eco nella fronte; da ove deriva la denominazione della *voce* o *suoni di testa*.<sup>64</sup>

Come si poteva notare nelle varie definizioni che abbiamo dato in precedenza, a volte il termine *registro* veniva identificato con il significato di *passaggio*. 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. Queste due qualità distinte di

---

<sup>64</sup> ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto* cit., p. 28-29

voce possono subire poi modificazioni a mezzo dell'arte, e allora abbiamo due nuove qualità di suono che partecipano della natura delle altre due, cioè voce mista, e faringea: ma in realtà esse non sono altro che una modificazione della voce di petto o di testa [...] cosicché tutto considerato io dividerei la voce in genere in due qualità principali: cioè in voce di petto e di testa, e in due modificazioni, cioè in voce mista e faringea». <sup>65</sup>

Nei trattati dell'Ottocento troviamo una casistica così ampia che è difficile stabilire effettivamente quanti siano questi registri. Come abbiamo visto, la maggioranza ne riconosce due o tre, altri arrivano a cinque ma, confondendo i meccanismi produttivi della voce con la qualità timbrica del suono emesso, si potrebbe arrivare a considerare un diverso registro per ogni nota dell'estensione, a cui appartiene una propria fisionomia qualitativa specifica! Sir Morell Mackenzie, professore consulente nell'Ospedale per le malattie della gola di Londra, scriveva: «a stretto rigor di termini vi ha un diverso registro, cioè una certa condizione speciale dell'orifizio laringeo, per ogni nota». <sup>66</sup>

Obiettivo finale dello studio del canto <sup>67</sup> è, come abbiamo già accennato, il raggiungimento dell'uniformità timbrica delle note emesse a diverse altezze, tentando perciò di eliminare le differenze di qualità dovute alla necessaria modificazione dell'apparato vocale. Alcuni autori quindi parlano di un unico registro fino a rifiutare completamente la terminologia passata.

Vittorio Carpi, dopo una carrellata di opinioni di suoi contemporanei, prende una posizione netta a scapito di un accanimento sul problema dei registri con l'obiettivo di ottenerne uno solo:

Accennerò solo le differenti opinioni di alcuni, poiché se dovessi riportarle tutte occorrerebbero dei volumi. *Vacher* trovò che la differenza dei *registri* dipende principalmente dalla variazione della lunghezza dell'elemento vibrante.

*Martels* ritiene che la reale differenza fra il *registro di petto* e quello di *falsetto* consiste in ciò: che il primo vien prodotto dalle corde, e che il secondo è realmente un suono di flauto, mentre nel falsetto è l'aria stessa che costituisce il corpo vibrante, non la membrana.

---

<sup>65</sup> 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

<sup>66</sup> MORELL MACKENZIE, *Igiene degli organi vocali: manuale pratico per cantanti ed oratori/ trad. ital. di Ferdinando Massei*, Napoli, Carlo Preisig, 1888, p. 50

<sup>67</sup> Dovremmo aggiungere l'aggettivo "classico" o "lirico", in quanto nel canto moderno la differenziazione dei registri è spesso auspicata per creare effetti timbrici particolari ed inaspettati.

*Garcia* sostiene che i registri sono tre: di *falsetto*, di *petto*, e di *testa*, asserendo che in generale tutti e tre sono comuni ai due sessi. Nel leggere però le ragioni ch'egli adduce sul modo differente che si producono, risulta assai dubbia la sua affermazione.

*Mandl*, come altri scienziati prima della scoperta del laringoscopio, riscontrò due soli registri, quello di *petto* e quello di *falsetto* o di *testa*.

*Mills* basandosi sugli esperimenti fatti sopra una gran quantità di cantanti, è fermamente convinto che il *falsetto acuto* dell'uomo e la *voce di testa* della donna si producono in modo identico.

*Davidson Palmer* pur riconoscendo nella voce questi due registri, insiste di fonderli in modo che non resti nessuna traccia distinta di essi, e la voce divenga tutta eguale di TESTA e di PETTO.

Io non solo sono del suo parere, ma insisto che l'insegnante deve fare in modo che l'allievo non abbia a curarsi affatto dei cosiddetti registri, ed essere capace coll'esempio fin dal principio a far emettere tutti i suoni nella stessa maniera, fermi e d'un solo colore. [...] Lo studente [...] deve curare alla rotondità di tutti i suoni indistintamente, ottenere con accurato esercizio che la voce non sia che d'un solo registro (Il prof. O. Sefferi di Pietroburgo abolitore accanito di tutti i registri, è come me fermamente convinto che qualunque voce deve essere educata e coltivata in modo da diventare eguale ed unita in colore, timbro ed intensità per tutta la sua estensione, ed essere perciò d'un solo registro.), cioè di *testa* e *petto* uniti, che sorta tutta eguale e dello stesso colore per tutta la sua estensione; por mente alla distinta articolazione d'ogni sillaba, alla chiara pronuncia d'ogni parola, e non deve stancarsi dal ripetere successivamente molte volte una frase, un recitativo, una cadenza, senza essere dapprima coll'orecchio e colla mente riuscito a renderle secondo le intenzioni del proprio maestro, o quelle che sono suggerite dalla propria intelligenza.<sup>68</sup>

Così scrive Enrico Rosati nel 1908: «Nel cantare con questo *Registro x*, cioè nel cantare con quel *Registro* che prendiamo per base di educazione vocale, è naturale che i suoni vengano rafforzati in *Petto* ed in *Testa*, ma in questo non c'è che la prova di una legge fisica mediante la quale stabiliamo che i suoni gravi trovano più naturale il rafforzamento dei loro armonici nella cassa toracica, e che i suoni acuti lo trovano più naturale nelle casse di risonanza superiori, cioè nei seni frontali, nei seni etmoidali, nello sfenoide, negli antri di Higmoro, nelle fosse nasali, ecc. Naturalmente sta nel giusto impiego di queste casse di risonanza che si rivela la vera abilità dell'insegnante di canto, poiché dato che ogni voce si differenzia dall'altra, è l'orecchio del didatta che deve

---

<sup>68</sup> VITTORIO CARPI, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto*, Milano, A. Pigna, ?1898, p. 15-16-35-36.

nettamente percepire se convenga che l'alunno rafforzi un dato suono più in petto che in testa o viceversa, ma per carità, cessiamo di confondere i *Risuonatori* con quello che effettivamente sono i *Registri*». <sup>69</sup> Aggiunge: «La qui unita tavola ci dà un'idea della perfezione da raggiungere. [...] È la ricerca di questa perfezione ideale che porta l'alunno a chiedere il consiglio del maestro. Ogni suono vuole il suo tanto di risonanza in Petto ed il suo tanto di risonanza in Testa». <sup>70</sup>



Figura 4: Tabella dei risuonatori secondo Rosati.

Il Rosati, però, non ha chiara la definizione di «risuonatore», in quanto neppure la scienza in quel periodo aveva preso posizione netta tanto da escludere come risuonatori zone come il petto e come i seni paranasali. Afferma infatti il Rosati: «I fisici, i fisiologi, i laringologi, non potranno mai dirci se un suono si rafforza più in un seno etmoidale che nello sfenoide, più nella cassa toracica che altrove». <sup>71</sup>

L'attenzione si sposta quindi allo studio del ruolo delle cavità di risonanza, proprio negli anni a cavallo del secolo; <sup>72</sup> si cerca cioè di distinguere fra il fenomeno larigeo e quello della risonanza e del timbro, ma passerà quasi un secolo prima che le scoperte della foniatra inizino ad avere un riscontro positivo sulla pedagogia chiarendo alcuni fraintendimenti terminologici.

<sup>69</sup> 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, p. 5-6*

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Proprio da questi studi sorgerà l'equivoco che sta alla base del concetto di «maschera». Vedi: TATIANA CARPENEDO, *Il concetto di "maschera" nella didattica del canto cit.*

## IL NOVECENTO

In un volumetto degli inizi del '900 intitolato *L'educazione della voce parlata e cantata* si trova una classificazione in cinque registri piuttosto complessa, che ci fa capire come la *varietas* terminologica continui a regnare sovrana:

1. Registro grave inferiore:	basso	}	Voci maschili
2. " " medio:	baritono		
3. " " superiore:	tenore		
Registro alto inferiore:	contralto	}	Voci femminili
4. " " superiore:	mezzo soprano		
" " "	soprano		
5. Registro piccolo sup.:	falsetto	-	Voci infantili

Il suddetto testo continua affermando che: «Basandosi sulla sensazione uditiva individuale si parlerà inoltre di voce di petto, di testa, di falsetto, voce medie, mista, ecc. Come tutti sanno le voci pure, i così detti soprani assoluti, tenori assoluti, ecc. costituiscono l'eccezione. Quasi sempre una voce entra nelle sue note più basse e più alte nelle categorie contigue. [...] Poiché esistono nella nostra gola dei meccanismi svariati per produrre diverse serie di note, molti insegnanti ne hanno approfittato per sviluppare ed esagerare i registri dei loro allievi, anziché cercare di attenuarli e livellarli. Così troviamo dei cantanti che sembra abbiano due o tre voci diverse, grugnendo nella prima, gemendo nella seconda e strillando nella terza, mentre dovrebbero studiarci di fondere e unire i registri in modo da rendere difficile anche a un orecchio esercitato di distinguere gli uni dagli altri. La differenza tra certi registri è nettissima nei tenori e nelle contraltos». <sup>73</sup>

In seguito, dopo aver distinto fra le competenze di un medico rispetto a quelle del maestro di canto passando per il problema della classificazione delle voci, ci porta verso l'idea che ogni nota debba avere un suo specifico timbro:

---

<sup>73</sup> *L'educazione della voce parlata e cantata: come si acquista una voce limpida, armoniosa e simpatica*, 4° ed., Milano, Istituto Hermes editore, 19??, p. 18



L'esame laringoscopico non chiarisce la natura della voce, l'insieme delle cavità vocali soltanto dà un certo significato, ma è soltanto l'orecchio che può fare quella diagnosi che lo scienziato cede al professore di canto.

La tessitura non si definisce sempre facilmente e qualche volta accade che il maestro a volte si sbaglia in modo che il cantante non può esplicitare quei mezzi che ritroverà cambiando tessitura.

Una questione domina nello sviluppo della tessitura: quella dei *registri*. [...]

Sarebbe un errore volere ottenere da una voce umana quello che nemmeno si ottiene negli strumenti e cioè un medesimo spessore di suoni su tutti i registri. [...]

L'uomo può a seconda della propria volontà far variare lo spessore delle proprie corde vocali dal grave all'acuto, e sarebbe assurdo chiedere il medesimo carattere a tutte le note, il medesimo spessore al *grave* e all'*acuto*.

*La voce non è uguale se non quando ogni nota ha il suo carattere proprio.*<sup>74</sup>

Polemico a questo proposito sarà Thaddeus Wronski, autore di uno dei trattati più completi della prima metà del Novecento: «Le corde vocali, nel procedere dal grave all'acuto della voce, si vanno progressivamente assottigliando. Ma il loro assottigliamento può avvenire *a gradi*, cioè nota per nota, o *a scatti*, cioè per gruppi di note. Ne deriva, nel primo caso, che ogni nota e, nel secondo, che ogni gruppo di note non avrà un *carattere speciale*. Questo carattere speciale è ciò che si chiama *registro*. È evidente che se nessun autore ha osato ancora parlare di 23 o 24 registri, quanti ve ne sarebbero dando ad ogni nota lo spessore delle corde vocali più appropriato, è perché in generale *un solo spessore* si adopera per parecchie note».<sup>75</sup> Il problema per Wronski è facilmente risolto: «Molti cantanti ispessiscono e tendono le corde oltre il bisogno, credendo con ciò di dare maggior sonorità alla voce. Si producono in questa maniera i registri, dall'uno all'altro dei quali la voce subisce uno scatto che, chiamato *passaggio*, forma l'oggetto dell'attenzione di tutti i metodisti, ed essi allora, ad evitare questi bruschi cambiamenti di carattere dei suoni, parlano di *eguagliare* la voce, proponendo chi un modo e chi un altro, ma nessuno pensando a togliere la vera causa della disuguaglianza. La quale si toglie dando a ogni nota lo spessore e la tensione della corda vocale che le sono propri, si toglie cioè, nel procedere dal grave all'acuto, col diminuire lo spessore nota per nota e con l'aumentare dentro limiti ristretti la tensione. Sarà raggiunta così *la vera eguaglianza e libertà della*

---

<sup>74</sup> *L'educazione della voce parlata e cantata* cit., p. 34-35

<sup>75</sup> THADDEUS WRONSKI, – VITTORIO VITONE, *Il cantante e la sua arte: voce, mimica, truccatura*, Milano, Hoepli, 1921, p. 43

voce, e non potremo più parlare di registri, o, se piace di conservare questa parola, diremo che la voce ha tanti registri quante note». <sup>76</sup>

Alcuni fisiologi per mezzo del laringoscopio avevano osservato le false corde, anche se il funzionamento delle quali non era ancora stato chiarito. Ciò destabilizzò alcuni teorici, che attribuirono a queste un reale meccanismo di produzione del suono.

Andrea Giuseppe Labanchi afferma che: «poiché la laringe umana possiede una glottide *vera* e una glottide *falsa*, se ne inferisce che, quel complesso di suoni che sono 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*. [...] La odierna scuola, pur seguendo le teorie razionali della scienza – per quel tanto di cui abbisogna – deve esaminare il fenomeno della meccanica del canto con metodo affatto obiettivo ed analitico, sicché, bandendo il registro di *falsetto*, seleziona la gamma vocale *vera* e la suddivide in tre registri: *Aperto, misto e chiuso*. Questa suddivisione del *registro di petto* parmi esprima con molta proprietà di linguaggio il meccanismo vario di tutto l'apparecchio vocale nell'azione del canto, inquantoché la voce, nelle sue differenti altezze, deve seguire le continue modificazioni della meccanica laringea e del cavo bucco-faringeo». <sup>77</sup>

Come possiamo notare, l'acquisizione dei termini scientifici non sempre serve a far chiarezza, ma rischia di creare nuovi equivoci.

Dopo una spiegazione delle suddette suddivisioni Labanchi fa una distinzione tra i termini *registro* e *timbro*: «Il Nuvoni – uno scienziato di grande fama – forse sopraffatto dalla imperizia tecnica, nel suo libro “Fisiologia, igiene e patologia degli organi vocali” crede che siano sinonimi il *registro* e il *timbro*. Ciò è inesatto: non sono sinonimi questi due termini, il primo dei quali può dirsi *la fisiologia del movimento de' muscoli tiro-aritenoidei*, mentre il secondo non è che una qualità derivante dall'azione collettiva di tutto l'apparecchio vocale. L'uno è la causa, l'altro è l'effetto». <sup>78</sup>

La sua analisi ha il pregio di distinguere fra meccanismi laringei e caratteristiche timbriche, anche se poi parla di risonanza e non di consonanza, nel momento in cui analizza gli errori della terminologia di tradizione: «Le risuonanze sono il contributo dei due più importanti fattori della fonazione: il torace ed il cavo bucco-faringeo. Sicché allo

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 44-45

<sup>77</sup> ANDREA GIUSEPPE LABANCHI, *Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico*, 2° ed., Napoli, Tip. F. Colagrande, 1902, p. 58-59

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 60

sviluppo del timbro – o metallo – di tutta la estensione della voce umana vi concorrono le due casse di risonanza, delle quali, una dicesi *inferiore* – torace, bronchi e trachea; - l'altra dicesi *superiore* – faringe, cavità nasali e bocca – . Alla risonanza *inferiore* appartiene il registro *aperto e misto*; alla *superiore* il registro *chiuso*. Gli antichi maestri dell'arte, ignorando la teoria dei risuonatori – essendo questa una delle glorie scientifiche del secolo XIX – pensarono che la voce umana avesse bisogno della energia del torace solo per sostenere i suoni *aperti*, mentre per i suoni *chiusi* si dovesse far centro di gravità la testa». <sup>79</sup>

Anche il Rosati – abbiamo visto – si raccomandava di non confondere i risuonatori con i registri: prima spiega che in natura è possibile trovare individui che non presentano il passaggio di registro, poi considera il *petto* e la *testa* come reali risuonatori riprendendo un assunto del Bonnier, un fisiologo a lui contemporaneo: «Un elemento, vergine da ogni idea di possibile scuola, quando viene esaminato per la prima volta, darà un certo dato numero di suoni *aperti* (sarei per dire valendosi della posizione voluta dal grido) fino a che l'istinto della conservazione non lo obbligherà a *chiudere*, ed allora noi, *con giusta ragione*, diremo che cambia di Registro e passa in testa. Questo è il fatto costante che si avverte in natura, e *che ci fa dire* che vi sono due Registri, quello di Petto e quello di Testa. [...] Molto raramente si ha in natura un elemento che non abbia *punto di passaggio*, e in tal caso si tratta indubbiamente di quel fenomeno chiamato *cantante nato*, oppure individuo che ha la *voce impostata naturalmente*. [...] Il *cantante nato* è l'individuo che senza avvertire il minimo sforzo, né operando il minimo cambiamento, può a suo talento produrre tutta intera (o quasi) la gamma dei suoni richiesta al suo genere di voce. [...] il Petto e la Testa non sono che dei *risuonatori*, cioè i veri *fattori del Timbro*, e non hanno niente a che vedere con i fattori dell'altezza. [...] “Pel minimo suono che voi emettiate, grave o acuto, tutta la vostra persona vibra, ed anche l'aria della sala, nonché i muri e le persone che percepiscono quel suono. La vostra testa vibrerà per il suono più grave della vostra voce di petto, ed il vostro petto anch'esso vibrerà per i suoi più acuti della vostra voce di testa”». <sup>80</sup>

Anche Paolo Guetta considera Petto e Testa come risuonatori ma propone un modo del tutto nuovo di risolvere il cosiddetto *passaggio di registro*. Dopo un sunto delle posizioni degli autori a lui contemporanei ci fa notare che la soluzione al problema esiste

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 61

<sup>80</sup> ROSATI, *Registri!*? cit., p. 6-7-14-19

già in natura: «Si ponga mente a quella voce, se ci avvenga di incontrarla, cui natura fece il raro dono di non sentire nessun punto di passaggio. Essa semplificò in un unico atteggiamento laringo-faringeo e respiratorio tutta l'estensione, e con l'unico mezzo diede l'unico e bellissimo risultato. Ciò è ovvio a comprendersi. Ma l'osservazione ci prova anche che il *carattere* di questa omogenea emissione, regolare, senza esagerata sonorità, ma con bello sviluppo, non è quello della voce così detta di petto, ma quello delle note ad essa superiori. Ascoltandola, si ha l'impressione che in queste voci la natura sia riuscita alla mirabile fusione facendo discendere il modo di cantare, cioè l'acconciamento voluto da un registro superiore, sulle note di quello inferiore».<sup>81</sup>

Nella prima metà del XX secolo, a causa della difficoltà di adattare la terminologia tradizionale alle nuove scoperte scientifiche, i trattatisti ammisero sempre meno le interferenze di fisiologi e foniatristi, anche se si continuò a far riferimento ad assunti medici per confermare le teorie più fantasiose. Così scrive Giulio Silva: «Questa incertezza ed imprecisione nell'adattamento dei progressi scientifici dei nostri tempi e dello spirito d'osservazione e d'indagine che ne deriva, ha determinato la mancanza di vera efficacia pratica in questi sistemi e la grande sfiducia che nel mondo artistico e dei cantanti si è creata rispetto a tutto ciò che, in questo ramo, sa di scientifico o che alla scienza vuole appoggiarsi».<sup>82</sup>

Thaddeus Wronski appare lungimirante: «I progressi fatti dalla fisiologia sono, senza dubbio, enormi, ma siamo ancora ben lontani dal conoscere tutti i particolari di funzionamento dell'apparecchio vocale. Anche il *laringoscopio*, inventato dal Garcia, ha reso importanti servizi, ma forse più all'umanità in genere che ai cantanti in particolare».<sup>83</sup>

Nel corso di quasi tutto il secolo infatti, anche se si comprende che la terminologia tradizionale basata sulla dicotomia petto-testa deriva da sensazioni propriocettive del cantante, riscontriamo una certa confusione sul fenomeno della risonanza. La maggior parte degli autori non tengono presente che per risuonare un corpo deve essere cavo, altrimenti si parla di consonanza, cioè della trasmissione delle vibrazioni tra un corpo ed un altro. Così ancora nel 1928 troviamo affermazioni come quella di Giulio Silva: «Le sensazioni suddette sono prodotte essenzialmente dalla risonanza, che è determinata da vari fattori fisici e fisiologici. I suoni gravi risuonano principalmente nel petto, cioè nella parte *bassa* dell'organo respiratorio e vocale; questo fatto è determinato specialmente

---

<sup>81</sup> GUETTA, *Dalle antiche norme a delle nuove* cit., p. 56-57

<sup>82</sup> GIULIO SILVA, *Il moderno canto artistico italiano e la sua pedagogia*, Torino, F.lli Bocca, 1912, p. 8

<sup>83</sup> WRONSKI –VITONE, *Il cantante e la sua arte* cit., p. 43

dalla conformazione dei risuonatori sottoglottici, ampi e favorevoli alla risonanza dei suoni gravi, ed è pure determinato dallo spessore considerevole delle corde vocali nella produzione di questi suoni per cui esse combaciano con una più larga superficie e perciò determinano sensibili gli urti dell'aria nella regione sottostante per ciascuna fase di apertura e chiusura della glottide e ad ogni vibrazione. I suoni della zona *media* della gamma vocale risuonano specialmente nella faringe e nella bocca, cioè nella parte mediana dell'apparato risuonatore della voce non soltanto per le proprietà fisiche di questa parte dei risuonatori, ma anche per il progressivo assottigliamento o accorciamento della porzione vibrante delle corde vocali man mano che esse producono suoni più acuti. I suoni poi della regione sopracuta della voce risuonano nelle parti superiori (alte) dell'apparato risuonatore, in *testa*, finché nei suoni di falsetto e nei flautati la risonanza del petto è quasi completamente eliminata ed abbiamo la voce caratterizzata dall'appellativo "voce di testa", in contrapposto alla "voce di petto"». <sup>84</sup> In questi anni proliferano tutta una serie di raffigurazioni rappresentanti la localizzazione di queste sensazioni, come quella di Lilli Lehmann.

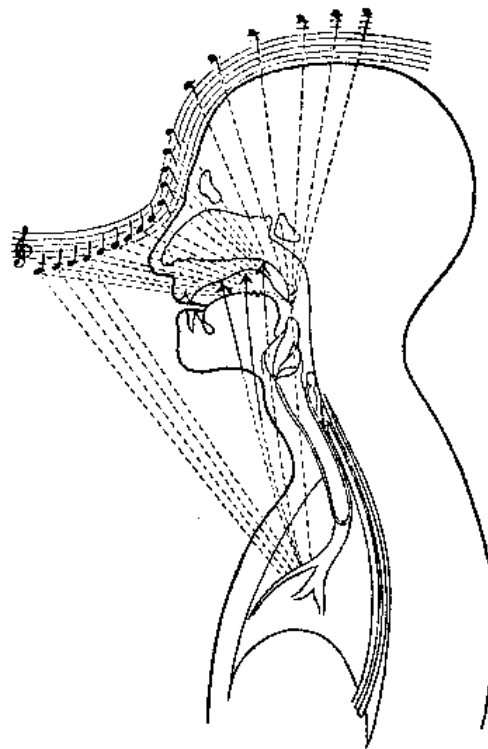


Figura 5: Localizzazione delle sensazioni del cantante secondo Lilli Lehmann.

<sup>84</sup> GIULIO SILVA, *Il maestro di canto; saggi di pedagogia del canto preceduti da elementi di acustica e di fonetica scritti dall'A. in collaborazione con Giuseppe Gradenigo*, Torino, Fratelli Bocca, 1928, p. 305-306

Alfredo Morelli insiste sul fatto che le note di uno stesso registro abbiano lo stesso *colore* o *timbro*, ma afferma anche che il passaggio tra un registro e l'altro è tipico delle voci ineducate: «La differenza di *registro* è caratterizzata precisamente dal cambiamento di *colore* e si nota solamente nelle voci prodotte da organi vocali non ancora educati né trasformati dall'esercizio in veri e propri strumenti musicali meccanicamente perfetti, oppure in voci educate a cattiva scuola». <sup>85</sup> Poi parla di primo e secondo registro (detti *di petto* e *di testa* o *falsetto*) e ribadisce la necessità della loro perfetta unione: «La perfetta fusione di *Colore* e di *impostatura* delle note di passaggio e di collegamento fra i suoni più alti del primo registro e quelli più bassi del secondo, in modo da non farne sentire la differenza e rendere uguale la voce in tutta la sua estensione, è parte fondamentale dello studio del Canto secondo la quasi totalità dei teorici». <sup>86</sup> Non fa nessun riferimento a dati foniatrici, ma riassume le posizioni del passaggio comunemente accettate: «Quale sia il meccanismo per il quale avvengono i cambiamenti di registro non è stato ancora accertato. C'è anche molta disparità di opinione circa le precise note di passaggio da un registro all'altro in ciascuna voce, come pure alcuni ammettono, specialmente nelle voci femminili, tre registri: il primo di *petto*, il secondo di *misto* e il terzo di *testa*. In linea generale (ammettendo *due* soli registri) i principali trattatisti comprendono le note di passaggio per tutte le voci, maschili e femminili, fra il RE<sup>3</sup> e il SOL<sup>3</sup> e cioè: le *voci femminili* approssimativamente fra il FA<sup>3</sup> e il SOL<sup>3</sup>, il *tenore* fra il MI<sup>3</sup> e il FA<sup>3</sup> e il *baritono* e il *basso* fra il RE<sup>3</sup> e il MI<sup>3</sup>». <sup>87</sup>

Aurelio Tronchi – e siamo quasi a metà del secolo – rifiuta il termine *registro*, mantiene quello di *passaggio* e parla semplicemente di *primo* e *secondo meccanismo*: «Il passaggio dai suoni centrali ai suoni alti dà luogo alle cosiddette *note di passaggio*, appunto perché sono le note di sutura esistenti fra il primo ed il secondo meccanismo e che perciò si trovano in condizione inferiore rispetto alle altre, in quanto sono le più deboli, sia fisiologicamente che fisicamente». <sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> ALFREDO MORELLI, *L'apparato vocale: nomenclatura e fisiologia degli organi costituenti l'apparato fonetico-respiratorio ad uso degli studenti di canto*, 3° ed., Milano, Ed. Curci 1958 (1<sup>a</sup> ed. del 1931; ristampa nel 2003), p. 17

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 18

<sup>88</sup> AURELIO TRONCHI, *La voce: sviluppo e perfezionamento degli organi di emissione, impostazione tecnico scientifica dei suoni cantati*, Reggio Emilia, E.L. Pedrini, 1943, p. 97

Luigi Cocchi, dopo una nuova trattazione dei registri e dei passaggi – in cui riprende le diciture *petto-medio-testa*, tripartizione questa a suo dire confermata dall'osservazione scientifica –, spiega come la confusione sia stata generata dall'equivoco dell'interpretazione dei termini *registro* e *meccanismo*.

Il *registro di petto* comprende le note inferiori alla nota [Mi<sup>3</sup>] (per le voci maschili occorre trasportare il valore reale delle note un'ottava sotto); esso è caratterizzato dall'attività piena dei muscoli vocali, in tutta la loro lunghezza e nel loro massimo spessore e da conseguente suoni vigorosi, dotati di particolare calore e ampiezza, ricchi di armonici. [...] Il *registro medio* comprende le note della tessitura [Mi<sup>3</sup>-Mi<sup>4</sup>]; note di maggior dolcezza e di maggior morbidezza di quelle del registro precedente e con evidenti caratteri di transizione verso il registro superiore. Il *registro di testa* comprende i suoni superiori alla nota [Mi<sup>4</sup>]; esso è caratterizzato da suoni brillanti e penetranti (sebbene più poveri di armonici) e con deciso appoggio nella cavità faringea superiore. [...] Contro la triplice ripartizione della tessitura vocale – che anche all'esame stroboscopico risulta fisiologicamente abbastanza netta e precisa – insorsero in tempi relativamente recenti alcuni maestri e fisiologi, i quali rilevano che tra le note di uno stesso registro, vi possono essere più o meno sensibili differenziazioni. E incominciarono a fare altre suddivisioni: i registri furono portati prima a quattro; poi a cinque; infine una recente teoria stabilisce un diverso registro non solo per ogni nota, ma anche per ogni sfumatura di nota. Tutto questo è sorto da un equivoco: da una falsa o incompleta determinazione del valore della parola «registro» e dalla conseguente confusione tra «registro» e «meccanismo». Effettivamente ogni suono vocale, secondo i propri particolari caratteri di altezza, intensità e timbro, corrisponde a un dato atteggiamento degli organi produttori del suono, che ne costituisce – per così dire – lo specifico meccanismo e che varia non solo da suono a suono, ma anche secondo le diverse gradazioni d'intensità e di colore dello stesso suono [...].<sup>89</sup>

La trattazione va chiudendosi con questa asserzione: «Come regola si può stabilire che talvolta se – specialmente in effetti di particolare delicatezza e dolcezza – può non essere dannoso varcare momentaneamente i limiti inferiori d'un registro, è però sempre dannosissimo varcarne i limiti superiori. Questo errore provoca inevitabilmente perturbazioni e disturbi quasi sempre gravissimi, spesso irrimediabili».<sup>90</sup>

Nel 1959 esce un testo che avrà poi molta fortuna editoriale: *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto* di Nanda Mari. A proposito del passaggio afferma:

---

<sup>89</sup> LUIGI COCCHI, *Il canto artistico* cit., p. 48-49-50

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 52

«per nota di passaggio si intende “cambiamento di registro” o meglio, cambiamento di posizione, provocato dall’inevitabile spostarsi della laringe, e dall’improvviso cambiamento dell’apertura glottica per il congiungimento delle note basse-centrali con quelle più acute [...] Il loro posto varia secondo le diverse tessiture e non si trova sulla stessa nota per ogni voce, anche di uguale natura, ma può variare di un semitono sotto o sopra. Esse si presentano nel novizio o in chi abbia malamente studiato, come una leggera frattura o come un indebolimento del suono e compito dello studio sarà quello di fonderle e di renderle non più udibili, ai fini di una perfetta uguaglianza dell’intera gamma vocale [...] La preparazione a esse dovrebbe già incominciare almeno nelle due note precedenti, perché l’uguaglianza sia perfetta; il pensare a un suono raccolto, scuro, tendente alla “U” sarà indispensabile. Con le note di passaggio forzate o troppo chiare e aperte non si potrà salire al registro acuto in modo armonioso, dolce e intonato».<sup>91</sup> Vediamo che si tratta di un approccio poco tecnico ma più pratico che prende fin da subito le distanze con una terminologia che possa essere specifica ed univoca. Infatti il testo si apre con questa frase introduttiva: «In verità nulla è più inutile di un trattato di canto!»<sup>92</sup>

Un altro testo che ha avuto grande fortuna editoriale è *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto* di Rachele Maragliano Mori, uscito nel 1970, che segue di pochi anni quello di Carlo Meano, *La voce umana nella parola e nel canto: manuale di fisiologia vocale ad uso di tutti i professionisti della voce*, del 1964. La Maragliano Mori riporta delle tavole riassuntive che mostrano la diversa distribuzione dei registri in tre epoche storiche.

---

<sup>91</sup> MARI, NANDA, *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*, Milano, Ricordi, 1959 (4<sup>a</sup> ed. 1975), p. 67-68

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 15



I registri secondo GARCIA (Tr.)

	Contralto
	Mezzosoprano
	Soprano
	Soprano sopracuto
	Basso (Basse-taille)
	Baritono
	Tenore
	Contraltino (Haute-contre)

(12)

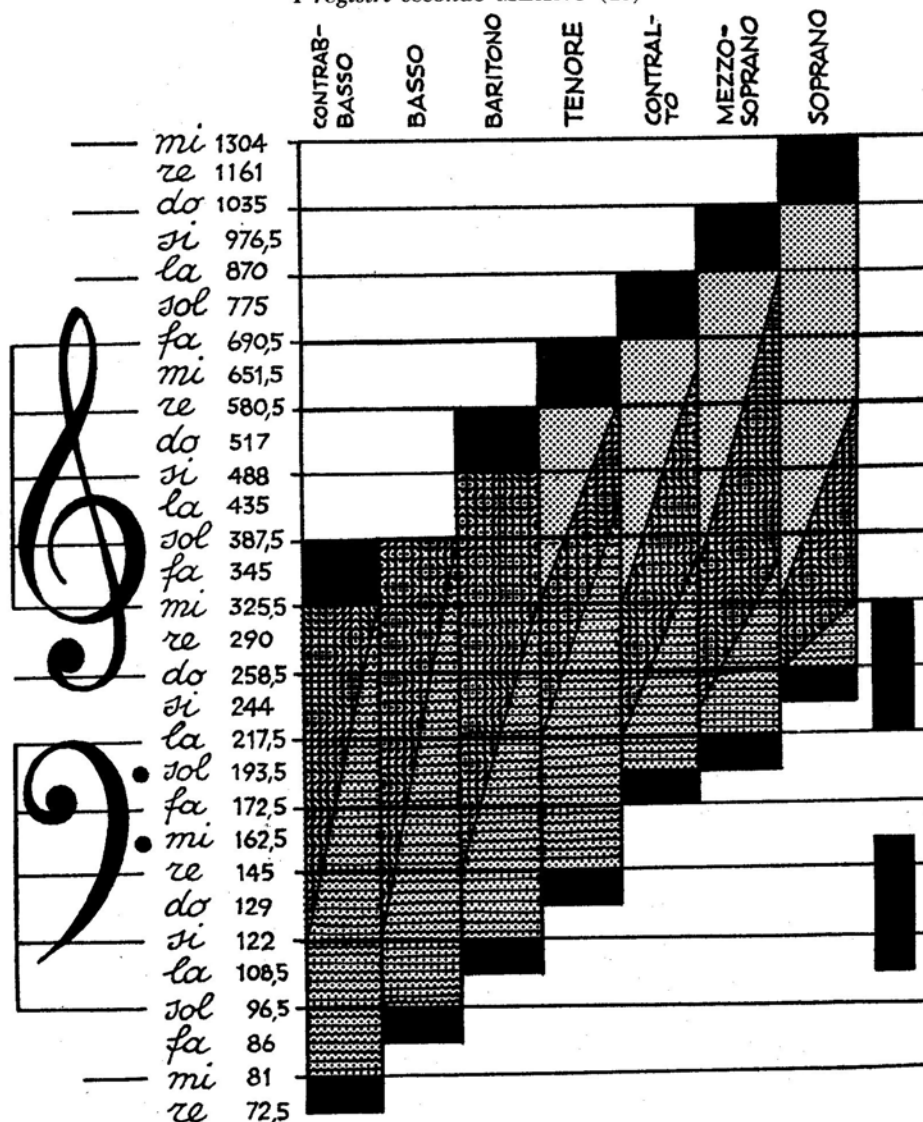
Figura 6: Tavola riassuntiva dei registri secondo Garcia da Rachele Maragliano Mori.

I registri secondo DUPREZ

	Soprano
	Mezzosoprano
	Contralto
	Tenore acuto (Ténor élevé)
	Tenore corto (Ténor limité, taille)
	Baritono
	Basso (Basse-taille)

Figura 7: Tavola riassuntiva dei registri secondo Duprez da Rachele Maragliano Mori.

I registri secondo MEANO (13)



Classificazione delle voci nella parola e nel canto, con la loro frequenza, cioè con il numero delle vibrazioni necessarie ad ogni suono.  
Le « sfumature » dei passaggi, le zone sonore, qui hanno evidente rilievo nel disegno, specialmente nelle voci femminili ed in quella di tenore, come già indica il Duprez.

(13) MEANO, p. 143. Cfr. anche VENTURINI, p. 31.

Figura 8: Tavola riassuntiva dei registri secondo Meano da Rachele Maragliano Mori.

La cantante cerca di far ordine mantenendo la nomenclatura classica, in particolare quella del Garcia (escluso il termine falsetto come sinonimo di voce di mezzo). Quindi i registri risultano essere tre: *registro di petto, medio o misto, di testa*. Vediamo inoltre comparire un'altra dicitura che fa riferimento alle corde vocali: «Le corde vocali, spesse nel registro basso (da ciò il nome di "registro spesso" usato da qualcuno per il registro di petto), a mano a mano che i suoni procedono verso l'alto si fanno più sottili (da

ciò “registro sottile” per la voce di testa). Durante questo processo, le corde vocali si accollano sempre più strettamente e variano il loro atteggiamento e il loro gioco fino a che, nei suoni estremi, esse vibrano per i soli bordi, restando in contatto per l'estremo bordo anteriore della glottide». <sup>93</sup>

Un altro principio che si ritrova nei trattati novecenteschi è l'esigenza di *preparare il passaggio di registro*: «Per evitare il più possibile l'evidenza del conflitto del passaggio dall'uno all'altro atteggiamento, *non bisogna mai attendere il limite massimo del registro, ma preparare prima il passaggio*, alleggerendo un poco l'emissione e modificando lievemente la forma della vocale. L'arrotondare, il cosiddetto coprire un poco la vocale, come vedremo poi, difende il faringe dal progressivo, naturale restringimento delle pareti che si produce nell'ascendere». <sup>94</sup>

Tommaso Bolognini scrive un paragrafo dedicato alle *note di passaggio*: risolvere il passaggio significa risolvere il problema dei registri. Con tale corrispondenza delle note di passaggio con quelle del registro misto, avremo che *passaggio* diventerà sinonimo di *registro*. «Riteniamo difficoltosa la impostazione delle note di passaggio, perché la loro emissione non è confacente né con quella delle note precedenti, né con quella delle note superiori; in comune hanno una lieve somiglianza di timbro e di volume, ma la loro emissione, attraverso lo studio deve risultare uguale a quella delle note precedenti, e deve servire d'appoggio alle note del registro superiore». <sup>95</sup>

Nel 1984 viene pubblicato, a cura dell'esimio foniatra Oskar Schindler, il primo testo che riesce a chiarire molte questioni, con una trattazione chiara e competente del problema: *La voce cantata. La sua tecnica* di Claire Dinville. Vale la pena soffermarvisi.

Si ammette da lungo tempo che la voce cantata si divide in tre registri. Si parla dunque di **voce di petto**, di **voce mista** e di **voce di testa**.

Più spesso questi termini indicano sensazioni vibratorie percepite a differenti livelli degli organi di risonanza, determinanti varie modalità di emissione. In questo modo per i gravi, l'abbassamento della laringe, le vibrazioni più lente delle corde vocali, si trasmettono allo scheletro osseo toracico, provocando sensazioni interne di vario tipo, da cui il termine di *voce di petto*. All'estremità dell'estensione vocale, la *voce di testa* si caratterizza per il sollevamento della laringe, per vibrazioni delle corde vocali più rapide e per un'energia

---

<sup>93</sup> RACHELE MARAGLIANO MORI, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970, p. 77

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> BOLOGNINI, *Trattato di tecnica del canto* cit., p. 53

che si trasmette sotto forma di sensazioni vibratorie alle cavità bucco-faringo-nasali, cioè alla scatola cranica, ambiente favorevole alla loro percezione e propagazione.

In questi due casi estremi la trasmissione per via ossea e muscolare è all'origine di questi due termini. Per quanto riguarda la zona media dei gravi, si ha una modificazione delle sensazioni vibratorie realizzata con una mescolanza delle zone di risonanza che permette di passare più agevolmente alla voca di testa.

Il cantante che realizza questi registri utilizza dunque più modalità di emissione, che non può mantenere se non per qualche nota e che lo obbligano ogni volta a cambiamenti delle posizioni organiche. L'esistenza di registri implica necessariamente la nozione di passaggi e falsa la concezione e la realizzazione dell'omogeneità della voce. Dal momento in cui sente parlare di registri l'allievo si sforza di fare ciò che gli si domanda, cioè "fare il passaggio", che non è altro che cercare di mimetizzarlo più o meno bene. I passaggi sono manifesti ogni volta che si realizza una discordanza tra il suono laringeo e l'accomodamento delle cavità di risonanza. [...] Chi parla di passaggio parla dunque di un cattivo adattamento dei movimenti naturali.

Non si può peraltro non constatare che non esiste passaggio per ragioni fisiologiche ed acustiche (Il problema è ancora controverso tra i medici, i fisiologi, i fonetisti, gli studiosi di acustica, i cantanti!) salendo la scala sulle vocali "i,è", né scendendola. [...] Per evitare i cambiamenti di emissione, occorre realizzare ciò che raccomandavano gli antichi Italiani «preparare il passaggio dalle note gravi».

Questo significa: continuo accomodamento dell'insieme dei movimenti necessari alla fonazione ed all'articolazione e spostamento progressivo delle zone di risonanza, ottenuto con la fusione dei diversi coloriti, con l'allargamento della cavità faringea, il sollevamento del velo palatino, dunque con una maggiore tonicità dell'intera muscolatura velo-faringea e con lo spostamento della sensazione di scotimento vibratorio che si produce nello stesso senso dei suoni. Se non si continua questo lavoro nel suo insieme, se non lo si esegue nota per nota, si verifica sempre obbligatoriamente una brusca modificazione delle posizioni vocali ed articolatorie, dunque un cambiamento apparente di timbro. Sviluppando in modo graduale i movimenti fonatori, ammorbidendoli nel senso che è stato indicato, il cantante avrà l'impressione di un meccanismo che evolve nel tempo, che egli si rappresenterà come una specie di tastiera vocale.<sup>96</sup>

Un altro testo che ha avuto grande diffusione alla fine del secolo scorso è il primo trattato di Antonio Juvarra, *Il canto e le sue tecniche* del 1987, nel quale non si parla di registri ma solo di «passaggio» o di «meccanismo di copertura della voce», un fenomeno presentato in termini tali da sembrare, ad un profano, quasi una "esperienza mistica" per

---

<sup>96</sup> CLAIRE DINVILLE, , *La voce cantata. La sua tecnica*, Milano, Masson Italia, 1984 (Collana di logopedia a cura di Oskar Schindler), p. 50-51

chi lo raggiunge. «Protezione delle corde vocali, possibilità di modulare morbidamente gli acuti e raggiungimento della propria estensione vocale completa sono, in ordine decrescente d'importanza, tre obiettivi che possono essere conseguiti solo quando, superata una certa altezza tonale, si sia attuato quel meccanismo che tradizionalmente va sotto il nome di "passaggio". Altri termini, più o meno appropriati e immaginosi, per indicare lo stesso fenomeno sono "copertura della voce", "girare i suoni", "passare in testa", ognuno dei quali basato su una particolare percezione soggettiva di esso. [...] Non essendo purtroppo un meccanismo che entra in funzione automaticamente, bensì il frutto difficile di un paziente lavoro di ricerca personale, il passaggio è qualcosa che per il suo carattere di "artificialità" dà al soggetto che ne fa esperienza una sensazione che non rientra nel quadro della sua "normale" coscienza della voce, quale gli è offerta dall'emissione istintiva».<sup>97</sup>

Juvarra scrive che per superare il passaggio si otterrà un suono più scuro, «che ha come effetto quello di chiudere la vocale» e consiglia invece di esercitare la zona alta dell'estensione con la vocale "i". Le idee di Juvarra verranno riprese e riportate in un altro genere di testi da Rodolfo Celletti, uno storico della vocalità.<sup>98</sup>

Alfredo Kraus, forse anche in risposta a ciò, pubblica nel 1990 un libretto abbinato ad un cd di una sua lezione tenuta al Teatro Brancaccio di Roma, in cui dimostra un rifiuto totale alla questione dei passaggi di registro e parla della "moda" di scurire la voce: «Io al passaggio non ci penso neanche. [...] Il compito della tecnica è quello di rendere omogenee tutte le note della nostra gamma, senza ricorrere a fantomatici passaggi. [...] Nelle scuole di canto esiste una vera e propria mania, quella di coprire, scurire il suono [...] è sbagliato pensare che questo scurire le note aiuti tecnicamente e non affatichi: questa copertura manda la voce indietro, in gola e fa perdere il timbro, lo squillo».<sup>99</sup>

È del 1994 il *Compendio sulla tecnica vocale* di Rino Barbarossa, il quale usa il termine registro sia per classificare le voci sia per distinguerne i settori.

---

<sup>97</sup> ANTONIO JUVARRA, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano, Ricordi, 1987, p. 43

<sup>98</sup> Vedi RODOLFO CELLETTI, *Il canto*, Milano, A. Vallardi, 1989 [oppure: RODOLFO CELLETTI, *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal 'Recitar cantando' a oggi*, Milano, Garzanti, 1989]

<sup>99</sup> KRAUS, ALFREDO, *Una lezione di canto, tenuta al Teatro Brancaccio di Roma il 22 Marzo 1990*, Bongiovanni Digital, 1990 (libretto abbinato al cd), p. 16-28-30

# I REGISTRI VOCALI

Nell'ambito dell'estensione della voce umana si distinguono diversi registri vocali:

- per le voci femminili quelli di SOPRANO, MEZZO SOPRANO, CONTRALTO;
- per le voci maschili quelli di TENORE, BARITONO e BASSO.

I suddetti registri a loro volta si suddividono in tre settori: (comunemente detti a loro volta registri) grave - medio - acuto.

Eccone la tabella.



Figura 9: Tavola riassuntiva dei registri secondo Rino Barbarossa.

Egli poi descrive il modo per “esercitare il passaggio tra il settore medio e il settore acuto (passaggio al registro di testa)”: «si dovrà emettere una nota centrale con la vocale “A” bene sul fiato e, con gradualità, ad ogni nota cantata in scala ascendente, si dovrà aprire a poco a poco di più la bocca, mantenendo sempre la gola più aperta possibile (sbadiglio) e la posizione fonatoria iniziale; arrivando alle note MI - FA - FA diesis con morbidezza si dovrà ARROTONDARE il suono verso le vocali “O” e “U”. La cavità faringea diventerà più ampia permettendo al suono di “GIRARE” verso la parte anteriore della cavità boccale (palato duro quasi contro i denti incisivi superiori), provocando la sensazione fisica che la voce fluisca e passi nel così detto REGISTRO DI TESTA».<sup>100</sup>

Nello stesso anno uscirà un testo di natura completamente diversa, scritto a quattro mani dal foniatra Franco Fussi e dalla logopedista Silvia Magnani. Ne parleremo nel capitolo successivo, in cui spiegheremo come la scienza sia riuscita a chiarire molte questioni irrisolte, sebbene senza lasciare – per il momento – un segno tangibile nella didattica, che continua ad avere esigenze pratiche differenti. Alla fine del secolo però, foniatra come Oskar Schindler e Franco Fussi cercheranno di aprire un dialogo tra il mondo medico e il mondo dei cantanti e dei maestri di canto. Prova ne sono i volumi intitolati *La voce del cantante*, che a cadenza biennale vengono pubblicati dal 2000 e che raccolgono gli atti dei Convegni sulla voce artistica che si svolgono a Ravenna ogni due anni nel mese di ottobre con il patrocinio del Centro Foniatico della A.S.L. della città, organizzati dallo stesso Franco Fussi.

Nel frattempo notiamo che nella trattatistica vi sono autori che hanno raccolto questo tentativo e altri che hanno continuato a rifarsi ad una terminologia tradizionale per lo più imprecisa o inesatta, che rimane nella pratica e che viene per lo più sopperita dalle varie risorse comunicative degli insegnanti di canto.







Antonio Juarra nel volume *Lo studio del canto* del 1999, a dodici anni dal precedente, si dimostra molto più preciso nel trattare il problema dei passaggi di registro, anche se risulta ancora una volta improntato più sul lato pratico che sulla realtà del fenomeno dal punto di vista fisiologico.




---

<sup>100</sup> RINO BARBAROSSA, *Compendio sulla tecnica vocale*, Parma, Azzali Editori, 1994 (ristampa nel 2000), p. 21



SCHEMA DEI PASSAGGI E DEI REGISTRI

Soprano	
	<i>sol<sup>2</sup> la si do<sup>3</sup> re <b>mi</b><sup>3</sup> fa sol la si do<sup>4</sup> re <b>mi</b> fa sol la si do<sup>5</sup> re mi fa</i>
Contralto	
	<i>do<sup>2</sup> re mi fa sol la si do<sup>3</sup> re mi fa sol la si do<sup>4</sup> <b>re</b> mi fa sol (la)</i>
Mezzosoprano	
	<i>mi<sup>2</sup> fa sol la si do<sup>3</sup> re mi <b>fa</b> sol la si do<sup>4</sup> re <b>mi</b> fa sol la si (do<sup>5</sup>)</i>
Tenore	
	<i>sol<sup>1</sup> la si do<sup>2</sup> re mi fa sol la si do<sup>3</sup> re mi <b>fa</b> sol la si do<sup>4</sup> re</i>
Baritono	
	<i>mi<sup>1</sup> fa sol la si do<sup>2</sup> re mi fa sol la si do<sup>3</sup> re <b>mi</b> fa sol la (si)</i>
Basso	
	<i>do<sup>1</sup> re mi fa sol la si do<sup>2</sup> re mi fa sol la si do<sup>3</sup> <b>re</b> mi fa (sol)</i>

 = timbro "di petto"  
 = timbro misto  
 = timbro "di testa"  
 in **neretto** le note di passaggio

N.B. La nozione empirica e convenzionale di registro e timbro "di petto" (per indicare la coordinazione muscolare dove prevale l'azione dei muscoli tiroaritenoidi) non dev'essere confusa con la percezione della "posizione" della voce, che in una tecnica corretta deve risultare sempre "alta", "in maschera", "sul fiato", anche se nella zona grave può ampliarsi fino a comprendere sensazioni di profondità.

Figura 10: Tavola riassuntiva dei registri secondo Juvarrà.

All'inizio del XXI secolo troveremo un proliferare di manualetti più o meno tecnici, ognuno con la sua visione del problema, come: Carlo Di Giacomo, *Metodo pratico di tecnica del canto lirico* (2001); Delfo Menicucci, *Scuola di canto lirico e moderno: indagine sulla tecnica di affondo da Mario del Monaco ad Andrea Bocelli* (2002); Daniela Miele, *Suono, canto e vita* (2002); William Weiss, *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con e sulla voce* (2002);<sup>101</sup> Rosina Crosatti Silvestri, *Canto bene* (2003).

<sup>101</sup> Weiss distingue in tre registri: *intermittente* (dal francese *voix pulsée*), *di petto* e *di falsetto*.

## I REGISTRI E IL PASSAGGIO OGGI

Vediamo qual è la realtà scientifica – non didattica – oggi comunemente accettata riguardo al problema del passaggio di registro. 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».<sup>102</sup> 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».<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup>

Ribadiamo quanto egli affermava: «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».<sup>105</sup>

I muscoli laringei, tiroaritenoideo e cricotiroideo, sono i responsabili rispettivamente di un abbassamento, accorciando le corde vocali, e di un aumento, allungandole e assottigliandole, della frequenza fondamentale.<sup>106</sup> 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 vocale<sup>107</sup> 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

---

<sup>102</sup> FRANCO FUSSI – SLVIA MAGNANI, *L'arte vocale. Fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, Torino, Omega, 1994, p. 47

<sup>103</sup> FRANCO FUSSI, *I registri della voce e il passaggio. Prima parte*, in «L'Opera», giugno 2000, p. 104

<sup>104</sup> 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».

<sup>105</sup> GARÇIA, *Traite complète de l'art du chant*, edizione del 1893, p. 8.

<sup>106</sup> Per un compendio sulla fisiologia vocale vedi: TATIANA CARPENEDO, *Il concetto di "maschera" nella didattica del canto* cit., p. 22-50

<sup>107</sup> Per «muscolo vocale» intende il tiroaritenoideo.

maniera le corde vengono tese passivamente, diventano sottili e quindi producono le note acute senza troppo sforzo. Questo “cambio della guardia” tra muscoli laringei è il passaggio di registro, momento molto delicato per una voce». <sup>108</sup>

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. <sup>109</sup>

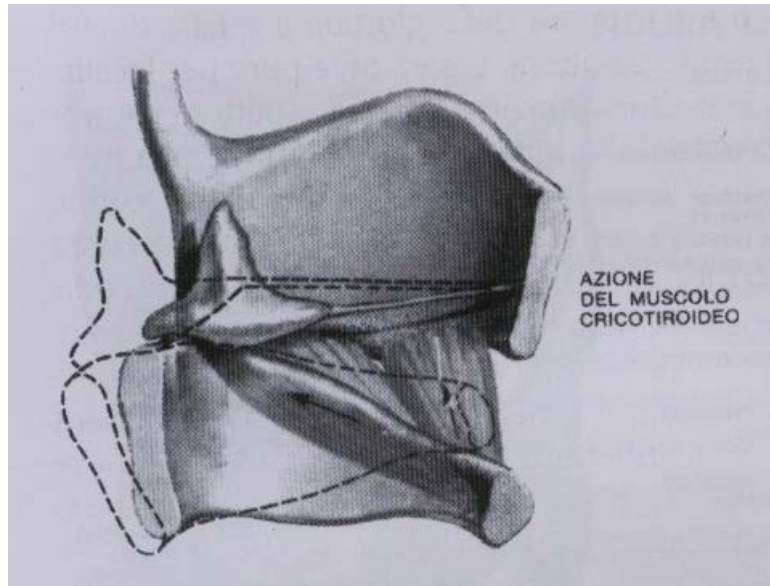


Figura 11: Il muscolo cricotiroideo in azione.

<sup>108</sup> DANIELA BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia della voce: Tecnica, tradizione, scienza del canto*, Milano, Ricordi, 2003, p. 234.

<sup>109</sup> AA.VV., voce «Voce» da *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Ed. le Garzantine Musica, 1999, 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"». <sup>110</sup> 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». <sup>111</sup>

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 sensibili del timbro vocale alle diverse altezze e si parla di assenza di registri e di passaggio». <sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 105.

<sup>111</sup> ID., *Glossario comparato tra scienza e arte vocale (da «esercizi» a «falsetto»)*, in «L'Opera», gennaio 2004, p. 99.

<sup>112</sup> *Le Garzantine Musica* cit., p. 959.

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"». <sup>113</sup>

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 Bonisoli nell'aria "Ogni pena più spietata" da *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi». <sup>114</sup> 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». <sup>115</sup> 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. 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».

---

<sup>113</sup> FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 104.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>115</sup> 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.*

«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». <sup>116</sup>

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, <sup>117</sup> 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». <sup>118</sup>

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

---

<sup>116</sup> FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 50.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>118</sup> *Ibid.*

## RIFLESSIONI

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». <sup>119</sup>

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.

«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 chi ascolta. Non potendo i due osservatori coincidere, viene dunque a mancare la possibilità di un riscontro incrociato». <sup>120</sup> 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”.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 212.

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». <sup>121</sup>

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». <sup>122</sup> 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,

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>122</sup> FUSSI, *I registri della voce (I parte)* cit., p. 104.



essendo la corda ora assottigliata, si dirigono verso la scatola cranica».<sup>123</sup> 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-proprioceettive (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».<sup>124</sup> 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 consono. Abbiamo visto come il cantante con voce ben impostata lirica usa normalmente il registro pieno, o voce piena, per 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»)<sup>125</sup> Il suono aperto all'udito sembrerà più aspro e metallico, mentre quello coperto sembrerà più

---

<sup>123</sup> Id., *I registri della voce (Il parte)* cit., p. 107.

<sup>124</sup> FUSSI – MAGNANI, *L'arte vocale* cit., p. 49.

<sup>125</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

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 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».<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> PALERMI, *Sunto di nozioni cit.*, p. 9.

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 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.<sup>127</sup>

Per concludere però dobbiamo aggiungere che, anche se questa che abbiamo qui appena cercato di spiegare è la realtà scientifica del fenomeno laringeo alla base dei registri, è necessario tener conto che – come abbiamo all'inizio accennato – la comprensione dell'allievo delle principali azioni da attuare non è strettamente legata alla comprensione del fenomeno fisiologico reale. Anche se un allievo ha perfettamente chiari quali meccanismi dovrebbero essere messi in atto dalla propria laringe, non è detto che riesca nella pratica a raggiungere l'obiettivo. Anzi, diremo che a volte focalizzare la propria attenzione sulla propria gola è fuorviante e addirittura dannoso: si dovrà avere altri punti di riferimento, come le labbra, la posizione e l'apertura della bocca, la direzione del fiato, ecc. Sarebbe come dire che ogni volta che noi ci accingiamo a fare un passo, cioè a muovere il nostro piede in avanti, dovessimo pensare ai movimenti di ogni muscolo della nostra gamba e alla rotazione compiuta dal ginocchio! Si tratta di un'azione che noi facciamo in modo istintivo e che piano piano abbiamo imparato a fare. Peccato che il canto non diventi sempre così automatico, ma ci sia sempre bisogno di un controllo!

Insomma, potremmo anche auspicare ad una terminologia universalmente accettata per quanto riguarda i registri ma, di tutte quelle metafore usate durante una qualsiasi lezione di canto, ogni maestro non potrà mai fare a meno. Crediamo stia proprio nella bravura dell'insegnante ogni volta 'inventarsi' immagini diverse per catturare l'attenzione, la sensibilità, l'immaginario di ciascun allievo, per portarlo così a risultati magari fino a poco prima insperati.

---

<sup>127</sup> BEGHELLI, *I trattati di canto italiani* cit., p. 219-232.

## Parte II

### LA CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI E IL CASO DI *VIOLETTA* NE «LA TRAVIATA»

#### QUALE VOCE?

Abbiamo visto che il termine registro può essere usato nella classificazione delle voci: quindi avremo il *registro di soprano, di mezzosoprano, di contralto, di basso* e così via. Inoltre ogni voce può avere delle sottocategorie a seconda del colore particolare che la adattano ad un repertorio piuttosto che ad un altro: *soprano drammatico, lirico, di coloratura* ecc.

Ma qual è la giusta classificazione per il ruolo di *Violetta* de «La Traviata» di Giuseppe Verdi? Si sente spesso dire che per interpretare Violetta servono tre voci, una per ogni atto. In passato questo ruolo è stato interpretato dalle voci più diverse, a partire da Fanny Salvini Donatelli, nella prima del 6 marzo 1853 al Teatro La Fenice di Venezia.



Figura 12: Fanny Salvini Donatelli in un ritratto dell'epoca.

Nell'Ottocento non vi era questa maniacale tendenza a classificare, distinguere tra ruoli diversi, e nemmeno dai cantanti non si pretendeva un lavoro di specializzazione per uno o per un altro repertorio, anche perché ancora non esisteva il repertorio come lo intendiamo noi oggi; cosicché abbiamo l'interprete *mozartiano*, *belcantista*, *verista* e così via.

Cerchiamo ora di ripercorrere le fasi di creazione di un'opera d'arte così complessa come «La Traviata» facendo particolare riferimento alla peculiarità del personaggio di *Violetta*.

Verdi, nel suo lavoro di composizione, è stato spesso preso di mira dalla censura dell'epoca, in quanto egli cercava di portare in teatro personaggi il più *veritieri* possibile, mettendo quindi in atto quella riforma tardo-romantica mirata al *realismo* dei soggetti che ha riguardato tutte le manifestazioni artistiche di quel periodo. L'operazione di trasferimento di personaggi borghesi, comuni come protagonisti dell'opera in musica era già stata compiuta da lungo tempo per quanto riguarda la commedia, ma la tragedia pretendeva personaggi eroici, storici, lontani dalla vita di tutti i giorni, né tantomeno appartenenti a classi sociali non elevate. Con *Rigoletto* (1851) inizia infatti il cosiddetto "secondo periodo" del percorso creativo verdiano: un buffone di corte, un uomo deriso e in genere messo da parte, emarginato dalla società, diventa un vero e proprio eroe tragico, pronto a fare di tutto per salvare la sua unica figlia, prova del suo passato di amante riamato, la quale alla fine, nella più tremenda disperazione, muore tra le sue braccia, uccisa per errore dal suo desiderio di vendetta.

La trilogia verdiana (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*) segna dunque una svolta epocale nella storia del melodramma. Dopo i problemi per la messa in scena del *Rigoletto*, Verdi non si rassegna e compone *Trovatore* e *Traviata* quasi contemporaneamente.

«Si ricorderà come, in una lettera del 1851 a Cammarano, Verdi parlasse di "un altro soggetto semplice e affettuoso" che poteva sostituire *il Trovatore* se questo non fosse piaciuto al librettista. Carlo Gatti ritiene che tale espressione si riferisca alla *Dame aux camélias* (a quell'epoca Verdi aveva probabilmente letto il romanzo di Dumas). Per gli anni Cinquanta, la vicenda di Margherita Gautier era assai più ardita e scandalosa che non "tenera e affettuosa", e possiamo essere certi che avrebbe gettato Cammarano nel panico».<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi, volume secondo. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, E.D.T/Musica, 1986, p.127

«Accanto alla nuda brutalità di *Rigoletto*, del *Trovatore* e di alcune altre opere giovanili, *La Traviata* è una raffinata tragedia da salotto; il suo stile musicale più sobrio, quasi intimo, era già stato anticipato in *Luisa Miller* (1848)». <sup>129</sup>

*Luisa Miller* «si può considerare un'importante opera di transizione tra la fine del primo e l'inizio del secondo periodo verdiano, e contiene pagine di stupenda forza melodica: la protagonista ha accenti che preannunciano il carattere più definito di Violetta, la protagonista della *Traviata* (1853). «La natura dell'intreccio richiede [infatti] uno stile vocale più intimo di quello che poteva servire alle tragedie di ampio respiro che ispirarono quasi tutte le opere del primo periodo verdiano e in *Luisa Miller* il compositore di avvicina a quello stile, almeno nell'ultima parte dell'opera.» (C. Osborne)». <sup>130</sup>

Parliamo quindi di un soggetto “semplice e affettuoso”, di un “dramma da salotto” e di una vocalità più intima.

È risaputo che il libretto dell'opera è tratto da *La dama delle camelie* di Dumas fils. Verdi, più ancora che Dumas figlio con «*La dame aux camelias*», consegna ai posteri un tragico episodio di cronaca: la morte di *Alphonsine Plessis*, una cortigiana ventitreenne legata a molti intellettuali del suo tempo e allo stesso suo letterato biografo. Quando e in quale occasione in Verdi sia nata l'idea di comporre un melodramma sulla tragedia di Dumas è argomento controverso, ma di rilievo soprattutto per i biografi; musicologi e melomani hanno, a buona ragione, scelto da molto tempo, di dedicarsi all'approfondimento dei contenuti musicali e drammaturgici del capolavoro di *Violetta* e in tale direzione è particolarmente pregevole proprio la revisione critica della partitura realizzata da Fabrizio Della Seta.

Sta di fatto che insistere su di un soggetto di questo tipo deve avere un significato senz'altro forte nella poetica verdiana. Il primo gennaio 1853 Verdi scriveva a De Sanctis: «A Venezia faccio la *Dame aux camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi e per altri mille goffi scrupoli...lo lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene: io ero felice di scrivere il *Rigoletto* (mi dispiace che si faccia a Napoli: lo faranno male e non capiranno niente)». <sup>131</sup>

Verdi ed anche il librettista Francesco Maria Piave erano certamente coscienti che si trattasse di un soggetto “scottante”: si parla di una prostituta, sia pure d'alto bordo, ma

<sup>129</sup> DONALD JAY GROUT, *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1985, p. 428

<sup>130</sup> AA.VV., *Enciclopedia della medicina Garzanti*, Milano, Garzanti, 1998, p. 1178

<sup>131</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 128

sempre di una “mondana” – come venivano chiamate allora – e non di una dama aristocratica, figlia di sovrani o altro, come era più consono per un dramma.

La censura veneziana si era meritata la fama di liberalità e non si oppose alla messa in scena del melodramma verdiano, obiettando solo circa il titolo che, in origine, sarebbe dovuto essere *"Amore e morte"*. Stranamente concordarono su *"La Traviata"*, che sottintendeva ben più ardite implicazioni. Inflexibile fu, invece, la censura sulla datazione della vicenda che dovette essere anticipata di un secolo, trasformando in tal modo un melodramma cronachistico in una tragedia storica e stemperando la provocazione insita nell'additare i contemporanei e la loro falsa e cinica morale come i veri responsabili della triste fine di *Violetta*.

«Come ha potuto un personaggio così poco convenzionale, una “puttana”, come brutalmente la definì una volta Verdi, divenire – grazie alla trasfigurazione artistica – un'icona delle virtù femminili, della capacità d'amore e di dedizione?». <sup>132</sup> Così inizia la sua analisi Simonetta Chiappini nel suo lavoro sulle vocalità femminili dell'Ottocento italiano. E continua affermando che: «La drammaturgia verdiana propone una scelta drastica: Violetta non è più intimamente una cortigiana, la sua sostanziale innocenza è presente fin dall'inizio, perché riemerge intatta dopo un processo di corruzione tutto sociale, da cui ella non è rimasta intaccata». <sup>133</sup> E ancora: «Violetta Valery è l'eroina verdiana che più di ogni altra incarna la sublimità della figura femminile redenta attraverso il sacrificio d'amore, reso eroico perché pagato a costo della vita. La Traviata esprime più di ogni altro personaggio operistico la capacità femminile di annullarsi perché il mondo segua il suo corso e che, invece di reclamare un ormai lontano “diritto alla felicità”, rinuncia al proprio individuale bisogno di amare (e di vivere) per diventare, come acutamente nota Barthes, una donna». <sup>134</sup>

La distribuzione dei ruoli, nel capolavoro romantico di Verdi, risponde quindi apparentemente alle logiche e alle caratterizzazioni vocali in voga al tempo: per il personaggio principale di *Violetta* un soprano lirico (sib2 - reb5), espressione del sentimento d'amore e capace di inflessioni di tenerezza. Ma siamo veramente sicuri che sia così?

Cerchiamo di analizzare atto per atto la tessitura e le intenzioni.

---

<sup>132</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 104

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>134</sup> *Ibid.*

## LA GIOVINE “MALATA” D’AMORE

Il primo atto dell’opera segue, durante e dopo la festa a palazzo, il percorso d’innamoramento di una giovane apparentemente piena di vita e pronta a gioire dei piaceri dell’esistenza. In realtà, già nel preludio, Verdi anticipa i due poli su cui gravita tutta la vicenda: l’amore e la morte, i quali compaiono anche nel titolo iniziale prima che venisse sostituito dalla censura veneziana. Come osserva il Della Seta infatti il preludio non è altro che un racconto ‘a ritroso’ della vicenda: il primo tema ritornerà all’inizio dell’atto terzo quando Violetta è malata nella sua camera, mentre il secondo è il famosissimo “Amami Alfredo”, momento culminante del secondo atto che pone fine all’idillio campestre. Scrive Della Seta: «*La Traviata* è dunque una sorta di racconto ‘a posteriori’, nel quale tutto è già avvenuto e sul quale grava sin dall’inizio l’ombra della morte, tragico epilogo della vicenda». <sup>135</sup>

«Non appena il sipario si alza l’orchestra attacca un incalzante tema del ritmo vagamente di polka, che individua assai bene l’atmosfera concitata del ricevimento in casa di Violetta e che per alcuni critici simboleggia l’attività febbrile della protagonista – secondo la medicina del tempo uno dei sintomi caratteristici della tubercolosi era proprio l’attività frenetica – ». <sup>136</sup>

Tutto l’atto è giocato dunque su due idee principali: la frenesia tipica dell’innamoramento in seguito all’incontro tra i due amanti e l’atteggiamento peculiare della malata di tisi nel suo ultimo slancio verso la vita. Violetta è, allo stesso tempo, ora il ritratto romantico ed ingenuo della giovane di fronte al primo grande amore, ora l’ammalata che cerca di cacciare dalla mente il pensiero della morte lasciandosi trasportare dal vortice degli eventi.

«Da quando compare sulla scena con il famoso brindisi, le sue dichiarazioni edonistiche (“Tutto è follia nel mondo/ciò che non è piacer”, I, 2), apparentemente spensierate, rivelano subito la febbrilità angosciata della malata di tisi. La sua bramosia di vivere (“Che far degg’io?... Gioire,/Di voluttà nei vortici, di voluttà perir!”, I, 5) viene

---

<sup>135</sup> «La Fenice prima dell’opera» 2002-2003, vol. 2, Supplemento a *La Fenice. Notiziario di informazione musicale cultural a avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*, Casale sul Sile (Treviso), L’Artegrafica s.n.c., 2002, p. 17

<sup>136</sup> *Ibid.*



giustificata dalla consapevolezza di dover morire, che illumina di luce diversa anche il suo senso di sfida contro le convenzioni». <sup>137</sup>

Verdi riunisce dunque due fra i più gettonati *topoi* dell'opera romantica: la fanciulla innamorata e la folle, la quale si ritrova nelle tante scene di pazzia della letteratura primo-ottocentesca.

«Infatti, fin dalla scena e aria del primo atto “È strano” (I,5) l'immagine ingenua della Violetta di un tempo compare in piena evidenza: “A me fanciulla, un candido / E trepido desire, / Quest'effigiò dolcissimo / Signor dell'avvenire” (I,5). Violetta, a differenza di Margherita Gautier, non è mai ambigua, la sua costitutiva schiettezza è il dato che la caratterizza ancor prima che si manifesti in lei l'azione redentrica dell'amore». <sup>138</sup>

I ruoli dell'innamorata e della folle per eccellenza erano incarnati per tradizione da soprani di coloratura: ecco spiegata la scrittura vorticoso e ricca di salti del primo atto, impiegata proprio per rendere con chiarezza questi due caratterici tipici.

«Verdi, non si sa se con piena consapevolezza o per intuizione, regolò la vocalità di Violetta in modo che in essa si rispecchiassero, sublimati, certi tratti fondamentali della malattia romantica per eccellenza: l'etisia. Di qui la predisposizione a un'eccitazione nervosa e a slanci euforici alternati a momenti di sconforto e di estenuazione. La seconda parte della grande aria del I atto (“Sempre libera”) è considerata come l'ostacolo più impervio per la protagonista; e lo è. Ma questo non dipende tanto dai passi d'agilità (impostati su scale e scalette ascendenti e discendenti e quindi di media difficoltà rispetto alla “coloratura” di autori precedenti), quanto alla scrittura che porta spesso a note acutissime e, soprattutto, dal ritmo che costringe a riprese di fiato concitate, affannose. Ma proprio quest'affanno dovrebbe configurare un'esaltazione febbrile, nevrotica, che poi rincompare, sia pure delineata con altri schemi vocali, in vari momenti dell'opera». <sup>139</sup>

«Ed ecco dunque come, nel melodramma romantico, canto spianato e canto vocalizzato tendano ugualmente a quella concitazione febbrile che è una delle chiavi della trasposizione in musica della libera raffigurazione di sentimenti e di passioni eccezionali. Nel primo Verdi, infatti, o in quello della Trilogia romantica, l'impeto nervoso e bruciante permea spessissimo la vocalizzazione e l'ornamentazione. [...] In sostanza, nei compositori romantici italiani – e in particolare in Verdi – il vocalizzo confluisce sovente

---

<sup>137</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 105

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> RODOLFO CELLETTI, *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 213-214

nell'obiettivo di mettere vistosamente a nudo l'intensità d'una emozione, in contrapposizione alla finalità belcantista e rossiniana di esprimerla in modo allegorico e <meraviglioso>». <sup>140</sup>

The image shows a musical score for Violetta from Verdi's *Traviata*. It consists of two staves: the top staff is for the vocal line (Violetta) and the bottom staff is for the piano accompaniment (Cori, Archi). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8. The vocal line begins at measure 143 with the lyrics "Sem-pre li - ber-ra... deg - g'i - o fol - leg - gia - re di gio-ia in gio - ia". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and features a rhythmic pattern of chords and eighth notes.

Siamo lontani dai tempi in cui i compositori adattavano la loro idea creativa alle voci che avevano a disposizione nel cast procurato dall'impresario. Per *Traviata* Verdi aveva chiesto una "donna di prima forza". La ricerca dell'interprete all'epoca fu molto dibattuta. La Fenice proponeva Fanny Salvini Donatelli e Verdi fu costretto a venire a patti.

«Gli archivi del Teatro La Fenice conservano un codicillo al contratto di Fanny Salvini Donatelli, datato 4 ottobre, nel quale si stabilisce che nella nuova opera le sarà tolta la parte se Verdi la troverà inadatta e ne informerà l'impresa prima del 15 gennaio (questa clausola è stata inclusa anche nel contratto di Verdi del 5 maggio). Purtroppo a metà gennaio il maestro era ancora tutto preso dal *Trovatore* e scrisse al Marzari solo a fine mese, durante il viaggio di ritorno a casa. «Le notizie che ricevo da Venezia, specialmente dopo l'*Ernani*, sono così desolanti, ch'io sono costretto dichiararle che non darò certamente la parte della *Traviata* alla signora Salvini. Credo sia s'interesse e mio e del Teatro scritturare una prima Donna». Suggerì varie soluzioni, tra le quali Rosina Penco, protagonista del *Trovatore*, e alla fine chiese all'impresa di lasciar libero Piave perché venisse a Sant'Agata per apportare le ultime modifiche al libretto. Quest'ultima richiesta fu esaudita e presto Piave aggiunse la sua voce a quella del maestro nel chiedere la sostituzione della Salvini Donatelli. «[Verdi] nuovamente e con fermezza dichiara che per

<sup>140</sup> RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 212. In nota al passo citato Celletti aggiunge: «S'intende che, specialmente per Verdi, decine e decine di altri esempi potrebbero essere aggiunti a quelli che ho ricordato. Essi riguardano quasi esclusivamente il soprano, nel cui canto, da Abigaille e Leonora, la vocalizzazione sembra a volte intervenire come superamento delle possibilità espressive offerte dal canto sillabico».

fare la *Traviata* abbisogna di una figura elegante, giovane e che canti con passione. Ogni mio sforzo per fargli dimettere o modificare tale opinione fu vano”. Quando si rese conto che l’impresa non era risposta a cedere, Verdi scrisse a Marzari (o piuttosto fece scrivere a Piave, perché aveva un reumatismo al braccio destro):

La Presidenza [...] ha legalmente ragione, lo confesso, ma artisticamente ha torto, perché non solo la Salvini, ma l’intera compagnia è indegna del Gran Teatro La Fenice. Non so se la mia indisposizione mi permetterà di finir l’opera, ed in questa incertezza è inutile che l’impresa scritturi altri artisti. Sia pure la Salvini e compagni, ma io dichiaro che nel caso si dia l’opera, non ne spero niente sull’esito, che anzi farà un fiasco completo, e così avranno sacrificati gli interessi dell’impresa (che in fine potrà dire mea culpa), la mia reputazione, ed una forte somma del Proprietario dell’opera. Amen. Vado a scriverne subito a Lasina perché sospenda ogni passo.

[...] Gli avvenimenti del 6 marzo confermano in pieno i presagi di Verdi, anche se la gravità dell’insuccesso può essere stata esagerata. Dopo la prima, inviò agli amici una serie di biglietti stringati, tra i quali caratteristico è quello a Muzio: “*La Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà”.<sup>141</sup>

La stampa dell’epoca che recensì la prima giudicò in modo diverso la prova della Salvini. «Locatelli, della “Gazzetta di Venezia”, stroncò i cantanti con l’eccezione di Fanny Salvini Donatelli, a proposito della quale si espresse in termini entusiastici. Tutto il primo atto, scrisse, fu applaudito, e il compositore chiamato più volte alla ribalta. “Nel secondo mutò fronte ahimé! la fortuna”». <sup>142</sup> Felice Varesi, invece, scrisse: «Io non intendo farmi giudice del merito musicale della *Traviata*, ma certo sostengo che Verdi non ha saputo servirsi dei mezzi degli artisti che aveva a disposizione. Alla Salvini non sta propriamente bene che la sola cavatina di tutta la sua parte». <sup>143</sup>

Quindi possiamo supporre che alla Salvini fosse più comoda una parte di coloratura.<sup>144</sup> Non le è certo imputabile un’inadeguatezza nella presenza scenica, visto che aveva esordito sulle scene prima come attrice drammatica che come cantante.

Ma cosa succede a partire dal secondo atto?

---

<sup>141</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 134-135

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 136: «Quanto a Fanny Salvini Donatelli, pare fosse una buona cantante, a proprio agio nel vecchio stile cabalettistico e dotata di una particolare agilità vocale. Aveva un temperamento tranquillo e una figura adeguata ad esso, i colleghi e il pubblico l’amavano, ma non era la cantante giusta per Violetta».

## IL SACRIFICIO

Il lungo duetto tra Violetta e il padre di Alfredo (scena IV e V) costituisce il nucleo dell'opera, in quanto comincia la parabola discendente della protagonista. «Il sacrificio, infatti,» – afferma Simonetta Chiappini – «è il tema principale dell'opera, molto più dell'amore; la felicità è impossibile: di questo Violetta è fin troppo consapevole. Nel ritmo di valzer che percorre tutta l'opera con un disegno asciutto, a tratti febbrile o struggente, la sua figura grandeggia su tutti. Lei, donna sola, ricompono l'ordine turbato della famiglia di Alfredo, in cui si è inserita in modo illegittimo, attraverso una rinuncia totale».<sup>145</sup>

Analizziamo i punti culminanti in cui si nota un cambiamento di vocalità tra il primo e il secondo atto. Dopo la sua fredda presentazione (ricordiamo l'uso del tritono più volte analizzato tra la voce del baritono e l'orchestra), Germont sembra addolcirsi vedendo i documenti di vendita ("Ah, il passato perché, perché v'accusa?"), ma Violetta, che ha cancellato nel suo cuore quella che era, rinascendo nell'amore per Alfredo, subito reagisce: «Violetta disperde la tristezza del Fa minore con una di quelle frasi ascendenti del soprano che racchiudono un intero universo di sentimenti in due o tre battute: Violetta ama Alfredo e il suo pentimento cancellerà i peccati del passato».<sup>146</sup> ("Più non esiste. Or amo Alfredo, e Dio lo cancellò col pentimento mio!")

Ci troviamo di fronte ad un passaggio di grande forza sia emotiva che vocale, non idonea ad un soprano di coloratura, ma più adatto ad un soprano lirico puro. Violetta ora si presenta come una donna, maturata nel suo quotidiano vivere la sua favola amorosa, affrontando giorno per giorno anche i problemi economici. La svolta del dramma si ha poi nella rinuncia di Violetta alla gioia dell'amore per amore di Alfredo: ella si muove entro l'intero spettro delle emozioni tragiche. Ma «per Violetta, donna senza famiglia e proprio per questo così compiacente con l'etica dei padri, il sacrificio dell'amore apre la possibilità di divenire anche lei una figlia, come quella "giovane sì bella e pura" per la cui felicità sacrifica la propria ».<sup>147</sup>

«Dite alla Giovine» è un duetto cantabile perfettamente ortodosso steso in stile asimmetrico; ma la melodia è tale che sarebbe potuta provenire solo dalla *Traviata*: semplice, intima, dal movimento melodico contenuto in un ambito angusto, una

<sup>145</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 106

<sup>146</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 152

<sup>147</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 106

concentrazione di significato in uno spazio estremamente esiguo. Nell'opera italiana non c'è esempio di dolore trasfigurato in modo più splendido». <sup>148</sup>

Violetta dunque riconosce lucidamente il suo destino e chiede il sostegno di Germont ("Qual figlia m'abbracciate/forte così sarò"): «La sua caratteristica infatti è soprattutto la consapevolezza rassegnata della legge del mondo "Così alla misera, ch'è un dì caduta,/ Di più risorgere speranza è muta!/ se pur benefico le indulga Iddio, l'uomo implacabile per lei sarà". Questa lucidità le preclude anche la fuga nella follia, che aveva offerto un provvisorio scampo alle precedenti eroine romantiche: la malattia organica, questa volta, è la punizione che Violetta si autoinfligge, il suo modo di rinunciare a ciò che le sarebbe spettato; forse, più semplicemente, una triste fatalità. Con *La Traviata* il personaggio femminile si inserisce perfettamente e senza residui nell'etica realistica borghese, in cui il sacrificio è rivolto più al mantenimento dei ruoli sociali che alla realizzazione di un ideale (politico o amoroso). È la fine dell'epoca delle "scene di follia": vince il realismo, accompagnato da una dolente rassegnazione». <sup>149</sup>

Congedato Germont, Violetta cerca di riprendere le forze e poi, all'arrivo di Alfredo, trasforma la sua disperazione in una grandiosa dichiarazione d'amore di grande forza ed impeto. Si tratta di: «uno dei più straordinari falsi crescendo mai composti, falsi perché nella maggior parte del tempo la dinamica non aumenta affatto; ma il senso di una crescente tensione è mantenuto per quaranta battute. Il vero crescendo ha luogo soltanto nelle ultime due. Violetta balbetta di volersi gettare ai piedi del padre di Alfredo per chiedere la sua benedizione, così essi saranno felici... No, non piange più, è calma, sorride... desidera soltanto stare accanto a lui per sempre; quindi la tensione si dissolve in una tremenda esplosione lirica, "Amami Alfredo, quant'io t'amo", che riprende la melodia principale del preludio ma con l'ultima frase ampliata di due battute [...]. È uno dei rari casi in cui Verdi ha adottato la pratica tedesca di indicare un ritardando mediante il valore delle note, e ciò dà la misura dell'accento necessario all'esecuzione.

Violetta si scioglie dall'abbraccio di Alfredo ed esce di corsa in giardino lasciando il giovane perplesso ma felice». <sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 158

<sup>149</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 106-107

<sup>150</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 159

Violetta

A - - - me - mi, Al - fre - - do, a - ma - mi quan - to io l'a - - - mo

*ff* *p* *ff* *p*

La scena nona, invece, nella galleria del palazzo di Flora, è l'estrema chiusa del sacrificio, ormai compiuto. In “Alfredo, di questo core/ non puoi comprendere tutto l'amore” la voce di Violetta emerge dall'insieme. «La linea vocale non è particolarmente acuta, ma l'impressione che lo sia è data dalla tonalità della dominante».<sup>151</sup> Il fraseggio largo e asciutto predilige senza dubbio una voce più lirica che d'agilità.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 167

## LA SANTIFICAZIONE

Fabrizio Della Seta, nel saggio già citato, sull'epilogo di Violetta afferma: «muore, sì, perché siamo in una tragedia, ma non ci appare affatto redenta perché non ha nulla da cui redimersi». Violetta non è colpevole di nulla, se non del fatto di aver amato troppo: quale migliore incarnazione dell'eroina romantica!

Mercedes Viale Ferrero nel suo saggio *La santità sulle scene teatrali* si chiedeva: «in quale quadro scenico sarà possibile rappresentare la santità? Sorge il dubbio che il quadro più efficace sia la spoglia stanza in cui muore Violetta, cortigiana redenta dall'amore e non dal pentimento». <sup>152</sup>

Il terzo atto si apre con un'introduzione strumentale in cui: «la melodia dolente, affidata ai violini, è la voce interiore di Violetta che ripercorre tutto il cammino del dolore: dallo slancio passionale, alla protesta, alla rassegnazione. In questo caso il monologo interiore della protagonista è interamente affidato a un commento orchestrale scarno, senza esaltazioni o magniloquenze. Il clima è dimesso, umile, quotidiano, intimo, espresso con delicate sfumature acquerello, inusuali nella tavolozza verdiana». <sup>153</sup>

Solo il dottor Grenvil e Annina rimangono al fianco di Violetta, quando tutta Parigi impazza per il Carnevale e lei si sta spegnendo in povertà. Dopo la sua visita, il dottore dichiara la tremenda diagnosi alla cameriera. Violetta morente non fa che rileggere la lettera di Germont: è consapevole che il suo ultimo desiderio, quello di riabbracciare la sua "famiglia", probabilmente non sarà esaudito.

Un settimino d'archi esegue a mo' di reminiscenza il tema dell'amore ("Teneste la promessa"), che viene interrotto su un accordo di settima diminuita sul quale Violetta "con voce sepolcrale" pronuncia le parole "È tardi!". E si apre una delle pagine più drammatiche, ma intime della storia dell'opera.

«L'aria ("Addio, del passato") è un addio ai sogni passati di felicità, con un oboe struggente che apre e chiude le due strofe e collega le loro rispettive sezioni in maggiore e minore. Tuttavia è abbastanza strano che la musica ricordi il dolore piuttosto che la gioia». <sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, in *Jules Massenet: «Thaïs»*, «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003, 1, p. 120

<sup>153</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 110-111

<sup>154</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 172

dolente e pianissimo      legate e dolci

Violetta

Ad - di - u del pas - sa - to bei so - gni ni - dam - u

[Archi]

La fermezza e rassegnazione di Violetta è disarmante. È sola ma nella sua solitudine non si dispera: accetta ancora una volta il giungere della morte con una dignità ammirevole. La voce è ferma nella sua disillusione, in un fraseggio solenne ma semplice allo stesso tempo. È come se nel pronunciare l'ultima parola ("finì"), tutto il dolore finisse veramente e in quell'istante le porte del paradiso si aprissero per accoglierla miracolosamente alla definitiva redenzione.

Ed in effetti il miracolo avviene: giunge Annina che un po' goffamente le annuncia l'arrivo di Alfredo. Violetta sembra rinascere, riprendere vigore – come spesso accade in punto di morte –, giusto in tempo per un ultimo sogno, realizzato nel duetto "Parigi, o cara", in cui i due danzano un nuovo valzer amoroso. Ritorna poi la disperazione che arriva al culmine con la cabaletta "Gran Dio! Morir sì giovane".

Infine «il rito del sacrificio trasforma Violetta da cortigiana innamorata in nume tutelare, che dal cielo veglia sulla futura felicità coniugale di Alfredo "Se una pudica vergine/ degli anni suoi nel fiore/ a te donasse il core.../ Sposa ti sia... lo vo'." A questo punto anche Germont, il "malcauto vegliardo", riconosce il proprio errore – ma sarà proprio così? – e le chiede perdono: "Cara, sublime vittima/ d'un disperato amore,/ perdonami lo strazio/ recato al tuo bel core...".<sup>155</sup> La devozione verso Alfredo e suo padre è totale: è l'abnegazione con cui concede il perdono ad entrambi a dare adito alla santità.

«Tutto sembra quindi ricomporsi, quasi in un clima da idillio, con la differenza, però, che non c'è il lieto fine». <sup>156</sup> Il lieto fine non c'è perché questa è 'realtà'. In *Traviata* vengono toccati tali livelli di verismo che non stupisce che l'opera sia stata interpretata da soprani come Gemma Bellincioni, prima *Santuzza* in *Cavalleria rusticana* (1890), e Rosa Ponselle, formidabile *Leonora* in *Trovatore* e *Forza del destino*.

<sup>155</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 109

<sup>156</sup> *Ibid.*



## CONCLUSIONI

«Il ruolo di Violetta è assolutamente centrale, ed è stato il campo di confronto e anche di battaglia delle grandi prime-donne. Si dice comunemente che l'interprete della *Traviata* deve avere tre voci: una per atto. Agile e dotata di virtuosismo quasi belcantistico per la grande scena del primo atto (*È strano* e in particolare poi gli impervi vocalizzi della cabaletta *Sempre libera*); una voce intensa e drammatica nel secondo atto – si pensi al lussureggiante duetto che occupa quasi interamente l'atto – con il *clou* drammatico di *Amami Alfredo*, che in una sola frase musicale, un'espansione lirica appassionata, condensa la verità dell'opera; infine una voce straziante da malata che vuole ancora vivere nel terzo atto». <sup>157</sup>

Il soprano che portò al successo *Traviata* il 6 maggio 1854 fu Maria Spezia: «giovane, carina, e tanto fragile quanto la Salvini era robusta», <sup>158</sup> aveva esordito al Filarmonico di Verona nella stagione di carnevale 1849-1850 nella *Beatrice di Tenda* di Bellini e nella *Maria Padilla* di Donizetti; nel 1857 alla Scala fu Valentine negli *Ugonotti*. Verdi, che aveva pensato a lei come possibile Cordelia per il vagheggiato e mai realizzato *Re Lear*, la considerava una delle tre prime grandi Violette (le altre due erano Virginia Boccabadati e Marietta Piccolomini). <sup>159</sup>

«E molti anni dopo, ad una lettera di Giulio Ricordi che gli raccomandava Gemma Bellincioni per la parte di Desdemona facendosi forza del suo successo come Violetta, Verdi replicava: “Non potrei giudicarla nella *Traviata*: anche una mediocrità può avere qualità per emergere in quell'opera, ed essere pessima in tutte le altre.” In altre parole, non guardava al ruolo di Violetta come a quello di una primadonna in senso convenzionale; esso richiedeva sincerità, sentimento e buona presenza scenica [...]. Indubbiamente la protagonista del 1854, Maria Spezia, che per prima portò l'opera al successo, non giunse mai alla celebrità; e uno dei notevoli pregi della *Traviata* sta proprio nel fatto che, mentre attira immancabilmente i grandi, può produrre il suo effetto anche con artisti di minore fama». <sup>160</sup>

Per interpretare Violetta serve dunque un'attrice più che una cantante: una donna che sappia esprimere con sincerità i sentimenti più intimi e cogliere l'evoluzione del

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 112

<sup>158</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 137

<sup>159</sup> «La Fenice prima dell'opera» 2002-2003 cit., p. 50

<sup>160</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 180-181

personaggio all'interno dell'opera. «In *Traviata* questo itinerario interiore si traduce in un *excursus* vocale elaborato che comprende prestazioni belcantistiche di alto livello, ma soprattutto una scavata e variegata dizione dell'anima. Non è un caso che alcune grandissime cantanti verdiane non abbiano mai interpretato in modo completo una parte così sfaccettata e complessa, per certi versi al di fuori della tipologia del classico soprano verdiano. Mi riferisco qui in particolare a Leontyne Price, soprano di colore dalla voce intensa e vellutata, con acuti morbidi e sfolgoranti, splendida Aida e Leonora, ma evidentemente in difficoltà nel calarsi in un personaggio interiorizzato e pieno di sfumature come quello di Violetta. [...] Le qualità richieste per la parte della *Traviata*, insomma, possono mettere in luce anche voci non grandiose, ma capaci di piegarsi alle sottili sfumature dei sentimenti.

Le interpreti storiche della *Traviata* (“Indimenticabili – ricorda Baldini – solo la Muzio e la Callas e, per qualche serata la Caniglia”), dalle mitiche Rosa Ponselle e Claudia Muzio, alla Callas, Albanese, Caniglia, fino alle recenti Scotto, Caballé, Freni, Sills e alle attualissime Gruberova, Gheorghiu e Devia, si misurano con uno dei ruoli vocali più complessi (e conosciuti) di tutto il repertorio melodrammatico, restituendoci altrettante variegata sfaccettature del caleidoscopio interpretativo che offre questa opera singolare». <sup>161</sup>

Qual è dunque il registro giusto per *Traviata*? Dovremmo rispondere il “registro dell'anima”, quello che più mette a nudo una cantante, perché se non riesce a vivere intimamente le gioie e i dolori di Violetta, il pubblico lo sente, se ne accorge, e non si intenerisce. Zeffirelli, in un'intervista, ha affermato che tutte le grandi interpreti di Violetta facevano commuovere nel terzo atto, mentre Maria Callas ci riusciva già dal secondo.

---

<sup>161</sup> SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine* cit., p. 113-114

## BIBLIOGRAFIA

### TRATTATI DI CANTO E OPERE AFFINI

- CACCINI, GIULIO, *Le nuove musiche*, (facsimile dell'ed. 1601), Milano, A. Zanni, 1934 [altra edizione: CACCINI, GIULIO *Le nuove musiche*, ( facsimile dell'ed. 1601) pref. di Francesco Vatielli, Roma, Reale Accademia d'Italia 1934; oppure in *I maestri del bel canto: La prefazione alle nuove musiche di Giulio Caccini (1550-1615); Opinioni de' cantori antichi e moderni di P. Tosi; riduzione in lingua moderna del Caccini e commenti di Rachele M. Mori*, Roma, Ed. De Santis, 1953]
- TOSI, PIERFRANCESCO, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723 (ristampa nel 1904) [altra edizione: in *I maestri del bel canto: La prefazione alle nuove musiche di Giulio Caccini (1550-1615); Opinioni de' cantori antichi e moderni di P. Tosi; riduzione in lingua moderna del Caccini e commenti di Rachele M. Mori*, Roma, Ed. De Santis, 1953; oppure in *Canto e Bel Canto*, edizione critica del Tosi e del Mancini con saggio critico a cura di Andrea Della Corte, Torino, 1933]
- MANCINI, GIOVANNI BATTISTA, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, 1774 [altra edizione facilmente reperibile: MANCINI, GIOVANNI BATTISTA, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, facsimile Milano, appresso Giuseppe Galeazzi 1777 (Ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970); oppure in *Canto e Bel Canto*, edizione critica del Tosi e del Mancini con saggio critico a cura di Andrea Della Corte, Torino, 1933]
- *Metodo per ben insegnare ed apprendere l'arte del cantare, o siano Osservazioni pratiche su questa nobile e difficile arte, utili ai professori ed agli studenti della medesima*, Firenze, Stamperia del Giglio, 1807
- PELLEGRINI CELONI, ANNA MARIA, *Grammatica o siano regole di ben cantare*, Roma, Piale e Martorelli, 1810
- GARAUDÉ, ALESSIO DE, *Metodo completo di canto*, Milano, Lucca, ?1830
- BENNATI, FRANCESCO, *Studii fisiologici e patologici sugli organi della voce umana*, Milano, 1834
- ANFOSSI, MARIA, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*, London, 1837
- MATTEI, GIOVANNI, *Lezioni di canto fermo*, Parma, Tipografia di Pietro Fiaccadori 1838
- ERMAGORA, FABIO, *Teorica del canto per servire al musicale Istituto eretto in Venezia*, Venezia, Tip. Andreola, 1839
- FLORIMO, FRANCESCO, *Breve metodo di canto, diviso in due parti*, Milano, Ricordi, 1840
- BELGIOIOSO, ANTONIO, *Sull'arte del bel canto/ brevi osservazioni del conte Antonio Belgioioso*, Milano, Lampato, 1841

- CRIVELLI, DOMENICO, *L'arte del canto, ossia Corso completo d'insegnamento sulla coltivazione della voce*, Londra, 1841
- LABLACHE, LUIGI, *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
- SEGOND, L. A., *Hygiène du chanteur*, Paris, Labé, 1846
- CONCONE, GIUSEPPE, *Introduzione all'arte per ben cantare ossia Metodo elementare di canto*, contenente le regole ed i principii più essenziali, op. 8, Torino, Giudici e Strada, ?1848
- ANTONIETTI, DAVIDE, *Breve metodo teorico pratico elementare di canto*, Milano, Gio. Canti, (dopo il 1850)
- *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 Editore, ?1850
- GIRALDONI, LEONE, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*, Bologna, Marsiglie Rocchi, 1864
- LAMPERTI, FRANCESCO, *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864 (data dell'introduzione di Lauro Rossi)
- CELENTANO, LUIGI, *Intorno all'arte del cantare in Italia nel secolo decimono*, Napoli, Ghio, 1867
- PANOFKA, HEINRICH, *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
- MANDL, LOUIS, *Hygiene de la voix parlee on chantee*, Paris, Librairie J. B. Bailliere et fils, 1872
- CARELLI, BENIAMINO, *Arte del canto*, Napoli, 1873
- DELLE SEDIE, ENRICO, *L'art lyrique: traite complet de chant et de declamation lyrique*, Bologna, A. Forni, 1979 (Ristampa dell'ed. di Parigi 1874)
- DELLE SEDIE, ENRICO, *Arte e fisiologia del canto: trattato*, Milano, R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876
- *Manuale dell'artista di canto: da teatro, da camera e del dilettante*, Genova, Tip. della gioventù, 1878
- DELLE SEDIE, ENRICO, *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia*, Parigi, Soc. tip. Amm. Paolo Dupont, 1881
- DUPREZ, GILBERT LOUIS, *Sur la voix et l'art du chant*, Paris, Tresse, 1882
- LAMPERTI, FRANCESCO, *L'arte del canto. Norme tecniche e consigli agli allievi ed agli artisti*, Milano, Ricordi, ?1883
- DELLE SEDIE, ENRICO, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Milano, Ricordi, 1885
- GUIDI, GIUSEPPE, *La ginnastica della voce giusta, i principi della fisiologia, dell'arte e dell'igiene*, Bergamo, Tip. Fagnani e Galeazzi, 1886
- MASUCCI, PIETRO, *Fisiologia ed igiene della voce e del canto*, Napoli, De Angelis 1886
- MARCHESI, MATILDE, *Metodo teorico-pratico per canto*, op. 31, Giudici e Strada, 1886ca. (1987- data dell'introduzione di F.A. Gevaert)

- LABANCHI, ANDREA GIUSEPPE, *Dell'arte del canto in Italia: studii e riforme proposte a S. E. il Ministro della P.I. del Regno*, Napoli, tip. Di Gennaro Tizzano, 1888
- MACKENZIE, MORELL, *Igiene degli organi vocali: manuale pratico per cantanti ed oratori/ trad. ital. di Ferdinando Massei*, Napoli, Carlo Preisig, 1888
- MAYAN, J. M., *Il canto e la voce: studio completo dell'arte lirica*, Trieste, Schmidl, 1895 ( *Le chant et la voix: etude complete de l'Art-Lyrique*, Paris, Paul Dupont, ?1888)
- GIRALDONI, LEONE, *Compendium: metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, Milano, G. Ricordi e C.,1889
- MASTRIGLI, LEOPOLDO (raccolta di), *Igiene del cantante: manuale ad uso dei maestri, artisti e dilettanti di canto*, Roma, G. B. Paravia e C. ,1889
- NUVOLI, GIUSEPPE, *Fisiologia, igiene e patologia degli organi vocali in relazione all'arte del canto e della parola. Ad uso dei medici e degli artisti*, Milano, Leonardo Vallordi, 1889
- CARELLI, BENIAMINO, *Torniamo a cantare (maestri e cantanti)*, Napoli, F. Bideri, 1891
- PALERMI, ERNESTO, *Sunto di nozioni fisiologiche sugli organi vocali e brevi cenni sull'insegnamento del canto*, Roma, Stab. Giuseppe Civelli, 1891
- CIRILLO, VINCENZO, *Sulla vera scuola italiana di canto, considerazioni ad uso dei suoi allievi*, Siena, S. Bernardino, 1892
- BROWNE, LENNOX, *La voix, le chant et la parole: guide pratique du charter et de l'orateur*, tradotto da Paol Garnault, Paris, Societe d'editions scientifique, 1893
- GARÇIA, MANUEL, *Traite complete de l'art du chant*, 1893
- MAUREL, VICTOR, *Un probleme d'art*, Paris, Tresse & Stock, 1893
- MASTRIGLI, LEOPOLDO, *La decadenza del canto in Italia : cause e rimedi: memoria presentata a sua eccellenza il ministro della pubblica istruzione*, Torino, G. B. Paravia e C., 1897
- CARPI, VITTORIO, *Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto*, Milano, A. Pigna, ?1898
- NUVOLI, GIUSEPPE, *Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto: contributo alla fisiologia della voce*, Torino, Fratelli Bocca, 1898
- MASTRIGLI, LEOPOLDO, *La respirazione nel canto: per le pubbliche e private scuole di canto*, Roma, G. B. Paravia e C., 1899 (contiene: La respirazione nasale e la respirazione buccale; La respirazione artistica)
- NOVELLI, OTTAVIO, *La respiration et l'emission du son vocal chez les grands chanteurs de l'ancienne ecole italienne*, Varsovie, Gebethner & Wolff, 1899
- *L'educazione della voce parlata e cantata : come si acquista una voce limpida, armoniosa e simpatica*, 4° ed., Milano, Istituto Hermes editore, 19??
- ROTA, GIUSEPPE, *Ai cantanti ed in specialità ai giovani che dedicansi alla carriera teatrale: disquisizioni e norme sulla organizzazione della voce*, Trieste, Augusto Levi, 1900
- COLI, TERESINA, *Il canto*, Milano, Giudici & Strada, A. Demarchi, A. Tedeschi, 1902
- LABANCHI, ANDREA GIUSEPPE, *Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico*, 2° ed., Napoli, Tip. F. Colagrande, 1902
- FERRERI, GHERARDO, *La voce nel linguaggio e nel canto (Conferenze tenute all'Università Popolare dal Prof. Gherardo Ferreri, incaricato di*

- Otorinolaringoiatria nella Regia Università di Roma*), Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1903
- RICCIARDI, RICCARDO, *Per l'arte del canto: maestri e cantanti*, Napoli, Tip. Melfi e Joele, 1903
  - RIESCHI, LUIGI, *Sistema nuovo pel canto fisso a principi, svolti ed applicati secondo la natura organica dell'uomo, e le leggi delle cose attinenti a cantare*, Bologna, Garagnani, 4° ed. , 1904,
  - MAGRINI, GUSTAVO, *Arte e tecnica del canto*, Milano, Hoepli, 1905
  - ROCHE, PIETRO AGOSTINO, *Consigli e precetti: raccolti dai migliori trattati per gli allievi di canto*, Napoli, stab. Mus. Giovanni Perrone, 1906
  - BONNIER, PIERRE, *La voix: sa culture physiologique: théorie nouvelle de la plionation: conférences faites an conservatoire de Musique de Paris en 1906*, Paris, Alcan, 1907
  - GUETTA, PAOLO, *Dottrinarismo ed empirismo nell'insegnamento del canto: Relazione letta al Congresso per il 1° centenario del R. Conservatorio Giuseppe Verdi in Milano, Dicembre 1908*, Milano, Tipografia nazionale di V. Ramperti, 1908
  - ROSATI, ENRICO, *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
  - GUETTA, PAOLO, *Dalle antiche norme a delle nuove: considerazioni sull'arte del canto*, Milano, Ricordi, 1910
  - BELLINCIONI, GEMMA, *Scuola di canto / Gesangschule / Vocal Method / Ecole de chant*, Paris-Berlin, Adolph Fürstner, 1912
  - SILVA, GIULIO, *Il moderno canto artistico italiano e la sua pedagogia*, Torino, F.lli Bocca, 1912
  - HAHN, REYNALDO, *Lezioni di canto, Parigi 1913*, Venezia, Marsilio, 1990
  - SILVA, GIULIO, *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
  - SILVA, GIULIO, *Appunti di pedagogia del canto, Estratto dalla Rivista Musicale Italiana, vol. XXII, fasc. 1°, 1915, (Parma, novembre 1914)*, Torino, Fratelli Bocca editori, 1915
  - SILVA, GIULIO, *Di un problema dell'arte vocale: sonorità e intensità*, Torino, Fratelli Bocca, 1915
  - SILVA, GIULIO, *La pneumografia nell'insegnamento del canto*, Biella, Stab. Tip. G. Testa, 1915
  - RICCI, VITTORIO, *La tecnica del canto in rapporto con la pratica antica e le teorie moderne*, Livorno, R. Giusti, 1920
  - GÉROLD, THEODORE, *L'art du chant en France an XVII siecle*, Strasburgo, 1921
  - SILVA, GIULIO, *Per l'arte del canto*, Torino, 1921
  - WRONSKI, THADDEUS – VITONE, VITTORIO, *Il cantante e la sua arte: voce, mimica, truccatura*, Milano, Hoepli, 1921
  - BILANCIONI, GUGLIELMO, *La voce parlata e cantata normale e patologica: guida allo studio della fonetica biologica*, Roma, Luigi Pozzi, 1923
  - RICCI, VITTORIO, *Il bel canto: florilegio di pensieri consigli e precetti sul canto, tratti dalle opere di scrittori antichi e moderni e preceduti da un cenno storico*

- sullo sviluppo di quest'arte a cominciare dalle sue origini alla riforma fiorentina e da brevi notizie su alcuni dei principali cantanti e maestri di canto del XVII e XVIII secolo – Seconda edizione completamente rifusa e largamente ampliata (in sostituzione del manuale di L. Mastrigli, *Il Cantante*) – Milano, Manuali Hoepli, 1923*
- MAGRINI, GUSTAVO, *Il canto: arte e tecnica (3° ed. riveduta e corretta)*, Milano, Hoepli, 1926
  - FROSSARD, HENRI-JEAN, *La science et l'art de la voix: methode complete de voix a l'usage de tous ceux qui parlent on chantent*, Paris, Les Presses, 1927
  - SILVA, GIULIO, *Il maestro di canto; saggi di pedagogia del canto preceduti da elementi di acustica e di fonetica scritti dall'A. in collaborazione con Giuseppe Gradenigo*, Torino, Fratelli Bocca, 1928
  - NUVOLI, GIUSEPPE, *Janua Cantus: Fisiologia preparatoria all'insegnamento del canto*, Milano, G. Ricordi, 1932
  - PANOFKA, HEINRICH, *L'arte del canto. Vade-mecum del cantante. Teoria e pratica per tutte le voci. Op. 81. Revisione di Eugenio De' Guarinoni*, Milano, Ricordi, 1934
  - GUETTA, PAOLO, *Il canto nel suo meccanismo*, 2° ed., Milano, Hoepli, 1935 (1° ed. 1902)
  - AUTERI MANZOCCHI, SALVATORE, *Il canto nella sua essenza artistica e scientifica*, Bologna, Zanichelli, 1936
  - SILVESTRINI, DOMENICO, *L'insegnamento del canto fisiologico: nuovo metodo scientifico e artistico-teorico e pratico con l'ausilio della cinematografia: per le scuole pubbliche e private*, Bologna, Zanichelli, 1940
  - TRONCHI, AURELIO, *Come correggere i difetti della voce: consigli pratici per la preparazione al diploma di bel canto didattico*, Milano, Ricordi, 1941
  - TRONCHI, AURELIO, *La voce: sviluppo e perfezionamento degli organi di emissione, impostazione tecnico scientifica dei suoni cantati*, Reggio Emilia, E.L. Pedrini, 1943
  - COCCHI, LUIGI, *Il canto artistico : fisiologia, tecnica, estetica, didattica, igiene, storia*, Torino, Paravia, 1953
  - MORELLI, ALFREDO, *L'apparato vocale: nomenclatura e fisiologia degli organi costituenti l'apparato fonetico-respiratorio ad uso degli studenti di canto*, 3° ed., Milano, Ed. Curci 1958 (1^ ed. del 1931; ristampa nel 2003)
  - MARI, NANDA, *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*, Milano, Ricordi, 1959
  - HUSSON, RAOUL, *La voix chantee*, Paris, Gauthier Villars, 1960
  - HUSSON, RAOUL, *Le chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962
  - MEANO, CARLO, *La voce umana nella parola e nel canto: manuale di fisiologia vocale ad uso di tutti i professionisti della voce*, Milano, Cea, 1964
  - *L'insegnamento del canto nei conservatori di musica: documento conclusivo del Convegno nazionale di studio. Parma, 7-11 maggio 1967*, Roma, Centro Didattico Nazionale Per L'istruzione Artistica, 1968
  - MARAGLIANO MORI, RACHELE, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Milano, Curci, 1970
  - BOLOGNINI, TOMMASO, *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna*, Fasano Di Puglia, Schena, 1982
  - DINVILLE, CLAIRE, *La voce cantata. La sua tecnica*, Milano, Masson Italia, 1984 (Collana di logopedia a cura di Oskar Schindler)

- GODDARD, FRANÇOISE E., *La voce. Tecnica e storia del canto dal gregoriano al rock*, Padova, Franco Muzzio Ed., 1985
- *Foniatría e canto: confronto di conoscenze, obiettivi, strategie: Atti del I Convegno nazionale (Salsomaggiore Terme 4-5 ottobre 1985) Raccolti a cura di Maria Elena Beriol*
- MARI, NANDA - SCHINDLER, OSKAR, *Il canto come tecnica, la foniatría come arte*, Padova, Zanibon, 1986
- JUVARRA, ANTONIO, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano, Ricordi, 1987
- CELLETTI, RODOLFO, *Il canto*, Milano, A. Vallardi, 1989 [oppure: CELLETTI, RODOLFO, *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazione dal 'Recitar cantando' a oggi*, Milano, Garzanti, 1989]
- MOSCA, LUIGI (a cura di), *La voce e il corpo. Una ricerca sui cantanti lirici*, Roma, Istituto superiore statale di educazione civica, 1989
- CEGOLEA, GABRIELA, *Meccanica del canto. Manuale professionale*, Vera, 1990
- KRAUS, ALFREDO, *Una lezione di canto, tenuta al Teatro Brancaccio di Roma il 22 Marzo 1990*, Bongiovanni Digital, 1990 (libretto abbinato al cd)
- CARACCILOLO, MICHELE, *La mia lezione di canto e oltre*, Lecce, Ed. Del Grifo, 1992
- DE SANTIS, MARIO – FUSSI, FRANCO, *La parola e il canto: tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce; con la collaborazione della dott. Anna Ricotti*, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 1993
- BARBAROSSA, RINO, *Compendio sulla tecnica vocale*, Parma, Azzali Editori, 1994 (ristampa nel 2000)
- FUSSI, FRANCO – MAGNANI, SILVIA, *L'arte vocale. Fisiopatologia ed educazione della voce artistica*, Torino, Omega, 1994
- CEGOLEA, GABRIELA, *Vox mentis. Manuale didattico di meccanica fonica e canto*, Milano, Armonia Produzioni, 1995
- REID, CORNELIUS L., *A Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis*, New York, Recital Publication Reprint Edition, 1995
- ROHMERT, GISELA, *Il cantante in cammino verso il suono. Leggi e processi di autoregolazione nella voce del cantante*, Ensemble '900, Treviso, Diastema libri, 1995
- JUVARRA, ANTONIO, *Lo studio del canto. Tecnica ed esercizi*, Milano, Ricordi, 1999
- *La voce del cantante. Saggi di foniatría artistica*, a cura di Franco Fussi, Torino, Omega, 2000
- TOMATIS, ALFRED, *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000
- DI GIACOMO, CARLO, *Metodo pratico di tecnica del canto lirico*, Torino, Ed. Musica Practica, 2001
- MENICUCCI, DELFO, *Scuola di canto lirico e moderno: indagine sulla tecnica di affondo da Mario del Monaco ad Andrea Bocelli*, Torino, Omega, 2002
- MIELE, DANIELA, *Suono, canto e vita*, Limena (PD), Daigo Press, 2002
- WEISS, WILLIAM, *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con e sulla voce*, Roma, Ed. Audino, 2002
- CROSATTI SILVESTRI, ROSINA, *Canto bene*, Milano, Rugginenti Editore, 2003
- BATTAGLIA DAMIANI, DANIELA, *Anatomia della voce: Tecnica, tradizione, scienza del canto*, Milano, Ricordi, 2003
- BATTAGLIA DAMIANI, DANIELA, *Fare il cantante*, Roma, Gremese Editore, 2003



- *La voce del cantante, vol.2*, a cura di Franco Fussi, Torino, Omega, 2003
- *La voce del cantante, vol.3*, a cura di Franco Fussi, Torino, Omega, 2005

## ARTICOLI E SAGGI

- BEGHELLI, MARCO, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell'opera* in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 1994
- BONOMI, ILARIA, *La terminologia del canto e dell'opera nel Settecento fra lingua comune e tecnicismo* in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 1994
- CARERI, ENRICO, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 18, n° 3, luglio- settembre 1984
- FUSSI, FRANCO, *Arte vocale e foniatria. Una sottile linea d'ombra*, in «L'Opera», febbraio 2000
- FUSSI, FRANCO, *Risonanze, ovvero la «costruzione dell'uovo»*, in «L'Opera», marzo 2000
- FUSSI, FRANCO, *I registri della voce e il passaggio*, in «L'Opera», giugno (1° parte) e luglio/agosto (2° parte) 2000
- FUSSI, FRANCO, *«Prendi, quest'è l'immagine»*, in «L'Opera», marzo 2001
- FUSSI, FRANCO, *La voce nel naso*, in «L'Opera», aprile 2001
- FUSSI, FRANCO, *Dalla punta all'affondo*, in «L'Opera», luglio/agosto 2001
- FUSSI, FRANCO, *La Duchessa Melina*, in «L'Opera», ottobre/novembre 2001
- FUSSI, FRANCO, *La gola larga e lo sbadiglio*, in «L'Opera», febbraio 2002
- FUSSI, FRANCO, *Il canto: equilibrio di antagonismi*, in «L'Opera», maggio 2002
- FUSSI, FRANCO, *Le note basse*, in «L'Opera», luglio/agosto 2002
- FUSSI, FRANCO, *Acuti sovracuti*, in «L'Opera», settembre 2002
- FUSSI, FRANCO, *Glossario comparato tra scienza e arte vocale*, in «L'Opera», da novembre 2002 a dicembre 2003
- JUVARRA, ANTONIO, *Il trattamento del settore acuto della voce cantata: aspetti fonetico-acustici e metodologici* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 3, luglio/settembre 1986
- JUVARRA, ANTONIO, *Problemi e tendenze dell'attuale didattica vocale alla luce dei principi elaborati dalla scuola di canto italiana storica* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 2, aprile/giugno 1994

## TESI DI LAUREA

- CARERI, ENRICO, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra XVI e XVII secolo/ relatore: Fedele D'Amico* – Tesi di laurea - Istituto di Storia della Musica, Università degli studi di Roma

- HOCKEY, NANCY, *La tecnica del canto: strumenti e mezzi della comunicazione didattica*/ relatore: Daniele Sabbaino – Tesi di laurea – Cremona: Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia: a.a. 1998-1999 - tesi discussa il 22-03-2000
- BERTONI, ELENA LINDA, *Ricerche sul lessico italiano del canto fra Sette e Ottocento*/ relatore: Sergio Durante – Tesi di laurea – Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di storia delle arti visive e della musica, Università degli studi di Padova, a.a. 1999-2000

## TESI DI DOTTORATO

- BEGHELLI, MARCO, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico* ( relatori: prof. Francesco Degrada e prof. Renato Di Benedetto), Università degli studi di Bologna, Dottorato di ricerca in musicologia, V ciclo, a. a. 1993-94

## STORIA DEL CANTO E DELL'OPERA

- GROUT, DONALD JAY, *Breve storia dell'opera*, Milano, Rusconi, 1985
- BIANCONI, LORENZO - PESTELLI, GIORGIO, *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988 (in particolare: *Il cantante* di Sergio Durante, cap. 6, vol. 4)
- BIANCONI, LORENZO, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993
- MIOLI, PIETRO, *Storia dell'opera lirica*, Roma, Tascabili economici Newton, 1994
- CELLETTI, RODOLFO, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996
- MARCHESI, GUSTAVO, *Canto e cantanti*, Milano, Ricordi, 1996
- MIOLI, PIETRO, *Dizionario della musica italiana. La musica lirica*, Roma, Tascabili economici Newton, 1996
- CELLETTI, RODOLFO, *La grana della voce. Opere, direttori, cantanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000
- DORSI, FABRIZIO – RAUSA, GIUSEPPE, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori, 2000
- TARTONI, GUIDO, *Storia e tecnica del canto lirico*, JAKA BOOK, 2002
- VAN, GILLES DE, *L'opera italiana*, Carocci, 2002

## SU VERDI E LA TRAVIATA

- BUDDEN, JULIAN, *Le opere di Verdi, volume secondo. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, E.D.T/Musica, 1986
- CASINI, CLAUDIO (a cura di), *I grandi compositori vol.V*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988
- D'AMICO, FEDELE, *Scritti teatrali*, Milano, Rizzoli, 1992

- DUMAS, ALEXANDRE, *La signora delle camelie*, Roma, Newton Compton, 1999
- BAGNOLI, GIORGIO (a cura di), *Le opere di Verdi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001
- «La Fenice prima dell'opera» 2002-2003, vol. 2, Supplemento a *La Fenice. Notiziario di informazione musicale cultural a avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*, Casale sul Sile (Treviso), L'Artegrafica s.n.c., 2002
- CHIAPPINI, SIMONETTA, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006

## TESTI DI SUPPORTO

- D'AMICO, FEDELE (a cura di), voce «Canto» da *Enciclopedia dello spettacolo*
- LUPO, BETTINA (a cura di), voce «Voce» da *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM)*
- CELLETTI, RODOLFO (a cura di), voce «Canto» da *Dizionario universale della musica e dei musicisti (DEUMM)*
- AA.VV., *Enciclopedia della medicina Garzanti*, Milano, Garzanti, 1998
- AA.VV., voce «Canto» da *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Ed. le Garzantine Musica, 1999
- AA.VV., voce «Voce» da *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, Ed. le Garzantine Musica, 1999
- BAINES, ANTHONY, *Storia degli strumenti musicali. Dalle origini a oggi*, Milano, Rizzoli, 2002