

No. 1



muse

Muse. Rivista di Musica,
Arte, Drammaturgia,
Danza e Design

Periodicità annuale

Registrazione n. 23
6 marzo 2025

Tribunale di Roma

[https://riviste.unimi.it/
index.php/muse](https://riviste.unimi.it/index.php/muse)

CC BY-SA 4.0

**Periodico dell'ANDA
Associazione Docenti
AFAM**

CONTATTI

muse@anda-afam.it

All the authors declare no
conflict of interest

No. 1 - 2025

La redazione di questo
numero è stata chiusa
il 3 settembre 2025

Pubblicato da
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 –
20122 Milano

Direttrice responsabile
Emilia Pantini

Condirettore
Antonio Caroccia

Caporedattrice
Ilaria Scarponi

Progetto grafico
Chiara Raho

Produzione
Francesco Ulleri

ISSN
3103-3733

DOI
10.54103/3103-3733/2025

Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design è la rivista accademica digitale dell'ANDA, Associazione Docenti AFAM. Annuale, è una pubblicazione open access sottoposta a double-blind peer review. Il titolo richiama la concezione unitaria delle arti incarnata dalle Muse dell'antica Grecia, delineandone l'ampio spettro disciplinare: le arti nella loro totalità. La rivista accoglie contributi originali sulla ricerca scientifica e artistica in tutte le sue forme, antiche e contemporanee, nei suoi diversi ambiti di studio e di riflessione, nonché nelle molteplici prospettive metodologiche. Mira anche a offrire strumenti teorici e pratici per una didattica delle arti che superi le rigidità dell'esistente e favorisca nuovi percorsi di ricerca. Particolare attenzione è riservata agli approcci transdisciplinari.

COVER

Le cinque anime dell'AFAM confluiscono armonicamente in un punto, da cui ripartono e convergono ancora. La sorgente luminosa è emblema di collaborazione e progettualità condivisa: la rivista si configura come un dispositivo collettivo che illumina la pluralità di visioni e saperi intrecciati. A cura di Massimiliano Datti, Chiara Raho, Francesco Ulleri.

**MANAGING DIRECTOR,
EDITOR-IN-CHIEF**

Emilia Pantini

Conservatorio di Musica
Nicola Sala, Benevento

CODIRECTOR

Antonio Caroccia

Conservatorio di Musica
Santa Cecilia, Roma

VICEDIRECTOR

Alessandro Cazzato

Conservatorio di Musica
Niccolò Piccinni, Bari

VICEDIRECTOR

Massimiliano Datti

ISIA, Roma

EDITORIAL BOARD

Roberta Albano

Accademia Nazionale
di Danza, Roma

Giovanni Albini

Conservatorio di Musica
Antonio Vivaldi, Alessandria

Luigia Berti

Conservatorio di Musica
Licinio Refice, Frosinone

Daniela Bortignoni

Accademia Nazionale d'Arte
Drammatica, Roma

Fabio Dell'Aversana

Accademia di Belle Arti,
Napoli

Federica De Rosa

Accademia di Belle Arti,
Napoli

Patrizia Florio

Conservatorio di Musica
Giuseppe Nicolini, Piacenza

Giovanni Greco

Accademia Nazionale d'Arte
Drammatica, Roma

Maria Grazia Grosso

Accademia Nazionale di
Danza, Roma

Silvia Paparelli

Conservatorio di Musica
Giulio Briccialdi, Terni

Tommaso Salvatori

ISIA, Roma

Francesca Seller

Conservatorio di Musica
Giuseppe Martucci, Salerno

Patrizia Staffiero

Accademia di Belle Arti,
Lecce

Johannes Streicher

Conservatorio di Musica
Claudio Monteverdi, Bolzano

ADVISORY BOARD

Antonella Andriani

ADI, Associazione Disegno
Industriale

Guillaume Bernardi

York University, Toronto

Adriana Borriello

Da.Re. Dance Research

Anthony R. Del Donna

Georgetown University,
Washington

Camillo Faverzani

Università Paris 8

Giuseppe Furlanis

Tavolo del Design MUR

Lorenzo Imbesi

Cumulus Association
e SID-Società italiana
di Design

Pierluigi Ledda

Archivio Storico Ricordi

Paologiovanni Maione

Università della Campania
Luigi Vanvitelli

Sonia Massari

Università di Pisa

Élodie Oriol

Università Paris 8

Anty Pansera

Compasso d'Oro alla carriera

Flavia Pappacena

Accademia Nazionale di Danza
Università La Sapienza

Paola Ranzini

Università di Avignone

Olga Scotto Di Vettimo

Accademia di Belle Arti, Napoli

Madison U. Sowell

Tusculum University

Debra U. Sowell

Southern Virginia University

EDITORIAL STAFF

Ilaria Scarponi

Conservatorio di Musica
Agostino Steffani,
Castelfranco Veneto

Chiara Raho

ISIA, Roma

Francesco Ulleri

ISIA, Roma

Adriano Barbani

Conservatorio di Musica
Santa Cecilia, Roma

Cecilia De Lazzaro

Conservatorio di Musica
Antonio Vivaldi, Alessandria

Giulia Marchese

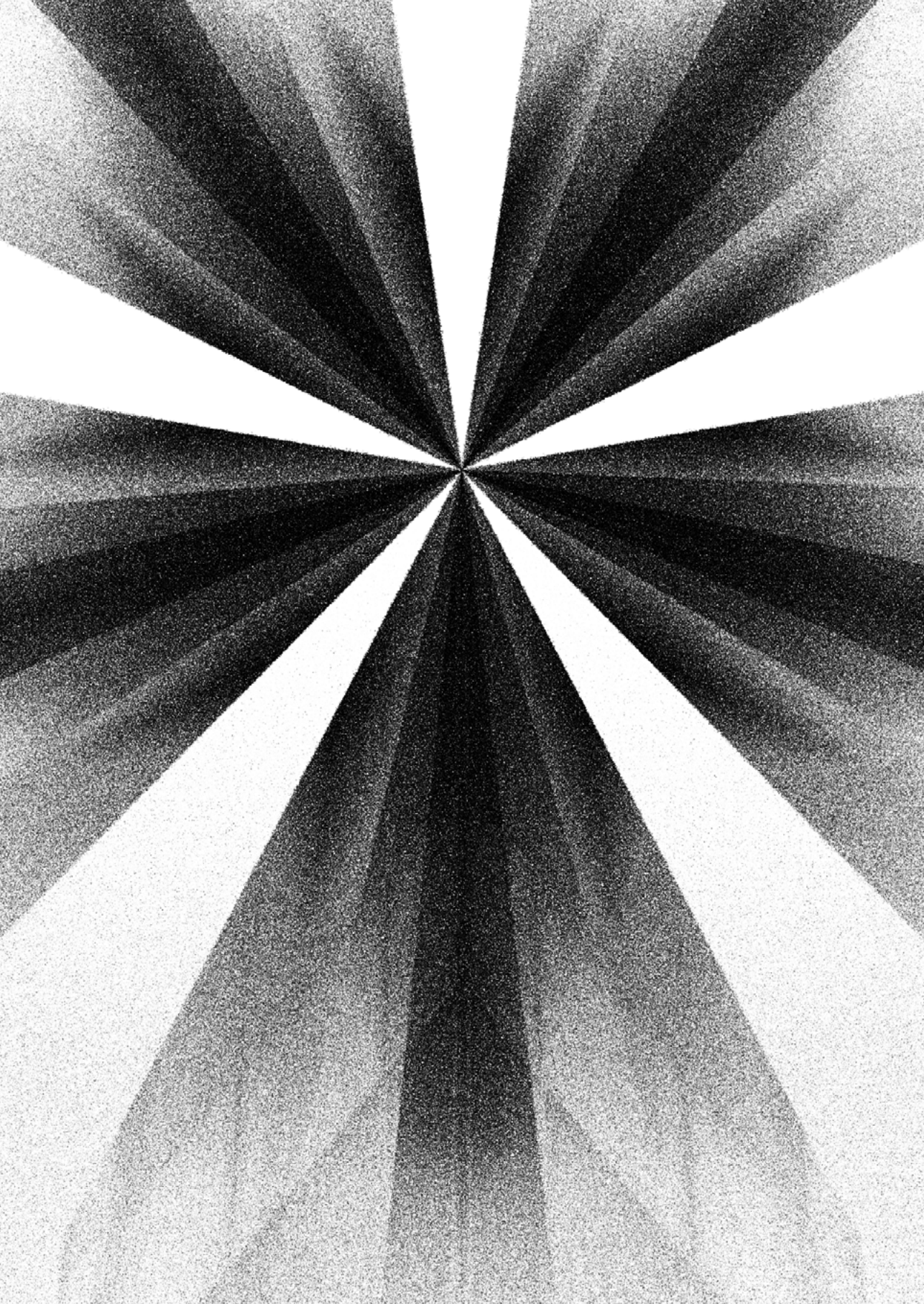
Conservatorio di Musica
Luca Marenzio, Brescia

Michela Parente

ABA, Napoli

Rosa Esmeralda Partucci

Università degli Studi
Federico II, Napoli



No. 1

muse

CONTENUTI

TABLE OF CONTENTS

EDITORIALE

9

Editoriale

Emilia Pantini

SAGGI

13

Coreografie dantesche: il *Dante Estense*

Giulia Di Pierro

43

1832-1842: a Crucial but Forgotten Decade in the Life of Manuel García Jr.

Alessandro Patalini

65

Il design organizzativo come metadesign

Daniele Bucci

79

Turlupineide (1908) – L'Italia liberale in una commedia musicale di Renato Simoni

Elsa Martinelli

103

La diglossia nel linguaggio letterario, artistico e museale – Un approccio alla comprensione delle diversità culturali

Marco Izzolino

121

La materializzazione del tempo e la drammaturgia dell'amore: *différance*, *Eistand* e *kairòs* nell'opera *The Telephone* di Gian Carlo Menotti

Denis Forasacco

139

Attantività – Per una fenomenologia performativa dei corpi scenici

Danilo Maglio

INTERVENTI

159

Il valore dell'AFAM

Antonio Caroccia

171

Anna Magdalena Bach – Piccola cronaca di un grande sogno

Alberto Rizzuti

193

La lezione di canto come dispositivo narrativo e pedagogico: finzioni letterarie, pratiche didattiche e realtà istituzionali – Riflessioni semi-serie su ciò che si *canta*, si *insegna*, si *pretende* e si *subisce*

Marcello Nardis

211

L'autenticità delle opere d'arte tra accertamento giudiziale e della libertà critica: riflessioni a margine dell'ordinanza della Corte di Cassazione del 9 Febbraio 2025, N 3231

Silvio Pascucci

RECENSIONI

219

Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli. Artem, 2023

Lilia Flavia Fidenti

223

Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana. Audino, 2024

Davide De Lillis

227

Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud. LIM, 2025

Marica Bottaro

233

Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento. Turchini Edizioni, 2024

Lilia Flavia Fidenti

Editoriale

Editorial

Non è certo una novità che nel mondo AFAM – Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica – si faccia ricerca, e che questa ricerca si concreti in convegni, incontri, libri, riviste accademiche: accade da sempre, anche se dagli anni 2000 ad oggi (la legge 508/99, che disegna le istituzioni AFAM come il secondo e terzo livello degli studi artistici, fu approvata il 21 dicembre 1999) il processo ha subito un'accelerazione spontanea nonostante la mancanza di riconoscimenti economici o di carriera per coloro che vi si dedicassero, e persino in mancanza di fondi per la ricerca, da poco finalmente arrivati (PNRR e PRIN, fondi MUR per i dottorati) seppure con limiti evidenti. Ciò che oggi si presenta come realmente nuovo, in un panorama ricco di iniziative editoriali e di crescente vivacità culturale, è invece una rivista accademica come quella che state leggendo: uno spazio pensato per dare voce alla ricerca scientifica e artistica in tutte le sue forme, con una particolare attenzione alla dimensione transdisciplinare. L'intento è quello di raccogliere contributi provenienti da studiosi e ricercatori formati nei Conservatori, nelle Accademie di Belle Arti, negli Istituti di Design, all'Accademia Nazionale di Danza, all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, e – più in generale – di accogliere saggi e riflessioni di qualità sui temi dell'arte, nel rispetto dei criteri che la ricerca accademica richiede, a prescindere dalla formazione o dalla provenienza degli autori. In questo modo, la rivista si colloca dentro un contesto editoriale ormai dinamico e plurale, distinguendosi per la volontà esplicita di rappresentare tutte le anime dell'AFAM in un dialogo unitario. *Muse* nasce in seno all'ANDA, l'Associazione Docenti AFAM, che dal 2022 si è costituita per riflettere sul ruolo che le istituzioni AFAM svolgono nel sistema dell'istruzione e della ricerca italiano e internazionale, e per fungere da coscienza critica e da stimolo di crescita: la rivista è dunque una conseguenza strutturale dell'associazione stessa. Il nome non poteva che essere *Muse*, richiamandosi alle divinità dell'Elicona cantate per la prima volta da Esiodo alle quali ancora oggi, a millenni di distanza, gli artisti e gli studiosi delle arti non possono fare a meno di guardare come a modelli eterni di bellezza e di senso.

La nascita di *Muse* è stato uno sforzo meditato e non indifferente di tutti, Comitato editoriale e Comitato di redazione *in primis*, ma la risposta alle sue prime manifestazioni di vita è stata massiccia, segno evidente che un'iniziativa come questa era tacitamente attesa da tempo. Ringraziamo quindi gli autori che ora debuttano con noi e quelli i cui contributi usciranno in seguito, come ringraziamo di vero cuore i silenziosi revisori senza volto, che si sono prestati a passare al crivello delle loro competenze i contributi suddetti.

E veniamo alle pagine che leggerete: dalla musica, letteratura e danza medievale così come sono testimoniate nel manoscritto cosiddetto 'Dante estense' (Di Piero), alla restituzione di una frazione gloriosa ma dimenticata di storia del teatro – musicale e non solo – italiano (Martinelli), alla riflessione sul linguaggio museale (Izzolino), alla proposta di un concetto, l'attantività, che abbraccia praticamente ogni arte performativa (Maglio), alla riflessione sul tempo nel teatro musicale di Gian Carlo Menotti (Forasacco), alle più recenti concezioni del design (Bucci), alla ricerca storiografica e musicologica più propriamente detta, che getta luce su porzioni di vita

rimaste in ombra di personaggi di prima grandezza (Patalini). Non dimentichiamo poi gli interventi, da quello fondamentale di Antonio Carocchia, presidente dell'ANDA e condirettore di questa rivista, sull'importanza e il valore del sistema AFAM, a quello di Silvio Pascucci su delicate questioni relative al diritto d'autore, a due contributi che dalla storia sconfinano felicemente nella letteratura: quello di Alberto Rizzuti che immagina, reinventa e restituisce i pensieri, la vita e la musica di Anna Magdalena Bach sullo sfondo della vita e delle musiche del suo celeberrimo consorte, e quello di Marcello Nardis che, ripercorrendone il passato, trasporta nella contemporaneità la satira sulle lezioni di canto. Concludono il numero le quattro recensioni firmate da Marica Bottaro, Lilia Flavia Fidenti e Davide De Lillis.

Restano alcuni doverosi ringraziamenti. A UniMi che accoglie e pubblica *Muse* sulla sua piattaforma; al Comitato scientifico, i cui componenti si sono prestati di slancio a sostenere la nascita di questo progetto ambizioso e, speriamo, longevo; al Comitato editoriale, per l'apporto continuo alla vita del progetto medesimo; e infine, ultimo ma tutt'altro che ultimo, al Comitato di redazione, composto esclusivamente di giovani studiosi provenienti da ogni ambito dell'AFAM e alcuni dall'Università, che si sono prodigati nella confezione materiale della rivista, dal progetto grafico alla revisione redazionale di ciascuna pagina presente in questo primo numero, dall'impaginazione al caricamento online. A loro, che sono il nostro presente e il nostro futuro, il mio più sentito e personale grazie. A voi l'augurio di buona lettura: che *Muse* inauguri oggi un appuntamento annuale atteso e irrinunciabile.

La direttrice

Emilia Pantini

Saggi

Articles

Coreografie dantesche: il *Dante Estense*

Giulia Di Pierro

Universitat Rovira i Virgili, Spagna

<https://orcid.org/0009-0004-1759-2708>

ABSTRACT

The so-called *Dante Estense* (Ms. It. 474 = alfa.R.4.8, Biblioteca Estense Universitaria di Modena) is unique among illuminated manuscripts of the Divine Comedy. Created between the end of the 14th and the beginning of the 15th century, it stands out for the breadth and coherence of its illustrative cycle: two hundred and seventy-one watercolour drawings, systematically placed in the upper margin of each folio, create a continuous visual narrative parallel to Dante's text. The Paradiso is particularly original, characterised by a rich musical and choreographic iconography featuring a continuous procession of dancing angels and musicians accompanying Dante's ascent. The intertwining of dance and music, structured in two articulated, interdependent and specular sections, creates a refined visual counterpoint that reflects the tension between movement and contemplation, an essential feature of the third Cantic. Its fidelity to the text, the originality of its iconographic choices and the centrality of its performative dimension make *Dante Estense* an exceptional example of Dante's figurative reception, in which words, images and performance merge to produce one of the most evocative and complete interpretations of the poem.

KEY WORDS

**Paradise, Dance,
Music, Angels,
Dante Estense**

CITATION

Di Pierro, Giulia,
"Coreografie dantesche: il
'Dante estense'.
*Muse. Rivista di Musica,
Arte, Drammaturgia, Danza
e Design*, no. 1 (2025):
13-42

Considerazioni generali

Il manoscritto noto come *Dante Estense*,¹ custodito presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, segnatura Ms. It. 474 = α. R.4.8,² è un particolare esemplare di codice miniato della *Divina Commedia*.³ Secondo gli studi più recenti, il codice (mm 356 x 241) sarebbe stato prodotto intorno alla fine del XIV o all'inizio del XV secolo in Emilia Romagna. Lo studio di Domenico Fava e Mario Salmi propone l'origine toscana del manoscritto,⁴ mentre il contributo più datato ma fondamentale di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton⁵ suggerisce una localizzazione del codice nell'area emiliana, tesi appoggiata dalle studiose Marcella Roddewig e Maria Grazia Ciardi Dupré⁶ e più recentemente da Chiara Ponchia.⁷ Per quanto concerne la collocazione cronologica del manoscritto, gli studiosi sono concordi nel collocarlo tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV:⁸ D. Fava e M. Salmi collocano il ciclo illustrativo agli inizi del XV secolo, mentre attribuiscono gli stemmi nei margini inferiori dei ff. 49r e 95r alla seconda metà del secolo.⁹ Diversamente, P. Brieger, M. Meiss e C. S. Singleton datano l'intero manoscritto, senza distinguere tra decorazione e illustrazione, agli inizi del XV secolo. C. Ponchia propone una datazione compresa tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo,¹⁰ mentre la scheda di catalogo *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna*, curata da Maria Grazia De Rubeis, lo colloca anch'essa all'inizio del XV secolo.¹¹ Ernesto Milano, a proposito della distinzione cronologica tra acquerelli e decorazione miniata, propone un confronto stilistico tra il *Dante Estense* e il codice SC-MS 1162 (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga): il *Dante Gradenighiano*, datato tra il 1392 e il 1394, evidenziando "notevoli punti di contatto nel gioco di bottoni e delle filigrane a penna marginali".¹²

1 Questo articolo è estratto dalla mia tesi di Laurea Magistrale dal titolo "Figure danzanti nel Paradiso dantesco: l'iconografia coreutica nel Dante Estense [Modena, Biblioteca Estense Universitaria, it. 474 = α.R.4.8]", svolta sotto la supervisione della Prof.ssa Francesca Manzari e della Dott.ssa Lola Massolo, Università di Roma La Sapienza, 2021-2022, e completata nell'ambito del progetto di ricerca "MUDANZA. Dancing Women, Idolatry and Rituals: Visual Culture and Cultural History of Dance during the Long Middle Ages", diretto dalla Prof.ssa Licia Buttà, Università Rovira i Virgili.

2 Digitalizzato in Estense Digital Library, Ministero della Cultura, ultima cons. 30 maggio 2025, <https://edl.cultura.gov.it/item/kqj8pd2mr2>.

3 Il manoscritto è stato oggetto di una ricca produzione bibliografica, della quale si riportano qui i contributi più rilevanti: D'Ancona, "La Divina Commedia", 23-27; Ceresi, *Collezione manoscritta*, 7-13; Brieger, Meiss e Singleton, *Illuminated Manuscripts*, 282-291; Roddewig, *Dante Alighieri*, 200-201; Fava e Salmi, *I manoscritti miniati*, 58-67; Bertacchini, *Lectura dantis modenese*; Milano, *Biblioteca Estense*, 80-83; Ciardi Dupré, "Narrar Dante", 121; Milano, *Testimonianze*, 59-95; Giunti, "Ital. 474", 882-883; Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 39-58, 247-249; Boschi Rotiroti, "I manoscritti miniati", 134; De Rubeis, "Il Dante Estense", 83.

4 Fava e Salmi, *I manoscritti miniati*, 58-67.

5 Brieger, Meiss e Singleton, *Illuminated Manuscripts*, 282-291.

6 Roddewig, *Dante Alighieri*, 200-201; Ciardi Dupré, "Narrar Dante", 121.

7 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 247.

8 Dal punto di vista stilistico, gli acquerelli del margine superiore sembrano appartenere a un periodo compreso tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e sarebbero quindi precedenti ai primi trattati di danza conosciuti, come quelli di Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebbero da Pesaro o Antonio Cornazzano.

9 Fava, Salmi, *I manoscritti miniati*, 67.

10 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 247.

11 De Rubeis, "Il Dante Estense", 83.

12 Milano, *Testimonianze dantesche*, 91.



Fig. 1

Inferno, Canto I, f. 1r, particolare
iniziale figurata



Fig. 2

Inferno, Canto I, f. 1r, particolare
margine inferiore, stemma della
famiglia Superbi

Il testo integrale della *Divina Commedia* è scritto in un'unica colonna di testo (numero di linee di scrittura da un minimo di quarantasei a un massimo di cinquantasei) in *littera textualis* di una sola mano, con l'aggiunta di sporadiche glosse marginali coeve ma di mano diversa.¹³ Il codice è classificato "E" da Federico Sanguineti e indicato come appartenente al sottogruppo *m* della tradizione β , una delle due linee principali di trasmissione manoscritta della *Commedia*.¹⁴ La decorazione è costituita da duecentosettantuno disegni a penna acquarellati in campo aperto nel margine superiore di ogni foglio. I disegni, ampiamente rifilati nel margine superiore, presentano un uso esteso della pergamena a risparmio e una gamma cromatica ristretta: prevalente l'utilizzo dei bruni, soprattutto nella prima Cantica, del verde, del rosso e dell'azzurro. All'incipit dell'*Inferno* (f. 1r) è presente un'iniziale maggiore figurata [Fig. 1]:¹⁵ Dante a figura intera rivolto verso sinistra e con in mano un libro; dal corpo della lettera miniata nasce un tralcio vegetale policromo (azzurro, rosso, rosa e verde) che si snoda lungo il margine interno, con bolli d'oro e due volti umani; nel margine inferiore due figure femminili sostengono uno scudo gentilizio di rosso alla banda d'azzurro bordata d'argento, sormontato da una figura animale fantastica con testa antropomorfa [Fig. 2].

13 De Rubeis, "Il Dante Estense", 83.

14 Sanguineti, "Sui manoscritti Estense It. 474", 654-665; Trovato, "Fuori dall'antica vulgata", 670-673, 702.

15 © Biblioteca Estense Universitaria, Modena.



Fig. 3

Purgatorio, Canto I, f. 49r,
particolare margine inferiore,
stemma della famiglia Superbi



Fig. 4

Paradiso, Canto I, f. 95r, particolare
margine inferiore, monogramma
di Cristo

Lo stemma è stato riconosciuto come appartenente alla famiglia Superbi di Ferrara in occasione della mostra *Dante illustrato nei secoli*.¹⁶ Ugualmente agli incipit del *Purgatorio* (f. 49r) e del *Paradiso* (f. 95r) sono presenti iniziali maggiori decorate con tralcio vegetale policromo e bolli d'oro, mentre nei margini inferiori si trovano rispettivamente il medesimo stemma del f. 1r entro una ghirlanda d'alloro azzurro bordata d'oro [Fig. 3] e il monogramma di Cristo "IHS" cinto da una raffigurazione solare in foglia d'oro [Fig. 4]. Le iniziali di canto medie, campite di rosso e rosa su fondo blu per l'*Inferno*, rosa su fondo blu per il *Purgatorio* e blu su fondo rosso per il *Paradiso*, sono arricchite con decorazioni vegetali policrome [Fig. 5, 6, 7]. Presenti all'inizio di ogni Canto, appartengono al tipo di lettera 'a nastro'; questa, descritta nel saggio di Francesca Manzari dedicato alla miniatura gotica e tardogotica in Abruzzo, è di origine transalpina e caratterizzata da un nastro che si ripiega su sé stesso.¹⁷ Si ipotizza che l'esecuzione sia delle iniziali di Canto, che spesso coincidono o si sovrappongono alle illustrazioni presenti nel margine superiore (si vedano, ad esempio, ff. 8v, 16v, 58r, 64v, 70r, 95r, 107r, 111r, 138r), sia degli stemmi nel margine inferiore, sia avvenuta in un momento successivo. A supporto di questa ipotesi, si osserva come il monogramma cristiano all'incipit del *Paradiso* si sovrapponga al fregio vegetale, suggerendo che gli acquerelli del margine superiore, la decorazione miniata vera e propria (composta da fregi vegetali e iniziali di Canto), e gli stemmi inferiori siano frutto di fasi esecutive differenti. Il manoscritto appare per la prima volta nell'*Inventario* del bibliotecario ducale Benedetto Bacchini (in carica negli anni 1697-1700).

¹⁶ De Rubeis, "Il Dante Estense", 83.

¹⁷ Manzari, "La miniatura abruzzese", 58-88.



Fig. 5

Inferno, Canto III, f. 4r,
particolare iniziale di Canto



Fig. 6

Purgatorio, Canto X, f. 60v,
particolare iniziale di Canto



Fig. 7

Paradiso, Canto VI, f. 101v,
particolare iniziale di Canto

Una lettera datata 5 ottobre 1687, conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, testimonia che il codice fu donato da Alfonso Gioia a Francesco II d'Este, duca di Modena,¹⁸ e funge da testamento del ferrarese, che lasciò in eredità al duca la sua libreria, strumenti matematici e pitture di area ferrarese.¹⁹ La presenza del codice a Modena trova ulteriore conferma nella testimonianza del monaco benedettino Bernard de Montfaucon, il quale visita la città nel 1702. Il monaco nel *Diarium italicum* menziona il manoscritto come “Dantis d’Aligeri, codex auctoris pene aequalis, egregie descriptus”.²⁰ L’11 ottobre 1796 il manoscritto risulta essere tra i codici portati in Francia durante le spoliazioni napoleoniche ad opera del matematico Gaspard Monge da cui risultano i timbri “Bibliothèque Nationale” ai ff. 1r e 139r.²¹ In seguito, il codice verrà riportato alla Biblioteca Estense nel 1816 dal bibliotecario Antonio Lombardi dopo essere stato riconsegnato per errore alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.²² Il 13 aprile 1859, Francesco V, Duca di Modena, fugge dalla città a seguito dell’avanzare degli eserciti di Napoleone III e Vittorio Emanuele II, portando con sé a Vienna le gemme e le monete della Biblioteca, nonché tredici manoscritti. Tra questi, figura anche il *Dante Estense*. Il 20 giugno 1868, grazie al Protocollo di Firenze, il manoscritto viene riportato definitivamente a Modena con una solenne cerimonia di consegna celebrata il 22 settembre 1868.²³

18 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

19 Milano, *Testimonianze dantesche*, 61.

20 Montfaucon, *Diarium italicum*, 33.

21 De Rubeis, “Il Dante Estense”, 83.

22 L’episodio è segnalato su una carta rettangolare all’interno del piatto posteriore del codice, che riporta la seguente dicitura: “Modena 16 marzo 1816 | questo codice che è il CCCLXXIV fra gli italiani fu portato via dalla biblioteca Estense il giorno 11 8bre 1796 dai Commissarii francesi fra i quali vi era il matematico Monge. Quando io sottoscritto andai a Parigi nel mese di 8bre del passato anno 1814 in compagnia del Sig. re Cav. Antonio Boccolari per recuperare i Codici ed i Quadri non si trovò nella Biblioteca Reali di Parigi questo Dante, poiché il Commissario Tedesco Sig. re Barone Ottenfels, aveva già ritirato per isbaglio e spedito alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, dalla quale si è recuperato, come aveva promesso il prefato Sig. re Ottenfels, mediante però le cure di S. A. Reale e dell’Augusto Fratello l’Arciduca Massimiliano. Antonio Lombardi l Bib.rio”. Milano, *Testimonianze dantesche*, 65.

23 Milano, *Testimonianze dantesche*, 69.

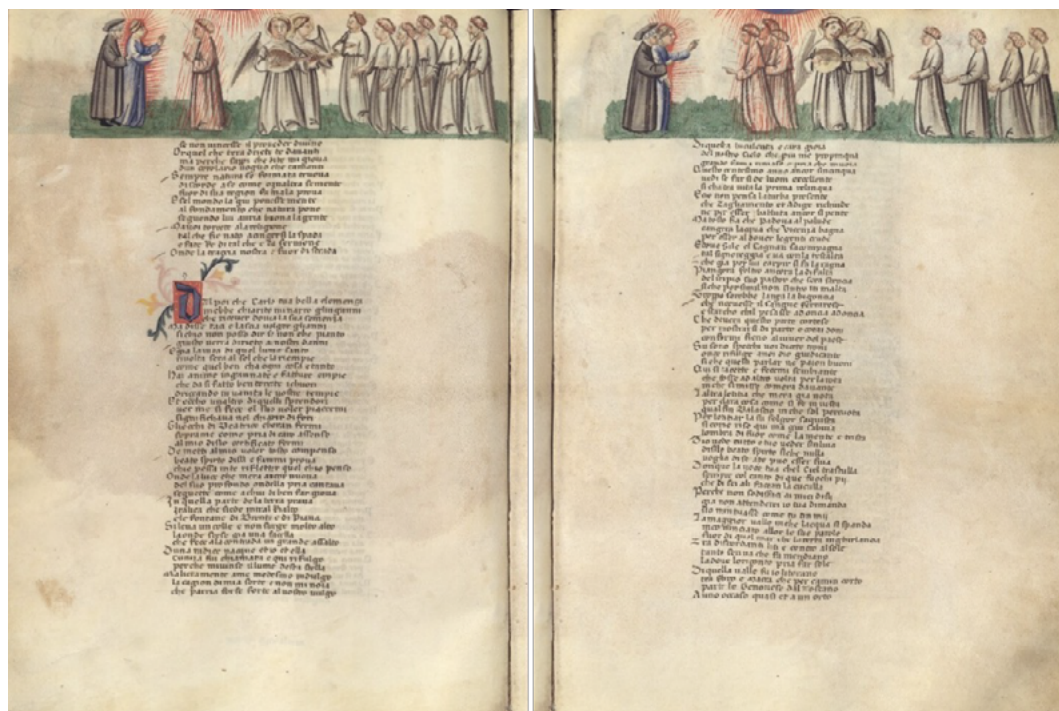


Fig. 8

Paradiso, Canti VIII-IX, ff. 105v-106r

L'estensione e la disposizione delle illustrazioni del ciclo illustrativo del *Dante Estense*, secondo Chiara Ponchia, rendono il manoscritto un peculiare e rilevante esemplare nel panorama della produzione miniata della *Divina Commedia*:

il sistema illustrativo del Dante Estense si configura così come un unicum, sia per la costanza con cui il progetto illustrativo papyrus style è portato avanti, sia per l'insolita scelta di collocare le miniature nel margine superiore del foglio invece che nel bas de page ²⁴ [Fig. 8].

Secondo l'autrice, la disposizione dei disegni nel margine superiore, piuttosto che in quello inferiore come generalmente accade, e la puntualità con cui le immagini riportano il contenuto del testo sottostante, fanno sì che si formi una "narrazione parallela a quella del racconto", una narrazione per immagini che anticipa il testo e ne orienta la lettura, svolgendo una funzione di supporto e chiarimento, come una sequenza visiva continua, quasi cinematografica. ²⁵ Ernesto Milano sottolinea come l'impiego della tecnica del disegno acquerellato rappresenti la soluzione più efficace per rendere in modo più agile e immediato figurazioni complesse, soprattutto in relazione alla sola terza Cantica, caratterizzata da uno stile più allegorico che descrittivo:

²⁴ Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.

²⁵ Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.



Fig. 9

Paradiso, Canto XXXI, f. 135v

risulta chiaro che nessun artista, per quanto impegnato ed ispirato, è riuscito a dare, e difficilmente poteva, attraverso la tecnica della miniatura, un'illustrazione esauriente e definitiva, sia perché il lavoro era troppo esteso sia perché presentava enormi difficoltà di interpretazione di una materia in gran parte fantastica e allegorica che esige una certa facilità e speditezza di esecuzione, che non è propria della miniatura ed anzi appartiene ad altro campo, cioè quello del disegno.²⁶

Notevole, di conseguenza, continua l'autore, l'impegno dell'artista del codice estense – gli acquarelli sono riconducibili ad una stessa mano, considerando la ripetitività delle figure e delle rappresentazioni riprodotte foglio dopo foglio²⁷ – nello sforzo di riprodurre interamente e fedelmente il contenuto del Poema, seppure con qualche difficoltà stilistica.²⁸ La gamma cromatica utilizzata è piuttosto ristretta, ma diversificata: toni più scuri e giocati principalmente sulla variazione di bruni per la prima Cantica; toni chiari per il *Purgatorio* e il *Paradiso*, con abbondante uso del verde e tocchi di azzurro e rosso. Le ambientazioni naturali in cui si svolge l'azione differiscono anch'esse nelle tre Cantiche: paesaggi montagnosi e aridi per l'*Inferno* (fanno eccezione le illustrazioni del canto XI, unico caso in cui la rappresentazione non segue pedissequamente il testo, ma mette misteriosamente in scena dei peccatori immersi in una natura verdeggiante),²⁹ mentre prati verdi e corsi d'acqua costituiscono lo sfondo del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Le montagne sono stilizzate e costruite secondo forme geometriche, spesso piramidali; gli alberi sono stilizzati, resi con macchie di colore di forma diversa e veloci tratti a penna, presenti nei paesaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* ma totalmente assenti nell'ultima Cantica (ad eccezione del f. 118r, nel testo sottostante viene infatti citato un albero: “El cominciò: ‘In questa quinta soglia / de l'albero che vive de la cima’ (Pd., XVIII, vv. 28-29). I prati, i corsi d'acqua e i bacini chiusi sono

²⁶ Milano, *Testimonianze dantesche*, 86.

²⁷ Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

²⁸ Milano, *Testimonianze dantesche*, 88-89.

²⁹ Milano, *Testimonianze dantesche*, 88-89.

resi con gli stessi toni di verde; le acque sono distinguibili grazie alle linee ondulate che ne indicano il flusso; le costellazioni, le stelle e il sole sono raffigurati con il rosso e con tratti veloci e radianti a indicarne la maggiore o minore luminosità. La prospettiva è suggerita ma insufficiente ad una resa corretta ed esaustiva, basti guardare la costruzione delle poche architetture presenti nelle tre Cantiche (si vedano ad esempio i ff. 13v; 14r; 60r; 95r). I personaggi sono iconograficamente caratterizzati: Dante indossa una tunica bruna e un copricapo dello stesso colore; Virgilio una veste e un copricapo rossi e Beatrice è ammantata di azzurro e circondata da raggi rossi, espressione di luminosità e beatitudine. I peccatori sono nudi e spesso macchiati di rosso, sangue o lingue di fuoco a seconda della pena; i diavoli sono bruni con ali verdi o rosse; nel *Purgatorio* i beati sono rappresentati in nudità o indossando tuniche brune mentre gli angeli hanno abiti e ali alternatamente verdi o azzurre e spade fiammeggianti rosse. Nel *Paradiso* gli angeli indossano tuniche bianche e la maggior parte sono dotati di ali. Gli incarnati sono generalmente rosati e ombreggiati.

Anche in questo caso, le eccezioni sono il risultato di un'interpretazione particolarmente attenta e precisa del testo: ai ff. 135v, 136r e 136v il volto degli angeli è colorato di rosso e le ali sono toccate di ocre come indicato nei versi sottostanti [Fig. 9].

Le facce tutte avean di fiamma viva,
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva
(Pd., XXXI, vv. 13-15)

La puntualità tra testo e immagine rende il *Dante Estense* una trasposizione visiva dell'opera dantesca, proponendo una riproduzione fedele e quasi pedissequa del testo dantesco. Alla maggiore dinamicità dell'*Inferno*, data dalla ricchezza compositiva ed espressiva propria della Cantica, segue un progressivo aumento della rigidità e della ripetitività delle azioni nelle Cantiche successive, in particolar modo nella raffigurazione del *Paradiso*, Cantica caratterizzata da un forte dogmatismo: “questo fa sì che nel *Paradiso*, cantica in cui il procedere della storia è sovente interrotto da *excur-sus* a carattere teologico e dottrinario, la figurazione si faccia più monotona e ripetitiva”.³⁰ Nell'ultima Cantica la monotonia dell'azione e dello spazio, una striscia continua di prato verde, è compensata dalla diversificazione degli angeli, nel numero e nelle coreografie di danza, azione preminente nel *Paradiso* estense e unico fattore che rende conto dello scorrere del tempo e dell'ascesa ai diversi cieli. Allo stesso modo, la presenza di numerosi strumenti musicali anima i personaggi in pose e composizioni differenziate foglio dopo foglio, contribuendo a formare una visione ritmata, seppur seriale, della narrazione. Se dunque ad una prima analisi il ciclo illustrativo del codice estense risulta essere costruito con uno stile primitivo o abbozzato e secondo formule ripetitive,³¹ a una seconda lettura l'unicità dell'estensione delle figurazioni – il codice è uno dei pochi esemplari ad illustrare per intero il Poema³² – così come la preminen-

30 Ponchia, *Frammenti dell'aldilà*, 233.

31 Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

32 Milano, *Testimonianze dantesche*, 92.

za delle stesse in relazione al testo e la centralità dell'iconografica coreutica e musicale della terza Cantica, fanno del *Dante Estense* un testimone prezioso del panorama artistico della fine del XIV secolo; la preminenza delle stesse in relazione al testo e la centralità dell'iconografia coreutica e musicale della terza Cantina, fanno del *Dante Estense* un testimone prezioso del panorama artistico della fine del XIV secolo. Propongo quindi una selezione di esempi particolarmente significativi dei manoscritti della *Divina Commedia* tutti realizzati nell'Italia centro-settentrionale tra il XIV e il XV secolo. Questi codici, oltre a documentare la varietà delle soluzioni iconografiche utilizzate per la visualizzazione della terza Cantica – sia sul piano stilistico sia su quello dell'impaginazione – intendono offrire un complemento interpretativo e un utile termine di confronto per lo studio del manoscritto della Biblioteca Estense Universitaria. Il manoscritto di Parigi (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 8530)³³ si limita a raffigurare Dante e Beatrice circondati dai beati, disposti entro clipei; altri esemplari, come quello di New York (New York, The Morgan Library & Museum, Ms. 676),³⁴ il celebre Yates Thompson (London, British Library, Yates Thompson Ms. 36)³⁵ o il Pluteo 40.7 conservato a Firenze (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut.40.7),³⁶ dedicano al *Paradiso* solo un numero esiguo di scene illustrative – quattro nel caso di New York, uno o due negli altri – collocate esclusivamente nei margini inferiori o laterali. Tutti questi esempi confermano come il cosiddetto *Dante Estense* rappresenti un unicum nel vasto panorama della produzione miniata della *Divina Commedia*, sia per l'ampiezza che per l'articolazione del suo ciclo iconografico.

33 Bibliothèque de l'Arsenal, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc807456>. Bibliografia di riferimento: Rotili, *I Codici danteschi miniati a Napoli*; Tavoni, "The vision of God".

34 The Morgan Library & Museum, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia>. Bibliografia di riferimento: Collins, "Copying Illustrations"; Perriccioli Saggese, "Le illustrazioni della Divina Commedia".

35 Digitalizzazione non disponibile. Bibliografia di riferimento: Bollati, *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona*; David, "Sites of Confluence".

36 Biblioteca Medicea Laurenziana Digital Library, ultima cons. 14 gennaio 2025, <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/630460/rec/1>. Bibliografia di riferimento: Labriola, *I libri miniati tra Trecento e Quattrocento*.

La danza dei cori angelici

Analizzando nel complesso il ciclo illustrativo dell'ultima Cantica, le immagini riconducibili all'iconografia musicale e coreutica risultano preponderanti: queste compaiono in venticinque Canti su trentatré, distribuite su sessantatré fogli degli ottantanove totali. Nel ciclo illustrativo del *Paradiso*, accanto agli episodi narrativo-discorsivi legati all'ascesa di Dante verso Dio, si sviluppa una presenza costante di angeli danzanti e musicanti. La composizione delle scene segue una struttura ricorrente: sulla sinistra sono raffigurati Dante e Beatrice, talvolta affiancati dal beato o dai beati protagonisti del canto specifico; al centro si colloca un gruppo di angeli musicanti, solitamente composto da due o tre figure; sulla destra, infine, appare il gruppo degli angeli danzanti, il cui numero varia frequentemente. Tale composizione appare per la prima volta ai ff. 100r e 100v (Canto V) [e 11], segue una breve interruzione ai ff. 101r-102v, per poi riprendere stabilmente dal f. 103r [Fig. 12] fino al f. 131r (Canto XXVII). Si registra quindi una seconda pausa dal f. 131v al f. 133r compreso, seguita da una ripresa ai ff. 133v, 134r-v. Sono assenti nel f. 135r e ricompaiono per l'ultima volta nel f. 135v (Canto XXXI). Da questa distribuzione emerge come l'iconografia musicale e coreutica si concentri principalmente nella parte centrale della Cantica, con un inizio e una conclusione sostanzialmente privi di tali riferimenti figurativi. Di fatto, la presenza stabile di queste immagini si estende dal Canto VII al Canto XXXI. Risulta inoltre una piccola differenza: le immagini relative alla danza sono in numero maggiore, anche se di poco, rispetto a quelle relative alla musica. In termini numerici, la presenza di immagini musicali si riduce a ventiquattro Canti su trentatré (sessantuno fogli su ottantanove); i ff. 100r e 100v (Canto V) infatti presentano solo illustrazioni coreutiche non accompagnate da strumenti musicali, traduzione visiva dei versi iniziali della Cantica che riferiscono solo del canto di Beatrice; questo potrebbe giustificare la presenza esclusiva di angeli danzanti, piuttosto che di altre rappresentazioni musicali. Le danze dalle anime del *Paradiso* del *Dante Estense* sono generalmente la carola e la farandola,³⁷ fanno eccezione sette passi coreografici (ff. 105r, 105v, 107r, 110r, 114v, 116r, 117r) che non sono identificabili con queste specifiche danze e verranno perciò analizzati singolarmente. La farandola [Fig. 11], attestata ben quarantanove volte, è definita da Alessandro Pontremoli come una danza in cui i partecipanti si dispongono in fila, uno dietro l'altro, tenendosi per mano.³⁸ È composta generalmente da una catena di tre angeli (fanno eccezione i fogli 100v, 104r, 106r in cui è composta da 4 angeli e il f. 104v, da 5) che avanza da destra verso sinistra, tranne nei ff. 115v e 118v orientata in senso contrario. Nella carola invece i partecipanti girano in cerchio tenendosi per mano³⁹ [Fig. 12]. Le rappresentazioni della carola, presenti in sette occorrenze, mostrano variazioni

37 La definizione e la nomenclatura delle danze è tutt'ora oggetto di investigazione. Nel testo presente si farà riferimento alla nomenclatura generalmente in uso per maggiore semplicità discorsiva. La carola è comunemente definita come una danza circolare o a catena chiusa in cui i partecipanti girano in cerchio tenendosi per mano, mentre la farandola è una danza a catena aperta in cui partecipanti avanzano disposti in fila tenendosi per mano; si veda Pontremoli, *Storia della danza*, 246-247.

38 Pontremoli, *Storia della danza*, 247.

39 Mullally, *The Carole*, 50.

sia nel numero degli angeli coinvolti sia nella configurazione coreografica delle danze:

f. 100r, Canto V

cinque angeli formano un cerchio, tenendosi per mano e danzando in senso orario mentre un sesto angelo, collocato all'esterno della circonferenza dietro il gruppo in primo piano, sembra sul punto di unirsi alla danza;

f. 103r, Canto VII

carola composta da quattro angeli in rotazione antioraria;

f. 103v, Canto VII

configurazione a catena semi-chiusa, in cui quattro angeli interrompono la rotazione aprendo il cerchio per accogliere un quinto angelo in ingresso;

f. 106v, Canto IX

carola di cinque angeli disposti in rotazione antioraria;

f. 107v, Canto X

quattro angeli formano una carola che ruota in senso orario;

f. 109r, Canto XI

tre angeli compongono la carola (i due laterali sono rappresentati di profilo, mentre quello centrale è in posizione frontale); l'assenza di dinamismo nella scena suggerisce non tanto un passo coreutico quanto piuttosto uno *schemata*, ovvero una pausa tra due movimenti⁴⁰ [Fig. 13];

f. 118r, Canto XVIII

analoga disposizione a quella del f. 109r, con tre angeli, ovvero due laterali di profilo e uno centrale di spalle; anche qui, la staticità dell'immagine indica la rappresentazione di uno *schemata* piuttosto che di un movimento danzato [Fig. 20].

In generale, sebbene le carole compaiano in numero inferiore rispetto alle farandole, presentano una maggiore varietà compositiva e una più ampia gamma di combinazioni formali. La complessità rappresentativa insita in questo tipo di danza potrebbe costituire una delle motivazioni della predominanza della raffigurazione della farandola – danza a catena aperta – in virtù della maggiore semplicità esecutiva e rapidità di resa visiva di quest'ultima. Come già accennato, la coreografia paradisiaca non si esaurisce nelle sole forme della danza a catena, sia essa chiusa o aperta, ma comprende anche una serie di passi di raccordo che contribuiscono ad animare e articolare il movimento complessivo delle scene. Pur in assenza di riscontri puntuali che permettano un'identificazione coreutica sicura di questi movimenti intermedi, propongo di seguito una descrizione analitica delle figurazioni:

40 Lo *schemata* non indica un passo o una sequenza in movimento bensì una posa coreografica codificata e statica, parte integrante della coreografia. Si veda in merito: Tronca, *Christiana choreia*, 75-125; Cieri Via, "La danza come movimento", 31-66.

f. 105r, Canto VIII

due coppie di angeli avanzano in fila da destra verso sinistra e all'interno di ciascuna coppia gli angeli si tengono per mano (la scena segue una farandola raffigurata nel f. 104v);

f. 105v, Canto VIII

sei angeli disposti su due file parallele di tre figure ciascuna avanzano da destra verso sinistra, tenendosi per mano all'interno delle rispettive file (la scena anticipa una farandola nel f. 106r);

f. 107r, Canto IX

tre coppie di angeli, in fila, si muovono da sinistra verso destra e i membri di ciascuna coppia si tengono per mano (il foglio si colloca tra due raffigurazioni di carola, ff. 106v e 107v);

f. 110r, Canto XII

quattro angeli, ciascuno in una posa differente, con le mani sui fianchi; partendo da destra, uno è di profilo (verso sinistra), uno frontale, uno di spalle ruotato di tre quarti e infine uno di profilo (verso destra); l'asimmetria e la varietà delle pose suggeriscono l'intento dell'artista di creare un effetto di dinamismo, in contrasto con la staticità (il foglio è incorniciato da due farandole, ff. 109v e 110v) [Fig. 14];

f. 114v, Canto XV

due coppie di angeli; nella prima coppia, l'angelo arretrato appoggia la mano destra sulla spalla destra del compagno e con la sinistra ne afferra la mano destra; nella seconda coppia, il gesto è speculare, con la destra sulla spalla sinistra e la sinistra che afferra la mano sinistra (il movimento si inserisce tra due farandole ff. 114r e 115r);

f. 116r, Canto XVI

due coppie di angeli disposte frontalmente in modo speculare; ogni angelo tiene una mano del compagno e con l'altra si appoggia sul fianco, in una postura simmetrica (il foglio è compreso tra due farandole, con andamento opposto, da sinistra a destra nel f. 115v, e da destra a sinistra nel f. 116v);

f. 117r, Canto XVII

sei angeli suddivisi in due gruppi di tre, disposti frontalmente l'uno rispetto all'altro, formano un corridoio centrale; gli angeli di ciascun gruppo si tengono per mano (la scena è collocata tra due farandole, ff. 116v e 117v) [Fig. 15].

Queste figurazioni intermedie, pur prive di una corrispondenza coreutica definita, sembrano svolgere una funzione di raccordo tra le sequenze danzanti maggiori, contribuendo alla costruzione visiva del movimento corale e armonico che pervade l'intero ciclo illustrativo del *Paradiso*. Emerge la presenza di due macro-sezioni all'interno della coreografia paradisiaca. La prima macro-sezione si estende dal f. 103v al f. 118v (Canti VII-XVIII): è contraddistinta da un più accentuato senso del movimento, da una maggiore varietà di passi e posizioni, e include tutti e sette gli

esempi di carola, i due casi di farandola con andamento inverso (da sinistra verso destra), nonché i sette episodi coreutici non identificati precedentemente analizzati. L'insieme di queste figurazioni contribuisce a comporre una coreografia articolata, caratterizzata da un'alternanza dinamica di movimenti e da un marcato effetto cinetico. La seconda macro-sezione si estende dal f. 119r fino al f. 135v (Canti XIX-XXXI) e presenta esclusivamente illustrazioni della farandola da destra verso sinistra. Di conseguenza, si configura come una sezione più statica e meno articolata rispetto alla prima, in cui l'artista propone composizioni coreutiche di maggiore complessità e dinamismo. La prima macro-sezione si suddivide a sua volta in tre micro-sezioni distinte: ff. 103v-110r; ff. 110v-114r; ff. 114v-118v. Nella prima e nella terza micro-sezione i passi di danza variano da un foglio all'altro, senza che si ripetano configurazioni identiche tra recto e verso (ad esempio, al f. 103v è rappresentata una carola, mentre al f. 104r una farandola). La seconda micro-sezione, invece, è composta esclusivamente da una successione di farandole. Complessivamente, la parte iniziale della coreografia si presenta come un'alternanza tra due sezioni articolate e complesse, poste ai margini di una porzione centrale caratterizzata da formule ripetitive e monotone; tuttavia, nel loro insieme, queste tre micro-sezioni costituiscono un flusso coreutico dinamico e in continua evoluzione. A sua volta, la seconda macro-sezione, nonostante la ripetitività della sola formula della danza a catena aperta, presenta delle variazioni che movimentano l'azione. Nella prima sezione coreografica, la farandola, quando presente, è composta da un numero di angeli non sempre uguale che danzano in entrambe le direzioni; nella seconda sezione invece gli angeli sono sempre tre e l'andamento è sempre da destra verso sinistra. L'espedito con cui l'artista cerca, anche se con scarsi risultati, di dare movimento alla composizione, è la posizione delle braccia. In entrambe le sezioni, la disposizione delle braccia segue generalmente uno schema costante: il braccio sinistro è teso in avanti per afferrare la mano destra del compagno di fronte, mentre il braccio destro è teso all'indietro – ad eccezione dell'ultimo angelo della fila, che, non avendo nessuno alle spalle, tiene il braccio destro lungo il fianco. All'interno di questa regolarità, la seconda sezione introduce alcune varianti: nei fogli 119v, 122r, 122v, 123v, 125v, 127r, 128r, 129v e 131r, l'ultimo angelo della catena afferra la mano del compagno di fronte con il braccio destro anziché con il sinistro, mantenendo invece il braccio sinistro disteso lungo il fianco – fatta eccezione per il f. 122v, dove il braccio sinistro appare leggermente piegato in avanti. Come evidenza la disposizione sui fogli, queste variazioni non seguono uno schema regolare di alternanza, ma compaiono a partire dall'inizio della seconda sezione.



Fig. 10

Paradiso, Canto V, f. 100r, particolare margine superiore



Fig. 11

Paradiso, Canto V, f. 100v, particolare del margine superiore



Fig. 12

Paradiso, Canto VII, f. 103r, particolare margine superiore



Fig. 13

Canto XI, f. 109r, particolare margine superiore



Fig. 14

Paradiso, Canto XII, f. 110r, particolare margine superiore



Fig. 15

Paradiso, Canto XVII, f. 117r, particolare margine superiore

La musica del Paradiso

La presenza di strumenti musicali accompagna costantemente l'iconografia coreutica, fatta eccezione per i due fogli iniziali già menzionati (ff. 100r-v). Questi strumenti sono suonati da angeli alati – a differenza degli angeli danzanti, che acquisiscono le ali solo a partire dal f. 107r – generalmente in gruppi di due per foglio [Fig. 16], salvo nei ff. 103r-104v, dove il numero sale a tre [Fig. 12], e nei ff. 118r e 135v, in cui è presente un solo angelo musicante. Di norma, gli angeli suonatori sono collocati al centro della scena, seguendo il senso della narrazione da sinistra verso destra, e precedendo gli angeli danzanti, i quali occupano il margine destro di ogni foglio. Fanno eccezione i ff. 112r e 119r (quest'ultimo, primo foglio della seconda macro-sezione), dove gli angeli musicanti si trovano nel margine destro, dietro al gruppo danzante. È rappresentata un'ampia varietà di strumenti musicali – circa una ventina di tipologie diverse – attraverso cui l'artista mira a ricreare un effetto realistico, in coerenza con la precisione delle raffigurazioni coreutiche. Non mancano dettagli mimetici di grande accuratezza, come le guance gonfie dei suonatori di strumenti a fiato, le posizioni differenziate delle mani, e particolari organologici quali il numero di corde, i fori di risonanza, le aperture dei flauti, le canne degli organi portativi o le sacche colorate e decorate delle cornamuse. In totale, sono raffigurati centotrentuno strumenti musicali appartenenti alle famiglie degli aerofoni, cordofoni e membranofoni a percussione. Di seguito si riportano le tipologie e le frequenze di occorrenza degli strumenti rappresentati.



Fig. 16

Paradiso, Canto XII, f.110r,
particolare del margine superiore



Fig. 17

Paradiso, Canto XVII, f. 116v,
particolare del margine superiore

Aerofoni (sessantaquattro totali)

cornamusa x9 [Fig. 17];
 ciaramella x25;
 tromba x5;
 organo portativo x5;
 flauto x6;
 flauto e tamburello x2;
 corno lungo x4;
 flauto doppio x6;
 strumento a fiato di fantasia x2.

Cordofoni (cinquantuno totali)

liuto x15;
 arpa x6;
 ribeca piccola al ginocchio x4;
 salterio con lati non paralleli rettilinei x2
 salterio a media ala x2;
 citola/mandora x7 [Fig. 18];
 ribeca x6;
 viella/viola da braccio x6;
 ghironda x2;
 salterio ad ala integra x1.

Strumenti a percussione (sedici totali)

timpano x10;
 tamburello a cornice con sonagli x6 [Fig. 19].



Fig. 18
 Paradiso, Canto XIV, f. 113r,
 particolare del margine superiore

Fig. 19
 Paradiso, Canto XVI, f. 115v,
 particolare del margine superiore



Fig. 20

Paradio, Canto V, f. 100r, particolare margine superiore

Risulta chiara la preponderanza di strumenti a fiato, seguiti da quelli a corda e infine dalle percussioni. Seguendo la divisione di Evrard de Conty, analizzata da Martine Clouzot⁴¹ in strumenti *haut* e *bas* in base all'intensità del suono, si riscontra una maggiore presenza di strumenti bassi, settanta su centotrentuno, mentre gli strumenti alti sono sessantuno. Negli strumenti bassi, infatti, sono compresi tutti i cordofoni, molti strumenti a fiato come i flauti e gli organi portativi, nonché piccoli strumenti a percussione, mentre negli strumenti alti rientrano gli aerofoni con sonorità più forte come le trombe e le cornamuse e tutte le percussioni più grandi. La sinfonia risulta così composta da toni bassi piuttosto che alti, armonizzando un'intonazione più dolce e dai toni meno trionfali, in linea con la descrizione paradisiaca fornita dal Poeta:

più dolci in voce che in vista lucenti
 (Pd., X, v. 64)

così vid'io la gloriosa rota
 muoversi e render voce a voce in temprà
 e in dolcezza ch'esser non po' nota
 se non colà dove gioir s'insempra.
 (Pd., X, vv. 145-148)

la dolce sinfonia di paradiso
 (Pd., XXI, v. 59)

Anche nell'ambito dell'iconografia musicale si possono individuare due principali sezioni all'interno del ciclo illustrativo, che coincidono significativamente con le due macro-sezioni coreutiche. Nella prima sezione, dal f. 103r al f. 118v, l'alter-

41 Clouzot, "Le immagini dei musicisti", 194-197.

nanza degli strumenti musicali segue uno schema ben definito. Nei primi otto fogli (103r-106v) le combinazioni di strumenti musicali per foglio, si ripetono per quattro volte: la prima combinazione – cornamusa, ciaramella e tromba – compare nei ff. 103r-104v; la seconda combinazione – coppie di liuti – nei ff. 105r-106v. A partire dal f. 107r, il ritmo cambia: gli strumenti, di norma presenti in coppie identiche all'interno dello stesso foglio, si alternano regolarmente tra recto e verso, evitando che due fogli consecutivi presentino la stessa combinazione. L'unica eccezione a questo schema è rappresentata dal f. 118r, che raffigura un solo strumento – una viella o una viola da braccio – anziché una coppia [Fig. 20]. Questa anomalia è probabilmente dovuta alla scelta dell'illustratore di inserire un albero nella scena, riducendo lo spazio disponibile per la rappresentazione degli strumenti, come indicato precedentemente. A partire dall'inizio della seconda sezione non è invece presente alcun tipo di organizzazione nelle combinazioni degli strumenti, che variano non solo di foglio in foglio ma anche all'interno della coppia di angeli. Per una visione più completa si rimanda alle Tavole contenenti la tabella costruita allo scopo di classificare analiticamente il ciclo illustrativo del *Paradiso*.⁴²

Dall'analisi complessiva delle illustrazioni a tema musicale e coreutico emerge una netta articolazione del ciclo in due sezioni distinte e complementari. Alla prima sezione musicale, segnata da una certa ripetitività nella resa degli strumenti, corrisponde una parte coreutica ricca, articolata e dinamica; viceversa, alla seconda sezione musicale, più varia e sperimentale nella scelta degli strumenti e delle combinazioni iconografiche, si affianca una componente coreutica più statica e monotona. Le due dimensioni – musicale e coreutica – si pongono dunque in una relazione dialettica di contrappunto visivo: si alternano e si bilanciano nella distribuzione della complessità compositiva. Là dove la danza domina l'illustrazione con varietà di schemi e vivacità scenografica, la musica assume un ruolo subordinato, ritmico e ripetitivo, che ne esalta le movenze. Al contrario, quando la coreografia si fa prevedibile e rallenta, è la musica a prendere il sopravvento, arricchendosi di forme, strumenti e dettagli, fino a diventare l'elemento trainante della scena. In questo equilibrio alternato, il ciclo illustrativo del *Dante Estense* si configura – dal punto di vista iconografico-musicale e coreico – come una costruzione bipartita, speculare e complementare: due sezioni opposte ma integrate, ciascuna funzionale all'esaltazione dell'altra. Rimane aperta la questione sull'intenzionalità di tale suddivisione. L'artista o committente potrebbe aver programmato tale alternanza in principio, durante la fase di ideazione del progetto iconografico o una volta realizzata metà può aver scelto di concentrarsi sulla rappresentazione degli strumenti musicali piuttosto che sulle coreografie, in quanto meno dispendiosi di tempo. Un'ulteriore ipotesi riguarda l'interpretazione del ciclo illustrativo nella sua totalità, in relazione alla puntualità tra immagini e testo – cifra stilistica dell'intero ciclo illustrativo. I versi danteschi impongono un movimento circolare sempre maggiore nell'approssimarsi alla figura di Dio, mentre il *Dante Estense*

42 La tabella è strutturata in nove sezioni: 1) numero del foglio; 2) numero del Canto; 3) ambientazione; 4) personaggi; 5) numero complessivo di angeli; 6) numero di angeli danzanti; 7) tipo di danza; 8) numero di angeli musicanti; 9) tipi di strumenti musicali.

avrebbe optato attraverso la farandola per una compostezza coreutica più solenne e di stampo liturgico/processionale in rispetto della figura divina. La seconda parte dell'opera, quindi, in virtù dell'accostamento alla divinità, riserverebbe più libertà compositiva per le combinazioni strumentali che per le danze, costruendo un'atmosfera di maggiore religiosità e raccoglimento. Una conferma di tale ipotesi potrebbe trovarsi nella mancanza dell'iconografia coreutica e musicale nell'illustrazione degli ultimi Canti del Poema – le iconografie si interrompono al Canto XXXI – in cui la rotazione e la musica paradisiaca dovrebbero raggiungere l'apice dell'irradiazione divina. In questa fase finale del *Paradiso*, infatti, l'illustratore sembra privilegiare, così come indicato nei versi, la rappresentazione dei Beati disposti nella Candida Rosa, una struttura simbolica e teologica di grande centralità che non ammette ulteriori elementi figurativi. La fedeltà al Poema, in questo caso, sembra dunque orientare l'impostazione iconografica, limitando lo spazio per inserzioni coreutiche o musicali e riservando l'attenzione esclusivamente alla solenne disposizione celeste dei beati.

N. F.	CANTO	LUOGO	PERSONAGGI	N. ANGELI	N. ANGELI DANZANTI	TIPO DI DANZA	N. ANGELI MUSICANTI	STRUMENTI MUSICALI
95r	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	8	-	-	-	-
95v	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	7	-	-	-	-
96r	I	Paradiso terrestre Sfera del Fuoco	Dante Beatrice Angeli	8	-	-	-	-
96v	II	I Cielo: Luna	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-	-
97r	II	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	6	-	-	-	-
97v	II	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	6	-	-	-	-
98r	III	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-	-
98v	III	I Cielo: Luna	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti	8	-	-	-	-
99r	IV	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	8	-	-	-	-
99v	IV	I Cielo: Luna	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti	7	-	-	-	-
100r	V	I Cielo: Luna II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena Figura ingnocchiata	7	6	Carola	-	-
100v	V	I Cielo: Luna II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena Figura ingnocchiata	5	4	Farandola	-	-
100r	V	I Cielo: Luna II Cielo Mercurio	Dante (x2) Beatrice (x2) Spiriti mancanti ai voti Spiriti attivi per gloria terrena	7	-	-	-	-
101v	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Giustiniano Spiriti attivi per gloria terrena	6	-	-	-	-
102r	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Romeo di Villanova Spiriti attivi per gloria terrena	7 8	-	-	-	-
102v	VI	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice Romeo di Villanova Spiriti attivi per gloria terrena	8	-	-	-	-
103r	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	7	4	Carola	3	Cornamusa Ciaramella Ciaramella?
103v	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	7	5	Carola a catena semi chiusa	3	Cornamusa Ciaramella Ciaramella?
104r	VII	II Cielo: Mercurio	Dante Beatrice	13	4	Farandola	3	Cornamusa Ciaramella Ciaramella?
104v	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Spiriti amanti	9	5	Farandola	3	Cornamusa Ciaramella Ciaramella?
105r	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Spiriti amanti	11	4	Non identificata	2	Liuto x2
105v	VIII	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Spiriti amanti	9	6	Non identificata	2	Liuto x2
106r	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cuntza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	9	4	Farandola	2	Liuto x2

106v	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cunizza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	10	5	Carola	2	Liuto x2
107r	IX	III Cielo: Venere	Dante Beatrice Carlo Martello Cunizza da Romano Folchetto da Marsiglia Spiriti amanti	12	6	Non identificata	2	Organo portativo x2
107v	X	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino Spiriti Sapienti	10	4	Carola	2	Organo portativo x2
108r	X	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Arpa x2
108v	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Tommaso d'Aquino San Francesco Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Arpa x2
109r	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Spiriti Sapienti	9	3	Carola	2	Ribeca piccola al ginocchio x2
109v	XI	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Spiriti Sapienti	9	3	Farandola	2	Ribeca piccola al ginocchio x2
110r	XII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Domenico Spiriti Sapienti	11	4	Non identificata	2	Salterio con lati non paralleli rettilinei x2
110v	XII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice San Domenico Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Salterio a media ala x2
111r	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	2	Flauto Conetto x2
111v	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	9	3	Farandola	2	Flauto Conetto x2
112r	XIII	IV Cielo: Sole	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti	10	3	Farandola	3	Trombe x2 Timpani x2
112v	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Rappresentazione della Trinità Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	10	3	Farandola	3	Trombe x2 Timpani x2
113r	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Citola Mandora x2
113v	XIV	IV Cielo: Sole V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Sapienti Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Citola Mandora x2
114r	XV	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Ribeca x2
114v	XV	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	4	Non identificata	2	Ribeca x2
115r	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	3	Farandola	2	Tamburelli a cornice con sonagli x2
115v	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	10	3	Farandola	2	Tamburelli a cornice con sonagli x2
116r	XVI	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	11	4	Non identificata	2	Comamusa x2
116v	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Comamusa Ciaranella piccola Tromba
117r	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Cacciaguida / Cangrande?	12	6	Non identificata	2	Ciaranella x2
117v	XVII	V Cielo: Marte	Dante Beatrice Spiriti Combattenti	9	3	Farandola	2	Ciaranella x2
118r	XVIII	V Cielo: Marte VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Spiriti Giusti	11	3	Carola	1	Viella Viola da braccio
118v	XVIII	V Cielo: Marte VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Combattenti Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	14 15	3	Farandola	2	2 strumenti a fiato di fantasia
119r	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	10	3	Farandola	2	Ghironda x2
119v	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Ciaranella Viella Viola da braccio

120r	XIX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Ciarabella Tamburo a cornice con sonagli
120v	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	9	3	Farandola	2	Pipe and Tabor Ciarabella
121r	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Organo portativo Ciarabella
121v	XX	VI Cielo: Giove	Dante Beatrice Spiriti Giusti Aquila della Giustizia	8	3	Farandola	2	Pipe and Tabor Ciarabella
122r	XXI	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice Spiriti Contemplativi Pier Damiani	9	3	Farandola	2	Ciarabella / Tromba Ribeca
122v	XXI	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice Spiriti Contemplativi Pier Damiani	8	3	Farandola	2	Corno lungo x2
123r	XXII	VII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Benedetto Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto dolce
123v	XXII	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice San Benedetto Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	8/9	3	Farandola	2	Flauto dolce Arpa
124r	XXII	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice San Benedetto Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	10	3	Farandola	2	Liuto Ribeca
124v	XXII	VII Cielo: Saturno	Dante Beatrice San Benedetto Spiriti Contemplativi Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Tromba Ciarabella
125r	XXIII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Arcangelo Gabriele Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Flauto doppio Salterio ad ala integra
125v	XXIII	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	10	3	Farandola	2	Viella / Viola da braccio Corno lungo
126r	XXIV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Ciarabella Timpano x2
126v	XXIV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Suora Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Flauto doppio x2
127r	XXIV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Pietro Spiriti Trionfanti	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto doppio
127v	XXV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giacomo Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Viella / Viola da braccio Timpano x2
128r	XXV	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giovanni Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Liuto Viella/Viola da braccio
128v	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice San Giovanni Spiriti Trionfanti	8	3	Farandola	2	Liuto Flauto doppio
129r	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Citola Corno lungo
129v	XXVI	VIII Cielo: Stelle Fisse	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti	9	3	Farandola	2	Comamusa x2
130r	XXVII	VIII Cielo: Stelle Fisse Primo Mobile	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	10	3	Farandola	2	Ciarabella Citola
130v	XXVII	VIII Cielo: Stelle Fisse Primo Mobile	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	8	3	Farandola	2	Arpa Citola
131r	XXVII	VIII Cielo: Stelle Fisse Primo Mobile	Dante Beatrice Spiriti Trionfanti Cori Angelici	9	3	Farandola	2	Liuto Flauto
131v	XXVIII	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	-	-	-	-
132r	XXVIII	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	-	-	-	-
132v	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	8	-	-	-	-
133r	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	9	-	-	-	-
133v	XXIX	Primo Mobile	Dante Beatrice Cori Angelici	9	3	Farandola	2	Viella / Viola da braccio Ciarabella
134r	XXX	Primo Mobile Empireo / Candida Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Beati	9	3	Farandola	2	Ciarabella Timpano x2

134v	XXX	Primo Mobile Empireo / Candida Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Beati	10	3	Farandola	2	Tamburello a cornice con sonagli Caramella
135r	XXX	Primo Mobile Empireo / Candida Rosa	Dante Beatrice Rosa dei Beati	8	-	-	-	-
135v	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Beati	9	3	Farandola	1	Liuto
136r	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Beati Trinità	9	-	-	-	-
136v	XXXI	Empireo	Dante Beatrice San Bernardo Rosa dei Beati Trinità	11	-	-	-	-
137r	XXXII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Beati Trinità	15	-	-	-	-
137v	XXXII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Beati Trinità	17	-	-	-	-
138r	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Beati Trinità	13 / 14	-	-	-	-
138v	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Beati Trinità	18	-	-	-	-
139r	XXXIII	Empireo	Dante Beatrice Rosa dei Beati Trinità	12	-	-	-	-

Testo e immagine

Nel *Paradiso* di Dante, il canto costituisce un elemento strutturale e simbolico ricorrente che scandisce l'ascesa del poeta attraverso i Cieli e riflette la crescente perfezione spirituale dell'Empireo. Già nel Canto III si ode l'*Ave Maria*, mentre il Canto VII si apre con un inno delle anime composto da Dante stesso, mescolando parole latine ed ebraiche:

Osanna, sanctus Deus sabaòth,
Superillustrans claritate tua
Felices ignes horum malacòth!
(Pd., VII, vv. 1-3)

Nel Canto VIII, i Serafini intonano l'Osanna con tale dolcezza che il poeta confessa di non aver mai cessato di desiderarne il ricordo: "sì, che unque poi | di riud-ir non fui senza disirio" (Pd., VIII, vv. 29-30). Nel cielo del Sole, a partire dal Canto X, il canto dei beati si alterna ai momenti di discorso diretto, creando un'alternanza di musica e parola. Nei Canti XII e XIII, il canto celeste accompagna e intervalla i dialoghi tra Dante e le figure di San Tommaso d'Aquino e San Bonaventura. Nel Canto XIV le anime intonano un canto di lode di cui Dante riesce a cogliere soltanto le parole 'Resurgi' e 'Vinci' (Pd., XIV, v. 125). Nel Canto XVIII le anime volteggiano nel cielo disegnando forme simboliche di luce e suono: "il movimento è una strategia retorica utilizzata per esprimere concetti teologici ineffabili".⁴³

volitando cantavano, e faciensì
or D, or I, or L in sue figure.
Prima, cantando, a sua nota moviensì;
poi, diventando l'un di questi segni,
un poco s'arrestavano e taciensì
(Pd., XVIII, vv. 77-81)

L'Aquila, protagonista del diciannovesimo Canto, volteggia cantando nel cielo di Giove mentre nel Canto successivo il suono e il silenzio delle anime viene paragonato armonicamente a quello della cetra e della zampogna. Nel XXIII Canto si ode l'armoniosa invocazione del nome di Maria e del *Regina Coeli*, tanto dolce che "mai da me non si parti l'diletto" (Pd., XXIII, v. 129). Risuona nelle sfere celesti (Canto XXIV) il "Dio laudamo" (Pd., XXIV, v. 113) e nel Canto successivo le carole dei beati si uniscono nel "Sperent in te" (Pd., XXV, v. 98). Ancora nel Canto XXVI:

Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto
risonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con li altri: "Santo, santo, santo!"
(Pd., XXVI, vv. 67-69)

43 Vettori, *L'ascesa a Dio*, 177.

Il Canto XXVII si apre con un solenne Gloria, mentre nel XXVIII Dante descrive il canto eterno dell'Osanna da parte delle gerarchie angeliche. Secondo il saggio di Ronald Martinez, l'uso di quest'ultimo inno nel *Paradiso* risponde a uno schema simmetrico che connette il canto delle tre sfere centrali – Sole, Marte e Giove – con quello del Primo Mobile in un poetico gioco di rimandi.⁴⁴ Infine, nel penultimo Canto gli angeli intonano il *Miserere mei* e nuovamente l'*Ave Maria*, chiudendo il cerchio della lode con un richiamo alle suppliche e alle preghiere che avevano segnato l'inizio dell'ascesa. Martine Clouzot afferma che

la fonction psychopompe des anges et de la musique, telle que Platon notamment la décrit le *Timée* (47 c-d), prend la forme de cette danse céleste, symbolique de l'harmonie des âmes des Elus et de la perfection de la musique du monde [...] La poésie, qui harmonise le rythme et la consonance des mots, chante la perfection de l'harmonie des anges et des sphères. Le plus bel exemple appartient aux chants du Paradis dans la *Divine Comédie* de Dante [...] À travers le tournoiement céleste s'exprime toute la jubilation angélique à danser en harmonie avec les âmes en Paradis.⁴⁵

Il canto e la musica detengono un'indubbia funzione liturgica e devozionale di lode nei confronti della divinità e delle sue emanazioni ma al contempo strutturano l'andamento narrativo del terzo Regno. Il primissimo riferimento alla musica, di fatto, appare già nel primo Canto in seguito alla trasumanazione di Dante al primo Cielo della Luna:

la novità del suono e'l grande lume
di lor cagione m'accesero un disio
mai non sentinto di cotanto acume
(Pd. I, vv. 82-84)

Le danze hanno luogo esplicitamente a partire dal settimo Canto, in occasione dell'inno composto da Dante, a cui corrisponde l'inizio alla sequenza ininterrotta di angeli danzanti del *Dante Estense* (f. 103r) [Fig. 12]:

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza
(Pd., VII, vv. 4-7)

In seguito, l'ascesa attraverso i cieli è strutturata sull'alternanza di momenti discorsivo-narrativi e momenti coreico-musicali. L'ultimo Regno dantesco attinge, secondo Francesco Ciabattini, alla tradizione teatrale, mistica e musicale medievale, trasfigurandola in veicoli della verità teologica: “the sky as a theater” suggerisce l'autore, suffragan-

44 Martinez, “Anna and the Angels”, 293-309.

45 Clouzot, *Images du musiciens*, 291-292.

do l'interpretazione performativa dell'intera *Divina Commedia*.⁴⁶ Una buona parte della storiografia dedicata all'iconografia musicale e coreutica del Paradiso dantesco, concentra la propria analisi sui canti X-XIII, ambientati nel quarto cielo, quello del Sole.⁴⁷ È la sede degli Spiriti Sapienti: i primi undici vengono presentati a Dante e Beatrice da San Tommaso d'Aquino nel canto X; gli altri, da Bonaventura da Bagnoregio nel canto XII. I canti XI e XII sono i canti gemelli, legati da una struttura a chiasmo e dedicati al panegirico di San Francesco, prima, e a San Domenico, dopo. Il canto XIII è prevalentemente dottrinario, volto a risolvere i dubbi di Dante secondo le strutture logiche e ai principi della Scolastica. Infine, il canto XIV segna il passaggio dal cielo del Sole a quello di Marte. Chiara Cappuccio, analizza la costruzione narrativa dantesca fondata sull'intreccio di episodi musicali affiancati a episodi propriamente narrativi, dando luogo a una ricercata coerenza strutturale: "in questo luogo del Paradiso, infatti, tutti gli interventi verbali, cinque, si svolgono all'interno di una cornice musicale formata da sei descrizioni melodiche intrinsecamente relazionate l'una con l'altra".⁴⁸ Allo stesso modo, l'interpretazione di Nicola Catelli sulle coreografie luminose dei canti del Sole evidenzia come il movimento dei beati formi una struttura coreutica ordinata e circolare, simbolo di coesione teologica dei Canti e del cosmo intero,⁴⁹ mentre il saggio di Claudia Cieri Via esplora il rapporto tra immagine e poesia in Dante sostenendo che il vero luogo della danza è l'immagine, una 'pausa viva' e non semplice stasi.⁵⁰ L'autrice distingue tra passi o movimenti e *schemata* o pose finali, figurazioni iconiche, come quelle delle arti visive, che ritroviamo ai ff. 109r e 118r dell'esemplare estense, ma altrettanto riferibili alla totalità del ciclo illustrativo. I termini legati al movimento e alla danza sono presenti in modo particolarmente ricco e significativo nella terza Cantica. Svolgendo una ricerca su IntraText⁵¹ – uno strumento di consultazione digitale che permette l'accesso ipertestuale al testo e alle concordanze lessicali – si può constatare l'alta frequenza di vocaboli connessi al moto nel *Paradiso*, con una predominanza di quelli che indicano il movimento circolare. Ecco alcuni dati emersi: il vero 'rotar' e le sue varianti ('rotando', 'rotante', 'rotare', 'roteando', ecc.) compaiono sette volte, di cui cinque nel *Paradiso*; il sostantivo 'rota' appare venti volte, di cui undici nella Cantica finale, mentre il suo plurale compare quattordici volte, di cui sei nel *Paradiso*. Il verbo 'girar'/'girare' e le sue coniugazioni sono usati quarantaquattro volte, la metà nel *Paradiso*; i termini 'gir', 'giro' e 'giri' si contano trentotto volte, di cui diciotto nella terza Cantica; la parola 'moto' appare nel *Paradiso* undici volte su quindici; infine, i termini 'circular', 'circulazion', 'circonferenza', 'circumcinto' e 'circuncidere' compaiono più volte solo nella Cantica finale. Questi dati rivelano come, pur non essendo esclusivi del terzo Regno, i termini legati al movimento circolare raggiungono in questa Cantica una densità e un valore simbolico particolarmente rilevanti. La loro abbondanza

46 Ciabattoni, *Dante's performance*, 191-235.

47 Si veda: Cherchi e Sarteschi, "Il cielo del Sole", 311-331; Ciabattoni, *Coreografie dantesche*, 11-30; De Ventura, "Donne mi parver, non da ballo sciolte", 125-136; Saiber e Mbirika, "The three giri of Paradiso", 237-272.

48 Cappuccio, "Strutture musicali", 147-178.

49 Catelli, "Coreografie paradisiache", 119-138.

50 Cieri Via, "La danza come movimento", 31-66.

51 IntraText, ultima cons. 30 maggio 2025, <https://www.intratext.com/>.

riflette l'essenza stessa del Paradiso dantesco dove il moto ordinato, armonico e coreografico dei cieli e delle anime diventa espressione visibile della perfezione divina.

La struttura stessa del Paradiso si basa su un modello centrato sulla figura del cerchio e sul movimento rotatorio: al centro dell'universo è la Terra, intorno alla quale ruotano nove sfere celesti concentriche, i nove Cieli danteschi. I primi sette prendono il nome dai pianeti che orbitano intorno alla Terra (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno), l'ottavo è quello delle Stelle Fisse in cui orbitano tutti gli astri, sede dei Cherubini e sfera in cui ha luogo il Trionfo di Cristo, di Maria e dei Beati; infine, il nono e ultimo Cielo è chiamato Primo Mobile o Cristallino, cielo che imprime il moto a tutti gli altri sottostanti. Essendo adiacente all'Empireo – spazio eterno e infinito di pura luce e amore, immobile sede di Dio – il Primo Mobile, in virtù del desiderio di unirsi a Lui, gira con la massima velocità trasmettendo il moto a tutte le altre sfere, con intensità digradante: più si è lontani da Dio, più il moto circolare sarà lento. Come i Cieli, anche le anime dei Beati si muovono con maggiore intensità e velocità nell'approssimarsi a Dio, per poi disporsi intorno a lui nella Candida Rosa:

vid'io in essa luce altre lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, do lor viste interne.
(Pd., VIII, vv. 19-21)

È la 'vacanza' paradisiaca sospesa tra *stasis* e *kinesis* codificata da Roberto Fratini,⁵² ovvero l'alternanza equivalente tra l'ipermovimento – tanto ascensionale quanto rotatorio – dei cieli e la stasi della contemplazione divina. Allo stesso modo, l'erranza delle anime non è immobilità, ma movimento continuo intorno alla propria origine immobile, Dio: il moto perpetuo e l'immobilità coincidono in una paradossale dinamica cinetica, di cui la danza delle anime e dei cieli è parte essenziale. Nel *Dante Estense*, l'importanza del moto circolare ininterrotto viene enfatizzata e rielaborata attraverso soluzioni iconografiche evocative e originali. Le danze descritte dal poeta si accompagnano a quelle raffigurate nelle illustrazioni dando vita a un dialogo continuo tra testo e immagine. La teoria continua di angeli danzanti nel margine superiore del manoscritto funge da specchio al testo dantesco, dove i concetti legati al movimento, alla struttura del Regno di Dio e all'ineffabile dinamismo fisico e sonoro delle anime, trovano un'esplicazione visuale, restituendo – attraverso il dolce e luminoso fluire delle danze e della musica angelica – il senso ultimo della Terza Cantica.

52 Fratini, "Vacabimus", 85-108.

BIBLIOGRAFIA

- Bertacchini, Renato. *Lectura dantis modenese*. Introduzione. Società Dante Alighieri, 1984-1986.
- Bertelli, Sandro. "La 'Commedia' di Dante alla corte degli Este (con una scheda paleografica su Anicio Bonucci falsario)". *La Bibliofilia* 120, no. 3 (2018): 377-397.
- Bertelli, Sandro. "Qualche altra considerazione sui codici puntati della 'Commedia'". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*. III, Terza serie, a cura di M. Cita, F. Marchetti e P. Trovato. Librariauniversitaria.it, 2021.
- Bollati, Milvia. *La Divina Commedia di Alfonso D'Aragona re di Napoli: Manoscritto Yates Thompson 36*. Franco Cosimo Panini, 2006.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della Commedia*. Viella, 2004.
- Boschi Rotiroti, Marisa. "I manoscritti miniati trecenteschi della 'Commedia'. Analisi codicologica". In *Dante visualizzato. Carte ridenti. I. XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccuto. Franco Cesati Editore, 2017.
- Brieger, Peter, Millard Meiss e Charles S. Singleton. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton University Press, 1969.
- Cappuccio, Chiara. "Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati". *Tenzione* 9 (2008): 147-178.
- Catelli, Nicola. "Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)". *L'Alighieri* 32 (2008): 119-138.
- Ceresi, Maddalena. "Collezione manoscritta di codici danteschi della 'Divina Commedia', esistenti in riproduzione fotografica presso la filмотeca dell'Istituto di Patologia del libro 'Alfonso Gallo'. IV. Manoscritti posseduti da varie biblioteche governative, comunali ed ecclesiastiche". *Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro Alfonso Gallo* 26 (1967): 3-48.
- Cherchi, Paolo e Selene Sarteschi. "Il cielo del Sole. Per una lettura della 'Commedia' a 'lunghe campane'". *Critica del testo* 14, no.2 (2011): 311-331.
- Ciabattoni, Francesco. "Coreografie dantesche". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 11-30.
- Ciabattoni, Francesco. *Dante's Performance: Music, Dance, and Drama in the "Commedia"*. De Gruyter, 2024.
- Ciardi Dupré, Maria Grazia. "Narrar Dante attraverso le immagini. Le prime illustrazioni della *Commedia*". In *Pagine di Dante: le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer. Catalogo della mostra* (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo – 28 maggio 1989. Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio – 16 ottobre 1989). Electa – Editori Umbri associati, 1989.
- Cieri Via, Claudia. "La danza come movimento ed espressione nelle immagini poetiche della *Commedia* di Dante". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 31-66.
- Clouzot, Martine. *Images du musiciens (1350-1500): typologies, figurations et pratique sociales*. Brepols, 2007.
- Clouzot, Martine. "Le immagini dei musicisti". In *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, C. Ruini. Jaca Book, 2011.
- Collins, Matthew. "Copying Illustrations of Dante's 'Commedia' from Print to Manuscript: Variations, Ideology, Pedagogy, and Visual Editing". *Manuscripta* 63, no.1 (2019): 1-62.
- D'Ancona, Paolo. "La Divina Commedia e le arti figurative". In *La Divina Commedia*, a cura di N. Zingarelli. Istituti Italiani d'Arti Grafiche, 1934.
- De Rubeis, Maria Grazia. "Il Dante Estense". In *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna*. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari. Silvana, 2021.
- De Ventura, Paolo. "Donne mi parver, non da ballo sciolte": appunti su danza e pericoresi tra gli spiriti sapienti". *Dante e l'arte* 4 (2017), fascicolo monografico *Dante e la danza*: 125-136.
- Fava, Domenico, e Mario Salmi. I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena. 2 voll. Electa, 1950-1973.
- Fratini, Roberto. "Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca". In *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, a cura di L. Buttà, J. Carruesco, F. Massip, E. Subias, Trama 1, 2014.
- Giunti, Camilla. "Ital. 474". In *Censimento dei commenti danteschi*, II, no. 480, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi. Salerno Editrice, 2011.
- Inglese, Giorgio. "'Cara piota'. Proposte per la 'Commedia'". *Studi Danteschi* 84 (2019): 15-55.
- Labriola, Ada. "I libri miniati tra Trecento e Quattrocento: innovazione nella continuità". In *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze 1375-1440*, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012. Giunti, 2012.
- Lo Monaco, Mauro. *Danzare con misura. Indicazioni per un'esecuzione consapevole di musiche e coreografie dei balli di Domenico da Piacenza*. Piretti Editore, 2024.
- Manzari, Francesca. "La miniatura abruzzese di epoca gotica e tardogotica". In *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento* (Chieti, Palazzo de' Mayo, 10 maggio-31 agosto 2013), a cura di G. Curzi, F. Manzari, F. Tentarelli e A. Tomei. Carsa, 2012.
- Martinez, Ronald L. "Anna and the Angels Sing Osanna: Psalm Sunday and the Cristo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso". *Critica del testo* 14, no.2 (2011): 293-309.
- Miglio, Luisa. "I commenti danteschi: i commenti figurati". In *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001). Salerno Editrice, 2003.
- Milano, Ernesto. *Biblioteca Estense*. Nardini, 1987.
- Milano, Ernesto. *Testimonianze dantesche della Biblioteca*

- Estense Universitaria* (secc. XIV-XX). Catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 27 marzo 2000 – 28 febbraio 2001). Il Bulino, 2000.
- Molina Figueras, Joan. “L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona”. In *Dante visualizzato. Carte ridenti. Il XV secolo. I*, a cura di M. Ciccuto e M. L. G. Livraghi. Franco Cesati Editore, 2019.
- Montfaucon, Bernard de. *Diarium italicum: Sive monumentorum veterum, bibliothecum, musæorum, &c.* 1702.
- Mullally, Robert. *The Carole: A Study of Medieval Dance*. Ashgate, 2011.
- Pegoretti, Anna. *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*. Felici, 2014.
- Perriccioli Saggese, Alessandra. “Le illustrazioni della ‘Divina Commedia’ Morgan 676 fra Firenze e Napoli”. In *Dante Visualizzato*, a cura di M. Ciccuto e L. M. G. Livraghi, 265-276. Franco Cesati Editore, 2019.
- Ponchia, Chiara. *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*. Il Poligrafo, 2015.
- Pontremoli, Alessandro, e Patrizia La Rocca. *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Vita e Pensiero, 1987.
- Pontremoli, Alessandro. *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*. Le Lettere, 2002.
- Pontremoli, Alessandro. *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere” nella società di corte del XV secolo*. Ephemeria Editrice, 2011.
- Roddewig, Marcella. *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Hiersemann, 1984.
- Romanini, Fabio. “Altri testimoni della ‘Commedia’”. In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Rotili, Mario. *I Codici danteschi miniati a Napoli*. Libreria Scientifica Editrice, 1972.
- Saiber, Arielle, e Aba Mbirika. “The three giri of Paradiso XXXIII”. *Dante studies* 131 (2013): 237-272.
- Sanguineti, Federico. “Sui manoscritti Estense It. 474, Florio, Urbinati Lat. 365 e 366”. In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Sansone, Salvatore. “Dante nell'Eden. Matelda, Beatrice e la processione mistica in alcuni esemplari miniati della ‘Commedia’”. In *Dante visualizzato. Carte ridenti. I. XV secolo. I*, a cura di M. Ciccuto e M. L. G. Livraghi. Franco Cesati Editore, 2019.
- Sowell, U. Madison. “Dentro a ‘La Danza Dve Le Quattro Belle’ (Purg. 31.104): Dance in Dante's ‘Commedia’”. *Bibliotheca Dantesca* 1 (2018): 157-176.
- Spagnesi, Alvaro. “Le miniature del Dante Poggiali”. In *Chiose palatine: ms. Pal. 313 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di R. Abardo, Salerno Editrice, 2005.
- Tavoni, Mirko. “The vision of God (Paradiso XXXIII) and its iconography”. In *Interpretation and visual poetics in medieval and early modern texts Essays in honor of H. Wayne Storey*, a cura di B. Arduini, I. Magni y J. Todorovic, 94-121. Brill, 2021.
- Tronca, Donatella. *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*. Viella, 2022.
- Trovato, Paolo. “Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della ‘Commedia’”. In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Trovato, Paolo. “Intorno agli stemmi della ‘Commedia’”. In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. I. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato. Franco Cesati Editore, 2007.
- Vettori, Alessandro. *L'ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella 'Commedia' di Dante*. Edizioni di Storia e Letteratura, 2021.

1832-1842: a Crucial but Forgotten Decade in the Life of Manuel García Jr.

Alessandro Patalini

Conservatorio Girolamo Frescobaldi, Ferrara

<https://orcid.org/0000-0003-1576-7020>

ABSTRACT

Manuel García Jr. is probably the most renowned among the singing teachers of the 19th century. Such fame, however, is not matched by an in-depth knowledge of his life history, especially regarding the crucial ten-year period between 1832-1842, which starts with the death of his father in 1832 and ends with his achievement as a fully established teacher at the Paris Conservatory in 1842. During this decade, he published two works that had a revolutionary impact on the history of singing: *Mémoire sur la voix humaine* and *Traité Complet de l'Art du Chant*. García conceived these works to assert his primacy in the knowledge and teaching of the so-called 'voix sombrée', the vocal emission that was considered highly topical in Paris after Duprez's return from Italy. The link between García, Duprez, the operatic repertoire of the 1830s and the 'voix sombrée' can be found in the life and work of Manuel and his first famous pupil and first wife, Eugénie, in Italy from 1835 to 1839. In Italy, they became acquainted with the works of Bellini and Donizetti in the early days of their dissemination. The literature on García has long ignored many of the key events of this crucial period and has often assigned incorrect dates to both the publication of his teaching works and the start of his professorship at the conservatory. This study aims to fill this significant gap, in order to fully highlight the role played by García during the period that saw the transition of vocal art from bel canto to melodrama.

KEY WORDS

Manuel García Jr.,
Traité Complet de
l'Art du Chant,
Mémoire sur la Voix
Humaine,
Voix sombrée,
Eugénie García
Mayer

CITATION

Patalini, Alessandro.
"1832-1842: a Crucial but
Forgotten Decade in the Life
of Manuel García Jr.". *Muse.
Rivista di Musica, Arte,
Drammaturgia, Danza e
Design*, no. 1 (2025): 43-63

Introduction

Manuel García Jr., born Manuel Patricio Rodríguez Sitchés (1805-1906),¹ is probably the most renowned among the singing teachers of the 19th century, as well as being a figure of reference for any study of operatic vocalism. This is due to a combination of various reasons: he was the son of Manuel García Sr. and brother of Maria Malibran and Pauline Viardot, three singers of historical relevance; he had several famous pupils;² he also published a singing method which is still unequalled in its breadth, and, lastly, he made innovative physiological observations regarding the vocal apparatus thanks to a laryngoscope of his own invention.

Such fame, however, is not matched by an in-depth knowledge of his life history, especially regarding the crucial ten-year period between 1832-1842, which starts with the death of his father in 1832 and ends with his achievement as a fully established teacher at the Paris Conservatory in 1842. This lack of information is also evident in the only biographical work on his life, entitled *García the Centenarian and His Times* by Malcom Sterling Mackinlay. It is no coincidence that James Radomski points out that “the principal biography of Manuel Patricio García remains the anecdotal García the Centenarian [...] although a scholarly study is long overdue”.³ Even though Mackinlay’s text is unreliable at times, it has nevertheless been a point of reference for authors. As will be seen in the pages of this work, the texts dedicated in various ways to the singing teacher, and the lemmas in the main biographical dictionaries, including music dictionaries, either ignore the events of that period or neglect their importance. The most relevant of these events is undoubtedly García’s marriage to Cécile Eugénie Mayer, who was the first of his pupils to have an important operatic career under the stage name Eugénie García. They lived not only in Paris, but also in London, Vienna and, for several years, in Italy. Furthermore, it should be noted that texts on García’s life propose conflicting dates for García’s first and fundamental scientific and didactic works, an unjustifiable uncertainty when one considers that they were published around the middle of the 19th century and had a wide resonance in France and abroad. The *Mémoire sur la voix humaine*, for example, is dated either 1840, 1841 or 1847, and the same happens, albeit for different reasons, which are explained later on in the text, for the *Traité Complet de l’Art du Chant*. Similarly, the beginning of García’s teaching at the Paris Conservatoire is also attributed to very different years, 1835, 1842, and 1847.

To supplement, and in some cases correct, the generally accepted information on García, it is therefore necessary to draw on several known sources which, despite having been available for some time, have not yet been consulted or taken into due consideration. The results of this research could be useful not only from a merely historical point of view, but also in terms of suggesting insights into the way García

1 Quirós Rosado, *Rodríguez Sitchés*.

2 Among his most famous pupils were: Eugénie García Mayer, Erminia Frezzolini, Henriette Nissen Saloman, Jenny Lind, Johanna Wagner, Julius Stockhausen, Charles Santley, Charles Battaille.

3 Radomski, [James], “Letters from Manuel Patricio”, 238.

approached the evolution of vocal art at that time, in the period between the age of bel canto and that of romantic melodrama. Lastly, it also reveals important biographical details about Eugénie García, who, despite being a leading figure in the vocal art of her era, is still waiting to be rightly acknowledged as such.

1832-1835: Between Paris and London

A Brief Stay, Almost an Escape

On 10 June 1832, Manuel García Sr. died suddenly in Paris. Due to García Jr.'s absence at the funeral, a family friend, Paulin Richard, read an eulogy on his behalf.⁴ The reason for his unusual absence is explained by an announcement in a British newspaper which informs its readers that he is in London to teach singing.⁵ This news shows García Jr.'s determination to pursue a teaching career independently of García Sr. which is in complete contrast to Mackinlay's assertion that, from 1830 onwards, the son had joined his father's school in teaching singing and had continued without interruption.⁶ Richard's tribute to García Sr. concludes with two exhortations that sound like a call for García Jr. to take the reins of his father's École de García, the first being to publish the treatise outlining his father's didactics and secondly, to complete the training of a young pupil in whom Manuel Sr. had placed great expectations.⁷

In Paris as Teacher and Husband of Cécile Eugénie Mayer

Manuel García Jr. soon returns to Paris and becomes the singing teacher and, subsequently, on 22 November 1832, also the husband of the young pupil, whose name is Cécile Eugénie Mayer. She is the daughter of a wealthy entrepreneur with a passion for music, Gustave Mayer, and was born in Paris on 8 April 1814.⁸ The marriage act reveals that the groom's witnesses are outstanding personalities of the Parisian opera world: Ferdinando Paër and Adolphe Nourrit.⁹ Paër, a friend of García Sr., is at the time Directeur de la Musique du Roi as well as a member of the Académie de Beaux-Arts of the Institut de France,¹⁰ while Nourrit, the 'premier tenor' of the Académie Royale de Musique, is not only a friend of García Jr. (the son of his singing teacher), but also of Cécile, for whose father he worked as an accountant. Indeed, Nourrit is likely to be the person who referred Cécile to García Sr., his own former singing teacher.¹¹ Mackinlay, it has to be said, gives no account of the marriage of Cécile and García Jr. Although passionate about singing, Cécile does not initially seem to have a suitable voice, but she is nevertheless an excellent pianist.¹² In ten months of study with García Sr. she

4 Richard, "Discours de M. P. R.", 158-159. The speech's author is given as P. R., in the published work. The initials P. R. have been already referred to Paulin Richard in Radomski, [James,] *Manuel García (1775-1832)*, 289.

5 *The Morning Post*, 8 May 1832.

6 Mackinlay, *García the Centenarian*, 114.

7 Richard, "Discours de M. P. R.", 159.

8 Archives de Paris (hereafter, AdP), État civil reconstitué, 5-Mi-1-175; Acte de naissance de Cécile Eugénie Mayer.

9 AdP, État civil reconstitué, 5-Mi-1-2070; Acte de mariage de Manuel Patricio Rodriguez et Cécile Eugénie Mayer.

10 The close friendship between Paër and García Sr. finds confirmation in a letter quoted in Radomski, [James,] *Manuel García (1775-1832)*, 190.

11 "Quelques Particularités sur Adolphe Nourrit", *Le Ménestrel*, 21 April 1839; Escudier, *Études Biographiques*, 235.

12 Escudier, *Études Biographiques*, 233-243; De La Madelaine, *Théories Complètes*, 294-298.

has achieved a beautiful, robust contralto voice which, however, is still harsh and does not reach a very wide range.¹³ Under García Jr., however, she soon acquired greater vocal extension and considerable flexibility.¹⁴ Thus, within a short time, she was ready to face the public. Under the stage name of Eugénie García she made her debut on 12 March 1833 in a concert organised by her husband and Franz Liszt at the Vauxhall in Paris, in which Nourrit also participated.¹⁵ The press devotes some attention to the debut of the new member of the famous family of singers praising the wide vocal range, interpretative energy, and confidence in coloratura, but in contrast expressing some doubt about the excessive use of embellishments.¹⁶ As confirmation of the fame she had gained in Paris as a concert singer, Eugénie performed at court on 16 March 1834.¹⁷ It seems reasonable to assume that young Manuel, as husband and teacher, was constantly at her side.

Back in London, with his Wife, alongside the Greatest Singers of the Time

Subsequent reports about the García couple place them in the United Kingdom, which evidently exerted a considerable attraction on Manuel. On 30 April 1834, Eugénie sang in London in a concert alongside virtuosi of the highest calibre: Giulia Grisi, Rubini and Tamburini.¹⁸ At a later concert, in addition to these, she also performed with Malibran and Ivanoff; De Bériot played the violin and Pauline García, the future Mme Viardot, took part at the piano.¹⁹ The García couple seemed inclined to settle in London, as they not only stayed there for the summer season, which usually attracted singers and musicians from all over Europe. In fact, Eugénie performed at the first Exeter Hall Festival on 30 October.²⁰ On 12 January 1835 their first-born son, Manuel Charles, was born in London.²¹ A few months later, Eugénie returned to singing, and performed on 15 June with Rubini and Lablache,²² and on 2 July, at Drury Lane, with Malibran.²³ As already mentioned, Mackinlay makes no mention of either García's marriage with Cécile Mayer or the birth of his first son, completely ignoring his extended sojourn in London and its importance, long before García finally decided in 1850 to live in Britain for most of his life.

13 Escudier, *Études Biographiques*, 233-243; De La Madelaine, instead, affirms that Cécile started the training under García Sr. in September 1830, De La Madelaine, *Théories Complètes*, 294-295.

14 Escudier, *Études Biographiques*, 237-238.

15 *Journal des Débats*, 15 February 1833. From here on, the stage name 'Eugénie' is used instead of the birth name 'Cécile'.

16 *Revue Musicale* 7, no. 7 (1833): 54-55.

17 *Gazette Musicale de Paris*, 16 March 1834.

18 *The Morning Post*, 25 April 1834; *Gazette Musicale de Paris*, 18 May 1834.

19 *Il Barbiere di Siviglia*, 16 July 1834; *Teatri Arti Letteratura*, 24 July 1834. Malibran, it should be noted, came to London expressly for this concert.

20 London, The Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection, 7/E/EXETER.

21 "Transcript of Manuel Charles Auguste's record", Find my Past, last accessed 27/09/2025, <https://www.findmypast.com/transcript?id=GBPRS%2FB%2F491748872%2F1>.

22 *The Morning Post*, 13 June 1835.

23 *The Morning Post*, 1 July 1835.

1835-1839: in Italy, Professional Successes, and Personal Sorrows

Milan and Novara, with Malibran and De Bériot

Although Eugénie feels destined for a concert career, Malibran is convinced that she should instead become an opera singer and obtains an engagement for her in the Carnival season in Novara for two of Bellini's works: *La sonnambula* (Amina) and *I Capuleti e i Montecchi* (Romeo).²⁴ Manuel and Eugénie therefore decide to move to Italy, but before reaching Novara, they spend some time in Milan. This can be deduced from a letter Malibran wrote on 25 January 1836 to Duke Visconti, the Director of the Teatro alla Scala who was hosting her in his palace, in which she asks permission to receive her brother and sister-in-law at her table upon their return from Novara. Malibran specifies in this letter that she had done this before, which means that Manuel and Eugénie had already been guests there as early as the autumn of 1835.²⁵ Reports of their stay in Milan confirm the veracity of some accounts about Erminia Frezzolini that would otherwise remain aleatory. Regli and Fétis, in fact, state that García gave Erminia singing lessons there,²⁶ while Piccolomini Adami adds that this was on the recommendation of Malibran.²⁷ Therefore, the meeting between the student (Erminia), the diva (Eugénie) and the singing teacher (Manuel) can only have taken place in the final months of 1835, when Erminia was visiting her father, Giuseppe, who was also engaged at La Scala for the Autumn season.

Other news, albeit indirect, of García's stay in Milan in the autumn of 1835 can be deduced from the *Traité Complet de l'Art du Chant*, in which there are two examples of the way Malibran tackled one passage from *Sonnambula* and one from Vaccaj's *Giulietta e Romeo*, operas that appeared in La Scala's 1835 autumn season.²⁸ Manuel may have heard his sister sing the *Sonnambula* on stage in Italian only in Milan, because at Drury Lane in London in 1833 and 1835, and on other possible occasions he may have heard her perform, the opera was sung in English. The question regarding Vaccaj's *Giulietta e Romeo* is more uncertain, because Malibran, as was customary, included this piece in Bellini's *Capuleti* given at La Scala in the 1836 Carnival season.²⁹

It was not García's first time in Milan, since he had already been there a few years earlier. One newspaper review of the time report that he was warmly received there in several private concerts.³⁰ This stay in Milan is also confirmed by Malibran, who, in a letter dated 7 February 1828, informed her husband Eugène that Manuel had just left Paris for Milan.³¹ For these years, Mackinlay mentions an unspecified

24 Escudier, *Études Biographiques*, 238-239.

25 Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Coll. Pallotti, vol. XIX, n. 1177.

26 Regli, *Dizionario Biografico*, "Frezzolini Erminia"; Fétis, "Frezzolini (Hérminie)". As a confirmation of this news, at the time of Frezzolini's debut in London, several newspapers mention her as a pupil of García: "Foreign Musical Intelligence", *The Morning Post*, 29 December 1841; "Theatrical Intelligence", *The Atlas*, 1 January 1842; "Madame Frezzolini - The New Prima Donna", *Wexford Independent*, 5 January 1842. It should be noted that the list of García's famous pupils compiled by Mackinlay does not include Frezzolini's name.

27 Piccolomini Adami, *Erminia Frezzolini*, 5-6.

28 García, *Traité Complet en Deux Parties* [vol. 2], 37, 52.

29 The libretto of La Scala's *Capuleti* is available at urn:oclc:record:1046599068.

30 *I Teatri: giornale drammatico musicale e coreografico*, 6 April 1828.

31 Quoted in Giazotto, *Maria Malibran (1808-1836)*, 547.

period in Italy and a debut in Naples in early 1829 which finds no confirmation in any source of information,³² whereas Manuel's debut at the Paris Théâtre des Italiens in October 1828 is well documented in the press.³³

As mentioned above, after their stay in Milan in the autumn of 1835, García and Eugénie went to Novara. Here they were joined by Malibran who, during a break in her La Scala commitments, helped to set up the *Sonnambula* in which Eugénie was to make her debut. Malibran's assistance is given by conducting the piano rehearsals, the stage rehearsals and the first two orchestra rehearsals, with De Bériot as first violinist.³⁴ Reviews of the debut unanimously underline the strong vocal and temperamental similarities between the diva and the debutant.³⁵ The choice of parts in this first season as an opera singer places Eugénie in Malibran's footsteps: a contralto who is able to manage very different parts thanks to the use of a well-practised vocal technique that gives her a wide range, combined with solid musical training that enables her to vary the part by adapting it to her possibilities.

To attend his sister's important debut, however, Manuel must have travelled from Novara to Milan. Delacroix noted in his diary that, in conversation, García recalled some details of Malibran's stage performance in Donizetti's *Maria Stuarda*, which she sang only at La Scala between late 1835 and early 1836.³⁶

Having concluded Eugénie's engagement in Novara, at the beginning of 1836 the Garcías went back to Milan. Malibran, however, did not stay there for long, as she married De Bériot on 29 March in Paris. It is very unlikely that brother and sister-in-law were present at the wedding. On 9 April, Eugénie made her debut at the Theater am Kärntnertor in Wien with Coppola's *La pazza per amore*, followed by Rossini's *Il barbiere di Siviglia* and Ricci's *Chiara di Rosenberg*.³⁷ The following engagement was for the Autumn season at the Teatro Carignano in Turin, with Rossini's *Otello* and *Il Barbiere*.³⁸ It was probably here that Manuel and Eugénie received the news of Malibran's death on 23 September.

The Carnival season of 1836-1837 did not see Eugénie on stage. The reason is made clear in an advertisement published in a newspaper which states that, after a pregnancy that prevented her from accepting engagements, she was once again available to consider any future proposals.³⁹ On 1 February 1837, in fact, Manuel and Eugénie's second son, Gustavo Alberto, was born in Milan. While their eldest son, Manuel Charles, bears the name of his paternal grandfather, their newborn is named after his maternal grandfather, Gustave Mayer. Gustavo's second name is a tribute to his godfather, the lawyer Alberto Parola, Duke Visconti's right-hand man in the ma-

32 Mackinlay, *García the Centenarian*, 90-91.

33 Mongredien, *Théâtre-Italien de Paris*, 585-599.

34 Escudier, *Études Biographiques*, 239-240.

35 *Il Pirata*, 24 November 1835; *Il Figaro*, 28 November 1835; *Lettera all'editore de L'Eco*, Manuscript, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala, Casati 1376.

36 Delacroix, *Journal*, 249-250.

37 *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, 8 May 1836; *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 3 August 1836.

38 *Il Pirata*, 7 October 1836.

39 *Il Figaro*, 22 February 1837.

nagement of the Teatro alla Scala and a good friend of De Bériot and Malibran's.⁴⁰ Evidently, while waiting for the birth, the couple chose to live in Milan because they found a solid network of personal relationships there.

Alongside Eugénie, 'Prima Donna Assoluta'

The engagement for the Spring season at the Teatro Valle in Rome soon arrived, where Eugénie sang two operas she had already performed, *Otello*⁴¹ and *Sonnambula*,⁴² and one new one, Coccia's *Caterina di Guisa*.⁴³ The audience raved about Eugénie. A printed portrait distributed during the performance for her benefit points to her as the heir to the late Malibran: "Let's open our heart to the joy, our tears are unjust, the goddess of singing has come back to life in her".⁴⁴ On May 15th comes the praiseworthy appointment to the Accademia Filarmonica Romana.⁴⁵ The echo of Eugénie's success in Rome soon reached Paris as is evident in the following comment: "There is a lot of talk behind the scenes about the upcoming debut of Madame Eugénie García, sister-in-law of Madame Malibran, who has already obtained the most brilliant successes not only in London – significant, though not conclusive – but also in Italy, which is much more decisive".⁴⁶ The French press, therefore, was well informed about Eugénie's engagements, first in London, then in Italy, and alluded to her possible return to Paris. Her Italian career and reputation, in any event, continued to grow steadily. In fact, she was later engaged as 'prima donna assoluta' in Parma for the 1837-1838 Carnival season, where, in addition to Rossini's well-rehearsed *Otello*, she sang in Bellini's *Beatrice di Tenda* and Donizetti's *Belisario*.⁴⁷ She subsequently travelled to Genoa to perform *Marin Faliero*,⁴⁸ *Otello* once again,⁴⁹ then Donizetti's *Roberto Devereux*,⁵⁰ and *Lucia di Lammermoor*.⁵¹

Two letters sent by Adolphe Nourrit to his wife, Adèle, confirm Manuel's presence with Eugénie in Parma and Genoa. Nourrit arrived in Italy at the end of 1837, eager to practice the vocal technique with which Gilbert Duprez had challenged his position as 'premier tenor' of the major Parisian opera house.⁵² In the first letter, Nourrit writes that he had apologised to Manuel because, having changed his travel plans, he had not stopped in Parma to visit him and Eugénie.⁵³ In the second one, he writes that

40 Milano, San Fedele Church, Register of the parish act, n. 48.

41 *Il Pirata*, 18 April 1837.

42 *Il Pirata*, 19 May 1837.

43 *Il Figaro*, 21 June 1837.

44 *Il Figaro*, 5 July 1837: "S'apra alla gioja il core, è ingiusto il pianto, risorta è in costei la Dea del canto".

45 Archive of Accademia Filarmonica Romana, Minutes of the session of 15 May 1837. Regli, erroneously, refers to the Accademia di Santa Cecilia, see Regli, *Dizionario biografico*, s.v. "Garcia Eugenia."

46 *L'Indépendant*, 23 July 1837: "Il est beaucoup question dans les coulisses des prochains débuts de Mme Eugénie García, belle-sœur de Mme Malibran, et qui a déjà obtenu les plus brillans succès à Londres, ce qui n'est pas concluant, mais en Italie, ce qui est plus décisif".

47 Molossi, *Diario del Teatro Ducale*, 156-161.

48 *Il Pirata*, 24 April 1838.

49 *Il Pirata*, 4 May 1838.

50 *Il Pirata*, 29 May 1838.

51 *Il Figaro*, 7 July 1838.

52 Quicherat, *Nourrit* [vol. 3], 59.

53 Quicherat, 138.

Manuel wrote back, informing him that he was going to spend the spring in Genoa.⁵⁴

After Genoa they moved on to Padua, where Eugénie was cast in Bellini's *Beatrice*⁵⁵ and Donizetti's *Lucia*,⁵⁶ and then to Bergamo for the same operas;⁵⁷ in the fall, they travelled to Padua once more for Donizetti's *Marin Faliero*.⁵⁸ In one year, therefore, Eugénie took part in three productions of *Lucia di Lammermoor* and as many of *Beatrice di Tenda*. In his *Traité*, García cites several musical examples from these operas, four from the former,⁵⁹ and as many as twelve from the latter,⁶⁰ demonstrating that the direct, in-depth knowledge he had of these operas had begun in Italy during the early time of their diffusion.

However, there is another possible connection between Eugénie's career and Manuel García's *Traité*. In Padua, Giovanni Battista Velluti heard Eugénie sing and was positively impressed. He consequently invited her to his villa in Mira for some advice on ways to improve.⁶¹ It is likely that on this occasion García was given the aria from Morlacchi's *Tebaldo e Isolina* by Velluti, which he later included in the *Traité*, noting: "I received it from Giovanni Velluti who, alone, today knows the secrets of this lost art", and adding in a footnote: "He has retired to the banks of the Brenta".⁶²

In October 1838, the French press offers one of the rare direct reports on Manuel for those years, calling him a "maître de chapelle en Italie".⁶³ After Padua, Eugénie was engaged for the Carnival season at the Teatro Apollo, Rome's most prestigious opera house, where she performed *Marin Faliero* and *Beatrice di Tenda*.⁶⁴

It is evident that her repertoire gradually stabilised on titles by Bellini and, above all, Donizetti, which required mastery of the high notes – no easy task for a contralto voice like hers. In February, a French newspaper informs its readers that the 'prima donna assoluta' is about to return to Paris. Despite this move, she does not intend to sever ties with Italian theatres and indicated where any potential engagement proposals should be directed.⁶⁵

In Naples, the Last Days in Italy and the Farewell to Nourrit

When Eugénie's engagements in Rome end, the couple goes to Naples to meet Nourrit, who, in the meantime, has been joined by his wife and children. After dining with Garcías on March 4, Guillaume Cottrau, the Franco-Neapolitan music publisher and musician, describes them as talented artists with stately manners and very much in

54 Quicherat, 141.

55 *Il Figaro*, 21 July 1838.

56 *Il Figaro*, 1 August 1838.

57 *Il Figaro*, 18 August 1838; *Il Figaro*, 19 September 1838.

58 *Il Pirata*, 28 September 1838.

59 García, *Traité Complet en Deux Parties* [vol. 2], 21, 65, 66, 69.

60 García, 13(2), 16, 22, 24, 26, 28, 39, 52 (2), 57, 61, 67.

61 *Il Figaro*, 12 December 1838; Regli, "Eugenia Garcia", 114.

62 García, *Traité Complet en Deux Parties* [vol. 2], 100: "Je le tiens de Giovanni Velluti, qui seul, aujourd'hui, possède les secrets de cette école éteinte"; "Il vit retiré près des bords de la Brenta".

63 *La France Musicale*, 21 October 1838.

64 *Il Corriere dei Teatri*, 9 February 1839.

65 *Il Figaro*, 2 February 1839.

love with each other.⁶⁶ The next day Nourrit asks Manuel and Eugénie for their opinion on the results of the changes to his vocal technique after his studies in Naples. Mme Nourrit thus writes:

Manuel sat down at the piano, had him sing various phrases, and seemed delighted with what he heard. Adolphe thought he could no longer sing Guillaume Tell, and to prove it, he began to sing the most difficult phrases. Manuel, delighted, told him that there was a change, but that the change was for the better, much better. [...] Manuel and his wife showered him with compliments.⁶⁷

On the morning of 8 March, Nourrit committed suicide. García was personally involved in the event: in a letter dated 12 March, he provided the most detailed and direct testimony on the last days of the great French tenor's life.⁶⁸ Adèle Nourrit, her children, Manuel and Eugénie, left Naples on April 7,⁶⁹ and on the 13 of the same month were in Rome, waiting to embark from the harbour of Civitavecchia.⁷⁰

Despite its relevance, García Jr.'s life between 1832 and 1839 has not yet been examined in secondary literature. In the mid-nineteenth-century, Regli, Escudier, and De La Madelaine wrote extensive and well-informed pages on Eugénie's career, emphasising her belonging to the García family and school.⁷¹ Fétis does indeed dedicate a specific lemma to Eugénie,⁷² but, in the entry on Manuel, he only briefly mentions his marriage to Eugénie and does not record that Manuel travelled for several years following his wife's remarkable career.⁷³ The French obituaries for Manuel García Jr., published in Paris in 1906, clearly recall the marriage.⁷⁴ In the same year, García Tapia also speaks about it, but withholds the name of the bride and provides erroneous information about the couple's children.⁷⁵ By contrast, in 1908, Mackinlay makes no mention of the marriage, and of the many events related to it. There is only one event that Mackinlay relates to the years in question (1832-1839); it is the beginning of García's teaching at the Paris Conservatoire, which he dates to 1835.⁷⁶ As will be seen in the following pages, however, this event actually occurred several years later. Finally, Mackinlay only mentions Nourrit as a pupil of García Sr., thus ignoring the

66 Cottrau, *Lettres d'un Mélomane*, 69.

67 Quicherat, *Nourrit* [vol. 1], 483: "Manuel se mit au piano, lui fit dire différentes phrases, et parut enchanté de ce qu'il entendait. Adolphe croyait ne plus pouvoir chanter Guillaume Tell, et pour le prouver, il attaqua les phrases les plus difficiles du rôle. Manuel, enchanté, lui dit qu'il y avait un changement, mais que ce changement était en mieux, en beaucoup mieux. [...] Les compliments de Manuel et de sa femme ne lui manquèrent pas".

68 Quicherat, *Nourrit* [vol. 3], 410-413. Pleasants' summary of Quicherat's work on Nourrit is the only text published in recent times that has, albeit incidentally, mentioned García's stay in Naples, but it has not been taken into due consideration by scholars who have written about García: Pleasants, *The great tenor tragedy*, 114-118.

69 *Il Pirata*, 23 April 1839.

70 Quicherat, *Nourrit* [vol. 1], 511.

71 Regli, "Eugenia Garcia", 112; Escudier, *Études Biographiques*, 238-9; De La Madelaine, *Théories Complètes*, 298.

72 Fétis, "García (Mme Eugénie)".

73 Fétis, "García (Manuel)".

74 "Mort de Manuel García", *La Liberté*, 3 July 1906; "Nécrologie – Manuel García", *Le Ménestrel*, 8 July 1906.

75 García Tapia, *Manuel García*, 147.

76 Mackinlay, *García the Centenarian*, 114.

fact that García Jr. was a close friend of the great French tenor and that in Naples he had witnessed his tragic death.⁷⁷ These questionable choices led Mackinlay to distort the chronology and geography of events in García jr.'s life that were relevant both professionally and personally. Evidently, Mackinlay's work seems to have prevailed over all other sources of information, becoming a point of reference for later authors who, in treating García's biography, overlooked many important events that preceded and paved the way for the young singing master's final settlement in Paris.

1839-1842: Back in Paris for Full Professional Affirmation

Immediately at Work on the Singing Method

On 9 May 1839, the news of García's arrival in Paris spread rapidly, giving maximum prominence both to the fact he belonged to a very special family and to his experience as a singing teacher.

Manuel García, the brother of Madame Malibran and Pauline García, the most skillful singing teacher of our time, has just arrived in Paris. García's teachings have given the musical world both M. Géraldy and Mme Manuel García, who has just replaced Mme Damoreau at the Opéra-Comique.⁷⁸

This confirms that his fame as a teacher developed in parallel with Eugénie's as a singer. In November, *La France Musicale* reported that he was working on a singing method which was to "be a real event in the music world".⁷⁹ This is the first in a long series of announcements about García's initiatives, all published by *La France Musicale*, a journal that would prove to be particularly attentive to the demands of the young singing maestro. García was thus also about to fulfil the second of the exhortations addressed to him by Paulin Richard at his father's funeral: to publish a singing method illustrating his father's didactics.⁸⁰ On 11 December 1839, Eugénie made her debut at the Opéra-Comique with *Eva*, a reworking of Coppola's *La pazza per Amore*, which she had already sung in Vienna in 1836. This work, which is now rarely performed, enjoyed considerable fame at the time and must have been particularly appreciated by García, who reports no less than seven musical examples of *La pazza per Amore* in his *Traité*.⁸¹ Berlioz's praise testifies to the fact that Eugénie was tremendously successful.⁸² Everything also seemed to be in place for Manuel to establish himself as a teacher in Paris, then the very center of musical life.

⁷⁷ Mackinlay, 92-94.

⁷⁸ *La France Musicale*, 6 May 1839: "Manuel García, le frère de madame Malibran et de Pauline García, le plus habile des professeurs de chant de ce temps-ici, vient d'arriver à Paris. C'est aux leçons de M. García que le monde musical doit M. Géraldy et Mme Manuel García, qui vient remplacer Mme Damoreau à l'Opéra-Comique".

⁷⁹ *La France Musicale*, 3 November 1839: "qui sera un véritable événement dans le monde musical".

⁸⁰ Richard, "Discours de M. P. R.", 159.

⁸¹ García, *Traité Complet en Deux Parties* [vol. 2], 6, 13, 17, 25, 38, 39, 69.

⁸² Hector Berlioz, "Théâtre de L'Opéra-Comique, Première Représentation d'Eva", *Journal des Débats*, 13 December 1839.

At the beginning of 1840, *La France Musicale* reports that García's singing method is almost finished.⁸³ In the spring, however, Eugénie has serious health problems, as a result of which she is often unable to perform; indeed, at one concert rehearsal she even needs medical assistance.⁸⁴ This does not slow down Manuel's activity. On 14 June, *La France Musicale* reports that the method is being printed and confirms that it will be "a vast monument that will bring together the finest theoretical pages ever written on singing, with the best selected examples from ancient and modern musical repertoires alike".⁸⁵ A week later, the same journal announces a series of articles on singing with his signature.⁸⁶ However, only two articles are brought to print the first of which would come out in September, while the other would appear as late as January 1841. This dense succession of announcements, only partially fulfilled and without haste, seems designed to keep the readers' attention while concealing certain difficulties, since other sources inform us that the publication of the singing method was not going as *La France Musicale* suggested. It was during this period that García wrote a letter to the editor of the *Gazette Médicale de Paris* that was reported in the 27 June issue.

Sir, it is only in the last few days that I have come across a memoir published in the *Gazette Médicale* on 16 May, by Mr Diday and Mr Pétrequin, on the physiology of voice. This work interested me all the more because I have just started publishing a singing method in which I deal with the same questions. I have been teaching my art for more than eight years now, during which time I have observed some of the facts recorded in these gentlemen's memoirs; in particular, the fixity of the larynx during the production of the chest register in dark timbre (what these gentlemen call *voix sombrée*). Without wishing in any way to destroy the value of the facts they point out, I think it is my duty, as well as in my interest, to claim a precedence that will be guaranteed by the testimony of all my students and that of several doctors.⁸⁷

Physiologists Diday and Pétrequin are the authors of the *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée*, work dedicated to the 'voix sombrée', i.e., the emission that the tenor Gilbert Duprez, after having practised it in Italy, had proposed with resounding success on the stage of the Paris Académie Royale de Musique in April 1837.

83 *La France Musicale*, 25 January 1840.

84 *Journal des Débats*, 27 March 1840.

85 *La France Musicale*, 14 June 1840: "un vaste monument qui réunira les plus belles pages théoriques qu'on ait encore écrites sur le chant, aux exemples les mieux choisis du répertoire musical, ancien et moderne".

86 *La France Musicale*, 21 June 1840.

87 *Gazette Médicale de Paris*, 27 June 1840: "Monsieur, j'ai eu connaissance seulement ces jours-ci d'un mémoire, publié dans la *Gazette Médicale* le 16 mai, par MM. Diday et Pétrequin, sur la physiologie de la voix. Ce travail m'a d'autant plus intéressé que je viens de mettre sous presse une méthode de chant, dans laquelle je traite les mêmes questions. Il y a plus de huit ans que l'enseignement de mon art m'a conduit à constater quelques-uns des faits consignés dans le mémoire de ces messieurs ; notamment la fixité du larynx pendant la production du registre de poitrine en timbre sombre - ce que ces messieurs appellent *voix sombrée*. Sans prétendre détruire en rien la valeur des faits qu'ils signalent, je pense qu'il est de mon devoir aussi bien que de mon intérêt de réclamer une antériorité qui aura pour garantie le témoignage de tous mes élèves et celui de quelques médecins".

This *Mémoire* had been published in the *Gazette Médicale de Paris* on 16 May.⁸⁸ Shortly afterwards, on 1 June 1840, it had also been presented to the Académie des Sciences de Paris.⁸⁹ The two physiologists replied to García with a letter to the editor dated 29 June:

The latest issue of the *Gazette Médicale* (27th June) contains a complaint from Mr Manuel García about our paper on *voix sombrée*. This complaint is based on the announcement of a work in press, in which the author says the same questions will be dealt with, as well as on some verbal communications with his friends. [...] However, up to now, the announcement of a work that is to be published and a few oral confidences to his friends have not been considered sufficient proof of anteriority. So far, no one has thought himself entitled to claim the honour of a new theory, simply because he has come across one of the facts whose contemplation has led other minds to its discovery. [...] We shall wait until his work has been published to judge to what extent his theory differs from ours or resembles it.⁹⁰

García was claiming “the honor of a new theory” on a rather precarious basis, as well highlighted by Diday and Pétrequin, but he did not hesitate to engage in a polemic to be recognised as fully competent on a subject that he evidently deemed very important.⁹¹ It should be noted that, in attesting his precedence, García did not refer to a scientific work but only to a singing method. It therefore seems reasonable to assume that, at least until the first half of 1840, he thought only of writing on a method of singing, into which he would probably insert a part devoted to physiological observations. To prove the veracity of what he wrote to the editor of the *Gazette Médicale de Paris* and to reply to Diday and Pétrequin, García could have accelerated the completion of the work on the method long announced in *La France Musicale*. The documents, however, outline quite a different strategy. On 3 August 1840, shortly after Eugénie, who had recovered, returned to the stage,⁹² Manuel wrote a letter to the ‘Ministre de l’Intérieur’ asking to be appointed professor of singing at the Paris Conservatoire. The document reveals that, strange as it may sound on the part of an applicant, García’s conditions were very strict: to choose his pupils personally, to be their only teacher and, above all, to follow his own teaching principles exclusively.

88 Diday and Pétrequin, “Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée”, *Gazette Médicale de Paris*, 16 May 1840.

89 *Comptes Rendus Hebdomadaires des Séances de l’Académie des Sciences*, 1 June 1840, 869.

90 *Gazette Médicale de Paris*, 18 July 1840: “Le dernier numéro de la *Gazette Médicale* (27 juin), contient une réclamation de M. Manuel García, à propos de notre mémoire sur la voix sombrée. Cette réclamation est appuyée sur l’annonce d’un ouvrage sous presse ; où seront, dit l’auteur, traitées les mêmes questions, et sur quelques communications verbales à ses amis. [...] Or, jusqu’ici on n’a point considéré comme un titre suffisant d’antériorité, l’annonce d’un ouvrage à paraître, et quelques confidences orales à ses amis. Jusqu’ici, nul ne s’est cru autorisé à revendiquer l’honneur d’une théorie nouvelle, par cela seul qu’il aurait rencontré un des faits dont la méditation a conduit d’autres esprits à sa découverte. [...] Nous attendrons que son ouvrage ait paru pour juger jusqu’à quel point sa théorie diffère de la nôtre, ou lui ressemble”.

91 Some highlights of the dispute between García and Diday and Pétrequin, although lacking documentary references related to García’s biography, are given in Bloch, “The Pathological Voice”, 17–18.

92 *Le Ménestrel*, 19 July 1840.

I would like a singing class made up of students who I think have all the required skills. I would direct their vocal studies exclusively. No teaching method would be imposed on me, as I wish to use only that of my father.⁹³

The Minister replies to him that his prestige is undisputed, but that introducing a specific teaching method would require the consent of the director and the steering committee. He therefore refuses García's request and suggests that he submit his method for approval

I could not give it [i.e., the class] to you under the conditions you have requested. The teaching at the Conservatoire is uniform; it is directed by a committee and by the Director; and it could only be with their consent that a different method may be introduced. For the time being, therefore, I can only express my regrets to you and urge you to submit your plans to the Director of the Conservatoire, so as to secure his assent. I will then hasten to comply with your wishes.⁹⁴

It is therefore reasonable to assume that García's singing method, which included pages expressly devoted to the 'voix sombrée,' was primarily aimed at obtaining a teaching appointment with special autonomy at the Paris Conservatoire. This intention, subsequently, was seriously undermined by Diday and Pétrequin's *Mémoire*. But why did García choose to submit to the Minister a request that was inadequately supported and, consequently, destined to be rejected? Instead of receiving a refusal and a request for publication from the Minister, he could, rather, have hastened the printing of the *Traité*, which had already been announced in the columns of *La France Musicale*, quoted to the editor of the *Gazette Médicale*, and solicited by Diday and Pétrequin. The answer to this question comes from a careful analysis of the available documents. García tried to forward his request anyway, knowing that the *Traité's* publication would be delayed since he was giving priority to another work.

A Change of Strategy: the Controversy with Diday and Pétrequin and the *Mémoire sur la Voix Humaine*

In the fall of 1840, García opted for a particular strategy. While *La France Musicale* was once again reiterating that the singing method was in press by publishing a

93 Letter from Manuel García to the Minister, 3 Aug. 1840 in the Archive National de France, Dossier d'Artistes, Dossier Manuel García, AJ-37-69/3 (hereafter ANF/Manuel García): "Je désirerais une classe de chant composée d'élèves qui auraient, selon moi, toutes les facultés requises. Je dirigerais exclusivement leurs études vocales. Aucune méthode d'enseignement ne me serait imposée, désirant n'employer que celle de mon père". Singing students at the Paris Conservatoire in those years had one teacher for vocalization and one for operatic declamation.

94 ANF/Manuel García, AJ-37-69/3, Minute of the letter of the Minister to Manuel García, 6 Sept. 1840: "je ne pourrais vous la donner [la classe] dans les conditions que vous mettez à votre sollicitation. L'enseignement du Conservatoire est uniforme ; il est dirigé par un comité et par le Directeur ; et ce ne pourrait être qu'avec leur consentement qu'une méthode différente pourrait y être introduite. Je ne puis donc quant à présent que vous exprimez tous mes regrets, et vous engager à soumettre vos projets à M. le Directeur du Conservatoire, à vous assurer de son assentiment. Je m'empresserai alors d'acquiescer au vœu que vous m'exprimez".

brief excerpt,⁹⁵ he decided to challenge Diday and Pétrequin on their own ground by undertaking a physiological study. This was presented on 16 November 1840 at the Paris' Académie des Sciences under the title *Mémoire sur la voix Humaine*. On this occasion, only a very short summary of García's work was published in the reports of the academic session.⁹⁶ The entire original *Mémoire* was not published and remained in manuscript form.⁹⁷ It is worth noting that Mackinlay claims the diatribe with the two physiologists arose because of the singing master's *Mémoire*, whereas in fact the reverse is true.⁹⁸

On 22 November, *La France Musicale* announces that García's method will be released simultaneously in France, England, Germany and Italy, thus outlining an international publishing plan.⁹⁹ The first issue of the journal in 1841 gives yet another announcement of the forthcoming publication of the method, together with a short extract.¹⁰⁰ The first issue of the *Gazette Médicale* of 1841, by contrast, blames the many conflicts of 1840 by reporting some examples, including the dispute that pitted Diday and Pétrequin against García; in this regard, the *Gazette* takes the opportunity to point out that the singing master formally acknowledged the precedence of the two physiologists.¹⁰¹ García does not reply, perhaps because at this point, more than the response of the *Gazette Médicale*, which is clearly as favorable to the two physiologists as *La France Musicale* is to him, he awaits the 'super partes' judgment of the Académie des Sciences. Finally, the report of the academic commission was read and approved at the session of 12 April.¹⁰² The preparation of the academic report took longer than expected because two commissioners, Savart and Savary, had to be replaced due to their precarious state of health. The report praises García's work, judging it broader and more articulate than that of Diday and Pétrequin; nevertheless, it adopts a central notion from the work of the two physiologists, affirming that the 'voix sombrée' is "a particular voice that had only been known in France for three years, having been imported from Italy by a famous artist connected with our major opera house".¹⁰³ This is unacceptable to García, who, as we have seen, denies from the very first letter to the editor of the *Gazette Médicale* any novelty in the 'sombree' emission. Consequently, he does not hesitate to be punctilious even with the academic commissioners. Just a week later, he writes again to the Académie to reiterate his precedence over Diday and Pétrequin and to insist that the 'voix sombrée' is by no means a new kind of vocal emission:

95 *La France Musicale*, 27 September 1840.

96 *Comptes Rendus Hebdomadaires des Séances de l'Académie des Sciences*, 16 November 1840, 815-816.

97 Archives de l'Académie des Sciences de Paris, Dossier de séance du 12 avril 1841.

98 Mackinlay, *García the Centenarian*, 131.

99 Manuel García, "Émission et Qualité de la Voix / Manière de Placer la Bouche", *La France Musicale*, 22 November 1840, 354.

100 Manuel García, "De l'Enseignement du Chant", *La France Musicale*, 3 January 1841, 1-3.

101 *Gazette Médicale de Paris*, 9 January 1841.

102 *Comptes Rendus Hebdomadaires des Séances de l'Académie des Sciences*, 12 April 1841, 638-644.

103 *Comptes Rendus*, 12 April 1841, 642: "la voix sombrée, voix particulière qui n'était alors connue que depuis trois ans en France, où elle a été importée d'Italie par un artiste célèbre attaché à notre première scène lyrique". Following Diday and Pétrequin, the members of the academic committee allude here to Gilbert Duprez, the tenor that had a tremendous success at Paris Opéra in 1837, after returning from Italy, where he had lived and sung for several years.

Before Mr Diday and Mr Pétrequin had established, in their Memoir, the fixity of the larynx during the emission of all the tones of the scale in dark timbre, I have been teaching it for several consecutive years. As early as 1832, I communicated this fact to Doctors Hippolyte Larrey and Edouard Louis, whose honourable testimony I am not afraid to invoke. Since then, I have taught it to all those entrusted to my instruction.¹⁰⁴

García states that he began teaching the lowered position of the larynx in 1832. Similarly, in his 1840 letter to the editor of the *Gazette Médicale* he wrote that he had been teaching it for more than eight years, which, subtracted from 1840, gives precisely 1832. Only a few days later, Paulin Richard, in an essay accompanying the publication of the academic report in the columns of *La France Musicale*, stigmatizing the commissioners' words with a nonchalance bordering on irreverence, wrote:

The members of the academic committee are such good observers they cannot have failed to notice that this so-called special voice has not been imported by anyone in France or elsewhere. The obscure timbre, for it must be called by its name, has existed for as long as there have been obscure syllables, and each of us has spent his life using obscure timbre without knowing it, just as M. Jourdain did with prose.¹⁰⁵

The two physiologists, no less tenacious than the singing teacher, submitted a complaint that was read at a subsequent session of the Académie.¹⁰⁶ In May 1841, García's *Mémoire* was published in two issues in a medical journal, *L'Esculape*.¹⁰⁷ *La France Musicale* did the same, but in four issues.¹⁰⁸ The simultaneous publication in a journal for physicians and one for musicians underlines not only the dual nature of the *Mémoire*, but also García's extensive background in physiology, which set him apart from all his contemporaries. In May 1847 the *Mémoire* was published again with some changes.¹⁰⁹ This final version was then included in the second edition of the *Traité* discussed below.

Publication of the *Traité Complet de l'Art du Chant*

The dispute with Diday and Pétrequin had thus found its tacit conclusion, but the singing method remained unpublished. In August 1841, a new announcement appe-

104 *Comptes Rendus*, 19 April 1841, 692: "Avant que MM. Diday et Pétrequin eussent établi, dans leur Mémoire, la fixité du larynx pendant l'émission de tous les tons de la gamme en timbre sombre, je l'avais enseignée pendant plusieurs années consécutives. Dès 1832 j'ai communiqué ce fait à MM. les docteurs Hippolyte Larrey et Edouard Louis, au témoignage honorable desquels je ne crains pas d'en appeler. Depuis, je l'ai enseigné à toutes les personnes que j'étais chargé d'instruire".

105 *La France Musicale*, 25 April 1841: "MM. les commissaires sont trop bons observateurs pour n'avoir pas remarqué que cette prétendue voix particulière n'a été importée par personne en France ni ailleurs. Le timbre obscur, car il faut l'appeler par son nom, existe depuis qu'il y a des syllabes obscures, et chacun de nous a passé sa vie à faire du timbre obscur sans le savoir, comme M. Jourdain de la prose". The 'M. Jourdain' quoted in the article is the main character of Molière's *Le Bourgeois gentilhomme*.

106 *Comptes Rendus Hebdomadaires des Séances de l'Académie des Sciences*, 5 May 1841, 797.

107 García, "Mémoire sur la Voix Humaine", *L'Esculape, Gazette des Médecins-Praticiens*, 9 May 1841, 23 May 1841.

108 García, "Mémoire sur la Voix Humaine", *La France Musicale*, 9 May 1841, 16 May 1841, 23 May 1841, 30 May 1841.

109 García, *Mémoire sur la Voix Humaine*.

ared, with no follow-up, like the previous ones.¹¹⁰ The slow progress of the publication of the singing method confirms that the work was suspended around June 1840 to give precedence to the *Mémoire*. The delay, however, may also have been influenced by other events, both familial and professional. In fact, another announcement given on the same page informs us that Mme García, having recently given birth, would soon be able to return to the stage. The impact of his wife's precarious state of health and the birth of a third child is therefore not to be underestimated.¹¹¹ It should also be noted that in the same period García's activity as a singing teacher was particularly demanding. For three years, he guided Henriette Nissen's training and, in 1841, followed her debut on the stage of the Théâtre des Italiens, first as Adalgisa in *Norma* alongside Grisi and then as the acclaimed Rosina in *Il barbiere di Siviglia* by Rossini, in place of Persiani. From the end of August 1841 to July 1842, he also worked on the vocal rehabilitation of Jenny Lind, who soon rose to become one of the foremost stars of the operatic world of that era.¹¹²

Finally, the release of the method, titled *Traité Complet de l'Art du Chant*, is recorded on 6 November 1841.¹¹³ The first advertisement appeared, as expected, in *La France Musicale*, on 14 November, a full year and a half after the same journal had written that it was already in press.¹¹⁴ The complexity of the publication process is clearly revealed by the contradiction between "MDCCCXL" of the title page, which was probably printed before the controversy between García and Diday and Pétrequin had begun, and the year "1841" on the following page in the subtitle "Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, séance du 12 avril 1841", beneath the title of the academic commission's "Rapport sur le Mémoire sur la Voix Humaine", which is reproduced in full.¹¹⁵ A footnote to the academic *Rapport* mentions the date of the presentation of the *Mémoire* to the Académie.¹¹⁶ The *Mémoire sur la Voix Humaine* was partially published in the *Traité Complet de l'Art du Chant* under the title "Extrait du Mémoire présenté à l'Académie des Sciences", as part of the chapter headed "Description abrégée de l'appareil humain".¹¹⁷

It is important to note that the *Bibliographie de la France* attests to the title *Traité Complet de l'Art du Chant*, while *La France Musicale* advertises the *Traité Complet de l'Art du Chant en Deux Parties*, informing the public that the second part will be published in early 1842. The *Traité* published in 1841, in fact, did not include the musical examples that an advertisement in *La France Musicale* had announced in June 1840.¹¹⁸ The second part would not be printed until 1847, with the new edition of the method

110 *La France Musicale*, 15 August 1841.

111 *La France Musicale*, 15 August 1841. The third child is Maria Rodriguez, born on 30 July 1841; see Archives de Paris, État civil reconstitué, 5-Mi-1-511.

112 Holland and Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind* [vol. 1], 115.

113 *Bibliographie de la France ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 6 November 1841, 552.

114 *La France Musicale*, 14 November 1841.

115 García, *Traité Complet*, vii.

116 García, *Traité Complet*, viii.

117 García, *Traité Complet*, x-xvi.

118 *La France Musicale*, 14 June 1840.

definitively entitled *Traité Complet de l'Art du Chant en Deux Parties*.¹¹⁹ On this occasion, García included the *Mémoire* published in May of the same year by Duverger.

The Appointment as ‘Professeur de Chant’ at the Paris Conservatoire

Lastly, on 10 September 1842, García was appointed professor of singing at the Paris Conservatoire with effect from 15 November of the same year.¹²⁰ It is highly probable that the breadth of the *Traité* helped remove any doubt about the young maestro’s teaching abilities. No document attests to the fact he submitted his work to a commission, as suggested at the time by the Minister, nor that he insisted on teaching autonomy. Even without official declarations, however, the ‘voix sombrée,’ i.e., the core of the dispute between García and the two physiologists and the cornerstone of his teaching, was recognised by the Paris Conservatoire. This recognition came at the same time as the appointment of the champion of the ‘voix sombrée’: Gilbert Duprez. *La France Musicale*, of course, praised the choices made by Daniel Auber, the new Conservatoire’s Director after Luigi Cherubini.

Mr. Auber [...] has appointed Duprez and García, singing teachers [...]. It has been a long time since we asked for the position that has finally been granted to them. May Mr Auber continue to pursue the reforms with the same vigor, the same spirit of justice and the same intelligence, and he will meet with nothing but approval.¹²¹

By *La France Musicale*’s own admission, the reports on García published by the journal between 1839 and 1842 were part of a conscious ‘media action’ aimed at favouring García and Duprez and, at the same time, at ‘reforming’ the teaching of singing at the Conservatoire.

The Need for a Clear Summary regarding Reference Texts

In such a complex succession of events, and in the absence of any in-depth biographical study, it is not surprising that there is often a difference between the information provided by primary sources and the data reported by reference texts such as monographs, specialist articles, and the latest editions of biographical and music dictionaries. Consequently, today’s researchers can be easily disoriented by reading discordant or erroneous reports on García’s works and on the beginning of his teaching at the Paris Conservatory. It would be very interesting to illustrate how such confusion arose, but that would overextend this study; nevertheless, it is useful to provide a brief overview of the data reported by the main secondary sources.

119 *Bibliographie de la France ou Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie*, 21 August 1847, 403.

120 ANF/Manuel García, AJ-37-69: Ministerial act 2131.

121 *La France Musicale*, 18 September 1842: “M. Auber [...] a fait nommer MM. Duprez et García, professeurs de chant [...]. Il y a longtemps que nous avons demandé [...] la place qui vient enfin de leur être accordé. Que M. Auber continue à opérer des réformes avec la même vigueur, le même esprit de justice et la même intelligence, et il ne rencontrera que des approbateurs”.

As mentioned above, the *Mémoire sur la Voix Humaine* can be associated with several events: its presentation to the Académie des Sciences, the report made by the academic committee, its summary publication in the first edition of the *Traité*, and finally its expanded publication both in autonomous form and in the second edition of the *Traité*. These events have often been used, mistakenly, as references to date the *Mémoire* to one or more among the years 1840, 1841 and 1847. The majority of texts indicate correctly 1840 as the year of its presentation to the Académie des Sciences.¹²² Other texts mistakenly date the presentation of the *Mémoire* to April 12, 1841, linking it explicitly to the *Comptes rendus* of the academy.¹²³ This evidently results from a misunderstanding of an indication given in the *Traité* that does not refer to the presentation of the *Mémoire* (which took place on November 16, 1840), but to the approval of the *Rapport* of the academic commission on the *Mémoire*.¹²⁴ Mackinlay is the only author who distinguishes between the date of submission to the Académie and the date of the rapport's approval, and thus correctly dates both events.¹²⁵ Concerning the year of publication of the *Mémoire*, some texts incorrectly indicate 1840, likely relying on the frontispiece of the *Traité* where it is listed.¹²⁶ The publication of the *Mémoire* is also dated 1841 by some texts. Three of them do refer to the *Comptes* cited in the *Traité*, but this is incorrect as the *Comptes* contain the *Rapport* of the academic committee on the *Mémoire*, and not the *Mémoire* itself.¹²⁷ Two of them do not provide any references to explain why they propose such a year.¹²⁸ Finally, one text mentions the 1847 edition of the *Mémoire* published by Duverger.¹²⁹ It is to be noted that the publications given in May 1841 by *L'Esculape* and by *La France Musicale* are not reported in any text, even though they were the very first editions of the *Mémoire* and the only ones that carry the entire original work.

Regarding the *Traité Complet de l'Art du Chant*, two texts mention only the edition of 1840, relying on the wrong year given in the frontispiece.¹³⁰ Following the same approach, four texts date the first edition, incorrectly, to 1840 and the second, correctly, to 1847.¹³¹ One text correctly assigns the first edition to 1841 and the second one to 1847, but does not explain the reason for replacing 1840 with 1841.¹³² Some texts choose to mention only the 1847 edition, which indeed is the definitive

122 García Tapia, *Manuel García*, 143; Mackinlay, *García the Centenarian*, 130; Levien, *The García Family*, 14; García, *School of García* [vol. 2], viii; Fitzlyon, "García Manuel (Patricio Rodríguez)"; Slonimsky et al., "García, Manuel Patricio Rodríguez"; Corder, "García, Manuel Patricio Rodríguez"; Fernández and Tamaro, "Biografía de Manuel Patricio García".

123 Fitzlyon and [James] Radomski, "Manuel (Patricio Rodríguez) García"; Radomski, [James], "García, Manuel Patricio [Manuel Patricio Rodríguez Sitches]"; Radomski, [Teresa], *Manuel García (1805-1906)*, 27; Cousin, *Manuel García fils*.

124 García, *Traité Complet*, vii.

125 Mackinlay, *García the Centenarian*, 130-131.

126 Beghelli and [James] Radomski, "García, Manuel (Patricio)"; *Grosses Sängerlexikon*, 4. ed., s.v. "García, Manuel jr".

127 Beghelli and [James] Radomski, "García, Manuel (Patricio)"; Fitzlyon and [James] Radomski, "Manuel (Patricio Rodríguez) García"; Radomski, [James], "García, Manuel Patricio [Manuel Patricio Rodríguez Sitches]".

128 Mioli, "García, Manuel Patricio Rodríguez"; Corder, "García, Manuel Patricio Rodríguez".

129 Quirós Rosado, "Rodríguez Sitches, Manuel Patricio (Manuel Patricio García)".

130 Fitzlyon, "García Manuel (Patricio Rodríguez)"; Corder, "García, Manuel Patricio Rodríguez".

131 Radomski, [Teresa], *Manuel García (1805-1906)*, 27; Quirós Rosado, "Rodríguez Sitches, Manuel Patricio (Manuel Patricio García)"; Fitzlyon and [James] Radomski, "Manuel (Patricio Rodríguez) García" (this latter marks "1840-47/R" to indicate that the second edition is a reprint – information that is only partially correct, because in 1847 the second part was published for the first time); Cousin, *Manuel García fils*.

132 García, *School of García* [vol. 2], viii.

two-part edition, but only one gives the correct title, *Traité Complet de l'art du Chant en Deux Parties*;¹³³ the other cite the title of the first edition, *Traité Complet de l'Art du Chant*.¹³⁴ One particular case should be noted: the entry devoted to García in one dictionary mentions only the 1847 edition of the *Traité*, but with the incomplete title *Traité Complet de l'Art du Chant* instead of *Traité Complet de l'art du Chant en Deux Parties*. In the same entry, however, there also is a list of García's works that includes the first edition of the *Traité* with the correct title *Traité Complet de l'Art du Chant* but the wrong year, 1840; furthermore a third edition dated 1851 is also reported.¹³⁵ This news probably comes from the *Bibliographie de la France*, which, however, clearly mentions only a third edition of the first part.¹³⁶ Another text confusingly summarises various information and cites a two-part 1840 edition and a three-part 1851 edition, both under the title *Traité Complet de l'Art du Chant*, which was in fact the title of the first one-part edition.¹³⁷ Finally, only one text indicates both editions, clearly pointing out the need to correct the year 1840 of the first edition with "recte 1841".¹³⁸

The beginning of García's teaching at the Paris Conservatory is attributed to the correct year, 1842, only by a small number of texts.¹³⁹ Mackinlay assigns this event to 1835: "It has always been said that the post was given to him by Auber, but investigations show that this is incorrect. Auber was not appointed director of the Conservatory until 1842".¹⁴⁰ This statement, although incorrect, has been treated as reliable by the authors of many subsequent texts.¹⁴¹ However, most texts assign it to 1847, a year for which no documentary evidence exists.¹⁴²

Conclusions and Research Perspectives

It is thus evident that a substantial lack of information limits current knowledge of Manuel García Jr.'s early life as a voice teacher, researcher and author. This is unfortunate because he is an important witness to a period of strong change in the history of vocal art. This is exemplified by Duprez's success on the stages of the Paris Opéra, after which the 'voix sombrée' became a topic of lively debate among singers and audiences alike.

García engaged in a heated controversy against Diday and Pétrequin, seeking public acknowledgement of his precedence over them thanks to his long experience in

133 García Tapia, *Manuel García*, 144.

134 Mackinlay, *García the Centenarian*, 166; Levien, *The García Family*, 16; Slonimsky et al., "García, Manuel Patricio Rodríguez"; Grosses Sängerlexikon, 4. ed., s.v. "García, Manuel jr".

135 Radomski, [James], "García, Manuel Patricio [Manuel Patricio Rodríguez Sitches]".

136 *Bibliographie de la France ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 26 July 1851, 400.

137 Mioli, "García, Manuel Patricio Rodríguez".

138 Beghelli and [James] Radomski, "García, Manuel (Patricio)".

139 Levien, *The García Family*, 16; Mioli, "García, Manuel Patricio Rodríguez".

140 Mackinlay, *García the Centenarian*, 165-166.

141 Radomski, [Teresa], *Manuel García (1805-1906)*, 27; Radomski, [James], "García, Manuel Patricio [Manuel Patricio Rodríguez Sitches]"; Quirós Rosado, "Rodríguez Sitches, Manuel Patricio (Manuel Patricio García)"; Beghelli and [James] Radomski, "García, Manuel (Patricio)"; Cousin, *Manuel García fils*.

142 Fitzlyon and [James] Radomski, "Manuel (Patricio Rodríguez) García"; Fitzlyon, "García Manuel (Patricio Rodríguez)"; Slonimsky et al., "García, Manuel Patricio Rodríguez"; Grosses Sängerlexikon, 4. ed., s.v. "García, Manuel jr"; Corder, "García, Manuel Patricio Rodríguez".

teaching what they called ‘voix sombrée.’ He explicitly claimed that his expertise in ‘voix sombrée’ begun in 1832, a fact explained only by knowing that in that year he interrupted his collaboration with his father and teacher Manuel García Sr., who died shortly thereafter. Following this event, he was entrusted with completing the training of Cécile Eugénie Mayer, who soon became his wife and his first pupil to achieve stardom. He himself stated publicly that, in fulfilling this task, he had applied his own convictions. From 1835 to 1839, in his dual role of husband and teacher, Manuel Jr. lived with Eugénie in Italy when the works of Bellini and Donizetti prevailed over those of Rossini and Cimarosa.

In the same period, Duprez lived for several years in Italy before returning to sing triumphantly in Paris, in 1837, undermining Nourrit’s position in front of the Parisian audience. As a result, Nourrit decided to go to Naples to practice ‘voix sombrée.’ His endorsement of a different emission from the one learned under Manuel García Sr. received the warm approval of Manuel Jr. and of Eugénie. It is worth remembering that Diday, Pétrequin, and the members of the academic commission believed that ‘voix sombrée’ was a “nouvelle espèce de voix chantée” that Duprez had brought to Paris from Italy.

García, on the contrary, denied both its novelty and geographical origin, as he did not wish to regard it as a particular way of singing entirely discontinuous with the past. To demonstrate his conviction, he tried to analyse the ‘voix sombrée’ by systematically comparing traditional Italian didactics with physiological science focusing in particular on vocal timbres. In any case, García was fully aware that the ‘voix sombrée,’ whether new or not, was nonetheless a vocal phenomenon characteristic of his era. He embraced it wholeheartedly and sought to promote it, even questioning the teaching principles of his father’s school (exemplified by Nourrit’s way of singing before his trip to Italy), and entering into controversy with those who, like Diday and Pétrequin, challenged his primacy. This is the core of the *Mémoire*, which, therefore, cannot in any way be separated from the *Traité*, from the call to teach at the Paris Conservatoire, and finally, from the intense media campaign of *La France Musicale* in advocating for the establishment of a ‘reformed’ school of singing at the Conservatoire. Both the *Mémoire* and the *Traité*, consequently, constitute an invaluable reservoir of first-hand information on the art of singing in the first decades of the 19th-century, and their in-depth study could provide many answers to scholars’ questions about the era that saw the transition from bel canto to melodrama. This information, however, can only be adequately understood and evaluated together with a detailed knowledge of García’s biographical milestones, which are a faithful reflection of the historical context in which he lived. This work has sought to outline the prerequisites necessary for further research in this field.

BIBLIOGRAFIA

- Beghelli, Marco, and James Radomski. "García, Manuel (Patricio)". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, edited by Ludwig Finscher. 2. ed. Bärenreiter, 2002.
- Bloch, Gregory. "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez". *Cambridge Opera Journal* 19, no.1 (2007): 11-31.
- Corder, Frederick. "García, Manuel Patricio Rodríguez". Revised by David Golby. In *Oxford Dictionary of National Biography*, edited by Colin Matthew and Brian Harrison. Oxford University Press, 2004.
- Cottrau, Guillaume. *Lettres d'un Mélémane*. Morano, 1885.
- Cousin, Thomas. [Série 2/4] *Manuel García fils, l'inventeur du laryngoscope – Le pédagogue*, last modified August 20, 2023, <https://cemusique.org/manuel-garcia-fils-pedagogue/>
- De La Madelaine, Stephen. *Théories Complètes du Chant*. Amyot, [1852].
- Delacroix, Eugène. *Journal, I, 1823-1850*. Plon-Nourrit, 1893-1895.
- Diday, Paul, and Joseph Pétrequin. "Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée". *Gazette Médicale de Paris*, 16 May 1840: 305-314.
- Escudier Frères. *Études Biographiques sur les Chanteurs Contemporaines*. Tessier, 1840.
- Fernández, Tomás, and Elena Tamaro. "Biografía de Manuel Patricio García". In *Biografías y Vidas*. Editorial Biografías y Vidas, 2004. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_manuel_vicente.htm.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens*. 2. ed. Didot, 1860-4.
- Fitzlyon, April. "García, Manuel (Patricio Rodríguez)". In *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. Macmillan, 1992.
- Fitzlyon, April, and James Radomski. "Manuel (Patricio Rodríguez) García". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. 2. ed. Macmillan, 2001.
- García, Manuel. *Mémoire sur la Voix Humaine présenté à l'Académie des Sciences en 1840*. Duverger, 1847.
- García, Manuel. *The School of García. A Complete Treatise on the Art of Singing*. The editions of 1847 and 1872 collated, edited and translated by Donald Paschke. 2 vols. Da Capo Press, 1975.
- García, Manuel. *Traité Complet de l'Art du Chant*. s.n., 1840 [recte 1841].
- García, Manuel. *Traité Complet de l'Art du Chant en Deux Parties. Première partie, Deuxième édition. Seconde partie, Première édition*. s.n., 1847.
- García Tapia, Antonio. *Manuel García, su influencia en la Laringología y en el Arte del Canto*. Moya, 1905.
- Giazotto, Remo. *Maria Malibran (1808-1836): Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*. ERI, 1986.
- Holland, Henry Scott, and William Smith Rockstro. *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt: Her Early Art-life and Dramatic Career: 1820-1851*. 2 vols. Murray, 1891.
- Levien, John Mewburn. *The García Family*. Novello & Co., 1932.
- Mackinlay, Malcolm Sterling. *García the Centenarian and His Times*. Blackwood, 1908.
- Mioli, Piero. "García, Manuel Patricio Rodríguez". In *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, edited by Alberto Basso. UTET, 1986.
- Molossi, Lorenzo. *Diario del Teatro Ducale di Parma dal 1829 a Tutto il 1840 Compilato dal Portiere al Palco Scenico Alessandro Stocchi*. Rossi Ubaldi, 1841.
- Mongredien, Jean. *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et Documents*. Symétrie, 2008.
- Piccolomini Adami, Tommaso. *Erminia Frezzolini, Biografie e Negrolgie Edite e Inedite*. Marsili, 1886.
- Pleasants, Henry. *The Great Tenor Tragedy. The Last Days of Adolphe Nourrit as Told (mostly) by Himself*. Amadeus Press, 1995.
- Quicherat, Louis. *Adolphe Nourrit. Sa Vie, son Talent, sa Correspondance*. Hachette, 1867.
- Radomski, James. "García, Manuel Patricio [Manuel Patricio Rodríguez Sitches]". In *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, edited by Emilio Casares Rodicio. Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Radomski, James. *Manuel García (1775-1832) Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford University Press, 2000.
- Radomski, James. "Letters from Manuel Patricio García to Pauline Viardot-García". *Inter-American Music Review* 17, no. 1-2 (2007): 237-255. <https://iamr.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53422>.
- Radomski, Teresa. "Manuel García, a Bicentenary Reflection". *Australian voice* 11 (2005): 25-41.
- Regli, Francesco. "Eugenia García". *Strenna Teatrale Europea* IX, (1848): 111-117.
- Regli, Francesco. *Dizionario Biografico dei più Celebri Artisti Melodrammatici*. Dalmazzo, 1860.
- Richard, Paulin. "Discours de M. P. R.", in "Mort et Funérailles de Manuel García". *Revue Musicale* 6, no. 20 (1832): 158-159.
- Quirós Rosado, Roberto. "Rodrigues Sitches, Manuel Patricio - Manuel Patricio García". In *Diccionario Biográfico Español*, edited by Pilar González-Conde Puente. Real Academia de la Historia, 2013.
- Slonimsky, Nicolas, Laura Kuhn, and Dennis McIntire. "García, Manuel Patricio Rodríguez". In *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, edited by Laura Kuhn. 9. ed. Schirmer, 2001.

Il design organizzativo come metadesign

Daniele Bucci

ISIA, Roma

<https://orcid.org/0000-0002-8282-7700>

ABSTRACT

Contemporary ecological crises, technological transitions, and global systemic tensions position organizational design as a strategic field for rethinking the foundations of design. This article conceptualizes organizational design as metadesign, understood as the design of the very conditions for design: a reflective practice that extends beyond the production of structures or processes to shape the epistemic, relational, and symbolic frameworks that enable all other design activities.

Building on theoretical references ranging from second-order cybernetics to transformative approaches inspired by Teal models and sociocracy, the paper introduces the organizational compass, an operational framework developed within Ecosistemica. Structured around three dimensions (Why, How, What) and six operational domains (structure, decision-making, participation, information flows, resource distribution, and feedback cycles), the framework supports organizations in reflecting on, learning from, and redefining their practices in a coherent, situated, and participatory manner.

Combining co-design, participant observation, and speculative design, the compass functions as an enabling device for deep organizational transformation. More broadly, the contribution situates organizational design within the debate on the future of organizations as cultural infrastructures that generate worldviews, power relations, and shared meanings. In this perspective, organizational design, conceived as the design of design, emerges as a crucial lever for fostering new forms of coexistence that are more equitable, reflective, and generative.

KEY WORDS

Metadesign, Organizational design, Second-order cybernetics, Systemic approach, Design for social change

CITATION

Bucci, Daniele. "Il design organizzativo come metadesign". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 65-77

Introduzione

In un'epoca segnata da crisi interconnesse, instabilità sistemica e crescente consapevolezza ecologica, il design organizzativo¹ emerge come una delle pratiche più radicali e trasformative del pensiero progettuale. Se il design tradizionale si è a lungo focalizzato su prodotti, servizi o esperienze, oggi si impone una necessità più profonda: quella di progettare le condizioni stesse della progettualità. In questo senso, il design organizzativo agisce come metadesign. Il metadesign non si limita a progettare oggetti o soluzioni, ma si occupa delle condizioni sistemiche che rendono possibile ogni forma di progettazione. Come sottolineato da Van Onck² e successivamente ampliato da Fry,³ il metadesign si configura come un insieme di pratiche che rendono trasformabile la trasformazione stessa, spostando l'attenzione dall'*output* al processo, dai contenuti alle cornici. In tal senso, il design organizzativo agisce sulle infrastrutture cognitive, comunicative e sociali che sostengono l'azione progettuale, divenendo esso stesso un dispositivo riflessivo, relazionale e politico. A tal proposito il design organizzativo condivide con il metadesign e con il design ontologico⁴ la capacità di progettare artefatti che possono riprogettare, attraverso l'interazione, le stesse persone che le hanno progettate. Per quanto riguarda il design organizzativo, quindi, la capacità di metadesign non si situa solamente nella progettazione di costrutti tecnici in grado di modificare l'umano, ma nella consapevolezza che i sistemi sociali progettati possano modificare alcune caratteristiche degli umani stessi che vi partecipano.

Questa prospettiva è coerente con ciò che Heinz von Foerster ha definito “cibernetica di secondo ordine”, ovvero un campo di indagine in cui “l'osservatore entra nella descrizione.”⁵ Il design organizzativo, in quanto pratica riflessiva, presuppone e abilita osservatori capaci di osservare sé stessi mentre osservano: ovvero organizzazioni capaci di progettare i propri meccanismi di progettazione. Come ha affermato Maturana, “tutto ciò che viene detto, viene detto da un osservatore”:⁶ ne consegue che ogni organizzazione è già, in quanto tale, una costruzione linguistica e relazionale, e il suo design è sempre un atto osservativo e autopoietico, determinato dal suo scopo⁷ e che ne determina il proprio agire nel mondo.

Il design organizzativo diventa così una pratica che richiede una grande responsabilità individuale verso la collettività: progettare un'organizzazione significa stipulare consapevolmente i propri scopi, valori, linguaggi e regole del gioco, evitando di ricadere in logiche eteronome o automatismi normativi. È in questo spazio che si colloca una nuova forma di agency⁸ organizzativa: una capacità riflessiva distribuita, al contempo situata e dialogica. In altre parole, una pratica trasformativa che costruisce

1 Beer, *Brain of the Firm*, 217.

2 Van Onck, “Metadesign”. I contenuti di questo articolo sono disponibili online sul sito <https://www.metaprogettazione.it/metadesign.pdf>.

3 Fry, *Design Futuring*, 81.

4 Marotta e Rispoli, “Dal Design Espanso”.

5 Foerster, “Cybernetics”, 283–286.

6 Maturana e Francisco, *Autopoiesis and Cognition*, 32.

7 Meadows, *Thinking in Systems*, 11.

8 Latour, “Agency”.

le condizioni per “vedere ciò che altrimenti non vedremmo”⁹ e per esercitarla come collettività. Secondo i principi di metadesign e design ontologico enunciati precedentemente, l’agentività delle organizzazioni è innegabile, esse si situano nelle reti relazionali umane e ne diventano parte, modificandole, ma modificando anche gli stessi umani che le compongono.

Questa transizione implica un’uscita dalla logica oggettivante tipica della modernità, che pretendeva di osservare senza implicarsi. Von Foerster ha mostrato come questa idea di “oggettività” sia in realtà una forma di autoinganno epistemico: nessun design è neutrale, e ogni infrastruttura organizzativa è già un’espressione politica, cognitiva e relazionale. Enzo Mari¹⁰ affermava che “la creazione è un atto di guerra non un armistizio con la realtà” e che “tutti dovrebbero progettare per evitare di essere progettati”. Se è vero che tutti gli umani dovrebbero quindi progettare sé stessi per evitare di essere progettati da un ambiente sociale, economico, politico, culturale, che ha sempre più peso globale, lo stesso deve essere vero anche per le organizzazioni. Da qui l’urgenza di disegnare organizzazioni che sappiano riflettere su sé stesse, e che possano evolvere non a partire da modelli astratti, ma da pratiche situate, da conversazioni autentiche e da linguaggi co-costruiti in relazione stretta con il proprio ambiente.

L’impatto delle organizzazioni nel mondo

Questa riflessione acquista ulteriore rilevanza alla luce della crescente concentrazione di potere nelle organizzazioni a livello globale. Prenderò ad esempio il settore del *retail* che rappresenta una delle strutture organizzative più pervasive e influenti nel mondo contemporaneo. Secondo il report *Global Powers of Retailing 2025* di Deloitte,¹¹ i duecentocinquanta principali attori globali del commercio al dettaglio hanno generato un fatturato aggregato di oltre seimila miliardi di dollari, un valore superiore al prodotto interno lordo di economie avanzate come il Giappone e la Germania.¹² Questo dato evidenzia come alcune organizzazioni private siano oggi comparabili, per capacità economica e impatto sistemico, a intere nazioni sovrane.

A questo si aggiunge un impatto occupazionale che interessa direttamente milioni di persone. La sola Walmart, prima in classifica per ricavi, impiega oltre 2,1 milioni¹³ di lavoratori nel mondo, una forza lavoro maggiore di quella di molti stati-nazione. Tali organizzazioni, lungi dall’essere meri attori economici, sono diventate vere e proprie infrastrutture sociali e politiche, capaci di influenzare le condizioni materiali, simboliche e culturali della vita quotidiana su scala globale. In questo contesto, il design organizzativo non può più essere considerato una funzione interna neutra

9 Foerster, “Cybernetics”, 285.

10 Gnoli, “Enzo Mari”.

11 Deloitte Touche Tohmatsu Limited. *Global Powers of Retailing 2025*.

12 “World Economic Outlook Databases”, ultima cons. 19 luglio 2025, <https://www.imf.org/en/Publications/SPROLLS/world-economic-outlook-databases#sort=%40imfdate%20descending>.

13 Walmart Inc., *Annual Report on Form 10-K: Fiscal Year Ended January 31, 2024*.

o meramente tecnica, ma deve essere riconosciuto come dispositivo di governance che configura il modo in cui il potere viene distribuito, esercitato e reso responsabile.

L'importanza di tale riconfigurazione risuona anche nelle trasformazioni dei modelli gestionali adottati da molte imprese leader. I principali report di organizzazione diversificate come McKinsey,¹⁴ BCG¹⁵ e OCSE¹⁶ sottolineano la necessità per le organizzazioni di sviluppare strutture adattive, orizzontali e orientate alla co-creazione, in grado di affrontare la crescente complessità sistemica e le aspettative normative provenienti dalla società civile. In particolare, l'OCSE ha evidenziato come pratiche organizzative più inclusive e partecipative siano associate a maggiori livelli di innovazione, resilienza e benessere dei lavoratori, e contribuiscano a rafforzare la coesione sociale.¹⁷

Pertanto, il design organizzativo, inteso come la progettazione intenzionale delle relazioni, dei processi decisionali e delle forme di senso condiviso all'interno delle organizzazioni, diventa oggi una leva cruciale per immaginare forme più democratiche di convivenza. In un mondo in cui il potere si esercita sempre più attraverso dispositivi organizzativi, progettare organizzazioni che sappiano riflettere criticamente su sé stesse, sul proprio impatto e sulla propria agency collettiva significa contribuire alla costruzione di un tessuto sociale più solido, equo, riflessivo e sostenibile.

Literature review su nuove forme organizzative

Il contributo di autori come Frederic Laloux, Joost Minnaar e Pim de Morree aiuta a chiarire ancora una volta quanto il design delle organizzazioni non possa più essere concepito come un esercizio tecnico o neutrale. In *Reinventing Organizations*,¹⁸ Laloux propone una lettura delle forme organizzative come espressioni coerenti con specifici stadi evolutivi della coscienza individuale e collettiva. Le cosiddette “organizzazioni Teal” rappresentano, nella sua ipotesi, un'evoluzione rispetto ai modelli precedenti, in quanto basate su auto-organizzazione, senso di scopo condiviso e pienezza dell'esperienza individuale nel contesto lavorativo. Ciò che distingue questo approccio non è solo la struttura adottata, ma la coerenza tra valori, pratiche quotidiane e forme decisionali, suggerendo una nuova comprensione del rapporto tra forma organizzativa e visione del mondo. Pur non mancando elementi idealistici, l'opera si fonda su un'ampia raccolta di casi studio reali, che conferiscono solidità empirica alle sue tesi.

In parallelo, *Corporate Rebels*¹⁹ adotta una prospettiva più etnografica e descrittiva, documentando pratiche organizzative non convenzionali osservate in oltre cento aziende in tutto il mondo. Gli autori individuano una serie di principi ricorrenti, tra cui leadership distribuita, trasparenza radicale e sperimentazione continua, che

14 McKinsey & Company. *The State of Organizations 2023*.

15 Boston Consulting Group, *The Organization of the Future is Fractal*.

16 OECD, “Employment”, ultima cons. 19 luglio 2025, <https://www.oecd.org/en/topics/employment.html>.

17 OECD, *Job Creation and Local Economic Development 2023*.

18 Laloux, *Reinventing Organizations*.

19 Minnaar e Morree, *Corporate Rebels*.

sembrano associati a livelli più elevati di coinvolgimento, benessere e prestazione individuale e collettiva. Sebbene il libro mantenga un tono dichiaratamente entusiasta, i dati riportati riflettono tendenze già consolidate in letteratura. Uno studio Gallup²⁰ condotto su oltre 1,8 milioni di lavoratori mostra, ad esempio, che le organizzazioni con maggiore engagement superano significativamente i benchmark in termini di produttività e redditività, oltre a registrare minori livelli di turnover e assenteismo.

Tali elementi pongono interrogativi rilevanti sul ruolo del design organizzativo nell'attuale fase di complessità sistemica globale. Non si tratta solo di strutturare processi o definire ruoli, ma di progettare le condizioni che rendono possibile apprendere, adattarsi e generare senso in modo collettivo. Come ha osservato Donald Schön con il termine *riflessione-in-azione*,²¹ ogni processo di progettazione implica anche un apprendimento su come osserviamo e interveniamo nella realtà, suggerendo che le organizzazioni efficaci sono quelle che riescono a riflettere su sé stesse e sulle proprie modalità operative. In questa prospettiva, strutture e pratiche non sono mai neutrali: veicolano visioni implicite del lavoro, della persona, e conseguentemente di come viene gestito il potere.

È forse prematuro affermare che i modelli proposti da Laloux o dai Corporate Rebels siano universalmente applicabili, ma è difficile ignorare il fatto che le organizzazioni che mostrano capacità di trasformazione, resilienza e attrattività per le nuove generazioni condividano molte delle caratteristiche descritte in questi testi e dalle centinaia di casi studio presi in esame. Più che soluzioni definitive, essi offrono quindi una grammatica possibile per immaginare e sperimentare forme organizzative più adatte a rispondere alla complessità contemporanea.

20 Gallup, *State of the Global Workplace: 2023 Report*.

21 Schön, *The Reflective Practitioner*, 84.



Una bussola organizzativa sistemica

L'analisi teorica e le prospettive emergenti dalla letteratura sulle nuove forme organizzative ci permettono di comprendere il design organizzativo come campo meta-riflessivo. Tuttavia, per esplorare come tali concetti possano essere operativamente tradotti nella pratica, è necessario analizzare dispositivi concreti in grado di sostenere organizzazioni nella loro evoluzione riflessiva. In questo senso si inserisce la proposta progettuale realizzata insieme ad Ecosistemica,²² che tenta di colmare il divario tra teoria sistemica e azione organizzativa attraverso uno strumento pratico e dinamico: la bussola organizzativa. Si tratta di un *framework* strutturato, ma anche flessibile, che traduce i principi della cibernetica di secondo ordine in pratiche operative accessibili alle organizzazioni contemporanee. Questo strumento rappresenta un tentativo di sistematizzare l'approccio al design organizzativo attraverso una lente sistemica, offrendo alle organizzazioni un percorso di autoriflessione e trasformazione che va oltre i modelli tradizionali. In questa parte dell'articolo vorrei esplorare questo modello per osservarne punti di forza e eventuali mancanze. Le sperimentazioni empiriche sono già diverse, ma per il momento non possono essere analizzate coerentemente in toto per motivi di privacy aziendale e per mancanza di un modello solido di misurazione d'impatto. Per questi motivi si procederà con una riflessione teorica sullo strumento basato ancora sulla letteratura disponibile.

22 Ecosistemica, "Rigeneriamo le organizzazioni", ultima cons. 21 luglio 2025, <https://www.ecosistemica.org>.

Le tre dimensioni fondamentali: ‘perché’, ‘come’, ‘cosa’

Il *framework* di Ecosistemica si articola attorno a tre dimensioni interconnesse che costituiscono l'ossatura di ogni organizzazione: il ‘perché’ (scopo), il ‘come’ (processi e strutture) e il ‘cosa’ (*output*). Questa tripartizione, pur richiamando il Golden Circle di Simon Sinek,²³ se ne distingue per l'attenzione particolare dedicata alla dimensione del ‘come’ organizzativo.

Il ‘perché’ rappresenta la dimensione dello scopo, quella che racchiude *purpose, mission, vision* e valori dell'organizzazione. È la ragion d'essere che giustifica l'esistenza stessa dell'organizzazione e che dovrebbe orientare tutte le sue azioni. Tuttavia, come evidenziato nel *framework*, questa dimensione spesso rimane implicita o, peggio ancora, può esistere una discrepanza significativa tra ciò che viene dichiarato e ciò che viene effettivamente praticato.

Il ‘cosa’ costituisce la dimensione degli *output*: prodotti, servizi, tutto ciò che l'organizzazione genera e offre ai suoi pubblici. È l'interfaccia visibile dell'organizzazione con il mondo esterno, la manifestazione tangibile della sua esistenza e del suo impatto.

Il ‘come’, rappresenta la dimensione più critica e spesso trascurata dal design. È qui che si gioca la coerenza tra scopo dichiarato e comportamento effettivo, tra valori esplicitati e pratiche quotidiane. La qualità delle strutture, dei processi e delle relazioni che avvengono in questa dimensione determinano direttamente gli *output*, l'impatto e la coerenza stessa con la ragion d'essere. È il punto di unione fra ‘perché’ e ‘cosa’.

Le sei aree del ‘come’ organizzativo

La dimensione del ‘come’ si articola in sei aree specifiche, ciascuna delle quali rappresenta un aspetto fondamentale del funzionamento organizzativo e richiede una progettazione intenzionale e consapevole.

Struttura organizzativa: “Come ci strutturiamo?”

La prima area riguarda la configurazione formale dell'organizzazione: come si distribuiscono ruoli, responsabilità e relazioni gerarchiche o orizzontali. Non esiste una struttura ‘migliore’ in assoluto, ma piuttosto una struttura ‘più adatta’ al contesto e agli obiettivi specifici dell'organizzazione. Che si tratti di configurazioni piramidali, orizzontali, a cerchi o matriciali, l'importante è che la struttura sia progettata con intenzionalità piuttosto che lasciata al caso.

Questa prospettiva riflette una consapevolezza maturata attraverso decenni di studi organizzativi: dalla “tirannia dell'assenza di struttura” descritta da Jo Freeman²⁴

²³ Sinek, *Start with Why*, 41.

²⁴ Freeman, “Tyranny of Structurelessness”.

agli sviluppi più recenti della sociocrazia²⁵ e dell'organizzazione per cerchi, emerge chiaramente che l'assenza di strutture formali non elimina le dinamiche di potere, ma le rende semplicemente invisibili e quindi più difficili da governare democraticamente.

Modalità di partecipazione: “Come partecipiamo?”

La seconda area affronta le dinamiche relazionali interne: come le persone entrano ed escono dall'organizzazione, come si gestisce l'operatività quotidiana, come si trasformano i conflitti, come si stimolano le relazioni formalmente ed informalmente. Progettare modelli partecipativi sani è alla base del corretto funzionamento delle organizzazioni, ma anche fondamentale per il benessere delle persone che ne sono coinvolte.

Questa attenzione alla partecipazione risuona con gli studi di Amy Edmondson sulla “sicurezza psicologica”,²⁶ che hanno identificato nella qualità delle relazioni interpersonali uno dei fattori più importanti per le performance delle organizzazioni. La bussola organizzativa traduce questi *insight* in pratiche, proponendo strumenti concreti come i sistemi di supporto per l'accoglienza dei nuovi membri, i modelli di engagement,²⁷ l'adozione della comunicazione nonviolenta²⁸ per la gestione dei conflitti, la creazione di ruoli specifici per i team o ritualità relazionali che trascendano la mera operatività lavorativa.

Processi decisionali: “Come decidiamo?”

La terza area si concentra sui meccanismi attraverso cui le decisioni vengono prese all'interno dell'organizzazione. Viene proposto un approccio differenziato che va oltre la tradizionale dicotomia tra decisioni autocratiche e democratiche, introducendo modalità miste²⁹ come l'assenso, la consultazione o la delega. È importante familiarizzare con il fatto che la metodologia decisionale adottata cambia nettamente il processo e il risultato di una decisione. Per questo motivo anche in questo caso, non esiste il modello decisionale buono per ogni organizzazione o decisione, ma va valutato con cognizione in base al contesto nel quale viene adottato.

Flussi informativi: “Come scambiamo informazioni?”

La quarta area riguarda la gestione dell'informazione: come le conoscenze circolano, si archiviano e si rendono accessibili all'interno dell'organizzazione. Viene sottolineata l'importanza di progettare flussi informativi chiari, direzionati, che consentano a ciascuno di trovare ciò che cerca senza frustrazione e di essere informato di quello che serve senza eccessivo rumore.³⁰

Questa attenzione agli aspetti informativi dell'organizzazione rispecchia la crescente consapevolezza del ruolo delle tecnologie digitali nella mediazione del-

25 Rau e Koch-Gonzales, *Many Voices One Song*.

26 Edmondson, *The Fearless Organization*.

27 Ganz, *People, Power*.

28 Rosenberg, *Nonviolent Communication*.

29 Likert, “From Production- and Employee-Centeredness”.

30 Shannon e Warren, *The Mathematical Theory*.

le relazioni organizzative. Come evidenziato negli studi di Manuel Castells sulla società dell'informazione,³¹ la capacità di gestire efficacemente i flussi informativi è diventata un fattore competitivo determinante nell'economia contemporanea, ma anche e soprattutto un fattore di benessere individuale.

Gestione delle risorse: “Come gestiamo le risorse?”

La quinta area si occupa dell'allocazione e della distribuzione delle risorse organizzative: economiche, temporali e spaziali. Si propone un approccio collaborativo alla gestione delle risorse, dai diversi casi studio raccolti da *Reinventing the Organizations* e *Corporate Rebels* emerge che organizzazioni che aprono processi decisionali sulle risorse in ottica collaborativa, spesso le utilizzano in maniera più fruttuosa. Questa prospettiva si allinea con le ricerche sulla “economia della condivisione”³² e sui modelli di governance collaborativa, che hanno dimostrato come la trasparenza e la partecipazione nella gestione delle risorse possano generare maggiore efficienza e legittimità organizzativa.

Apprendimento e evoluzione: “Come impariamo e evolviamo?”

La sesta e ultima area riguarda i meccanismi attraverso cui l'organizzazione riflette su sé stessa, apprende dalle proprie esperienze e si trasforma nel tempo. Si enfatizza l'importanza di integrare sia la dimensione individuale che quella collettiva dell'apprendimento, proponendo strumenti come retrospettive, *retreat* e *performance review*.

Questa attenzione all'apprendimento organizzativo riflette l'influenza della teoria dei sistemi adattivi complessi di Holland³³ e degli studi sulla “learning organization” di Peter Senge.³⁴ Nei sistemi adattivi complessi, le interazioni locali tra le unità componenti generano comportamenti emergenti a livello di sistema: nel contesto organizzativo ciò significa che l'apprendimento non può essere imposto dall'alto, ma deve emergere dalle relazioni quotidiane tra persone, valorizzando la diversità dei punti di vista e la sperimentazione iterativa. In parallelo, il modello di Senge evidenzia come la padronanza personale, il pensiero sistemico, la riflessione sui modelli mentali, la costruzione di una visione condivisa e l'apprendimento in team consentano all'organizzazione di trasformare conoscenze individuali in capacità collettive di azione consapevole.

La capacità di un'organizzazione di osservare e modificare i propri processi di osservazione e azione rappresenta, nella prospettiva cibernetica, il prerequisito per ogni forma di autonomia, adattabilità e quindi di evoluzione.

L'utilizzo pratico della bussola organizzativa

Ad oggi, la bussola organizzativa è stata applicata in contesti reali di piccola e media scala, prevalentemente all'interno di organizzazioni sociali, culturali e civiche.

31 Castells, *Rise of the Network Society*.

32 Ostrom, *Governing the commons*.

33 Holland, “Complex Adaptive Systems”.

34 Senge, *Fifth discipline*.

L'approccio metodologico si sviluppa attraverso un processo articolato in più fasi, che integra analisi sistemica, co-progettazione e facilitazione trasformativa.

La prima fase è esplorativa e si fonda su una doppia ricerca: documentale e sul campo. Il team di lavoro analizza i materiali interni messi a disposizione dall'organizzazione, statuti, verbali, regolamenti, *policy*, flussi contabili, documenti strategici, per comprendere come l'organizzazione si autorappresenta. A questa lettura segue un'immersione osservativa: vengono osservate riunioni, pratiche quotidiane, interazioni nei luoghi fisici e negli ambienti digitali. Attraverso interviste semi-strutturate si raccolgono prospettive soggettive e si costruisce una relazione empatica e fiduciaria con lo staff.

La seconda fase ha carattere formativo e generativo. Attraverso workshop partecipativi, si introduce il framework della bussola organizzativa e si presentano casi studio che aiutano a immaginare alternative concrete. Durante i laboratori, le persone partecipanti iniziano a mappare lo stato attuale dell'organizzazione rispetto alle sei aree del 'come', esplorando tensioni, allineamenti e divergenze. Questo momento, oltre a produrre conoscenza situata, favorisce il confronto tra visioni interne e rende visibili punti ciechi spesso ignorati nel quotidiano.

Il risultato di questa fase è un report sintetico sullo 'status quo organizzativo', che restituisce un quadro articolato delle dinamiche osservate. Il report include *heatmap* tematiche per rappresentare visivamente le aree più critiche e una narrazione di 'futuro desiderabile' elaborata tramite strumenti di speculative design. L'introduzione di pratiche speculative in un contesto organizzativo consente di sospendere la logica lineare dell'efficienza e abilitare, invece, processi di visione collettiva orientati a generare nuovi immaginari istituzionali. Come sostenuto da Dunne e Raby,³⁵ lo *speculative design* non mira a prevedere il futuro, ma a rendere possibili molteplici futuri per interrogare criticamente il presente.

La terza fase riguarda la co-progettazione delle priorità di intervento. A partire dalle evidenze emerse, il team di Ecosistemica propone scenari evolutivi che vengono discussi e selezionati con lo staff. Le traiettorie di cambiamento possono riguardare dimensioni diverse, dalla revisione delle strutture decisionali alla ridefinizione delle pratiche economiche, dalla gestione delle risorse alla cura delle relazioni interne. È in questa fase che l'analisi si trasforma in azione, e il progetto prende una forma concreta, radicata nei bisogni reali e condivisi dell'organizzazione.

Infine, la fase di implementazione e coaching accompagna l'organizzazione nell'attuazione delle trasformazioni. Il supporto si traduce in sessioni di facilitazione, affiancamento strategico e formazione operativa, ma anche nella progettazione di strumenti e rituali per mantenere la coerenza e la continuità del cambiamento. Cruciale in questa fase è l'introduzione di cicli di retrospettiva e feedback, pensati non come momenti valutativi statici, ma come pratiche ricorrenti di apprendimento riflessivo. In linea con la prospettiva della *learning organization* formulata da Peter Senge, questi cicli consentono all'organizzazione di osservare l'effetto delle proprie azioni, di apprendere dalle proprie dinamiche interne e di adattarsi in modo continuo al proprio contesto in evoluzione.

35 Dunne e Raby, *Speculative Everything*.

Attraverso questa metodologia, la bussola organizzativa di Ecosistemica si propone non come un modello prescrittivo, ma come un dispositivo abilitante: uno strumento che sostiene le organizzazioni nel fare ordine, nel generare senso, e nell'agire collettivamente con maggiore consapevolezza, coerenza e autonomia.

Limiti del modello

Sebbene la proposta della bussola organizzativa offra una struttura teorico-pratica coerente con una visione sistemica del design organizzativo, il modello presenta alcune limitazioni che è necessario esplicitare.

In primo luogo, il modello si basa soprattutto sulla teoria e la literature review portate in questo articolo. Le sperimentazioni pratiche non sono qui raccolte per dare maggior risalto all'aspetto teorico. Questo implica la necessità di approfondire in un secondo studio gli aspetti empirici del modello, fornendo metriche di misurazione di impatto qualitative e quantitative, con relativi dati ex ante ed ex post rispetto all'utilizzo della bussola organizzativa.

In secondo luogo, le esperienze svolte fino ad ora provengono principalmente da contesti di piccola e media scala, operanti in ambiti sociali e culturali, il che li rende difficilmente applicabili in altri settori organizzativi, come quello aziendale, industriale o istituzionale. La trasferibilità del *framework* in organizzazioni di maggiore complessità, con dinamiche decisionali più stratificate o vincoli normativi più rigidi, rimane al momento una questione aperta.

Il terzo aspetto implica che il modello, per sua natura flessibile e adattivo, richiede una forte componente di facilitazione e accompagnamento professionale, difficilmente scalabile in assenza di risorse dedicate o competenze interne già formate. Questo limite solleva interrogativi sulla sostenibilità dell'approccio nel medio-lungo periodo, soprattutto in organizzazioni che non dispongono di infrastrutture culturali o temporali adeguate per sostenere processi trasformativi profondi.

Un ulteriore aspetto da considerare riguarda la tensione costante tra l'intenzionalità della pratica progettuale e imprevedibilità sistemica. Per quanto il *framework* della bussola sia concepito per accogliere la complessità e supportare l'apprendimento continuo, resta il rischio che venga interpretato o applicato in maniera prescrittiva, riducendone la portata generativa e trasformativa. È quindi necessario un uso critico e situato dello strumento, che eviti derive normativizzanti e conservi lo spazio per l'emergenza, l'errore e il conflitto come componenti vitali del cambiamento organizzativo.

Infine, il modello si concentra prevalentemente sulla dimensione interna delle organizzazioni, senza ancora integrare in modo formalizzato gli ecosistemi esterni, come comunità territoriali, istituzioni pubbliche, filiere economiche o reti trans-organizzative. Considerando la crescente interdipendenza tra le organizzazioni e il contesto in cui sono immerse, questa dimensione merita un approfondimento specifico, che potrà costituire oggetto di future ricerche e sviluppi progettuali.

Conclusioni

Il presente contributo ha evidenziato come il design organizzativo, interpretato come metadesign, rappresenti oggi un ambito cruciale di ricerca e di pratica, capace di ridefinire le condizioni stesse della progettualità. In un contesto segnato da crisi ecologiche, transizioni tecnologiche e tensioni sociali, il design delle organizzazioni non può più essere inteso come mera funzione tecnica, bensì come processo riflessivo che incide sulle infrastrutture epistemiche, relazionali e simboliche. In tale prospettiva, la progettazione organizzativa assume un carattere politico e culturale oltre che operativo, configurandosi come una pratica che determina modalità di convivenza, distribuzione del potere e produzione di senso condiviso.

La proposta della Bussola Organizzativa si inserisce in questo orizzonte, offrendo un *framework* capace di tradurre i principi della cibernetica di secondo ordine e del pensiero sistemico in strumenti concreti per la riflessione e l'evoluzione delle pratiche organizzative. Articolata lungo tre dimensioni ('perché', 'come', 'cosa') e sei aree operative, la bussola non si propone come modello prescrittivo, bensì come dispositivo abilitante in grado di sostenere processi di apprendimento, coerenza e trasformazione. L'analisi ha messo in evidenza la rilevanza di un approccio che renda visibili le dinamiche implicite delle organizzazioni e che favorisca l'emergere di forme più consapevoli, partecipative e resilienti di governance interna. Allo stesso tempo, sono stati riconosciuti limiti significativi, quali la prevalente sperimentazione in contesti di piccola scala, la necessità di facilitazione esperta e la carenza di metriche di valutazione sistematiche, che rendono urgente un approfondimento empirico e metodologico, che mi auguro verrà formalizzato a breve in un nuovo articolo.

In prospettiva, la sfida principale riguarda la capacità di integrare le dinamiche interne delle organizzazioni con gli ecosistemi esterni – comunità, istituzioni, reti trans-organizzative – e di sviluppare strumenti in grado di rendere valutabile l'impatto delle organizzazioni non solo al loro interno, ma anche nei sistemi più ampi di cui fanno parte. La considerazione del design organizzativo come metadesign invita dunque ad assumere un atteggiamento scientificamente fondato ma al contempo critico, aperto e trasformativo: un approccio che riconosce la non neutralità dei design³⁶ e che si propone di configurare nuove infrastrutture organizzative come leve per la costruzione di forme di convivenza più giuste, riflessive e generative.

36 Escobar, *Designs for the Pluriverse*.

BIBLIOGRAFIA

- Beer, Stafford. *Brain of the Firm: A Development in Management Cybernetics*. Herder and Herder, 1972.
- Boston Consulting Group. *The Organization of the Future Is Fractal*. 2022. <https://web-assets.bcg.com/38/3a/0cfd96cd4290842eacc48a7f9a6f/bcg-the-organization-of-the-future-is-fractal-may-2022.pdf>.
- Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. 2. ed. Wiley-Blackwell, 2009.
- Deloitte Touche Tohmatsu Limited. *Global Powers of Retailing 2025: Improving effectiveness and unlocking growth in the year ahead*. 2025. <https://www.deloitte.com/nl/en/Industries/retail/research/global-powers-of-retailing.html>
- Dunne, Anthony, e Fiona Raby. *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*. MIT Press, 2013.
- Edmondson, Amy C. *The Fearless Organization: Creating Psychological Safety in the Workplace for Learning, Innovation, and Growth*. John Wiley & Sons, 2018.
- Escobar, Arturo. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Duke University Press, 2018.
- Foerster, Heinz von. "Cybernetics of Cybernetics". In *Communication and Control*, a cura di Klaus Krippendorff. Gordon and Breach, 1979.
- Freeman, Jo. "The Tyranny of Structurelessness". *Berkeley Journal of Sociology* 17 (1972-1973):151-164.
- Fry, Tony. *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice*. Berg, 2009.
- Ganz, Marshall. *People, Power, Change: Organizing for Democratic Renewal*. Oxford University Press, 2024.
- Gnoli, Antonio. "Enzo Mari: Non ho voluto seguire i sogni né mi sono mai sentito un artista". *La Repubblica*, 7 settembre 2015, https://www.repubblica.it/cultura/2015/09/07/news/enzo_mari_non_ho_voluto_seguire_i_sogni_ne_mi_sono_mai_sentito_un_artista_-122375033/
- Holland, John H. "Complex Adaptive Systems". *Daedalus* 121 (1992):17-30.
- Laloux, Frederic. *Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness*. Nelson Parker, 2014.
- Latour, Bruno. "Agency at the Time of the Anthropocene". *New Literary History* 45, no. 1 (2014): 1-18. <https://doi.org/10.1353/nlh.2014.0003>.
- Likert, Rensis. "From Production- and Employee-Centeredness to Systems 1-4". *Journal of Management* 5 (1979):147-156.
- Marotta, Fabiana, e Ramon Rispoli. "Dal design espanso al design ontologico. Note per un design oltre il design." In *Alle radici del design espanso. Quali futuri per la storia del design?*, a cura di Letizia Bollini, Giampiero Bosoni, Marinella Ferrara et al. Cratèra, 2024.
- Maturana, Humberto R., e Francisco J. Varela. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Reidel, 1980.
- McKinsey & Company. *The State of Organizations 2023: Ten Shifts Transforming Organizations*. 2023. https://www.mckinsey.com/-/media/mckinsey/business%20functions/people%20and%20organizational%20performance/our%20insights/the%20state%20of%20organizations%202023/the-state-of-organizations-2023.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Meadows, Donella H. *Thinking in Systems: A Primer*. Earthscan, 2009.
- Minnaar, Joost, e Pim de Morree. *Corporate Rebels: Make Work More Fun*. Corporate Rebels Nederland B.V., 2019.
- OECD. *Job Creation and Local Economic Development 2023: Bridging the Great Green Divide*. 2023. <https://doi.org/10.1787/21db61c1-en>.
- Ostrom, Elinor. *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press, 1990.
- Gallup. *State of the Global Workplace: 2023 Report*. 2023. <https://www.gallup.com/workplace/349484/state-of-the-global-workplace-2023-report.aspx>.
- Rau, Ted J., e Jerry Koch-Gonzales. *Many Voices One Song: Shared Power with Sociocracy*. Sociocracy For All, 2018.
- Rosenberg, Marshall B. *Nonviolent Communication: A Language of Life*. PuddleDancer Press, 1999.
- Schön, Donald A., *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books, 1983.
- Senge, Peter M. *The Fifth Discipline. The Art and Practice of the Learning Organization*. Doubleday/Currency, 1990.
- Sinek, Simon. *Start With Why: How Great Leaders Inspire Everyone to Take Action*. Penguin, 2009.
- Shannon, Claude Elwood, e Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Univ. of Illinois Press, 1998.
- Van Onck, Andries. "Metadesign". *Edilizia Moderna* 185 (1965): 51-64.
- Walmart Inc., *Annual Report on Form 10-K: Fiscal Year Ended January 31, 2024*. 2024. https://stock.walmart.com/assets/_18ed1d7a9ca00ed907b4d855b82f677b/walmart/db/950/9651/annual_report/Walmart_2024-AR-10K_Searchable.pdf?utm_source=chatgpt.com

Turlupineide (1908) L'Italia liberale in una commedia musicale di Renato Simoni

Elsa Martinelli

Conservatorio Tito Schipa, Lecce

<https://orcid.org/0009-0004-0716-0610>

ABSTRACT

The essay focuses on Italy in the early twentieth century, during the Giolitti governments (1901-1914), amidst the country's backwardness and the important social reforms promoted during the 'Giolitti era'. It addresses the biting criticisms and accusations of transformism, opportunism, and corruption conveyed by Giovanni Giolitti's opponents through the satirical press, but also through musical theater, which was experiencing a period of great experimentation in those years. Through an in-depth reading of the paradigmatic script-libretto of the highly successful musical comedy *Turlupineide* (1908), the work of the multifaceted Veronese playwright Renato Simoni (1875-1952), it reconstructs the facts and misdeeds of politics, art, and the customs and traditions of Italian society of the time. This sarcastic musical comedy, which was the first modern musical revue, crisscrossed the peninsula from north to south (theaters from Milan to Reggio Calabria), with numerous variations and great success. Tracing the intricate plot of this hilarious show, the essay reveals the real names, social roles, vices, and virtues of the numerous historical figures lampooned on stage, disguised as the fictional protagonists of the story. Although the opera was published essentially without a proper score (being a pastiche), the author of the essay identifies the numerous pieces of music used in the various productions, varying from piazza to piazza, all borrowed from acclaimed pre-existing musical works: "music by all the masters" from important operettas, popular songs, and salon romances. The result is a scathing portrait of early twentieth-century liberal Italy.

KEY WORDS

Liberal Italy, Renato Simoni, Musical Comedy, Political Satire, Musical Borrowings

CITATION

Martinelli, Elsa. "*Turlupineide* (1908) – L'Italia liberale in una commedia musicale di Renato Simoni". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 79-102

Viva viva Turlupinopoli | fatta di niente, si sa,
fragilissima metropoli | che al primo soffio cadrà.
Tu tu pan pan tutù pan pan.

Renato Simoni, Turlupineide, Atto III

L'Italia del primo Novecento

La storia del Regno d'Italia agli inizi del Novecento vide la presenza decisiva di una figura politica sopra le altre: quella di Giovanni Giolitti (Mondovì 1842-Cavour 1928).

L'età giolittiana¹ (1901-1914) fu caratterizzata da un marcato dualismo tra la persistente arretratezza del Sud rurale e il progresso del Nord industrializzato. La povertà estrema del Mezzogiorno spinse centinaia di migliaia di italiani ad emigrare, soprattutto verso le Americhe. Fu un'opportunità per migliorare le proprie condizioni di vita e, grazie al flusso delle rimesse, quelle delle famiglie d'origine.

Con i movimenti artistico-letterari e d'avanguardia, come il Decadentismo e il Futurismo, e l'autorevole apporto di grandi figure di intellettuali e artisti, quali Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio e Filippo Tommaso Marinetti, nell'Italia liberale fiorirono molte novità culturali.

La nascita e la diffusione di numerosi periodici e riviste letterarie alimentarono il dibattito culturale e filosofico tra intellettuali della levatura di Giovanni Gentile e Benedetto Croce. Crebbe sempre più una cultura di massa,² con l'apertura di nuovi teatri – spazi cruciali per la sperimentazione artistica e l'elaborazione di temi e questioni sociali del tempo – con i progressivi successi del cinematografo e con lo sviluppo del turismo, reso possibile dalla maggiore disponibilità di mezzi di trasporto, dal miglioramento delle condizioni economiche e dalla diffusione del concetto di tempo libero come parte integrante della vita sociale.

La politica giolittiana

In politica interna i governi presieduti da Giovanni Giolitti furono caratterizzati dal varo di importanti riforme sociali, quali la tutela del lavoro minorile e femminile e la municipalizzazione dei servizi pubblici.

L'atteggiamento neutrale assunto nei conflitti tra operai e datori di lavoro favorì lo sviluppo delle organizzazioni sindacali. Esercitando il diritto allo sciopero i lavoratori riuscirono ad ottenere miglioramenti salariali e condizioni di lavoro più dignitose.

Le prime importanti leggi speciali per il Mezzogiorno spinsero il Paese verso

1 Per approfondire il periodo giolittiano alla luce della storia più ampia del Novecento italiano, per uno sguardo prospettico sulla figura e le azioni di Giovanni Giolitti e sul suo rapporto con la società italiana, si vedano almeno: Natale, *Giolitti e gli italiani*; Carocci, *Giolitti e l'età giolittiana*; Romano, *L'Italia del Novecento*; Salomone, *L'età giolittiana*; Gentile, *L'Italia giolittiana 1899-1914*; Croce, *Storia d'Italia*.

2 Per un panorama storico sulla società e sulla cultura letteraria, teatrale, musicale e cinematografica del Novecento, si vedano Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita, *Cultura e società*; Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*; Nicolodi, *Novecento in musica*; Angelini, *Teatro e spettacolo*.

una maggiore industrializzazione. Di notevole importanza furono la statalizzazione delle ferrovie, la riforma dell'istruzione elementare e l'estensione del suffragio universale maschile ai maggiorenni senza limiti di censo e istruzione.

La politica di Giolitti cercò l'appoggio del movimento democratico-cristiano nato in seno al cattolicesimo e trovò il sostegno della corrente riformista del Partito Socialista Italiano.

In materia estera il governo italiano perseguì una politica di espansione, ottenendo la sovranità amministrativa e militare sulle colonie libiche della Tripolitania e della Cirenaica nel 1912.

La satira specchio della società

La satira nei confronti dei governi di Giovanni Giolitti fu un fenomeno pervasivo che contribuì a plasmare l'opinione pubblica italiana.³

Con i loro articoli umoristici e le mordaci vignette caricaturali che prendevano di mira il sistema di potere in carica, i giornali e le riviste satiriche come *Capitan Fracassa* (Roma, 1880-1891; 1901-1905) e *L'Asino* (Roma, 1892-1917; 1922-1925) furono strumenti fondamentali per veicolare attacchi e stroncature politiche. La stampa satirica contribuì a creare un'immagine negativa di Giolitti, spesso accusato di trasformismo, opportunismo e corruzione, andando a erodere la fiducia nei suoi governi e a rafforzare il sentimento popolare di una politica dominata da interessi particolari e non dal bene comune.

La critica pungente a Giovanni Giolitti interessò anche il mondo del teatro musicale che stava vivendo un periodo di grande sperimentazione.⁴ Particolarmente significativo è il caso della fortunatissima commedia musicale *Turlupineide*⁵ (1908) di Renato Simoni, passata alla storia del teatro italiano come il primo spettacolo di rivista musicale moderno. Tale lavoro, impietoso specchio delle storture della società del tempo, attraversò la penisola da nord a sud (teatri da Milano a Reggio Calabria), con numerose varianti e con ampio successo.⁶

Un'approfondita analisi di questo copione-libretto, che qui si presenta con opportuni rimandi di contesto, ci ha dato modo di ricostruire fatti e misfatti della politica, dell'arte, degli usi e costumi della società italiana degli anni segnati dalla figura e dai governi di Giovanni Giolitti. Nel ripercorrere l'intricata trama di questo esilarante

3 Per un quadro generale sulla satira politica del tempo, Carnazzi, *Satira politica*.

4 Il teatro musicale italiano del primo Novecento vide fiorire una grande creatività attraverso lo sviluppo di diverse tendenze. Combinando musica, canto, danza e recitazione si presentò in forme e stili diversi: il genere leggero e divertente dell'operetta, quello della commedia musicale che anticipò il musical moderno, il teatro di varietà che, oltre alla musica, alla danza e alla recitazione, includeva anche altri numeri di intrattenimento. Caratterizzato da una grande sperimentazione e innovazione, il teatro italiano del tempo risentì anche delle influenze di altri paesi europei, quali la Francia e la Germania. Non fu solo intrattenimento, ma anche strumento di riflessione sociale e politica. Per esprimere idee e emozioni enfatizzò realtà e verità, usò simboli e metafore, il grottesco, la satira, l'assurdo, il paradosso e mise in discussione le convenzioni. Per orientarsi sulle tendenze del periodo, Guiot e Maehder, cur. *Letteratura, musica e teatro*; lid., cur. *Tendenze della musica teatrale*; Pretini, *Spettacolo Leggero*.

5 Per la quale si veda Simoni, *Turlupineide*, rivista comica satirica in tre atti, nelle diverse edizioni del libretto, pure con il sottotitolo "rivista comica satirica dei tempi che corrono".

6 Lo spettacolo ebbe infinite repliche con vistosissimi incassi.

spettacolo, finora non del tutto studiato nelle sue tante sfaccettature, il presente contributo ha cercato di svelare nomi reali, ruoli sociali, vizi e virtù dei numerosi personaggi storici satireggiati sul palcoscenico, mascherati dietro i fittizi protagonisti della vicenda narrata.

Malgrado l'opera sia andata in stampa sostanzialmente priva di una vera e propria partitura (essendo un *pastiche*), si è cercato anche di individuare le numerose musiche utilizzate nelle diverse messe in scena, variabili di piazza in piazza, tutti imprestiti da acclamati lavori musicali preesistenti: “musica di tutti i maestri”⁷ da importanti operette, canzoni popolari e romanze da salotto.

Da questo studio particolareggiato del lavoro di Renato Simoni vien fuori la straordinaria abilità creativa di questo poliedrico autore teatrale che seppe dipingere con particolare sagacia un ritratto feroce dell'Italia liberale del primo Novecento e dei suoi principali protagonisti.

Sempre più attaccato su diversi fronti (compreso l'ambito musicale) e sempre meno capace di controllare la situazione politica, Giovanni Giolitti rassegnò al re le sue dimissioni nel 1914. I contrasti tra destra e sinistra provocarono nella penisola un inasprimento delle tensioni sociali, poi sedate solo alla vigilia della Grande Guerra (1915-1918).

L'Italia liberale messa in burla

“Narrare la Turlupineide! È presto detto. Qui c'è tutto, ci sono tutti, la politica, l'arte, la cronaca, la moda, la vita che si vive, le ciarle che si fanno, le nostre malinconie trasformate in apparenze ridicole, le nostre polemiche, le nostre cure, ridotte in figure grottesche per nostro divertimento e anche per nostra mortificazione”.⁸

Il sintetico commento di Domenico Oliva⁹ (politico, critico letterario e librettista di Puccini) è un'efficace presentazione di quanto narra la *Turlupineide*, fortunato spettacolo comico-satirico del 1908 che, in piena età giolittiana, in prosa e versi intonati, ironizzava sulla vita politica e sulle abitudini degli italiani del tempo.¹⁰

Questa commedia musicale, il cui autore dapprima anonimo si scoprì in seguito essere il drammaturgo e critico teatrale Renato Simoni¹¹ – più noto per aver collaborato alla stesura del libretto per la *Turandot* (1926) di Giacomo Puccini – è una

7 Come si legge nel sottotitolo del libretto dell'edizione Colombetti: “Turlupineide, rivista comica e satirica. Musica di tutti i maestri”.

8 Oliva, *Teatro in Italia*, 251.

9 Domenico Oliva (Torino 1860-Genova 1917), giornalista e deputato del parlamento italiano, fu direttore per due anni del *Corriere della Sera*, redattore del *Giornale d'Italia* e corrispondente politico della *Nazione*. Fu uno dei primi e più importanti collaboratori alla stesura del libretto della *Manon Lescaut* (1893) di Giacomo Puccini.

10 Per un quadro storico generale, entro il quale fu concepita ed ebbe vita teatrale la *Turlupineide*, D'Alterio e Raniolo, *Società, sindacato, politica*.

11 Renato Simoni (Verona 1875-Milano 1952) fu per molti anni critico del *Corriere della Sera*. Scrisse libretti per Giacomo Puccini, Francesco Cilea, Umberto Giordano, Giulio Ricordi (con lo pseudonimo Jules Burgmein) e altri musicisti. Tenne rubriche di fondo e umoristiche, firmandosi anche con gli pseudonimi “Turno” e “Il nobiluomo Vidal”. Durante la I Guerra Mondiale ricoprì la carica di direttore del giornale di trincea della Terza Armata. Durante gli anni Trenta si avvicinò al regime fascista. Per il racconto della sua vita attraverso le vicende della propria esistenza, le testimonianze di chi l'ha conosciuto, brani di diari e lettere, Simonelli, *Renato Simoni*. Per un ampio ritratto di questo poliedrico e autorevole uomo di teatro (fu uno dei primi registi italiani, drammaturgo, critico teatrale, librettista, sceneggiatore, oratore, autore di riviste, balletti, elzeviri, articoli di costume, epigrammi), si veda inoltre Gjata, *Il grande eclettico*.

pietra miliare nella storia del teatro italiano. Grazie a un linguaggio vivace, allegro e incalzante, sostenuto da musiche pregnanti, energici movimenti coreutici e costumi sgargianti, prefigurò soluzioni che sarebbero poi diventate comuni nel teatro di rivista tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del secolo scorso.

Questo spettacolo nacque a Milano come manifestazione goliardica, organizzato a scopo benefico dal conte Emanuele Castelbarco. Con balletti, canti, frizzi e lazzi, mise in berlina politici, celebrità e personaggi in vista del tempo, riscuotendo un successo tale che si produssero ben presto analoghe rappresentazioni in tutta Italia, da Parma a Roma, fino a Rossano Calabro.¹²

Turlupineide fu la più gaia, perfetta e ingegnosa delle *opérettes-révues* italiane del tempo,¹³ tanto riuscita da procurare a Renato Simoni un notevole successo artistico e finanziario e da farne un maestro largamente emulato.

Nel medesimo filone di spettacoli a scopo benefico registriamo, tra gli altri, la festa universitaria (22-23 maggio 1909) *Stivaliade*,¹⁴ commedia goliardica dell'Associazione Universitaria Parmense pro terremotati di Messina e della Calabria, e *Giocondiamo?*,¹⁵ piccola rivista in tre atti, parole e musica di Joseph von Icasti,¹⁶ in prima rappresentazione nel 1912 a Milano, nel teatro privato del conte Giuseppe Visconti di Modrone, a favore della Croce Rossa, poi messa in scena anche al Teatro Sociale di Brescia.

Turlupineide è un *pastiche* satirico antesignano delle grandi riviste musicali in voga in Italia fino alla metà degli anni Cinquanta. Già acclamato autore di commedie, Renato Simoni riversò in questo suo libretto tesori di spirito, non mancandovi nulla, dagli scandali romani nella costruzione del Palazzo di Giustizia e del Vittoriano¹⁷ alla politica della destra moderata e cattolica, dalle agitazioni delle femministe a un Gabriele D'Annunzio che assurdamente si fa spolverare la marsina dal suo cameriere e ammiratore Dante Alighieri e va contendendo a Pietro Mascagni i favori della Réclame (personaggio allegorico), dal direttore d'orchestra Arturo Toscanini a Filippo Turati vate del socialismo e difensore dei diritti delle classi lavoratrici.¹⁸

12 Oltre alla prima di *Turlupineide*, data al Teatro Filodrammatico di Milano il 21 aprile del 1908, si segnalano, almeno, le seguenti rappresentazioni di questo spettacolo musicale: Milano, Teatro Dal Verme, 7 giugno 1908; Roma, Teatro Costanzi, 26 maggio 1909, dove tenne le scene per due mesi di continui 'tutto esaurito'; Parma, Teatro Reinach, 11 ottobre 1909; Rossano Calabro, Collegio, 1909. Per lo spettacolo dato al Teatro Dal Verme, si veda l'*Elenco* no. 18 delle opere riservate per diritti d'autore, con speciali dichiarazioni ai sensi dell'art. 44 approvato con R.D. 19 settembre 1882, no. 1042, in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* no. 277, 26 novembre 1908. Per lo spettacolo dato a Rossano Calabro, Tocci, *Turlupineide nel collegio*.

13 Circa il panorama dei generi d'intrattenimento in voga in Italia all'epoca, Jona, *Spettacolo di intrattenimento*, 220. Per un profilo dell'era giolittiana e della crisi dell'opera nell'età del decollo attraverso la centrale vicenda della STIn (Società Teatrale Internazionale) nel processo di riorganizzazione in chiave capitalistica del teatro lirico italiano e internazionale, si veda inoltre Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno*. Attribuendo personalità del calibro di Pietro Mascagni, Edoardo e Renzo Sonzogno, Walter Mocchi ed Emma Carelli, nei suoi ventitré anni di vita (1908-1931) la STIn fu un importante punto di riferimento per l'Italia liberale.

14 Associazione Universitaria Parmense, *Stivaliade*.

15 Icasti, *Giocondiamo?*, rivista satirica che nella chiusa fa giungere in scena, in una grande scatola, il dono di Giolitti, ossia la Tripolitania, ceduta dall'Impero Ottomano all'Italia nel 1912, al termine della guerra italo-turca: "È la Tripolitana, incarnata superbamente dalla marchesa del Mayno: la nuova colonia parve a tutti incantevole". Al riguardo si veda Nardi e Gentili, cur. *La grande illusione*, 274.

16 Anagramma di Giuseppe Visconti, padre del celebre regista Luchino.

17 Per i quali avvenimenti si veda Pertica, *Fattacci e personaggi della Roma umbertina*; Venturoli, *Patria di marmo*.

18 Tutto questo in sole trenta pagine del libretto.

Racchiudendo numerosi avvenimenti del primo Novecento e passando in rassegna tutti coloro che, a diritto o a torto, tennero desta l'attenzione del popolo italiano del tempo, il libretto-copione di questo *pastiche* è così fitto di personaggi e di situazioni sceniche che resta difficile riassumerne l'argomento.¹⁹ In un vortice incessante di salace ironia e satira feroce, di piacevole divertimento, arditi doppi sensi e grassa comicità vi s'intrecciano attualità e politica, mode e cultura che s'agitarono all'ombra di quel gran pastrano di Giolitti dal quale scaturì l'irriverente nomignolo "Palamidone"²⁰ affibbiatogli nelle impudenti caricature dal perfido Vamba,²¹ e da Casimiro Teja sul giornale satirico *Il Pasquino* (edito a Torino negli anni 1856-1930).

L'eccelso inarrivabile Palamidon

Sempre avendo come bersaglio satirico Giovanni Giolitti, si deve allo stesso Renato Simoni anche una rivista comico-satirica in tre atti, dal titolo *Il mistero di S. Palamidone*,²² data al Teatro Apollo di Roma il 7 dicembre del 1911, una reinvenzione del Mistero di San Sebastiano.

In campo prettamente lirico, qualche tempo prima il Pietro Mascagni degli anni giovanili aveva dato alle stampe il goliardico *Addio di Palamidone* (1894) sul *Fanfulla della domenica* (settimanale politico e letterario pubblicato in Roma, 1879-1919), con dedica al critico musicale Eugenio Cecchi. Nelle strofette satiriche di quest'aria da camera per canto e pianoforte l'autore (sia del testo sia della musica) aveva ironizzato sullo scandalo della Banca Romana²³ del 1893 e sulle forzate dimissioni di Giovanni Giolitti (Palamidone) per il vuoto di cassa di due milioni. Il testo della lirica recita: "Io fui l'inestimabile, | L'eccelso inarrivabile, | Palamidon. | Don, don! || Mi disser burocratico | che emargina le pratiche, | ma un gran ministro io son. | Don, don! || Banche ho mandate a rotoli, | poi feci il capitombolo | col mio Palamidon. | Don, don! || Ridotto al lumicino | non valgo più un quattrino, | ma son Palamidon! | Don, don!".²⁴

Deputato dal 1882 fino all'avvento del Regime Fascista, Presidente del Consiglio a più riprese (cinque governi), quanto a longevità politica Giovanni Giolitti è paragonabile alle figure di Giulio Andreotti o di Amintore Fanfani. Lo stesso può dirsi per quanto riguarda la frequenza con cui lo statista liberale divenne bersaglio della satira di ogni tipo, in particolare delle vignette.²⁵ D'altronde, il suo aspetto fisico ben si prestava alla derisione: molto alto per la media italiana del tempo, perennemente

19 Per una svelta descrizione di questa rivista musicale, Fiorentino, *Operetta italiana*, 250-260.

20 Il nomignolo "Palamidone" fu ulteriormente storpiato in "Calamitone" (da calamità) quando, a causa di una serie di decessi tra i ministri del suo primo governo (1893), Giolitti fu additato e deriso qual essere uno iettatore.

21 Vamba è pseudonimo del giornalista fiorentino Luigi Bertelli, l'autore del celebre *Giornalino di Gian Burrasca*, romanzo pubblicato prima a puntate, sul settimanale *Il Giornalino della Domenica* (tra il 1907 e il 1908), poi in volume nel 1912.

22 Simoni, *Mistero di S. Palamidone*.

23 Sulle ceneri di quell'Istituto di Credito nacque poi la Banca d'Italia.

24 Mascagni, *Addio di Palamidone*.

25 Al riguardo si veda Gianeri, *Palamidone*; Aloï, cur. *Giolitti nella satira politica*, catalogo della mostra (Alessandria, Galleria "Carlo Carrà" di Palazzo Guasco, 22 gen.-1 feb. 2004), con duecento pezzi originali, tra disegni, giornali d'epoca, stampe e cartoline, che ricostruisce lo spaccato del periodo attraverso il materiale pubblicato sulle più importanti riviste satiriche del tempo. Per la storia della satira e della caricatura in Italia dalla fine dell'Ottocento ad oggi, Benadusi e Serventi Longhi, cur. *Le maschere della realtà*.

avvolto nella lunga palandrana nera, dotato dalla natura di un grosso naso ricurvo e di labbra carnose e sporgenti incorniciate da folti baffi, l'illustre piemontese sembrava nato per essere immortalato in caricatura.

La galleria dei personaggi

Ironizzando a tutto spiano sull'equilibrismo di Giolitti e su personaggi e fatti di spicco dell'età giolittiana, i tre atti e quattro quadri di *Turlupineide* passano in 'rivista' il turismo straniero in Italia, la fondazione di Milanino, le vittorie socialiste, l'affermarsi del partito clericale, la politica finanziaria di Luigi Luzzatti, la Massoneria, il Futurismo, le novità teatrali di Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Boito, le prodezze canore di Caruso, la poesia di Pascoli e di Pastonchi, gli scioperi tranviari, l'opera e i personaggi di D'Annunzio, alle prese con un Dante Alighieri paradossalmente ridotto a suo domestico.

Benché presentati con nomi non del tutto palesi, i personaggi reali e allegorici messi in burla in questo spettacolo musicale erano di certo individuati con facilità dal pubblico del tempo, nelle allusioni e mascherature con le quali furono a turno concepiti per la finzione scenica.²⁶ Scorrendo le *dramatis personae* del libretto della *Turlupineide* – al netto delle varianti²⁷ dovute ai continui adattamenti e modifiche apportati al canovaccio-base per il mutarsi degli eventi d'attualità e in funzione delle diverse piazze teatrali che ospitarono questa fortunatissima rivista – spiccano, tra tutti, oltre al centrale Giolitti-Palamidone-Napoleone, i seguenti personaggi comprimari.

Filippo il Rosso, ossia il politico e giornalista Filippo Turati (Canzo 1857-Pariigi 1932), tra i fondatori del Partito Socialista Italiano, autore dell'*Inno dei Lavoratori*.

Eusapia, ossia la celebre *medium* Eusapia Palladino (Minervino Murge 1854-Napoli 1918), che in Italia, Francia, Germania, Polonia e Russia diede prova delle sue eccezionali abilità tramite levitazioni, 'apporti' di fiori, materializzazioni di spiriti di defunti e comunicazioni dirette col proprio spirito guida John King.

Cornacchione, ossia il conte Carlo Ottavio Cornaggia Medici Castiglioni (Milano 1851-1935), fedele al magistero della Chiesa e sensibile alle ragioni della sua protesta, ma ugualmente sensibile alle ragioni dello Stato e della politica. Come per buona parte di quell'aristocrazia lombarda liberale e cattolica cui apparteneva, la sua fede religiosa non escludeva, anzi imponeva, una piena adesione ai nuovi istituti

26 Non è stato altrettanto facile, invece, in qualità di lettori-spettatori moderni, ricostruire la corrispondenza tra i personaggi del libretto-copione e i personaggi della realtà.

27 Mettendo a confronto le *dramatis personae* presenti in due differenti edizioni del libretto della *Turlupineide*, si può osservare come accanto ai personaggi principali fissi ne compaiano altri mobili. Elenco dei personaggi nell'edizione del libretto a cura della Società Anonima Suvini Zerboni: La Réclame, Eusapia, Basiliola, 1° Signora, 1° Sposo, 1° Merveilleuse, 2° Merveilleuse, 3° Merveilleuse, Direttrice delle Femministe, 1° Congressista, 2° Congressista, 3° Congressista, 4° Congressista, Dama della Croce Rossa, Tecoppa, Gabriele, Napoleone, Nepomuceno, Nunziato, Lord Blok, Filippo il Rosso, Pannicelli, Cornacchia, Esculapio, Capitan Spaventa, Pacifico, Gigione, Sonnellino, Pantalone, Mascheragni, Conte Stin, 1° Marito, 1° Americano, John, Sporchetti, Dante, Erricone, L'Asinaio. Elenco dei personaggi nell'edizione del libretto a cura dell'Off. d'arti graf. Pilade Rocco & C.: La Réclame, Una Serva, Eusapia, Trattazzini, Presidentessa, Basiliola, Una Signorina, 1° Merveilleuse, 2° Merveilleuse, 3° Merveilleuse, Tecoppa, Napoleone, Gabriele, Nepomuceno, Novellino, Nunzio, Mascheragni, Mangiaspilli, Filippo il Rosso, Pantalone, Pontefice, Tossecanina, Buffolino, Cornacchione, Mirino, Giannettino, Sir Plock, John, Tindoro La Meta, Oratorio, Erricone, Casuro, Sempresbaglia, Sporchetti, Crudolardo, Dante, Molliniretta.

nazionali e una fattiva partecipazione alle lotte politiche. Fu appassionato al problema della riconciliazione del mondo cattolico con il nuovo Stato unitario e ancor più a quello della sua collocazione all'interno del sistema politico.

Lord Blok (in scena con un blocco al seguito), ossia Ernesto Nathan (Londra 1845-Roma 1921), ebreo, cosmopolita, repubblicano nella linea di Mazzini e Saffi, laico e anticlericale, primo sindaco di Roma e gran maestro del Grande Oriente d'Italia. La sua candidatura a sindaco fu appoggiata da una coalizione denominata "Blocco Popolare", passata alla storia come "Blocco Nathan", costituita da Unione Socialista Romana, Federazione delle Associazioni Costituzionali, Partito Repubblicano, Unione Democratica Romana, Camera del Lavoro e varie Organizzazioni economiche.

Marte, ossia il Ministro della Guerra del momento.

Gigione, ossia Luigi Luzzatti (Venezia 1841-Roma 1927), detto Gigione, ma anche Buddha per i suoi studi sulle religioni orientali, giolittiano di provata fede, il più autorevole, infaticabile e benemerito sostenitore dell'Istituto Banche Popolari che ebbe soltanto la debolezza della sua grandezza.

Erricone, ossia il malavitoso Enrico Alfano (Napoli 1874-?), capo della "Onorata società".

Il Conte Tacchia, ossia il conte Adriano Bennicelli (vissuto tra il 1860 e il 1925), stravagante personaggio della Roma umbertina, il cui soprannome derivava dal fatto che i conti Bennicelli si erano arricchiti con il commercio del legname (*tacchia*, in romanesco, è il pezzo di legno). Sempre elegante, andava in giro per la città con una delle sue carrozzelle tirate da cavalli e, se non gli si dava strada, cedeva al turpiloquio. Fu in questo senso il principe della 'turlupineide', con liti e denunce. Spesso presente nelle cronache del tempo fu simbolo di un'epoca fumantina, tutta esteriore, fatta di battute e snobismo. Per esprimersi al meglio aveva bisogno di un palcoscenico all'aperto e di un folto pubblico davanti al quale esibirsi e con il quale s'intratteneva spesso a discutere animatamente. Nel 1910 Bennicelli intraprese la carriera politica, con la candidatura a deputato liberale, ma avendo ottenuto soltanto 83 voti commentò così la sconfitta: "Ho pagato tanti litri e mi hanno restituito un fiasco solo!".

Don Romolo Murri (Monte San Pietrangeli 1870-Roma 1944), presbitero e politico tra i fondatori del cristianesimo sociale, subì la sospensione *a divinis* e nel 1910 la scomunica, poi revocata nel 1943.

Barzilai, ossia l'avvocato, criminologo e politico Salvatore Barzilai (Trieste 1860-Roma 1939), nel 1890 deputato tra le file dell' 'estrema sinistra' radicale, nel 1895 tra i fondatori del Partito Repubblicano Italiano.

Basiliola, ossia la 'superfemmina' protagonista della *Nave*, tragedia in versi di Gabriele D'Annunzio, che aveva riscosso un particolare successo in occasione della sua prima rappresentazione l'11 gennaio del 1908.²⁸ Assetata di vendetta per il padre e quattro fratelli che il 'superuomo' Marco Gratico aveva accecato, Basiliola può disporre solo delle sue armi di donna. Esercita in tutti i modi il suo potere lussurioso per avvicinare a sé l'uomo odiato, finché, diventata sacrilega amante anche del vesco-

28 Dal dramma dannunziano *La Nave* Italo Montemezzi trasse un'omonima opera musicale, in tre atti, rappresentata a Milano nel 1918.

vo Sergio (fratello di Marco), li aizza a feroce battaglia nella quale Sergio soccombe.

La Réclame, personaggio allegorico che allude a quel Gabriele D'Annunzio (Pescara 1863-Gardone Riviera 1938) tanto incline alla pubblicità e alla promozione commerciale. Nel corso degli anni e con l'incremento della fama che fece di lui uno dei personaggi più ammirati, ma anche più discussi dall'opinione pubblica, lo scrittore non fece altro che alimentare il mito di sé stesso. D'Annunzio vide nella stampa una cassa di risonanza troppo efficace per non prestarvi attenzione e riporvi speranze, non solo in termini di popolarità, ma anche economici. Intuendone la vasta portata divulgativa e il potenziale propagandistico, la ritenne il mezzo più efficace per attirare l'attenzione dell'opinione pubblica sulla propria attività di demiurgo della parola, servendosene da esperto operatore della comunicazione *ante litteram*.

Mascheragni,²⁹ ossia il musicista Pietro Mascagni (Livorno 1863-Roma 1945), che nella finzione dello spettacolo di Renato Simoni contende a D'Annunzio il favore della Réclame. Nella vita reale, lo stesso Mascagni raccontò il suo contrastato rapporto d'amicizia e professionale con D'Annunzio, anche attraverso la comune travagliata esperienza dell'opera *Parisina*, nella tensione di entrambi verso il successo:

Certo, che ho conosciuto D'Annunzio! Anzi eravamo amici; ma a me quell'uomo lì non è mai piaciuto troppo. Però siamo stati amici. Ed ecco come. In un articolo apparso un giorno sul Mattino di Napoli, intitolato "Il Capobanda", articolo alquanto feroce verso la mia persona, era scritto fra l'altro ch'io ero abituato a trattar male il mio prossimo, e che ero facile, da quel perfetto livornese ch'io mi ero, alla più volgare bestemmia; si diceva inoltre che, nell'intimo di casa mia, vestivo sempre di rosso. L'articolo era di D'Annunzio; naturalmente io risposi, controbattendo le sue insinuazioni, e tra l'altro ebbi cura di affermare che ancora non avevo avuto il piacere di conoscere il poeta, ma che solo allora egli mi si rivelava per quel che effettivamente era. [...] Il dissidio tra il Poeta e me durò alquanto tra la diffidenza, e le reciproche insinuazioni; ma un bel giorno, anche per i buoni uffizi di comuni amici, si cangiò in cordialissima amicizia. Fu quando D'Annunzio mi fece sapere che si sarebbe riconciliato con me ad un pranzo fra amici. Io aderii alla proposta e ci abbracciammo; anzi, la pace fu perfetta anche se, durante il simposio, corsero tra noi alcuni strali intinti nella più frizzante ironia. [...] Finalmente un amico comune propose che io musicassi un dramma di d'Annunzio e la proposta mi piacque. Il dramma fu *Parisina*.³⁰

I due trascorsero "giorni veramente deliziosi",³¹ nonostante qualche divergenza di vedute sorte a proposito di modifiche da apportare al testo, imposte da considerazioni drammaturgico-musicali. "[D'Annunzio] non voleva fare tagli perché di-

29 Spiritoso nomignolo dato a Mascagni per via della sua opera *Le Maschere* (1901), su libretto di Luigi Illica.

30 Mascagni, *Mascagni parla*, 100.

31 Mascagni, *Mascagni parla*, 102.

ceva che l'autore non deve mai tagliare. Ma io tagliai lo stesso e lui se ne ebbe a male; disse che non avrebbe permesso altri tagli, scoppiò un putiferio".³² *Parisina* vide le scene al Teatro alla Scala di Milano il 15 dicembre 1913, sotto la direzione dello stesso compositore. Autorevoli critici riscontrarono una smodata lunghezza dell'opera per cui Mascagni decise di apportare ulteriori tagli.

La galleria dei personaggi che popolano il libretto della *Turlupineide* è ancora assai nutrita, dal Conte Stin a Nepomuceno, da Nunziato a Sporchetti, Cornacchia, L'Asinaio, Pannicelli, Esculapio, Pacifico, Sonnellino, Capitan Spaventa, Pantalone. Nelle allusioni della trama si affacciano altre personalità politiche. In ordine sparso, il barone Sydney Sonnino (Pisa 1847-Roma 1922), d'origini ebraiche, Ministro degli Esteri e Ministro del Tesoro, che si era opposto alla dispendiosa politica aggressiva di Francesco Crispi in Etiopia e si era occupato intensamente della questione meridionale; l'avvocato Giuseppe Marcora (Milano 1841-1927), che aspirava a diventare Ministro della Guerra; il medico Guido Baccelli (Roma 1830-1916), Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio e sei volte Ministro dell'Istruzione Pubblica (non riuscendo, tuttavia, a far prevalere l'auspicata riforma generale della scuola), al quale si devono il Policlinico Umberto I di Roma, i restauri del Pantheon, gli studi sulle bonifiche delle paludi pontine e l'istituzione della festa degli alberi; il politico Alessandro Fortis (Forlì 1841-Roma 1909), detto Sandrino, Presidente del Consiglio dal 1905 al 1906; il Ministro Felice Santini (Roma 1850-ivi 1922), medico e militare di origini ebraiche (ma non praticante), amico e sostenitore di Giolitti, anticlericale e affiliato alla Massoneria, convertitosi al cattolicesimo in tarda età.

La Città Ideale nella trama

Nel primo atto della *Turlupineide* si presenta, al centro della scena, un'imitazione di quel travagliato monumento a Leonardo Da Vinci che si erge in Piazza della Scala a Milano, con la statua di Leonardo contornata da quelle dei suoi quattro principali discepoli.³³ Ai milanesi non era piaciuta l'idea che il genio toscano non potesse avere una statua tutta per sé. Trovando offensiva la scelta di fargli condividere il monumento con le statue degli allievi, i cittadini l'avevano rinominato "on liter in quater",³⁴ come d'uso nelle osterie quando si ordinava un litro di vino con quattro bicchieri, a significare che il genio di uno fosse stato diviso tra gli altri quattro.

Nella finzione della commedia satirica di Renato Simoni, in cima al discusso monumento milanese si erge Gabriele D'Annunzio e nel basamento, al posto degli

³² *Ibid.*

³³ Il monumento, voluto da Massimo d'Azeglio, fu opera dello scultore milanese Pietro Magni.

³⁴ Tale definizione si deve all'arguto e scapigliato scrittore e giornalista milanese Giuseppe Rovani. Il gruppo marmoreo fu inaugurato il 4 settembre del 1872 alla presenza dell'artista Pietro Magni, del re Umberto I e dell'intelligenza cittadina del tempo. Alla cerimonia partecipò anche Giuseppe Rovani. Alcuni giorni dopo Rovani si ritrovò in un'osteria a cenare insieme all'autore del monumento e ad altri due amici. Mosso dall'insistenza dello scultore, che chiedeva un parere spassionato sulla sua opera, Rovani prese il fiasco di vino da un litro dalla tavola e, mettendolo al centro tra i quattro commensali, rivolse a Pietro Magni le seguenti parole: "Ecco qui la tua opera: on liter in quater...". Tale espressione si propagò rapidamente in tutta la città e la statua passò alla storia per la sua somiglianza ad una bottiglia di vino con quattro bicchieri intorno. Si veda Arrighi et al., *Milano nuova*, 6 (pagina contenente una stampa antica del monumento) e 9; Giarelli, Vent'anni di giornalismo (1868-1888), 45.

allievi di Leonardo, i quattro grandi poeti italiani Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Contorna il monumento una galleria di statue che raffigurano Guido Baccelli, Giuseppe Marcora, Eusapia Palladino, Luigi Luzzatti, Ernesto Nathan, Filippo Turati, Felice Santini e altri.

L'azione si scatena quando Tecoppa,³⁵ furbo personaggio del teatro dialettale meneghino, vende le statue a una comitiva di milionari venuti d'America, che è quel paese nel quale si dice che i socialisti italiani si rechino a tenere conferenze ritornando poi in patria pieni di quattrini.

Le statue vendute si offendono. Mentre dall'alto del monumento D'Annunzio parla col suo linguaggio aulico, ricercato e decadente – di cui Renato Simoni fece continue e sbalorditive parafrasi sulle colonne del *Guerin Meschino* (edito a Milano, 1882-1950)³⁶ – le bianche figure scendono dal piedistallo deliberando concitate di voler fondare una nuova città. È necessario un mezzo di trasporto affinché possano recarsi dove dovrà sorgere l'altra Roma, ossia la Città Ideale. Giunge propizio il Conte Tacchia guidando un magnifico cocchio tirato da ballerine trasformate in cavalle. Partono tutti.

Il secondo atto della rivista si apre su una landa deserta, dove sorgerà la nuova città. Ne sarà il sindaco Ernesto Nathan, dalla parlata metà inglese metà italiana. Turati vuole una città socialista e canta strofe sulla musica dell'inno dei lavoratori, già diventate celebri: "Io propugno un socialismo | tra borghese e proletario | di parer sempre contrario | e che sia tra il sì ed il no! || Tutti i giorni a casa mia | dalle dodici alle otto | nel bel mezzo del salotto | splende il sol dell'avvenir!". Cornaggia vuole una città santa, Baccelli una città igienica. Gli onorevoli si accapigliano: Marcora, vestito da generale della prima repubblica francese – si rammentano le sue velleità di diventare ministro della guerra – agita furiosamente un campanello e tempesta nel suo italiano punto toscano. Giunge don Romolo Murri che ballando e sgambettando con assai procacia, vestito da contadina e con la berretta sacerdotale, canta sulle note della canzone della ciociara d'essere radicale, socialista, cattolico (ma, sino a un certo punto).

Giungono i futuristi, Felice Santini vestito da guerriero, Alessandro Fortis (Pacifico), col suo eterno sigaro Virginia, che chiede d'esser lasciato in pace, Luigi Luzzatti, Sidney Sonnino in aspetto d'aviatore e Giovanni Giolitti (Napoleone) che, sulla celeberrima aria della malavita *Gira e fai la rota*, canta la sua vittoria, il suo potere, la sua sovrana tranquillità:

Lasciatemi passar, brave persone... | le resistenze son tutte vane, |
io so come si fa ad aver ragione. || E gira e fai la rota | qui sta la mia
bravura | nel metter in pensione | la libertà in questura. || C'era l'op-
posizione anticamente | ora non osa più mostrar la fronte: | a chi la

35 Strano miscuglio di furberia e ingenuità, vivace raffigurazione di un tipo ai margini della società, Tecoppa è un personaggio allampanato, curvo e dal passo incerto, nemico del lavoro. Creato da Edoardo Ferravilla e Giuseppe Stella, prese il nome dal suo abituale intercalare "Dio te coppa!" (Dio t'accoppi): si vedano le scene comiche di Ferravilla e Stella, *Prodezz del Tecoppa*.

36 Il *Guerin Meschino*, periodico satirico, umoristico e illustrato, fondato nel 1882 nella Milano della Scapigliatura, nel proprio *Manifesto* dichiarava: "noi vogliamo giudicare di tutto e di tutti, senza bisogno di idoli, né in arte, né in politica, né in tutto quanto costituisce la vita pubblica". Su questo tema si vedano Gara e Piazzi, "Nascita del *Guerin Meschino*", 132.

trova mancia competente. || E gira e fai la rota | come fu come non fu! | l'opposizione c'era | ma non si trova più. || Io sono molto esperto e molto scaltro | se l'orizzonte si fa scuro e tetro | io mi dimetto e fo ministro un altro. || E gira e fai la rota | quand'è il momento buon | lo sbalzo dallo scanno | e torno ancor padron.

Marcora e tutti gli altri in coro: “Come canti bene! Come sei bello! Come sei grande!”. Il Presidente del Consiglio accoglie serafico le lodi e gli osanna: “Volete fondare una nuova città? Sta bene, ma le vostre idee?”. Turati fa sfilare le sue: sono ballerine vestite di rosso dalla cintola in su e d'un rosa che va impallidendo dalla cintola in giù. Marcora chiama i suoi guerrieri napoleonici che cavalcano tacchini, per una divertentissima satira del *pollin*³⁷ milanese. Cornaggia presenta una folla di danzatrici vestite di bianco e di nero, le più civettuole, le più eleganti, le più seducenti che si possano ideare. Nathan quattro ballerine inglesi che hanno sul gonnellino i sacri segni massonici: “Che belle idee che ha il Nathan!” si mormora, quelle ragazze britanniche sono deliziose e ballano ch'è una meraviglia.

Lo stesso Giolitti presenta i suoi concepimenti politici sotto l'aspetto di operai democratici e sbirri, che rispecchiano i principi di “libertà coll'ordine, ordine colla libertà”. Un “Settimino politico” elenca gli “ingredienti” necessari per erigere la Città Ideale:

Per fondar una città | non abbiám difficoltà | quel che occor è un ideal | democlerico social! | L'ideal come si forma? | La ricetta l'abbiam già | una gamba di Cornaggia | con un piede di Nathàn | un pochino di Barzilai | sì, ma sì, ma sì, ma sì. | Di Turati un riccio ner | ma benon, ma sì, ma sì. | Un po' d'unghie di Sonnino | questo sì, oh! questo sì | un postino e un tramvier | sì, sì, sì, sì, sì, sì, sì. | Mescolar tal cibo vario | come i cuochi esperti fan | nel sudore proletario | e nell'unto del pievan. | Che minestra straordinaria, | che sapore da gourmè! | ci vuol l'arte culinaria | d'un gran cuoco come me!

Finalmente si entra nel periodo elettorale. È il momento della seduzione degli elettori: seduzione clericale, seduzione di denaro, vino e cibarie, seduzione di onorificenze, seduzione energica da forze dell'ordine (quattro gruppi di canto e danza, in costumi assai attraenti). Le urne danno il loro responso. Si precipita una frotta di maschere rosse scarlatte e nere come la notte. Spavento di Cornaggia: “È la rivoluzione!”. Spavento di Turati: “È la reazione!”. “Niente paura” esclama Giolitti “lasciate fare a me”. La scena si oscura, poi si rischiarà d'un tratto e le maschere, tutte d'un colore verdognolo, portano il ‘si’ scritto là dove dovrebbero avere la testa (che non hanno), sul petto, davanti e dietro. “È la mia maggioranza” grida superbo Giolitti, mentre i ‘si’ innumerevoli cantano sulle note dell'allegria marcia boulangista: “Per te votiam!”. Un sole enorme e una ragnatela dorata spuntano all'orizzonte: la maggioranza si prostra e adora: “Noi t'adoriam | per te votiam | noi t'adoriam | è un bel piacer | è un bel dover | votar ognor | pel minister.

37 Cherubini, “Pollin”, 372: “*Tacchino. Gallo o Pollo d'India*. [...] Il Tommaseo [...] dice che a Milano il *Pollin* si chiama così per una specie d'ironia”.

|| La maggioranza siam | senza parlar votiam | ci dona protezion | o gran Palamidon!”.

Il terzo atto della rivista è consacrato alle bizzarrie della moda e dell'arte. Le femministe, baffute e barbute, cantano il coro dei cospiratori della *Figlia di Madame Angot* per poi lasciarsi sedurre da elegantissimi ufficiali di cavalleria. I mariti omicidi vanno a nozze al suono della marcia funebre della *Jone*. La città sorge d'un tratto, ma per il raddoppio improvviso delle pigioni si temono disastri. Accorrono le Dame della Croce Rossa in ricercate acconciature *pompadour*. Si hanno le nuove mode (le *Merveilleuses* in costume straordinario) e i nobili romani: l'onorevole Caetani che saluta solo il loggione con un fazzoletto rosso, don Prospero Colonna, don Marino Torlonia, il conte Enzo Ravaschieri e il Principe Scalea. Poi Mascagni e D'Annunzio intenti a corteggiare la Réclame, con la consegna del manoscritto della *Nave* a Pantalone. Gabriele D'Annunzio, in veste d'ammiraglio, è circondato dai suoi efebi. Compagno anche le eroine scarmigliate e deliranti dei suoi drammi (Mila, Gigliola, Fedra), tenute a freno da guardie di polizia. Gabriele canta con Basiliola il 'duetto della cammesella': “E levati il primo vel | Il primo velo, gnornò, gnornò, | E fammi un poco d'incesto | E di che ti piace la Fedra”. Basiliola dapprima rifiuta, ma sotto minaccia finisce per rassegnarsi: “Ti dirò che mi piace la Fedra | ma nessuno me lo crederà”. Una lotta atletica di Enrico Ferri e Filippo Turati culmina in uno sciopero dei servizi pubblici. Lo spettacolo termina in un *galop final* in cui s'inneggia alla nuova città, l'altra Roma, fondata tra mille vicissitudini e mille magagne:

Già fondata è la cittade | ha il suo ben ed ha il suo mal! | buchi e sassi
per le strade, | automobili e caval! || Tu tu pan pan tutù pan pan. ||
Avrà presto i suoi teppisti, | le sue etere presto avrà | preti code e so-
cialisti | ah si è una gran città. || Tu tu pan pan tutù pan pan. || Viva
viva Turlupinopoli | fatta di niente, si sa, | fragilissima metropoli |
che al primo soffio cadrà. || Tu tu pan pan tutù pan pan.

Il trionfo d'una piacevolissima bizzarria

Con la messa in scena di *Turlupineide* al Teatro Costanzi di Roma (26 maggio 1909) la Compagnia³⁸ di Operette Città di Genova riscosse un vivo successo, come nell'entusiastico resoconto di Domenico Oliva:

A me pare Renato Simoni colla sua piacevolissima bizzarria che iersera ebbe un trionfo inaudito sulle scene del *Costanzi*, sia tornato alla significazione originaria della parola o delle parole che si foggiano sulle burle professionali dell'antico commediante.

38 “Grande” [come da locandina dello spettacolo] Compagnia Italiana di operette e *féeries* Città di Genova, proprietà della Società Suvini-Zerboni, costumi, decorazione scenica e direzione artistica cav. Luigi Sapelli (Caramba), Ignazio Tantillo e Giovanni Passari direttori d'orchestra, Alberto Vergnani direttore del coro, Lorenzo Possanzini coreografo, Antonio Rovescalli scenografo, Dante Majeroni messa in scena. Diretta dall'impresario Dante Majeroni, per molti anni a capo delle compagnie più prestigiose del primo ventennio del Novecento: Compagnia operette e opere liriche di Raffaele Tomba; Compagnia di Guido Magnani; Compagnia di Giulio Marchetti; Compagnia di Gea della Garisenda; Compagnia Caramba e Scognamiglio; Compagnia Città di Milano.

La sua *turlupinatura* è lo scherzo più amabile, più leggiadro, più spiritoso che si possa immaginare: certamente è spesso un tiro e di lunga portata, ma è sempre, come si dice, di *buon genere*, signorile, elegante, è un'allegria presa pel bavero, della quale nessuno si deve offendere, anzi gli stessi bersagliati debbono primi riderne di gusto, altrimenti si rivelerebbero persone di poco spirito, debbono, se mai, considerare che una beffa garbata è uno degl'inconvenienti della celebrità, della notorietà, della reputazione politica, letteraria, mondana, che non sono pochi e questo senza dubbio è il meno fastidioso di tutti. Ho parlato d'allegria: infatti qui c'è allegria da quando la tela si schiude a quando ci toglie la visione lussuosa e luccicante dell'ultimo quadro: si ride continuamente: si ride sino alle lagrime, direi che si ride troppo, e che la *Turlupineide* ha l'invidiabile difetto d'esaurire la nostra facoltà di ridere, privilegio, si afferma, della sola razza umana e solo certo indizio della nostra superiorità sulle altre famiglie di viventi: alla fine del secondo atto non se ne può più: l'imperturbabile umorista ci ha vinti, sgominati, schiacciati e come sia riuscito a tenerci desti ancora pel terzo atto, a strapparci qualche residuo d'ilarità nascosto nelle regioni recondite e perdute del nostro essere, è un mistero la cui indagine abbandono ai maestri di psicologia. Ho parlato d'allegria: avrei dovuto dire follia: qui veramente si scatena e tripudia la *folle du logis* coll'evoluzioni più buffe e più imprevedute, colle smorfie più illogiche e più graziose, qui prorompe e tempesta, ebbra, giovane, temeraria, ribelle, vittoriosa. Insomma si vede che Renato Simoni ha una grande familiarità colla buon'anima di Carlo Gozzi: egli in questo sogno d'una notte di carnevale rinnova il libero teatro dell'emulo del Goldoni, il teatro della favola satirica, della fiaba ironica, dello spettacolo sfrenato e sconfinato; qui c'è quella fantasia che nei nostri tempi alcuni pensavano si fosse smarrita, altri credevano almeno ridotta a mal partito. Ma la fantasia del Simoni ha avuto per collaboratrice necessaria la fantasia di *Caramba*,³⁹ il quale ha saputo e potuto dare al sogno una forma concreta, tangibile, ha fatto una realtà meravigliosa di tante visioni sorte da un capriccio che non conosce regola. Questo grande artista ha vinto la più ardua e la più bella delle sue battaglie, e quando il pubblico enorme che iersera affollava il *Costanzi*, una folla immensa, paurosa, stordito dal succedersi delle scene e delle trasformazioni, stupito dal rincorrersi incessante dei gruppi, delle schiere di attori, di coristi, di danzatrici, sempre in nuovi costumi, i più pittoreschi, i più fantastici, in-

39 Caramba, nome d'arte di Luigi Sapelli (Pinerolo 1865-Milano 1936), scenografo, costumista e illustratore. Dal 1900 lavorò come scenografo per compagnie d'operette che formò e diresse fino al 1915. Dal 1921 alla morte fu direttore dell'allestimento scenico del Teatro alla Scala. Creò sessantamila costumi per cinquecento spettacoli. Per una panoramica si veda Viotti, *Caramba*, "Pantocrator".

ventati colla genialità più fresca e più felice, preso dalla vertigine di quel caleidoscopio di eleganze e di ricchezze, scattò tutto insieme in formidabile impeto d'entusiasmo, si gridò d'ogni dove: *Caramba, Caramba!* E lo straordinario inventore dovette lasciarsi trascinare alla ribalta; e non ostante la sua rara modestia, godere lo spettacolo non dimenticabile del suo legittimo trionfo.⁴⁰

Musica di tutti i maestri

Essendo un *pastiche*, la partitura della *Turlupineide* di Renato Simoni era certo formata dall'insieme di parti staccate di brani preesistenti riuniti per l'occasione, come dichiara il libretto in quella “musica di tutti i maestri”⁴¹ che si potrebbe ulteriormente definire musica di tutti i generi e di tutti i colori.

A sostegno del suo ricco intreccio drammaturgico questo goliardico spettacolo si servì di brillanti arrangiamenti di celebri musiche in voga, estratti e *couplets* da operette francesi, viennesi, spagnole e inglesi di grande successo, di popolarissime canzonette da *café chantant*, canzoni francesi e napoletane, romanze da salotto e stornelli romani.⁴²

I titoli delle musiche (imprestiti) della *Turlupineide* sono stati desunti dai sommari cenni che compaiono nelle brevi didascalie in corsivo sotto i titololetti delle varie scene del copione nelle diverse sue edizioni. Sono stati inoltre ricavati anche dai versi stessi del libretto che richiamano qua e là il brano musicale originale benché modificati, rispetto al testo nativo, in funzione dell'adattamento satirico ai dialoghi del personaggio di turno.

A loro volta, tali spunti orientativi sono stati sottoposti a necessarie integrazioni e loro sviluppo sulla scorta di archivi di risorse, dizionari e manuali specialistici di larga diffusione circa i repertori musicali di ogni genere e forma.⁴³

A titolo esemplificativo, nella didascalia scenica circa i *couplets* di Mirino si legge *Musica: Geisha*; circa i *couplets* del Padrone della Mellonaia il libretto indica un generico *Stornello Romano*; circa i *couplets* della scena con protagonista Filippo il Rosso (ovvero Filippo Turati, fondatore del Partito Socialista Italiano) segnala *Musica: inno dei lavoratori*; per i *couplets* di Pannicelli *Musica: “Nicolà”*; nella didascalia dei *couplets* delle Congressiste precisa *Musica: Un tempo i re, nella Madam Angot*, e così via per le altre scene.

L'elenco dei brani qui ricostruito in ordine sparso è comunque parziale, sempre in considerazione delle varianti apportate allo spettacolo nelle diverse piazze teatrali.

Per le operette, gli *opéras-comiques* e le *zarzuelas*, si attinse a “Quand j'étais roi de Béotie” (Quand'ero re della Beozia), dal II atto di *Orphée aux Enfers* (Orfeo all'Infer-

40 Oliva, *Teatro in Italia*, 249.

41 A proposito di questa citazione, si veda la nota 7 del presente contributo.

42 Per orientarsi nel brioso e frizzante mondo dell'operetta, Oppicelli, *Operetta da Hervé*; per le romanze da salotto, Sanvitale, *Romanza italiana*; per le canzoni napoletane e le canzonette da *café chantant*, Pesce e Stazio, cur. *Canzone napoletana*.

43 Oltre alle risorse bibliografiche citate *supra* circa operette, romanze da salotto e canzoni napoletane, tra i testi di riferimento consultati per individuare e dettagliare gli autori e i titoli dei brani musicali di questo fantasmagorico spettacolo, si segnalano almeno: Baldazzi, *Canzone italiana*; Gelli, cur. *Dizionario dell'Opera*; Basso, cur. *Dizionario Enciclopedico Universale*; Salvatori, *Dizionario della Canzone*.

no), operetta francese in due atti del 1858, musica di Jacques Offenbach, su libretto di Hector Crémieux e Ludovic Halévy, nota per lo scatenato *can-can* (*galop infernal*); *La belle Hélène* (La bella Elena), operetta francese in tre atti del 1867, musica di Jacques Offenbach, su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy; *Les P'tites Michu* (Le piccole Michu), operetta francese in tre atti del 1897, musiche di André Messager, su libretto di Albert Vanloo e Georges Duval; “È scabroso le donne studiar”, settimino da *Die lustige Witwe* (La vedova allegra), operetta viennese in tre atti del 1905, musica di Franz Lehár, su libretto di Victor Léon e Leo Stein; *Der Vogelhändler* (Il venditore di uccelli), operetta viennese in tre atti del 1891, musica di Carl Zeller, su libretto di Moritz West e Ludwig Held; *Ein Walzertraum* (Sogno d'un valzer), operetta viennese in tre atti del 1907, musiche di Oscar Straus,⁴⁴ su libretto di Felix Dörmann e Leopold Jacobson; *Serenata del Boccaccio*, da *Der Prinz von Palermo* (Il principe di Palermo), operetta viennese in tre atti del 1879, musica di Franz von Suppé, su libretto di Friedrich Zell (Camillo Walzel) e Richard Genée; *The Geisha. A Story of a Tea House* (La geisha. L'istoria di una casa da thé), operetta inglese in tre atti del 1896, musica di Sidney Johnes, su libretto di Howen Halle; “Jadis le rois” (Un tempo i re) e “Quand on conspire” (Coro dei cospiratori), da *La Fille de Madame Angot* (La figlia di Madama Angot), *opéra-comique* in tre atti del 1872, musica di Charles Lecocq, su libretto di Charles Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning; “La guardia urbana”, da *La jolie repasseuse* (La bella stiratrice), *opéra-comique* in tre atti del 1902, musica di Léon Vasseur, su libretto di Paul Burani e Maxime Boucheron; Finale del I atto della *Mascotte*, *opéra-comique* di Edmond Audran del 1880, su libretto di Henri Chivot e Alfred Duru, con il celebre “duo des dindons” (duetto dei tacchini); *Hans, le joueur de flûte* (Hans il suonatore di flauto), *opéra-comique* in tre atti del 1907, musica di Louis Ganne, su libretto di Maurice Vaucaire e Georges Mitchell; “Terzetto degli ombrelli”, da *La Gran Via*, *zarzuela* in un atto e cinque scene del 1886, musica di Federico Chueca e Joaquin Valverde, su libretto di Felipe Pérez González.

Per le canzoni e le romanze da salotto, si attinse, tra le altre, a *La Petite Tonkinoise* del 1906, musica di Vincent Scotto, parole di Henri Christiné, canzone francese interpretata con enorme successo da Josephine Baker; *La Matichiche*, canzone francese di straordinario successo nell'interpretazione di Felix Mayol, testo di Leo e Paolo Lelièvre Briollet, arrangiamento di Charles Borel-Clerc⁴⁵ di musica in origine composta da Pedro Badia (1903), ispirata al ritmo della *maxixe* o *machicha*, canzone-danza spagnola alla moda dal 1870; *Lily Kangy*, canzone napoletana del 1905, musica di Salvatore Gambardella, versi di Giovanni Capurro, storia di una giovane ragazza che decide di fare la ‘sciantosa’ cambiando il nome da Concetta a Lily Kangy; *A cammesella*, canzone napoletana del 1875, musica di Francesco Melber, versi di Luigi Stellato; *Ideale*, romanza da salotto del 1883, musica di Francesco Paolo Tosti, versi di Carmelo Errico.

44 Compositore austriaco di operette, colonne sonore e canzoni di cabaret, di musica da camera e corale, il suo vero cognome era Strauss, ma per motivi professionali omise deliberatamente una s finale per non essere confuso con la famiglia degli Strauss più celebri.

45 Anche editore delle proprie musiche, Charles Borel-Clerc meritò sulla stampa e presso i contemporanei l'appellativo “L'homme aux mille chansons” (L'uomo dalle mille canzoni) per via dello strepitoso successo di numerosi altri suoi brani che fecero seguito alla fortunatissima *La Matichiche*.

Si fece anche uso della marcia funebre del IV atto della *Jone*, dramma lirico in quattro atti del 1858, musica di Errico Petrella, su libretto di Giovanni Peruzzini; del canto popolare del 1876 *Mia sposa sarà la mia bandiera*, testo e musica di Augusto Rotoli; dell'*Inno dei lavoratori*⁴⁶ scritto da Filippo Turati nei primi mesi del 1886, su sollecitazione di Costantino Lazzari; di alcuni popolari stornelli romani, di autore ignoto, come la *Ciocciara* e *Gira e fai la rota*, canto della malavita dei primi anni del Novecento, assai noto per la strofa che menziona il famoso “scalino” del carcere romano di Regina Coeli:⁴⁷ “A via de la Lungara ce sta ’n gradino, chi nun salisce quello [chi non sale quello scalino] nun è romano, e né trasteverino”.

Dalla finzione alla realtà

Il celebre drammaturgo Giovacchino Forzano⁴⁸ nelle proprie memorie⁴⁹ riferì che nel corso dell’infuocato Congresso Socialista del 1912 un tale Benito Mussolini aveva attaccato violentemente i dirigenti del partito, accusandoli d’averne trascinato l’immagine così in basso da permettere a due scrittori – Simoni con *Turlupineide* (1908)⁵⁰ e Forzano con *Monopoleone* (1911) – di far ridere il pubblico alle loro spalle, e aveva rivolto violenti epiteti all’indirizzo dei rispettivi autori di teatro.⁵¹

Avendo pregato un suo amico giornalista di “chiedere soddisfazione”⁵² a Mussolini (ossia di volerlo sfidare in duello), il giovane Forzano ne ebbe la seguente risposta: “Non è il caso, si tratta di un esaltato senza seguito”.⁵³ Fu una valutazione clamorosamente e drammaticamente smentita dalle vicende che, proprio nel nome e al seguito del futuro Duce, hanno fatto la storia d’Italia della prima metà del Novecento.

46 Il testo dell'*Inno dei lavoratori*, in quartine di ottonari, fu pubblicato dapprima sulla rivista milanese *La Farfalla*, no. 10, 7 marzo 1886, poi sull’organo ufficiale del Partito Operaio Italiano, il giornale milanese *Il Fascio Operaio*, a. IV, no. 118, 20 e 21 marzo 1886. L’inno ebbe subito una grandissima diffusione e fu tra i più amati dai lavoratori italiani. Di seguito l’incipit e l’explicit del testo: “Su fratelli, su compagne, | su, venite in fitta schiera: | sulla libera bandiera | splende il sol dell’avvenir. | Nelle pene e nell’insulto | ci stringemmo in mutuo patto, | la gran causa del riscatto | niun di noi vorrà tradir” (vv. 1-8); “Se eguaglianza non è frode, | fratellanza un’ironia, | se pugnare non fu follia | per la santa libertà; | Su fratelli, su compagne, | tutti i poveri son servi: | cogli ignavi e coi protervi | il transigere è viltà” (vv. 113-120). Si veda Mattei et al., *Inno dei lavoratori*.

47 Il celebre carcere è ubicato nel rione Trastevere, al no. 29 di via della Lungara.

48 Giovacchino Forzano (Borgo San Lorenzo 1883-Roma 1970) fu avvocato, giornalista, drammaturgo, regista e librettista per Puccini, Mascagni, Leoncavallo e altri musicisti.

49 Forzano, *Come li ho conosciuti*, 161.

50 XIII Congresso Nazionale del Partito Socialista Italiano – Reggio Emilia, 8 luglio 1912, stralcio dall’intervento di Benito Mussolini tratto da *Resoconto Stenografico*: “E volete una prova della nostra rappresentanza parlamentare nell’opinione pubblica? Dieci anni fa, dopo l’ostruzionismo, sarebbe stato possibile ad un Renato Simoni di imbastire la *Turlupineide*? Voi siete degni della caricatura che sollazza la borghesia. (*Applausi*)”.

51 I due autori di teatro oggetto degli strali di Mussolini espletarono per molti anni la loro poliedrica attività di giornalisti, librettisti, drammaturghi, registi con più o meno caute prese di distanza o di vicinanza al credo politico del Duce. Renato Simoni sembrò mantenere una posizione neutra o “niccodemica” nei confronti del regime, come osservato da d’Amico, *Regina Coeli*, 99. Paradossalmente Giovacchino Forzano divenne poi anche coautore teatrale di Mussolini nella scrittura dei drammi storici *Campo di maggio* (1930), *Villafranca* (1932) e *Cesare* (1939).

52 Forzano, *Come li ho conosciuti*, 162.

53 *Ibid.*

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

[wikipedia](#)[wikiquote](#)[commons.wikimedia](#)

Fig. 1

Renato Simoni, *Turlupineide* (1908), libretto

Fig. 2

Associazione Universitaria Parmense, *Stivaliade* (1909),
spettacolo goliardico



Fig. 3

La ritirata, vignetta satirica sul tramonto della politica giolittiana. Si ringrazia il Museo Francesco Baracca, Lugo di Romagna Cartolina, SAM ed./st., Milano



Fig. 4

Gruppo di autorevoli giornalisti e autori teatrali in un interno a Genova nel 1907.

Da sx: Gerolamo Rovetta (1851-1910), Marco Praga (1862-1929), Giannino Antona Traversi (1860-1939), Augusto Novelli (1866-1927), Domenico Oliva (1860-1917), Renato Simoni (1875-1952) e Sabatino Lopez Nunes (1867-1951)



Fig. 5

Vignetta satirica sullo scandalo della Banca Romana, da *L'Asino* del 1892. Giovanni Giolitti (1842-1928) e Bernardo Tanlongo (1820-1896) intenti a svaligiare la Cassa Pensioni



Fig. 6

Il socialista Filippo Turati (1857-1932), tra i fondatori, a Genova nel 1892, dell'allora Partito dei Lavoratori Italiani



Fig.7

Il barone Sidney Sonnino (1847-1922) antagonista di Giolitti, uno dei più autorevoli esponenti del liberalismo italiano



Fig. 8

Ernesto Nathan (1845-1921), primo sindaco di Roma



Fig. 9

La medium Eusapia Palladino (1854-1918) dopo una seduta



Fig. 10

Pietro Mascagni (1863-1945)



Fig. 11

Gabriele D'Annunzio (1863-1938)



Fig. 12

Lina Cavalieri (1874-1944), la più famosa 'sciantosa' dell'età giolittiana



Fig. 13

La *Matichiche*, canzone-danza spagnola alla moda dal 1870

BIBLIOGRAFIA

- Aloi, Dino, cur. Giovanni Giolitti nella satira politica: la nascita dell'Italia moderna. Il Pennino, 2003. Catalogo della mostra (Alessandria, Galleria "Carlo Carrà" di Palazzo Guasco, 22 gen.-1 feb. 2004).
- Angelini, Franca. Teatro e spettacolo nel primo Novecento. Laterza, 2020.
- Arrighi, Cletto, Carlo Baravalle, Policarpo Campagnani et al., Milano nuova: strenna del Pio Istituto dei Rachitici di Milano. Tip. Bernardoni di C. Rebeschini & C., 1890.
- Associazione Universitaria Parmense. Stivaliade. s.n. [Lit. F. Zafferri], 1909.
- Baldazzi, Gianfranco. La canzone italiana del Novecento. Newton Compton, 1989.
- Basso, Alberto, cur. Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, I Titoli e i Personaggi, Utet, 1999.
- Benadusi, Lorenzo, e Enrico Serventi Longhi, cur. Le maschere della realtà. Satira e caricatura nell'Italia contemporanea. Viella, 2022.
- Carnazzi, Giulio. La satira politica nell'Italia del Novecento. Principato, 1975.
- Carocci, Giampiero. Giolitti e l'età giolittiana. Piccola Biblioteca Einaudi, 1967.
- Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita. Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915). Vita e Pensiero, 1984.
- Cherubini, Francesco. Vocabolario Milanese-Italiano. Dall'Imp. Regia Stamperia, 1841.
- Croce, Benedetto. Storia d'Italia dal 1871 al 1915, a cura di Giuseppe Galasso. Adelphi, 1991.
- D'Alterio, Daniele, e Aurora Raniolo. Società, sindacato, politica: Roma, l'Italia, l'Europa all'alba del Novecento (1900-1910). s.n., 2013. Progetto multimediale dell'Archivio Fotografico-Iconografico della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, coordinato dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico.
- D'Amico, Silvio. Regina Coeli, a cura di Alessandro d'Amico. Novecento, 1994.
- Farfalla (La). no. 10, 7 mar. 1886.
- Fascio Operaio (Il). a IV, no. 118, 20 e 21 mar. 1886.
- Ferravilla, E. [Edoardo], e G. [Giuseppe] Stella. I prodezz del Tecoppa, scene comiche. Aliprandi, post 1880.
- Florentino, Waldimaro. L'operetta italiana: storia, analisi critica, aneddoti. Catinaccio, 2006.
- Forzano, Giovacchino. Come li ho conosciuti. Edizioni Radio Italiana, 1957.
- Forzano, Giovacchino. Monopoleone. Tre atti di musica, satira ecc. ecc. Tip. Sociale La Provincia, 1911.
- Gara, Eugenio, e Filippo Piazzi. Serata all'osteria della Scapigliatura: Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei. Lampi di Stampa, 2004.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia. no. 277, 26 nov. 1908.
- Gelli, Piero, cur. Dizionario dell'Opera. Baldini&Castoldi, 1996.
- Gentile, Emilio. L'Italia giolittiana 1899-1914. il Mulino, 1990.
- Gianeri, Enrico. Palamidone: Giolitti nella caricatura, pref. di Giovanni Malagodi. Teca, 1966.
- Giarelli, Francesco. Vent'anni di giornalismo (1868-1888). Tip. Ed. A.G. Cairo, 1896.
- Gjata, Adela. Il grande eclettico: Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento. Firenze University Press, 2017.
- Guiot, Lorenza, e Jürgen Maehder, cur. Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Casa Musicale Sonzogno, 1995. Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi su Ruggero Leoncavallo, Biblioteca Cantonale di Locarno, 7-9 ott. 1993.
- Guiot, Lorenza, e Jürgen Maehder, cur. Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Casa Musicale Sonzogno, 2005. Atti del 4° Convegno Internazionale di Studi su "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", Biblioteca Cantonale di Locarno, 23-24 mag. 1998.
- Icsti, Joseph von. Giocondiamo?, s.n. 1912.
- Jona, Alberto. Lo spettacolo di intrattenimento: café-chantant, cabaret, music-hall e altre forme. 3. Le esperienze italiane. In Dalla musica di scena allo spettacolo rock. Vol. 6 di Musica in scena, a cura di Alberto Basso, 207-233. UTET, 1997.
- Mascagni, Pietro. L'addio di Palamidone. Boccaccini & Spada, 1894.
- Mascagni, Pietro. Mascagni parla: appunti per le memorie di un grande musicista raccolti da Salvatore De Carlo. De Carlo, 1945.
- Mattei, Zenone, Filippo Turati, e Tino Pelosi, Inno dei lavoratori: per canto e pianoforte, Carisch, c. 1945.
- Miceli, Sergio. Musica e cinema nella cultura del Novecento. Bulzoni, 2010.
- Nardi, Isabella, e Sandro Gentili, cur. La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della guerra di Libia. Morlacchi, 2009.
- Natale, Gaetano. Giolitti e gli italiani. Garzanti, 1949.
- Nicolodi, Fiamma. Novecento in musica. Il Saggiatore, 2018.
- Oliva, Domenico. Il teatro in Italia nel 1909. Stab. Tip. E. M. Ploritta, 1911.
- Oppicelli, Ernesto. L'Operetta da Hervé al Musical. Fratelli Melita, 1989.
- Paoletti, Matteo. Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti. Alma Mater Studiorum, Dipartimento delle Arti, 2015.
- Pertica, Domenico. Fatti, fattacci e personaggi della Roma umbertina: un filmato sulla cronaca nera e gli scandali che scoppiarono a fine secolo con lo sfondo arguto e vivace di una Roma della politica, dei salotti, del marciapiede, dei giornali, della letteratura, dell'affarismo... Newton Compton, 1993.
- Pesce, Anita, e Marialuisa Stazio, cur. La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione. CNR – Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo,

- 2013.
- Pretini, Giancarlo. Spettacolo Leggero: dal Music-Hall, al Varietà, alla Rivista, al Musical. Trapezio, 1997.
- Resoconto Stenografico del XIII Congresso Nazionale del Partito Socialista Italiano. Tipografia dell'“Unione Arti Grafiche”, 1913.
- Romano, Salvatore Francesco. L'Italia del Novecento. Ed. Biblioteca di Storia Patria/Ente per la Diffusione e l'Educazione Storica, 1968.
- Salomone, Arcangelo William. L'età giolittiana. La Nuova Italia, 1988.
- Salvatori, Dario. Il Salvatori 2025. Il Dizionario della Canzone internazionale. Iacobelli, 2025.
- Sanvitale, Francesco. La romanza italiana da salotto. EDT, 2002.
- Simonelli, Luciano. Renato Simoni: ciò che importa è vivere da galantuomo. Simonelli, 2013.
- Simoni, Renato. Il mistero di S. Palamidone. Tip. G. Abbiati, 1911.
- Simoni, Renato. Turlupineide. O. Colombetti, Tip. Pirola di E. Rubini e C., 1908.
- Simoni, Renato. Turlupineide. Tip. Coop. Ed. del Diritto, 1909.
- Simoni, Renato. Turlupineide. Off. d'arti graf. Pilade Rocco & C., 1926.
- Simoni, Renato. Turlupineide. Suvini Zerboni, 1934.
- Simoni, Renato. Turlupineide. Società Anonima Suvini Zerboni, s.d.
- Simoni, Renato. Turlupineide. Tipografia Nuova, s.d.
- Tocci, Costantino. La Turlupineide nel collegio di Rossano. Scene della vita politica. Tip. Del Popolano di F. Dragosei, 1909.
- Venturoli, Marcello. La patria di marmo: tutta la storia del Vittoriano, il monumento più discusso dell'età umbertina, tra arte, spettacoli, invenzioni, scandali e duelli. Newton Compton, 1995.
- Viotti, Andrea. “Caramba, il Pantocrator della scena. Ricordo di Luigi Sapelli”. ASC, Rivista dell'Associazione Italiana Scenografi, Costumisti, Arredatori, dicembre 2009.

La diglossia nel linguaggio letterario, artistico e museale – Un approccio alla comprensione delle diversità culturali

Marco Izzolino

Accademia di Belle Arti, Napoli

<https://orcid.org/0009-0007-2683-1557>

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of diglossia, historically linked to the linguistic field, and to extend its applicability to a broader cultural dimension that includes literary, artistic, and, finally, museological language. It is argued that diglossia – understood as the coexistence of different communicative languages and codes within the individual and the community – is not a marginal phenomenon, but an intrinsic and pervasive condition of contemporary life.

The essay is based on a research project concerning the historical-artistic context of post-unification Sardinia, where the concept of visual diglossia was introduced. The Sardinian case, with its historical trajectory of local artists mediating between 'native' languages and dominant cultural codes, offers an innovative paradigm for understanding the dialogue between hegemonic and subaltern cultures, anticipating phenomena later extended to Italy and other post-colonial contexts.

This visual diglossia, originating in art and reflected in the organizational models of international bodies like ICOM, facilitates the translation between a global exhibition 'language' and local cultural languages. Considering diglossia as a widespread competence in dissemination enables a dynamic process that favors the re-emergence of even peripheral cultural meanings and their access to a wide audience, overcoming spatio-temporal and cultural barriers. In an era of increasing interconnectedness, the ability to manage this diglossia is crucial for transforming museum heritage into a 'shared communication theater,' where cultural diversity is actively mediated.

KEY WORDS

Diglossia, Visual Diglossia, Museo-logical Language, Cultural Hybridization, Post-colonial

CITATION

Izzolino, Marco. "La diglossia nel linguaggio letterario, artistico e museale – Un approccio alla comprensione delle diversità culturali". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 103-119

Premessa

La complessità delle società contemporanee è caratterizzata da un'intensa dinamica di scambi culturali e da una profonda interconnessione globale. In questo contesto, l'individuo è esposto continuamente a una pluralità di linguaggi, codici e sistemi di significazione, fenomeno che può essere efficacemente interpretato attraverso la lente della *diglossia*. Originariamente elaborato in ambito linguistico da Charles A. Ferguson¹ nel 1959 e successivamente ampliato da Joshua A. Fishman² nel 1967, il concetto di diglossia descrive la coesistenza di due varietà linguistiche distinte, impiegate in contesti sociali differenziati all'interno di una stessa comunità. Il presente studio propone un'estensione di tale concetto al più ampio dominio dei linguaggi culturali e comunicativi, con particolare attenzione all'ambito museale. Si sostiene che la diglossia, intesa come la compresenza, nel singolo e nella collettività, di differenti idiommi comunicativi e repertori simbolici, rappresenti oggi una condizione strutturale e ubiquitaria nell'esperienza umana dell'era globalizzata.³

Questo contributo intende esplorare come il concetto di diglossia, tradizionalmente riferito alla sfera verbale, possa essere esteso all'ambito visivo e, successivamente, ai linguaggi museali, al fine di offrire una cornice interpretativa utile a favorire la comprensione e la valorizzazione del patrimonio culturale. Tale estensione si rende necessaria per fornire agli spazi espositivi strumenti concettuali e operativi capaci di rispondere alla crescente diversità del pubblico e alla natura composita delle espressioni culturali contemporanee. La capacità dei musei di configurarsi come un 'teatro di comunicazione condivisa', in cui la diversità non è un mero oggetto di esposizione ma viene attivamente mediata e resa intelligibile,⁴ dipende in larga misura dalla consapevolezza e dalla gestione di questa condizione diglossica. L'analisi si radica in un progetto di ricerca focalizzato sul contesto storico-artistico della Sardegna post-unitaria, che ha consentito di sviluppare una prospettiva interpretativa di diglossia *visiva*.⁵ Il caso sardo si presta a fungere da laboratorio emblematico di ibridazione culturale, in cui artisti locali hanno mediato fra codici espressivi 'nativi' e linguaggi culturali egemoni imposti dalla neonata Nazione italiana. Tale esperienza storica e artistica costituisce un paradigma utile non solo per comprendere le dinamiche interne alla cultura italiana post-unitaria, ma anche per delineare un modello metodologico applicabile a contesti più ampi, inclusi quelli derivanti da processi post-coloniali a scala globale. La diglossia, e in particolare la sua interpretazione in termini visivi proposta rispetto all'esperienza artistica sarda, si configura come un precursore dei meccanismi comunicativi che informano il linguaggio museale contemporaneo. Organizzazioni come l'International Council of Museums⁶ promuovono

1 Ferguson, "Diglossia".

2 Fishman, "Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Bilingualism".

3 Bauman, *Liquid Modernity*; Fabietti, *Il destino della 'cultura'*.

4 Hooper-Greenhill, *The Educational Role*.

5 Izzolino, *Didattica Museale*, in particolare su questo argomento si rimanda al capitolo 3 "Diglossia visiva", 92-119.

6 ICOM, "Standards and Guidelines".

modelli organizzativi che, pur non menzionando esplicitamente il termine diglossia, ne riflettono la logica intrinseca: un ponte tra un 'linguaggio globale' dell'esposizione, caratterizzato da codici e pratiche universalmente riconosciute, e i linguaggi specifici, 'nativi' o locali, dei patrimoni esposti. Questa prospettiva permette di riconoscere la diglossia come una competenza diffusa nel pubblico, su cui i musei possono fare affidamento per attivare processi dinamici di interpretazione e coinvolgimento. Il contributo si sviluppa seguendo un percorso che parte dall'analisi della diglossia in senso stretto, procede con l'approfondimento della sua manifestazione nella sfera visiva e conclude con la sua applicazione al contesto museale. Verranno discusse le implicazioni di questo approccio per la valorizzazione del patrimonio culturale, sottolineando come la consapevolezza e l'applicazione strategica della diglossia nel linguaggio museale rivestano un ruolo cruciale nella costruzione di nuove identità culturali e nella promozione di un autentico dialogo interculturale nell'epoca contemporanea.

Origine del concetto di diglossia

Il concetto di diglossia, nella sua accezione più consolidata, affonda le radici negli studi sociolinguistici del XX secolo. La formulazione pionieristica di Charles A. Ferguson (1959) ha descritto la diglossia come una situazione linguistica stabile in cui, all'interno di una comunità, due varietà della stessa lingua (o, in alcuni casi, due lingue distinte ma strettamente correlate) coesistono e sono impiegate in funzioni sociali complementari e ben definite. Una varietà è considerata 'alta' (H, da *High*) ed è utilizzata in contesti formali, ufficiali e prestigiosi (ad esempio religione, istruzione, governo), mentre l'altra è considerata 'bassa' (L, da *Low*) ed è impiegata nella comunicazione informale, familiare e quotidiana. Questa distinzione funzionale, più che una mera gerarchia di prestigio, è ciò che caratterizza la diglossia, differenziandosi dal semplice bilinguismo, dove l'uso delle lingue può essere più intercambiabile o non rigidamente legato a specifici domini sociali. Ferguson identificò nove caratteristiche chiave della diglossia, tra cui la specializzazione funzionale delle varietà, il prestigio di H, l'acquisizione di L come lingua madre e H attraverso l'educazione formale, l'esistenza di un vasto corpus letterario in H, e l'assenza di parlanti nativi che usino H in contesti informali. Esempi classici citati da Ferguson includono l'arabo colloquiale e standard, il greco demotico e καθαρεύουσα, il tedesco svizzero e lo standard, e il creolo haitiano e il francese.

Successivamente, Joshua A. Fishman ampliò il concetto, distinguendo tra 'bilinguismo con diglossia' (dove una comunità è bilingue e le lingue hanno funzioni sociali separate), 'diglossia senza bilinguismo' (dove ci sono due lingue o varietà, ma gruppi distinti all'interno della comunità usano predominantemente l'una o l'altra, senza che tutti i membri siano bilingue), "bilinguismo senza diglossia" (dove gli individui sono bilingue ma le lingue sono usate in modo intercambiabile senza chiara specializzazione funzionale) e "né bilinguismo né diglossia" (comunità monolingue). L'apporto di Fishman è stato cruciale per chiarire che diglossia e bilinguismo non sono sinonimi e possono presentarsi in diverse combinazioni, influenzando profon-

damente la dinamica sociale e culturale di una comunità. La pertinenza del concetto di diglossia per la comprensione delle dinamiche culturali va oltre il mero ambito linguistico. L'idea di coesistenza funzionale di codici differenti, impiegati in contesti sociali specifici e con diversi gradi di prestigio o formalità, può essere estesa a tutti i sistemi di significazione che strutturano una cultura. In un'ottica sociologica e antropologica della cultura, si osserva come fenomeni di compresenza di repertori gestuali, simbolici, iconografici e narrativi rispondano a esigenze comunicative diverse, dal quotidiano all'istituzionale, dal locale al globale.⁷ Questa 'diglossia culturale' diventa particolarmente rilevante in contesti di intersezione tra culture, dove l'emergere di una cultura egemone porta all'assimilazione, all'adattamento o alla resistenza di codici culturali 'subalterni' o 'nativi'.

La diglossia nel contesto italiano post-unitario: il caso di Grazia Deledda

Il processo di unificazione italiana, culminato nel 1861, non comportò un'immediata creazione di un'unità linguistica a livello nazionale. Al contrario, il panorama italiano post-unitario risultava profondamente frammentato dal punto di vista linguistico, con una moltitudine di dialetti e lingue regionali che costituivano la lingua madre per la maggioranza della popolazione. L'italiano standard, fondato sul fiorentino letterario, era la lingua dell'amministrazione, dell'istruzione e della cultura 'alta', parlata e scritta da una ristretta élite intellettuale e borghese. Questa situazione configurava una chiara condizione di diglossia su scala nazionale, in cui il dialetto rappresentava la varietà 'bassa' e l'italiano la varietà 'alta'.

In questo contesto, la figura di Grazia Deledda (1871-1936), Premio Nobel per la Letteratura nel 1926, rappresenta un esempio paradigmatico della diglossia linguistica e delle sue implicazioni culturali. Nata e cresciuta a Nuoro, in Sardegna, Deledda apprese l'italiano non come lingua materna, ma attraverso un percorso di studio autonomo iniziato intorno ai tredici anni e proseguito con perseveranza fino all'età di circa trent'anni. La sua affermazione:

*Leggo relativamente poco, ma cose buone, e cerco sempre di migliorare il mio stile. Io scrivo ancora male in italiano ma anche perché ero abituata al dialetto sardo che è per se stesso una lingua diversa dall'italiana,*⁸

non solo testimonia la sua umiltà intellettuale, ma rivela anche una profonda consapevolezza della condizione diglossica in cui operava.⁹ Il sardo non è un dialetto territoriale, bensì una lingua romanza distinta, con una propria grammatica, un proprio lessico e una tradizione orale e scrittura autonoma. La scelta di Deledda di adottare l'italiano come lingua letteraria non rappresentò una semplice adesione a una norma,

⁷ Crespi, *Manuale di sociologia*; Monceri-Gili, *Comprendersi o no*.

⁸ La citazione è tratta da una pagina di diario autografa esposta in una vetrina della casa natale della scrittrice, oggi museo dedicato alla sua memoria.

⁹ Cavanaugh, *Language Ideologies*; Manca, *Tradizione e innovazione*.

ma una decisione strategica che le permise di superare i confini regionali, portando le storie, i miti, le tradizioni e le peculiarità della Sardegna a un pubblico nazionale e internazionale. Attraverso l'italiano, Deledda diede voce a una cultura che altrimenti sarebbe rimasta confinata, permettendole di “sopravvivere e continuare a essere raccontata in un contesto mutato”.¹⁰ Questa scelta linguistica fu sintomatica di una più ampia trasformazione culturale e sociale in Sardegna, innescata dalla cosiddetta Fusione Perfetta del 1847, che anticipò l'unificazione italiana. L'isola, già integrata negli stati governati dai Savoia, subì profondi processi di cambiamento e adattamento a una nuova realtà politica, economica e sociale. La cultura sarda, con le sue tradizioni peculiari – molte volte considerate ‘di nazione’ per la loro diffusione trasversale a tutti i livelli sociali, anziché meri retaggi folkloristici – si trovò a dialogare con una cultura italiana post-unitaria in costruzione. L'isolamento storico e la coesione sociale dell'isola avevano generato una forte coscienza collettiva e una ‘voce’ delle masse, presente in ogni aspetto della vita quotidiana.¹¹ La diglossia, in questo senso, non fu solo una condizione subalterna, ma divenne un meccanismo di resilienza culturale. L'apprendimento e l'uso della lingua ‘alta’ (l'italiano) non comportò l'annientamento della lingua ‘bassa’ (il sardo e la cultura che essa veicolava), bensì una complessa interazione che permise alla cultura sarda di adattarsi senza perdere la propria identità profonda. Grazia Deledda rappresenta dunque un'autrice che utilizzò la diglossia come strumento di emancipazione culturale e diffusione di un patrimonio altrimenti inaccessibile. La sua opera dimostra come l'incontro tra linguaggi diversi possa generare nuove forme d'espressione, arricchendo il panorama culturale complessivo.

Diglossia visiva: un paradigma dall'arte sarda post-unitaria

Le dinamiche di diglossia che si sono manifestate nel contesto linguistico e letterario della Sardegna post-unitaria trovano un riscontro parallelo nella sfera delle arti visive. Tra Otto e Novecento, così come alcuni letterati affrontarono la sfida di esprimersi in italiano pur provenendo da un contesto dialettale, anche gli artisti figurativi si confrontarono con una sorta di diglossia nel dominio della visione. Se la distinzione tra due lingue parlate o scritte è relativamente definita, trasporre tale distinzione nel linguaggio visivo richiede un'analisi più sottile, poiché la struttura e la grammatica dell'immagine risultano meno codificate rispetto a quelle verbali. Nonostante questa complessità, si possono riconoscere forme di diglossia visiva in diversi artisti sardi attivi nel periodo post-unitario. Per uno scrittore dell'epoca la diglossia consisteva nel comporre in una lingua differente da quella che aveva formato il proprio pensiero e la propria visione del mondo. Per l'artista visivo, la diglossia si traduceva nell'esprimersi attraverso materiali, tecniche e contesti espressivi differenti da quelli in cui aveva sviluppato le proprie capacità plastiche e grafiche, spesso interiorizzate in ambito tradizionale e familiare.

¹⁰ Izzolino, *Didattica museale*, 95.

¹¹ Gumperz, *Linguistic and Social Interaction*; Hawkins, *Diglossia Revisited*.

Un esempio emblematico è offerto da Costantino Nivola (1911-1988), uno dei maggiori artisti sardi del Novecento. In un'intervista del 1977 con Tonino Casula,¹² Nivola raccontò che, pur riconoscendo l'importanza dei suoi studi artistici al di fuori della Sardegna – in particolare all'ISIA di Monza – e delle esperienze internazionali, la sua formazione giovanile come muratore e scalpellino nel paese natio di Orani costituì il fondamento della sua pratica artistica. La sua prima opportunità di esercitare le competenze plastiche e grafiche in un contesto esterno avvenne grazie alla collaborazione con Mario Delitala, anch'egli originario di Orani, nella decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Sassari. Delitala (1887-1990) apparteneva a una generazione di artisti sardi attivi a cavallo tra Otto e Novecento che, grazie ai cambiamenti politici e sociali, ebbero accesso a un contesto culturale più ampio rispetto a quanto precedentemente offerto dall'isola. Altri artisti coevi come Francesco Ciusa (1883-1949), Giuseppe Biasi (1885-1945), Melkiorre Melis (1885-1982), Mario Mossa de Murtas (1902-1986) e Tarquinio Sini (1889-1943) appresero un linguaggio artistico e compositivo estraneo alla tradizione locale, ispirato da ambiti accademici, avanguardie e contesti industriali come l'editoria, la grafica e il design.¹³ Le commissioni pubbliche statali, come quelle per l'Università di Sassari e altri edifici istituzionali, furono occasioni di incontro tra due linguaggi culturali distinti della Sardegna: quello tradizionale locale e quello nazionale moderno. La generazione successiva, rappresentata anche da Nivola, ebbe modo di sperimentare la propria espressività tradizionale in contesti definiti da requisiti estetici nazionali, delineando così un processo di confronto e mediazione tra codici differenti. Il linguaggio visivo sardo tradizionale, infatti, si era sviluppato per secoli prescindendo quasi totalmente dall'evoluzione storica della cultura figurativa classica. Caratterizzato da una forza espressiva 'barbarica' nel senso di a-classica, essenziale e sintetica nella composizione della figura, e tendente all'astratto nella differenziazione delle superfici per imitare le incisioni e le modellature naturali del paesaggio, esso possedeva una propria "matrice mediterranea pre-classica, comune a molte civiltà affacciate sul Mediterraneo. Questa specificità è stata ben riassunta nell'idea che in Sardegna

il divenire del tempo sta contro la fissità dell'origine; qui vi è quasi una sorta di terrore religioso della perfettibilità; qui una rude forza ancestrale sembra debba imprimere in tutto il suggello dell'essenziale senza contorni. Terra di espressioni pure è la Sardegna, che non amano conchiudersi nel binomio classico, non superabile, del *pulchrum-verum*. [...] In codesta essenziale soddisfazione delle piccole cose, senza aspri tormenti, è uno dei suoi tratti più suggestivi: la freschezza primordiale caratteristica di ogni mondo barbarico. [...] Pure espressioni e piccole cose costituiscono i segni, oggi come in antico, della civiltà e dell'arte, nell'Isola.¹⁴

12 Tonino Casula, intervista a Costantino Nivola.

13 Gusti-Manca, *Arte contemporanea*.

14 Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*, 130.

L'incontro con una civiltà figurativa fondata sulla cultura classica, o con la quale essa si era sempre confrontata, ebbe un impatto significativo sulla generazione di artisti sardi della seconda metà dell'Ottocento. Da qui nacque una sorta di diglossia visiva: il possesso contemporaneo di due linguaggi visivi differenti. L'uno nativo, a-classico, e l'altro acquisito, di derivazione classica. Inizialmente, nella generazione di Delitala, i due linguaggi si incontrarono sul terreno del realismo espressivo. Gli artisti sardi adattarono l'immediatezza delle proprie attitudini alle regole della prospettiva e della composizione geometrica, assecondando le esigenze di verità e sincerità della rappresentazione naturalistica diffuse nel resto d'Italia. Impararono a contenere una tecnica espressiva istintiva all'interno di una rigorosa griglia razionale. Questo incontro generò conseguenze feconde: approcci e attitudini grafiche o d'intervento sulla materia, inizialmente latenti, emersero con prepotenza come cifre espressive all'interno di composizioni figurative comprensibili a livello nazionale. Artisti come Ciusa o Biasi non solo portarono alla luce storie e personaggi della Sardegna, ma lo fecero con uno stile personale, capace di fondere la minuziosità del dettaglio con l'accostamento di volumi e superfici astratti, esito di una tecnica che organizzava in una visione d'insieme strategie e approcci provenienti da diverse tradizioni artigiane.

Se per la generazione a cavallo tra i due secoli il dialogo tra i due linguaggi avvenne sul piano del realismo figurativo (estraneo alla tradizione sarda), per la generazione successiva (quella di Nivola e Giovanni Pintori, suo compagno di studi a Monza) quel dialogo poté avvenire attraverso il recupero di matrici astratte e a-classiche, fino a quel momento quiescenti. Questo fu favorito dalla mutazione del contesto artistico nazionale, stimolato dalle avanguardie e dalle nuove tecnologie (fotografia, cinema), che portarono alla ribalta interessi verso i 'primitivi' e l'astrattismo, forme più vicine alla tradizione artistica e artigiana sarda. Il dialogo tra matrici culturali diverse stimolò il cambiamento anche nell'ambiente artistico del resto d'Italia, con il linguaggio comune come strumento di questo processo e la diglossia come presupposto. L'arte italiana si nutrì di storie, simboli e linguaggi provenienti da contesti un tempo erroneamente definiti periferici. Lo sforzo degli autori di apprendere un linguaggio diverso da quello d'origine generò processi di traduzione di elementi nativi o la creazione di elementi linguistici e simbolici ibridi e nuovi, soprattutto in ambiti espressivi emergenti grazie alle nuove tecnologie e ai processi industriali. È significativo che la diglossia visiva degli artisti sardi abbia avuto un impatto maggiore in discipline 'nascenti' dove la creatività si associava alla produzione industriale, come il graphic design (Pintori), la scultura applicata all'architettura moderna in cemento (Nivola), l'illustrazione (Edina Altara, Tarquinio Sini), e la connessione tra design industriale e artigianato (Eugenio Tavolara), con potenziali contributi anche nella scultura e ceramica (Salvatore Fancello). Ciò si spiega con l'approccio pragmatico dell'industria e l'apertura di un nuovo e più ampio pubblico, che consentivano soluzioni non convenzionali, superando le gerarchie artistiche tradizionali e l'apparente conflitto tra il linguaggio espressivo più libero della tradizione sarda e quello più razionale della tradizione classica.¹⁵

15 Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*.

In breve, la Sardegna ha trasformato la situazione di subalternità culturale in una scelta strategica di adattamento e innovazione, con la diglossia visiva che ha svolto il ruolo di catalizzatore. Questo fenomeno, lungi dall'essere circoscritto all'Isola, è espressione di un processo universale che si ripresenta ogniqualvolta culture diverse si incontrano in un rapporto di egemonia e subalternità, toccando tutti gli ambiti espressivi in grado di evolvere all'interno della cultura dominante.

Cornice teorica: Antonio Gramsci, Alberto Mario Cirese e i dislivelli culturali

Per inquadrare la diglossia visiva in un contesto teorico più ampio, è indispensabile fare riferimento alle riflessioni di Antonio Gramsci sui dislivelli culturali e alla successiva elaborazione di Alberto Mario Cirese in ambito antropologico e sociologico.¹⁶ Tali contributi permettono di comprendere non solo le dinamiche culturali interne alle società nazionali, ma anche le interazioni tra culture a livello globale, con particolare riguardo ai fenomeni post-coloniali.

Antonio Gramsci, nei suoi *Quaderni del carcere* (1929-1935), si rivelò uno dei primi pensatori a investigare in modo approfondito la relazione tra dislivelli culturali e lotta di classe nella società italiana. Egli attribuiva grande importanza allo studio della formazione degli intellettuali e dei fatti culturali legati ai gruppi sociali, includendo in quest'ultimo ambito anche attività, atteggiamenti e prodotti spesso sottovalutati o considerati marginali dalla cultura ufficiale, quali la letteratura popolare, il folklore e il senso comune. In particolare, Gramsci sottolineava la necessità di comprendere la cultura popolare come espressione rappresentativa delle classi subalterne, intese come "l'insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma e società finora esistita".¹⁷ Egli osservava una netta contrapposizione tra la visione del mondo popolare e quella ufficiale o colta, correlata ai contrasti economici e politici, ma anche a differenze culturali e di percezione del reale. Per Gramsci, la cultura popolare conteneva sia stratificazioni 'fossilizzate', più conservative, sia innovazioni spontanee e progressive, originate da nuove condizioni di vita. Queste innovazioni culturali potevano trasformarsi in una coscienza di classe più consapevole e articolata, sfidata e alimentata da un confronto continuo tra gruppi sociali. Questa concezione gramsciana fornisce una solida base teorica per leggere la diglossia culturale come un fenomeno dinamico, in cui la compresenza di codici e repertori diversi nelle classi subalterne diventa terreno fertile per la resistenza, l'innovazione e l'emancipazione culturale.

Negli anni Settanta, Alberto Mario Cirese ha ripreso e sviluppato le intuizioni di Gramsci sui dislivelli culturali,¹⁸ introducendo un approccio antropologico più ampio e meno legato alla valenza politica esplicita. Cirese ha utilizzato la distinzione tra cultura egemonica e culture subalterne come modello analitico per comprendere la dialettica culturale che si instaura sia all'interno di una società sia tra culture di-

16 Gramsci, *Quaderni del carcere*; Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*; Id., "Gramsci e il folklore".

17 Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2312.

18 Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*.

verse in relazione di dominio e subordinazione. Secondo Cirese, non esiste un tratto culturale intrinsecamente 'alto' o 'basso': la sua natura dipende sempre dal contesto storico-sociale in cui si colloca. I dislivelli culturali si manifestano nelle differenze tra classi sociali o società, determinati da fattori come isolamento territoriale, discriminazione culturale e resistenza all'omologazione imposta dai ceti dominanti. Cirese evidenzia inoltre come le culture, pur differenziate, siano legate da una rete di scambi continui, che includono processi di tradizione, acculturazione, innovazione e circolazione culturale o sociale. La circolazione culturale assume particolare importanza per la comprensione della diglossia, perché implica che i codici e i repertori culturali subiscono modificazioni, appropriazioni e nuove ibridazioni nei processi di scambio tra gruppi dominanti e subalterni. Questa visione permette di analizzare la diglossia non solo come una condizione di separazione o subordinazione, ma come un luogo di negoziazione e trasformazione culturale continua.

Il doppio linguaggio della globalizzazione

Le riflessioni gramsciane sulla relazione tra egemonia e subalternità sono state riprese e applicate a livello globale, dando origine a una serie di studi critici nei *Cultural Studies* e nei *Subaltern Studies*. Studiosi come Étienne Balibar, Ranajit Guha, Stuart Hall, Eric Hobsbawm e Edward Said hanno rielaborato il pensiero di Gramsci per analizzare le dinamiche culturali e politico-sociali di contesti post-coloniali e di trasformazioni globali.¹⁹ In particolare, la corrente dei *Subaltern Studies*, nata in India negli anni Ottanta, si ispira esplicitamente al pensiero gramsciano per dare voce alle classi subalterne tradizionalmente escluse dalla storiografia nazionale e post-coloniale, contribuendo a mettere in luce la complessità delle culture marginalizzate e a sfidare narrazioni egemoniche. Queste elaborazioni internazionali confermano l'importanza di una cornice teorica che consideri la diglossia culturale come un meccanismo di relazione dinamica e spesso conflittuale tra culture dominanti e subalterne, con esiti sia di subordinazione sia di innovazione e rinnovamento culturale. La contrapposizione tra cultura egemone e subalterna, come analizzata da Gramsci e Cirese, è utile non solo per le dinamiche socio-politiche della globalizzazione, ma anche per i meccanismi comunicativi attraverso cui essa si manifesta. Negli ultimi quattro decenni, l'interdipendenza globale ha generato un'ibridazione culturale che rende difficoltoso assegnare contorni precisi alle pratiche culturali. La circolazione di persone, beni e informazioni, unita al sistema informativo di massa e in rete, rende l'incontro con la diversità inevitabile e soggetto a continue negoziazioni. Ciò rende sempre più difficile immaginare le culture come realtà separate, stabili e coerenti. Prevale, come Franco Crespi afferma, la

possibilità che forme culturali diverse, anche contrapposte tra loro, siano compresenti in uno stesso contesto sociale. Mentre determinate forme culturali possono essere l'espressione dell'esperienza sociale di nuovi ceti emergenti [...] altre forme culturali, legate alle tradizioni,

19 Cfr. Schirru, *Gramsci, le culture e il mondo*; Deias et al., *Gramsci ritrovato*.

possono invece continuare a persistere [...]. Il conflitto tra queste diverse forme può avere esiti diversi, a seconda che le forme “progressiste” prevalgano su quelle tradizionali o queste ultime sulle prime, oppure che si diano in entrambe processi di reciproco adattamento.²⁰

La globalizzazione ha così creato il *multiculturalismo*, ovvero la coesistenza di culture differenti, la cui origine è spesso di difficile identificazione. Parlare di società multiculturale equivale a descrivere una società composta da individui appartenenti a culture diverse, le cui manifestazioni cambiano continuamente a seguito dell'adattamento delle mediazioni simboliche a nuove condizioni o della creatività interna. Gli effetti della globalizzazione si manifestano in crisi di appartenenza sociale, generate dalla nascita di categorie più complesse, instabili e spesso transnazionali. L'identità come appartenenza è sempre meno definita dal contesto geografico e più dalla capacità autoriflessiva del singolo, che costruisce e rinegozia quotidianamente le proprie relazioni sociali e culturali. Come afferma Bauman:

Rappresentare i propri membri come individui è il marchio di fabbrica della società moderna. Tale rappresentazione [...] è piuttosto un'attività quotidianamente esplicita. La società moderna esiste nella sua quotidiana riformulazione e rinegoziazione della rete di obblighi reciproci chiamata “società”. [...] Oggi “individualizzazione” significa qualcosa di molto diverso rispetto a cent'anni fa e nelle prime fasi dell'età moderna – il periodo di decantata “emancipazione” dell'uomo dalla fitta rete di dipendenza, sorveglianza e imposizione comunitaria.²¹

Ogni individuo si trova oggi a vivere una curiosa contraddizione: una società che richiede scambi e contaminazioni a livello planetario, e al contempo un intimo meccanismo di salvaguardia del sé e del gruppo di appartenenza da ciò che è esterno. Ne deriva che all'individuo è assegnata una responsabilità maggiore: oggi è il singolo a decidere la propria appartenenza, in una continua tensione tra due spinte opposte – quella a incrementare i legami e quella a frammentarli.

Ogni individuo ha una sua “cultura” individuale, che è il modo particolare e unico in cui tutte le sue diverse appartenenze e riferimenti sociali e culturali si compongono a formare una configurazione unica e distintiva. [...] L'identità individuale [...] nasce da e si compone di una pluralità di appartenenze e di riferimenti, più o meno coerenti tra loro, più o meno stabili e duraturi. [...] Questa struttura di appartenenze e riferimenti può assumere per ognuno una forma e un ordine diversi e anche mutare nel tempo e a seconda del contesto.²²

20 Crespi, *Manuale di sociologia*, 251-252.

21 Bauman, *Liquid Modernity*, 22.

22 Gili, *Le condizioni della comunicazione*, 7-39, in par. 30.

Questo contrasto si manifesta non solo a livello individuale e interno alla società, ma anche nelle relazioni internazionali, con regionalismi e radicalizzazioni culturali come tentativo di far prevalere le identità comunitarie tradizionali. Ma gli elementi tradizionali perdono autorità nel confronto con le diversità espresse dal proprio vicino. La costruzione di una relazione corretta e libera con la diversità diventa più importante della ricerca delle origini. Per alcuni autori, ‘multiculturalità’ dovrebbe essere sostituita da ‘interculturalità’, ponendo l’accento sull’‘inter’ per risaltare la ricchezza e la produttività del confronto come terreno fecondo di negoziazione. Il patrimonio culturale diventa così un veicolo per l’interculturalità, aiutandoci a comprendere come in ognuno di noi ci sia un poco dell’altro.²³ Per la comunicazione interculturale, essenziale è la condivisione di codici comunicativi. Se a culture differenti corrispondono linguaggi in tutto o in parte diversi, è anche vero che con la costituzione del mondo come unità globale si è diffusa una cultura globale: un sistema condiviso di segni misti (testuali, visivi, sonori) utilizzati da una pluralità internazionale di interpreti che mantengono una costanza di significazione. Questo amalgama linguistico-culturale è determinato dagli effetti della globalizzazione: scambio internazionale di merci, movimento di persone e soprattutto comunicazione in rete e uso degli stessi strumenti tecnologici. Esistono segni internazionalmente condivisi per molteplici aspetti delle nostre vite, dal trasporto alla lettura di immagini. Ogni individuo oggi possiede due piani culturali di riferimento: quello di appartenenza e quello globale. Di conseguenza, per ogni aspetto culturale esistono due linguaggi paralleli, uno intra-culturale e uno inter-culturale, usati a seconda degli interlocutori. Si può parlare di una ‘diglossia diffusa’, capacità di utilizzare l’uno o l’altro tipo di linguaggio a seconda delle circostanze. L’uso del termine diglossia non è improprio, poiché questa facoltà si è creata per necessità storicamente determinate, comuni a buona parte del globo, in seguito alle unità nazionali e alle invasioni coloniali, quando le masse subalterne hanno dovuto apprendere il linguaggio delle culture egemoni. La diglossia contemporanea è figlia della diglossia coloniale o post-unitaria.

La struttura di questa diglossia è principalmente di natura visiva, poiché attraverso simboli grafici riusciamo a comunicare al di là delle differenze di lingua. Esiste una fitta rete di codici iconici che ci indicano come muoverci, dove guardare, come usare utensili, come nutrirci, ecc.

Nel libro *Principi di psicologia della forma* (1935), lo psicologo tedesco Kurt Koffka scrisse che una maniglia “vuole essere afferrata” e che una cassetta delle lettere invita a spedirne. Sosteneva che “le cose ci dicono cosa fare con esse” e usava la parola *Aufforderungscharakter* (l’affordance, l’invito all’uso) per descrivere come essi ci stimolano a capire come dovremmo usarli. Chiedere se qualcosa è ben progettato significa domandarsi se è una soluzione, se funziona bene nel suo contesto, se ci fa pensare ma certo, se usa correttamente i materiali, se la forma è semplice o fantasiosa, se rende desiderabile l’oggetto.²⁴

²³ Donati, *Oltre il multiculturalismo*.

²⁴ Cousins, *Storia dello sguardo*, 82-83.

Lo sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) ha influenzato l'evoluzione delle capacità d'espressione visiva, configurando una "svolta iconica"²⁵ nella cultura contemporanea. Questa svolta implica un cambiamento qualitativo nella produzione e nell'impatto delle immagini, influenzato dall'emersione e valorizzazione di tratti culturali non europei/occidentali. L'attrazione di artisti europei (come Picasso, Matisse) verso il "primitivismo" e l'astrattismo può essere interpretata come apertura a estetiche e sistemi simbolici delle culture extra-europee, ricche di linguaggi visivi autonomi. Questo interesse ha permesso di superare le convenzioni rappresentative classiche, aprendo nuove vie espressive.

La globalizzazione odierna amplifica questo fenomeno. La diffusione capillare di immagini attraverso i media digitali ha creato un ambiente comunicativo dove linguaggi visivi di diversa provenienza si incontrano, si mescolano e si evolvono rapidamente. Ciò che un tempo era distintivo di una cultura può ora essere ripreso e diffuso globalmente, diventando parte di un repertorio visivo comune, spesso con significati nuovi. Questo processo è intrinsecamente diglossico: le immagini operano su più livelli, combinando un'immediatezza universale con risonanze culturali specifiche. Questa condizione di "doppio linguaggio" è un elemento distintivo dell'era globale. La cultura è di per sé un insieme di stratificazioni diverse di significati e di forme espressive che si sono venute accumulando nel corso della storia. Perciò l'identificazione di un unico codice culturale o di un'unica lingua è quasi sempre una forzatura ideologica. Quest'ultima osservazione è calzante per la comprensione della diglossia culturale. Non esiste una 'cultura pura' monolitica, ma un intreccio dinamico di codici. La 'svolta iconica' non è solo quantitativa, ma qualitativa: le immagini sono agenti attivi nella costruzione di realtà e significati. La capacità di comprendere questa complessità visiva richiede una competenza diglossica da parte del fruitore, per decodificare sia il messaggio universale che le stratificazioni culturali native. Questa competenza permette di apprezzare la ricchezza dell'ibridazione e riconoscere le diverse voci visive. L'industria creativa globale attinge a un vasto repertorio, generando appropriazione o ibridazione creativa.

L'opera di Maria Lai (1919-2013), radicata nelle tradizioni sarde ma espressa attraverso linguaggi universali (arte tessile, installazione), esemplifica questa diglossia visiva. I suoi 'libri cuciti', i 'telami' e le 'legature' dimostrano come un linguaggio 'basso' e locale possa elevarsi a 'alto' e universale. L'opera di Lai è stata una chiara manifestazione pratica di diglossia visiva: usando tecniche e materiali tradizionali per parlare a un pubblico globale. La diglossia visiva è una lente essenziale per analizzare come elementi nativi e a-classici influenzano le estetiche globali, e come i linguaggi globali diano nuova vita alle espressioni locali. Questa capacità di essere universalmente leggibile pur veicolando specificità culturali profonde arricchisce il panorama globale e promuove la consapevolezza della diversità culturale. La diglossia visiva è una competenza chiave per la produzione e fruizione di significato nell'era delle immagini.

25 Boehm, *La svolta iconica*.

La diglossia nel linguaggio museale

Il museo, per sua natura, è un'istituzione dedicata alla conservazione, esposizione e interpretazione del patrimonio culturale. In un mondo caratterizzato dalla diglossia culturale e dalla svolta iconica, il linguaggio museale non può più limitarsi a una comunicazione unidirezionale e monologica. Al contrario, deve evolvere per diventare un vero e proprio “teatro di comunicazione condivisa”,²⁶ in cui la diversità culturale è non solo esposta ma attivamente mediata e resa accessibile a un pubblico eterogeneo.²⁷ È qui che il concetto di diglossia trova la sua applicazione più innovativa.

La musealizzazione non è esente da questo sguardo globalmente condiviso. Il museo e tutti i luoghi della musealizzazione sono i contesti per eccellenza dove si ricorre all'utilizzo di codici internazionalmente condivisi, attraverso lo sguardo, per incontrare e comprendere la diversità; luoghi nei quali ciò che non è capito, perché parla una lingua lontana da noi nello spazio o nel tempo, può essere tradotto in una lingua condivisa da tutti. L'ICOM stessa costituisce una piattaforma internazionalmente condivisa per aggiornare, ampliare, rinegoziare e discutere di questi codici affinché possano essere in grado di tradurre e rendere comprensibili la più grande varietà di manifestazioni culturali, materiali e immateriali, presenti nel mondo. Uno dei compiti della didattica museale è di utilizzare i codici museali per mettere le persone in grado di comprendere ciò che è distante da loro, traducendo il linguaggio nativo dei beni culturali in un linguaggio contemporaneo condiviso. Il linguaggio museale può essere inteso come un insieme complesso di codici comunicativi: testuali (didascalie, pannelli, audioguide), visivi (allestimenti, grafica, illuminazione, display digitali), spaziali (percorsi espositivi, architettura) e performativi (eventi, laboratori). Tradizionalmente, questi linguaggi hanno spesso rispecchiato una cultura ‘alta’, privilegiando narrative e interpretazioni derivanti da un canone occidentale o nazionale egemone. Tuttavia, la crescente consapevolezza della diversità culturale e la necessità di un'inclusione autentica spingono i musei a sviluppare un approccio diglossico alla comunicazione. Questo approccio si manifesta nella capacità del museo di operare simultaneamente su due livelli linguistici e culturali, simili alle varietà ‘alta’ e ‘bassa’ della diglossia linguistica:

Linguaggio Globale/Universale (livello H): rappresenta il sistema di codici comunicativi condivisi per l'accoglienza del pubblico internazionale e la divulgazione di conoscenze su larga scala. Include l'uso di lingue veicolari (spesso l'inglese), una grafica chiara e intuitiva, un layout espositivo che segue standard internazionali di accessibilità e leggibilità, e l'impiego di tecnologie digitali per un'interazione facilitata. Questo livello mira a rendere il museo immediatamente comprensibile a visitatori provenienti da contesti culturali diversi, stabilendo un terreno comune di comunicazione. Questo

²⁶ Cataldo-Paraventi, *Il museo oggi*.

²⁷ Hooper-Greenhill, *The Educational Role*.

è in linea con le raccomandazioni di enti come l'ICOM,²⁸ che promuovono una definizione di museo sempre più inclusiva e orientata alla comunità, dove l'istituzione opera per la società e il suo sviluppo. L'obiettivo è creare una base di comprensione comune, superando le barriere immediate e rendendo il museo un ambiente accogliente per un pubblico culturalmente eterogeneo.

Linguaggio Specifico/Nativo (livello L): questo livello, complementare al primo, si basa sulla valorizzazione di codici culturali, linguistici e visivi locali. Invece di ignorare le varietà linguistiche o le tradizioni narrative specifiche di una comunità, il museo le integra attivamente. Si pensi all'uso di dialetti o di lingue minoritarie nelle audioguide, alla narrazione di storie locali da parte dei membri della comunità o all'esposizione di oggetti con una forte valenza simbolica all'interno della cultura di riferimento. Questa integrazione non è un mero esercizio folkloristico, ma una strategia per connettere il patrimonio esposto alle radici identitarie del pubblico, trasformando l'esperienza museale in un dialogo autentico e significativo.

La direzione del museo, rispetto al tema della diglossia, è quindi quella di mediare attivamente tra questi due livelli. L'applicazione della diglossia nel linguaggio museale non significa semplicemente fornire traduzioni linguistiche o descrizioni aggiuntive. Implica una profonda integrazione curatoriale e comunicativa in cui i due livelli interagiscono dinamicamente. Il 'linguaggio globale' dell'esposizione agisce come un ponte, un primo approccio che facilita l'ingresso del visitatore, mentre il 'linguaggio specifico/nativo' permette un'immersione più profonda, attivando significati culturali complessi e spesso 'quiescenti' o originariamente periferici. La capacità di un museo di gestire questa diglossia è cruciale per la sua rilevanza nel XXI secolo. Riconoscere la diglossia come una competenza diffusa nel pubblico – che molti individui possiedono naturalmente, navigando tra diversi codici nella vita quotidiana – consente ai musei di farvi affidamento nella divulgazione. Questo attiva un processo dinamico virtuoso: da un lato, il museo offre al visitatore strumenti per decodificare il patrimonio in un quadro universalmente comprensibile; dall'altro, permette al visitatore di attingere alle proprie competenze diglossiche per accedere a strati di significato più autentici e contestualizzati. Il museo diviene così un luogo di traduzione culturale,²⁹ non solo linguistica. È uno spazio dove il visitatore può compiere un percorso di acculturazione (nella logica di Cirese) dinamica, mediando tra la propria visione del mondo e quella proposta dalla cultura esposta. Questo processo facilita il riaffiorare di valori e significati che, in un contesto monologico, rimarrebbero inaccessibili o male interpretati. Si pensi all'arte contemporanea che spesso attinge a simboli e stili da culture non occidentali, o al design che fonde estetiche globali con artigianato locale:³⁰ il museo deve essere in grado di comunicare queste ibrida-

28 ICOM, "Standards and Guidelines".

29 Monceri-Gili, *Comprendersi o no*.

30 Gusti-Manca, *Arte contemporanea*.

zioni in modo coerente e significativo. La diglossia nel linguaggio museale permette di superare le barriere spazio-temporali e culturali, trasformando il museo da mero depositario di oggetti a agente attivo nella costruzione di nuove identità e nella promozione del dialogo interculturale. Questo è particolarmente importante in un'epoca di crescente interconnessione, dove la comprensione reciproca e il riconoscimento della diversità sono fondamentali per la coesistenza pacifica e la valorizzazione delle molteplici manifestazioni culturali del mondo.

Conclusioni

Il presente articolo ha proposto una rilettura del concetto di diglossia, estendendone la sua applicabilità dalla sfera linguistica a quella visiva e, in ultima analisi, al linguaggio museale. Partendo dall'analogia con la diglossia linguistica, esemplificata dalla figura di Grazia Deledda e dalla sua capacità di navigare tra il sardo e l'italiano, si è esplorato il caso della Sardegna post-unitaria come un laboratorio storico per comprendere la diglossia visiva. Artisti sardi come Costantino Nivola e la sua generazione hanno dimostrato come l'incontro tra un linguaggio artistico 'a-classico' nativo e i codici estetici di derivazione classica e industriale abbia generato forme espressive ibride e innovative, particolarmente fertili nelle 'discipline nascenti' come il graphic design e il design industriale.

Le teorie di Antonio Gramsci sui dislivelli culturali e di Alberto Mario Cirese sulla circolazione culturale hanno fornito la cornice teorica per interpretare la diglossia non solo come una condizione di subalternità, ma come una strategia di resilienza e adattamento che può condurre all'innovazione e all'emancipazione culturale. Il caso sardo, in questo senso, ha anticipato dinamiche di ibridazione culturale che si sono poi estese ad altri contesti italiani e globali, specialmente in relazione ai processi post-coloniali. La globalizzazione, lungi dall'essere un mero processo di omologazione, è stata presentata come un'arena in cui le culture tradizionali e subalterne possono trovare nuove vie di espressione e influenzare il panorama estetico dominante, manifestando una forma di diglossia a scala planetaria.

L'applicazione del concetto di diglossia al linguaggio museale rappresenta il cuore di questa ricerca. La direzione del museo rispetto a questo tema è quella di operare simultaneamente su due livelli comunicativi, integrando in modo strategico entrambi per un'esperienza più profonda e inclusiva. Si è argomentato che i musei contemporanei devono adottare un approccio diglossico alla comunicazione, operando simultaneamente su un 'linguaggio globale' (standard universali di accoglienza e divulgazione) e su 'linguaggi specifici/nativi' (codici culturali locali e interpretazioni contestualizzate). Questa duplice modalità comunicativa non solo rende il patrimonio più accessibile a un pubblico diversificato, ma attiva anche la competenza diglossica intrinseca negli individui, facilitando un processo dinamico di traduzione e comprensione culturale profonda.

La capacità del museo di gestire consapevolmente questa diglossia è cruciale per la sua missione nel XXI secolo. Essa permette al museo di trasformarsi da mero custode di oggetti in un agente attivo di dialogo interculturale e di costruzione di nuove identità. Riconoscere che la diversità non è un ostacolo, ma una risorsa, e che la diglossia è una condizione diffusa, consente ai musei di valorizzare appieno le molteplici manifestazioni culturali nel mondo contemporaneo.

In definitiva, la comprensione e l'applicazione strategica della diglossia nel linguaggio museale sono fondamentali per posizionare il contesto museale diffuso come catalizzatore di processi di acculturazione e di innovazione. Questo approccio non solo arricchisce l'esperienza del visitatore, ma rafforza anche il ruolo del museo come istituzione vitale e dinamica, capace di rispecchiare la complessità del mondo e di promuovere una cultura della comprensione e del rispetto reciproco. Future ricerche potrebbero esplorare l'applicazione empirica di questo modello in specifici contesti museali, valutando l'efficacia di strategie comunicative diglossiche e il loro impatto sulla partecipazione e l'*engagement* del pubblico.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity Press, 2000. Trad. it. *Modernità liquida*. Laterza, 2002.
- Belting, Hans. “Il museo: riflessione e sensazionalismo?”. In *Dopo il museo*, a cura di Franco Luisetti e Giovanni Maragliano. Trauben, 2006.
- Boehm, Gottfried. *La svolta iconica*. Meltemi, 2009.
- Casula, Tonino. Intervista a Costantino Nivola, programma radiofonico Arte 24, Radio Ventiquattrore, 1977, video, disponibile su YouTube, durata 18:49, <https://www.youtube.com/watch?v=GSE71-gr-0s>.
- Cavanaugh, John R. “Language Ideologies and the Media: The Case of Sardinia”. *Language in Society* 33, no. 3 (2004): 359-380.
- Cataldo, Lucia, e Marta Paraventi. *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*. Hoepli, 2023.
- Cirese, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palumbo Editore, 1971.
- Cirese, Alberto Mario. “Gramsci e il folklore come concezione tradizionale del mondo delle classi subalterne”. *Problemi*, no. 49 (1977): 155-167.
- Cousins, Mark. *Storia dello sguardo*. Il Saggiatore, 2018.
- Crespi, Franco. *Manuale di sociologia della cultura*. Laterza, 2002.
- Crispolti, Enrico. *Come studiare l'arte contemporanea*. Donzelli, 1997.
- Deias, Antonio, Giovanni Mimmo Boninelli, Eugenio Testa, cur. *Lares* 74, no. 2 (maggio-giugno 2008). Numero monografico *Gramsci ritrovato*. Raccolta di interventi a seguito della tavola rotonda *Gramsci ritrovato tra Cultural Studies e Antropologia*, Isre-Nuoro, 26 giugno 2007, e del Seminario di studi *Gramsci ritrovato tra Cirese e i Cultural Studies*, Isre-Nuoro, 24-25 ottobre 2008.
- Demma, Alessandro. *Il museo come spazio critico. Artista, museo, pubblico*. PostmediaBook, 2018.
- Donati, Pierpaolo. *Oltre il multiculturalismo*. Laterza, 2008.
- Fabietti, Ugo. “Il destino della ‘cultura’ nel ‘traffico delle culture’”. *Rassegna Italiana di Sociologia* 45, no. 1 (2004): 37-48.
- Ferguson, Charles A. “Diglossia”. *Word* 15, no. 2 (1959): 325-340.
- Fishman, Joshua A. “Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Bilingualism”. *Journal of Social Issues* 23, no. 2 (1967): 29-38.
- Giusti, Lorenzo, e Emanuela Manca, cur. *Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017)*. Magonza, 2018.
- Gili, Guido. “Le condizioni della comunicazione interculturale: una proposta di quadro concettuale”. *Sociologia* 43, no. 1 (2009): 7-39.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Giulio Einaudi, 1948-1951.
- Gumperz, John J. “Linguistic and Social Interaction in Two Communities”. *American Anthropologist* 66, no. 6, Part 2 (1964): 137-53.
- Hawkins, Philip. “Diglossia Revisited”. *Language Sciences* 5 (1983): 1-20.
- Hooper-Greenhill, Eileen. *The Educational Role of the Museum*. Routledge, 1999.
- International Council of Museums (ICOM), “Standards and Guidelines,” ICOM Museum, consultato 26 settembre 2025, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/>.
- International Council of Museums (ICOM). *Museum Definition and the Contemporary Challenges*. ICOM, 2022.
- International Council of Museums (ICOM) Italia. *Concetti chiave di Museologia* Vers. it. a cura della Commissione Tematica Museologia di ICOM Italia, con il sostegno di IBC-Istituto per Beni artistici, Culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 2022.
- Izzolino, Marco. *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei Beni Culturali*. iemme, 2020.
- Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer, e Steven D. Lavine, cur. *Musei e identità: politica culturale e collettività*. Traduzione italiana di *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1992). CLUEB, 1995.
- Lilliu, Giovanni. “Cultura prevalente e cultura alternativa popolare nella regione sarda”. *Cultura e Politica* 2 (1972): 3-25.
- Lilliu, Giovanni. “Sardegna: isola anticlassica”. *Il Convegno*, no. 10 (1946): 9-11. Ripubblicato in *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello Mattone. Ilisso, 2002: 129-32.
- Manca, Salvatore. “Tradizione e innovazione nella letteratura sarda contemporanea”. *Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano*, 2010.
- Monceri, Flavia, e Guido Gili, cur. *Comprendersi o no. Significati e pratiche della comunicazione interculturale*. Aracne Editrice, 2009.
- Schirru, Giancarlo, cur. *Gramsci, le culture e il mondo*. Atti del convegno promosso dalla Fondazione Istituto Gramsci in collaborazione con la International Gramsci Society, Roma, 27-28 aprile 2007. Viella, 2009.
- Trumper, John Basset, e Salvatore Iemmello. *Per una semasiologia di 'bilinguis' e 'diylottos': una prima discussione ragionata*. Università della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2002.
- Zuliani, Stefania. *Effetto museo. Arte critica educazione*. Bruno Mondadori, 2009.

La materializzazione del tempo e la drammaturgia dell'amore: *différance*, *Eistand* e *kairòs* nell'opera *The Telephone* di Gian Carlo Menotti

Denis Forasacco

Johns Hopkins University, Maryland

ABSTRACT

This study examines Gian Carlo Menotti's opera buffa *The Telephone*, a work that stages the tension between the protagonist, Ben, and the Telephone, which assumes the role of co-protagonist and rival in the pursuit of Lucy. By combining different methodological perspectives – namely, those of Music Analysis and philosophical reflection on time and emotions – and drawing on the theories of philosophers such as Jankélévitch and Levinas, the study employs *The Telephone* as a case study to investigate the materialisation of scenic-musical time. In this opera, Menotti articulates the interplay between the temporalities of desire, waiting, and action, leading to their resolution in the final scene. There, the time of reconciliation is embodied in the waltz, which signifies not only the temporality of love and eros but also the act of *agàpe* – a time of unconditional giving – and the experience of the Other (*Autrui*) in the Levinasian sense. Ultimately, at the close of the opera, Ben recognises the Other in his rival, thereby opening a space for empathy and authentic relationality, transcending mere competition and achieving a form of human communion.

KEY WORDS

Gian Carlo Menotti, The Telephone, Emotions & Music, Temporality & Music, Musical Theater

CITATION

Forasacco, Denis. "La materializzazione del tempo e la drammaturgia dell'amore: *différance*, *Eistand* e *kairòs* nell'opera *The Telephone* di Gian Carlo Menotti". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 121-137

Introduzione: ancora sul rapporto fra tempo e musica

Ogniquale volta si torni a disquisire intorno al rapporto fra la musica e il tempo, si riapre una *vexata quaestio*, irrisolta e irrisolvibile, eppur affascinante nei frutti che questa diade, da sempre posta in un rapporto di ossimorica comunanza-antitesi, ha dato nella storia del pensiero e nella produzione artistica di ogni dove. Il tempo e la musica sono sempre state categorie sistematizzate e interrelate dalla speculazione filosofica in una sorta di figura ‘chiastica’. Culminante nel pensiero e nell’opera di Theodor W. Adorno, la lunga tradizione degli studi sulla musica quale ‘arte del tempo’ (*Zeitkunst*) – da Plotino a Bergson, passando per Pascal e Schelling, fra tutti – si è infatti articolata intorno alla dicotomia ‘musica nel tempo’ e ‘tempo nella musica’: rispettivamente, la dimensione fenomenologica della musica in atto (ovvero l’irreversibile accadere e fluire della successione organizzata di ogni singolo suono nel tutto di una forma) e il ritmo e/o il metro, ossatura espositivo-rappresentativa dell’opera sonora.¹

Esperire la musica è, in parte, un’esperienza di temporalità che prende le mosse dall’unicità dell’istante ‘irrevocabile’ in cui il suono viene prodotto e percepito per poi concettualizzarsi e strutturarsi spontaneamente attraverso il processo cognitivo superiore della memoria, la quale si muove oscillando in una dialettica di rimemorazione-aspettazione.² Sintetizzando con acuto sincretismo il pensiero di Sant’Agostino, di Bergson e di Husserl, Georg Mohr sostiene infatti che “la coscienza di ciò che si ascolta nell’attimo presente (coscienza del presente) non è un punto isolato nel tempo, un ‘adesso’ preciso, bensì una *distensio animi* che si dilata fra ritenzione e protensione”.³

L’esperire della musica, con il suo ‘temporalizzarsi’ in una *durée* (Husserl), avviene grazie all’atto di coscienza di un esecutore/ascoltatore: un Io che si percepisce solo in quanto ‘ente-nel-tempo’, secondo le posizioni di Hegel. Ancor più precisamente, l’autore delle *Vorlesungen über die Ästhetik* sostiene che la “musica esemplifica e al contempo disegna il contorno della Forma del soggetto stesso nel momento preciso in cui esso della musica fa esperienza”.⁴ In virtù di un concetto di temporalità della musica che implica per forza una temporalità della soggettività (“il tempo del suono è il medesimo tempo del soggetto”),⁵ la nostra argomentazione incentrata sul teatro

1 Mohr, *Musik als erlebte Zeit*; Klein, Kieme ed Ette, *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*.

2 Già Aristosseno di Taranto sosteneva nel suo *Trattato di Armonia* che la fruizione della musica nell’essere umano si avvale di due funzioni cognitive: “Percettibilità e memoria. Poiché noi dobbiamo percepire il suono che è presente e ricordare quello che è passato. In nessun altro modo è a noi possibile esperire il fenomeno della musica” (II, 39). Fra i commentatori dell’età moderna è forse il pensatore scozzese Adam Smith (1723-1790) a sistematizzare per primo in modo elementare, ma cristallino, il processo mentale che conduce l’ascoltatore all’apprezzamento della musica: “La gioia della musica sorge in parte dalla memoria in parte dalla previsione. [...] è effetto di tutto ciò che ricordiamo e di tutto quello che possiamo aspettarci” (cit. in Alpers, “*Musical Time*” and *Musik*, 415).

3 “Das Bewusstsein von gegenwärtig zu Hörendem (Gegenwartsbewusstsein) ist kein isolierter Jetztpunkt, sondern eine sich retentio-nal-protentional ‘estreckende’ ‘*distensio animi*’” (Mohr, *Musik als erlebte Zeit*, 329). [Dove non altrimenti specificato, le traduzioni sono da attribuire a chi qui scrive.]

4 “Die Musik [exemplifiziert] die Form des sie erfahrenden Subjekts selbst und [verleiht] dabei der Form des Subjekts selbst Kontur” (Feige, “Die Zeitlichkeit der Musik”, 5).

5 Hegel metteva in relazione la temporalità costituente della forma musicale con la *dynamis* esistenziale che essa provoca nel soggetto: “Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe in seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung [Poiché dunque il tempo e non lo spazio è l’elemento costitutivo in cui il suono trova ragion d’essere sul piano del valore musicale, e il tempo del

musicale dell'epoca contemporanea potrà quindi spingersi oltre le barriere della speculazione propria della fenomenologia del tempo e della filosofia della musica per includere anche l'ambito della psicologia della musica. In questa cornice teorica, allora, il tempo da un lato diventa strumento della rappresentazione simbolica, ovvero semantica e relazionale, che risiede nello stile; dall'altro lato informa l'emotività del performer/fruitori della musica spingendo verso l'atto creativo, l'esercizio esegetico e il giudizio critico dell'opera musicale. L'emozione che dalla musica si determina su chi ascolta e su chi la ri-produce è infatti un affare di stile, e quindi di tempo. Michel Imberty, invertendo i termini dell'argomentazione, sostiene infatti che “lo stile [...] identificato come una *struttura temporale* codificata [...] è l'organizzazione gerarchica dei mutamenti percepiti durante l'ascolto e costituisce la testimonianza della struttura temporale fondamentale dell'opera”.⁶

Igor Stravinskij, facendo suo il pensiero dell'amico filosofo e co-autore Pierre Suvčinskij,⁷ ricordava in proposito ai suoi studenti dell'università di Harvard:

L'attesa, il tedio, l'angoscia, il piacere e il dolore, la contemplazione si rivelano [...] come categorie diverse in mezzo alle quali passa la nostra vita e ciascuna delle quali determina uno speciale processo psicologico, un particolare tempo. Codeste variazioni del tempo psicologico sono percettibili soltanto in rapporto alla sensazione primaria, cosciente o meno, del tempo reale, del tempo ontologico.⁸

La distinzione fra tempo ontologico e tempo psicologico sta alla base del presente saggio ed è funzionale all'analisi che qui si intende condurre. Intrecciando strumenti e metodologie attinti dalla filosofia della musica e dalla semantica psicologica della musica, si procederà a una disamina dell'atto unico *The Telephone* (1945), firmato, in parole e note, da Gian Carlo Menotti (1911-2007). In particolare, verrà analizzata la simbologia drammaturgica generata nell'opera da un concetto di temporalità che sembrerebbe accogliere in sé, *ante litteram*, le posizioni ermeneutiche di Vladimir Jankélévitch e di Emmanuel Levinas; costruito che attraverso le categorie degli impianti filosofici di questi due pensatori può essere letto. Non si intende qui dimostrare, ovviamente, alcun influsso o sottotesto nella scrittura di Menotti direttamente derivanti dai suddetti autori (cosa impensabile anche semplicemente sulla scorta dei dati cronologici delle figure in questione). Ciò che qui si intende proporre è piuttosto un tentativo di applicare certe categorie filosofiche e psicologiche per leggere e decifrare in *The Telephone* le tracce di uno scandaglio critico sul tema del tempo *nella* musica e *per la* musica che Menotti – sia pur inconsapevolmente, fosse anche solo muovendo dalla semplice osservazione della sua realtà, magari in una baudelairiana *illumination* d'artista – deve aver compiuto nell'ideazione e durante la composizione di questa breve opera buffa.

suono è di pari modo tempo del soggetto, in virtù di queste premesse il suono si insinua nel Sé, lo abbraccia nel suo più semplice Esistere e attraverso il suo moto temporale e il ritmo che ne deriva mette in movimento l'io.]” (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 157).

6 Imberty, *Le scritture del tempo*, 27.

7 Segnale apodittico di un dibattito vivo all'epoca intorno alla musica e al tempo è proprio il saggio di Pierre Suvčinskij del 1939 intitolato *La notion du temps et la musique*, apparso nel numero di maggio-giugno della “Revue musicale” (pp. 71-80).

8 Stravinskij, *Poetica della musica*, 28-29.

L'In-Visibile del tempo sulla scena

Il protagonista dell'opera è senza dubbio alcuno il telefono: fin dal sottotitolo, *L'Amour à trois*, se ne evince una palese e mirata personificazione. È questa la scelta apodittica e incontestabile fatta dall'autore. Sulla scena l'apparecchio si materializza fisicamente come (s)oggetto. In seconda istanza, esso viene ad assumere nella drammaturgia la valenza di una *différance* di derridiana valenza, nella misura in cui il telefono si fa oggetto-agente della *temporisation*, segno e simbolo del latino concetto del *differre*:

Differire, in questo senso, è temporeggiare, è ricorrere, coscientemente o incoscientemente, alla mediazione temporale e temporeggiatrice di una deviazione che sospende il compimento o il riempimento del “desiderio” o della “volontà”, e che parimenti li effettua in un modo che ne annulla o tempera l'effetto.⁹

Il telefono costringe qui a un differimento della comunicazione, della parola, del canto stesso, pertanto della “volontà” e del “desiderio”.¹⁰ Comunicazione e desiderio sono due polarità funzionali precipue su cui si incardina il gioco del teatro buffo. Desiderio e comunicazione “sono la soglia della naturalità, dell'innocenza, riguadagnata attraverso il *medium* della riflessione”.¹¹ Ed è proprio sulla riflessione del differimento temporale di queste due funzioni che si concentra, in parte, la scrittura di Menotti. Ma il *differre* del tempo si arricchisce nell'opera in una misura ulteriore. Il telefono costringe infatti a un differimento temporale che si traduce anche in uno spaziamento, in una presa di distanza, nell'epifania di un fuori-scena e in una inudibile voce fuori-campo: mai si sentono sulla scena, infatti, le parole di chi sta all'altro capo del ricevitore, con l'eccezione della telefonata conclusiva compiuta da Ben.

Il tempo in *The Telephone* non è soltanto un costituente fondativo della musica, ma è la *dynamis* drammaturgica primaria, *enèrghēia* coscientemente scelta in quanto generata dall'oggetto d'indagine criticamente rappresentato e “studiato” – sia pure attraverso il mezzo “ambiguo” della comicità – da Gian Carlo Menotti musicista, poeta e pensatore.

Già l'antefatto dell'azione, ovvero il movente dell'incontro fra Ben e Lucy, è segnato irrevocabilmente da un tempo-limite che c'è, che si avverte, che viene narrato, ma che non si può ‘vedere’ perché sta oltre lo spazio scenico: l'orario che, seppur solo mediante l'immaginazione, si palesa e si ‘materializza’ nel treno che Ben dovrà prendere; scadenza che condiziona forzatamente il tempo-spazio dell'interazione fra i due personaggi. Un antefatto che per rilevanza narrativa appare essere “costitutivo del dramma” quasi quanto l'antefatto di un testo letterario.¹² Si tratta, com'è evidente,

9 Derrida, *Margini della filosofia*, 34.

10 Intorno al rapporto fra parola e canto è interessante quanto Gian Carlo Menotti stesso afferma in proposito del suo metodo di composizione: “When I write my librettos, I always sing the words. Though I do not always use whatever I sing in the final version, I always sing the text. [Quando scrivo i miei libretti canto sempre le parole. Benché non utilizzi sempre nella versione finale qualunque cosa canti, io il testo lo canto sempre.]” (in Brooks, *An interview with Gian Carlo Menotti*, 12).

11 Baricco, *Il genio in fuga*, 12.

12 Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, 2. L'opera in musica, secondo Dahlhaus, “sotto il profilo idealtipico è un dramma del presente

di un orario che è sì dimensione temporale in sé, ma che implica anche un differimento spaziale in quanto correlato a un moto di allontanamento: la dipartita – coatta, subita o deliberata che sia (non ci è dato sapere) – da potersi intendere qui come tradizionale simbologia di una temuta fine del tempo vissuto, ovvero partenza dal tempo della vita verso la destinazione ultima, inesistente eppure definitiva, della morte. Perché, in fondo, agli occhi dell'uomo anche l'eternità appare come un limite.

Benché si tratti di un'“opera buffa” *sui generis*, *The Telephone* è indubbiamente pervasa – *ça va sans dire* – da una comicità piuttosto amara: la riflessione immediata dello spettatore e critico si focalizza sull'aspetto dell'alienazione dell'essere umano dinanzi alla modernizzazione e tecnologizzazione frenetiche e spersonalizzanti della vita nella prima metà del Novecento. Tematica sociale, questa, comune a molta espressione d'arte dell'epoca in questione.¹³ Non si tratta quindi di una comicità rosiniana, da intermezzo o *à l'italienne*. La risata spalanca piuttosto squarci di pensiero tutt'altro che portatori di facile ilarità. Il riso, difatti, non cancella qui l'amarezza della constatazione dell'essere mortale rifiutato, non amato, mortificato dalla sua mortalità, annichilito nel desiderio e nella comunicazione. La morte, in filigrana, fa la sua comparsa sul palco proprio nel suo essere negazione e mancanza di tempo.

Così la riflessione sul tempo che Menotti ci impone, prendendo le mosse dall'invisibile presenza del treno con la sua multidimensionale alterità crono-spaziale, si materializza sul palcoscenico proprio nell'oggetto del telefono. A una prima analisi esso potrebbe apparire come un mero feticcio nelle mani di Lucy, oggetto di proiezione della nevrosi della donna. Ma nel corso dell'opera l'apparecchio assume sempre più una funzione simbolica, se per simbolo intendiamo, a livello semiotico, “tutto ciò che può essere usato per mentire”.¹⁴ E il telefono viene a rappresentare in effetti un surrogato di una comunicazione differita, ovvero di una comunicazione mediata, mentita o evitata nella realtà dell'incontro umano, proprio come assolutamente ‘filtrata’, e quindi meno autentica, sarà la dichiarazione d'amore finale di Ben che segna l'ironico – e forse non definitivo? – *happy end* della storia.

Il telefono, in funzione di soggetto, è “l'unico personaggio che crea il conflitto all'interno dell'opera breve”,¹⁵ è menzogna della comunicazione reale del desiderio e della volontà, artefatto di un ‘ora’ che è un ‘aldilà’ e che si veste della maschera della morte. Non a caso, Ben cerca di metterlo a tacere tagliandone i fili, cerca di ‘ammazzare’ questo suo rivale mortifero che “giunge irrichiesto e divora il giorno” (n. 28), il temibile “mostro bicefalo” (richiamo forse a Orto, il cane mitologico a due teste, fra-

assoluto, dove l'antefatto decade al rango di mera, onerosa delucidazione degli eventi scenici, da liquidare in fretta, e non è invece un fattore propulsivo dell'azione” (p. 65). Non è questo il caso di *The Telephone* dove l'antefatto resta presente sul tempo del dramma in maniera ossessiva dal principio alla fine. Non è errato parlare quindi, a parere di chi scrive, di un ‘teatro narrativo’ per la produzione lirica di Menotti (*Il Console* o *La Medium*, per esempio, potrebbero rientrare in questa ‘categoria’).

13 Tematica che tocca, non da ultimo, l'aspetto estetico-formale della creazione artistica, la *dignitas* del compositore e l'opportunità di dare alla luce opere liriche ancora in pieno Novecento, dopo l'esperienza del sinfonismo wagneriano e del Verismo, nella temperie culturale in cui imperversavano le nuove avanguardie. Menotti visse la crisi e la sfida che gli poneva il suo tempo. Ma, poco attratto dalla lezione della Seconda Scuola di Vienna, il compositore rimase sempre “fedele al proprio linguaggio, mettendo al primo posto la comunicabilità della propria arte e ponendosi in modo critico nei confronti del progresso a tutti i costi” (Conserva, *Dritti al cuore*, 18).

14 Eco, *Trattato di semiotica generale*, 17.

15 Smith, *Musical Narrative*, 62.

tello dell'infernale Cerbero e ucciso da Eracle nella sua decima fatica).¹⁶ Nel tentativo di ammutolire il telefono Ben tenta infatti non solo di trovare un canale comunicativo con la sua innamorata, ma anche di trovare una via di scampo alla negazione dell'amore che è morte dell'anima, annientamento del desiderio e della comunicazione, ovvero inquietudine della fine del tempo della vita.

Tale azione di temporeggiamento, ossia di derridiano *differre*, assume nella drammaturgia menottiana il ritmo dello squillo del telefono o della chiamata. Nel *continuum* della *durée* husserliana della musica lo squillo è un'interruzione che non frange l'opera, bensì che l'opera informa e struttura (a partire, fra l'altro, dalla sua funzionalità pratica di scansione del tempo della risata del pubblico). In termini husserliani, l'interruzione, l'“adesso” dello squillo o della telefonata, rappresenta il “punto di origine” della ‘impressione originaria’: ogni suo ripresentarsi costituisce l'istante – non assoluto, bensì relativizzato fra ritenzione e protensione – in cui Ben, nella sua rimemorazione, ri-produce l'impressione originaria di perdita e di morte emotiva. L'evento del tempo che si ‘materializza’ quindi sulla scena nello squillo del telefono o nel sollevare il ricevitore afferisce sia alla sfera del tempo ontologico messo in scena – per quanto tempo ‘fittizio’, quello della diegesi – sia alla sfera del tempo psicologico (che, in questo caso, coinvolge anche quello ultra-testuale dell'esecutore sul palcoscenico e dello spettatore in platea).¹⁷

Il telefono che vince “sul tempo”

Il telefono interrompe la dichiarazione d'amore di Ben per cinque volte nel corso dell'opera. È questa la vera peripezia drammatica a cui lo spettatore assiste. E, analizzando le cinque telefonate, è evidente che una posizione di rilievo è assunta dalla terza chiamata, quella centrale, in cui Lucy, per rispondere alla fretta di Ben, paradossalmente chiama il servizio dell'“ora esatta”: “Sono le quattro e quindici e tre secondi e mezzo” – annuncia una inudibile voce robotizzata dall'altra parte del ricevitore.¹⁸ Se nell'economia dell'opera la telefonata può sembrare una *gag* comica, un'irruzione del paradossale nel pathos del dramma d'amore di Ben, nell'ambito di una più specifica riflessione sul materializzarsi del tempo essa riveste invece il ruolo che Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1867) avrebbe attribuito al terzo atto di un dramma classico: quello del climax e del raggiungimento dell'acme (*Höhepunkt*).

Ma la beffa più eclatante – ed elemento, questo, di crudele comicità – nell'opera di Menotti consiste nel fatto che è proprio la voce di Lucy, mentre ripete meccanicamente l'ora esatta al centesimo, a infliggere una sconfitta capitale a quell'uomo

16 Michel Imberty ricorda che del tempo percepito, tempo del nostro vivere, l'essere umano assume coscienza grazie alla consapevolezza del suo annullamento, ovvero della morte: “Nell'epoca contemporanea [rispetto all'epoca romantica] la musica sembra essere la rappresentazione di una esperienza ancora più arcaica del tempo, legata all'angoscia della morte, alla paura della distruzione irrimediabile e ai fantasmi di frantumazione” (Imberty, *Le scritture del cuore*, 57).

17 Si innestano qui, conseguentemente, i concetti di “tempo dell'enunciazione o del racconto” e di “tempo della rappresentazione” già ampiamente utilizzati negli studi canonici di drammaturgia teatrale (ad es. Vescovo, *Entracte*).

18 Tutte le traduzioni dall'originale inglese sono ad opera di chi scrive e riproducono letteralmente il testo di partenza così come vergato dal compositore.

che dal tempo viene sopraffatto. È Lucy, l'amata, che si fa portavoce del rivale e che pertanto dichiara, in termini amorosi, una sorta di avvenuto tradimento.

Come ci aspetteremmo in una scena da film, Menotti introduce questo passo con un intermezzo musicale, un andantino *dolce* in 9/8, che si conclude con la forte dissonanza di un intervallo sospeso di tredicesima, che all'orecchio di chi ascolta suona come un tritono (la-mi bemolle). È un punto topico dell'opera; non solo per la suddetta materializzazione del tempo altamente drammatica che si realizza per mezzo del linguaggio e della verbalizzazione, ma anche perché questo tema musicale era già stato anticipato, nel suo disegno melodico, nell'ouverture dell'opera [Es. n. 2]

Nell'intermezzo introduttivo della terza telefonata [Es. n. 1], tuttavia, l'orchestra si arresta, come sospesa, su un MI bemolle in piano. La musica a questo punto si interrompe. E ciò avviene poiché non spetterà alla musica esprimere la sentenza ultima del conflitto e dare voce al tempo.

Andantino (23)

p dolce

(she hangs up)
(elle raccroche)
(recit.)

Lucy

It is four - fif - teen and three and a half sec - onds.
Il est quatre heures douze et quinze se-cond' et d'mie.

Ben

Thank you. But
Mer - ci, mais

Es. 1

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 23, p. 19. Tutti gli esempi qui riprodotti per gentile concessione di Hal Leonard Europe BV



Es. 2

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 4, p. 3

Al di là dell'indicazione ironica, per assurdo, di un'ora 'meccanizzata' al punto da segnare il mezzo secondo, quel che conta nell'economia del nostro discorso è il (s)oggetto del telefono che, oltre a costituire una forma di materializzazione simbolica del tempo ontologico e scenico-fittizio, provvede perfino a una esplicitazione verbalizzata dello stesso.

E qui si gioca tutta la partita. Solo il telefono sa dare voce all'ora, e quindi sa 'dire' il tempo; laddove Ben, schiacciato dall'ansia, non saprà mai verbalizzare l'orario di partenza del treno. Il conflitto, su questo piano, assume un valore capitale. Per l'uomo il tempo è presente, persino pressante e ansiogeno, eppure gli risulta indicibile, pertanto non del tutto comprensibile o commensurabile.

L'ineffabile e l'indicibile sono concetti per antonomasia congiunti al tempo e alla musica. È proprio Jankélévitch a esplorare quell'essenza della musica caratterizzata dall'ineffabilità e al contempo di ineffabilità apportatrice essa stessa. La *quodditas* che è nel tempo – non la sua *quidditas*, la sua causa 'ontica', come ben distingue il filosofo francese – è infatti ineffabile per Ben, poiché ogni *quodditas* è concepibile per l'essere umano soltanto attraverso l'"intuizione" – e non l'espressione verbale – del suo contrario e della sua mancanza. Il tempo non è esprimibile: ne abbiamo consapevolezza, al di là di ogni forma di misurazione condizionata dal sistema culturale e dalle sue convenzioni e tecnologie (cronografi, fusi orari, ecc.), solamente attraverso l'idea del suo annullamento, di una sua interruzione, ovvero della fine del tempo stesso, che per noi coincide con la morte. È su questo *timor finis* allora che il telefono sovrasta e sconfigge Ben.

Il telefono, rivale imbattibile per Ben, poiché mostro dalle "centinaia di vite", come scrive Menotti, è, a un'analisi più approfondita, un antagonista imbattibile proprio sul terreno della durata e della temporalità; avversario che sconfigge Ben anche

sul piano fenomenologico, quello della fisica del tempo. Ben infatti si presenta all'inizio dicendo che il suo treno sarebbe partito entro un'ora. Alla fine, mentre Lucy si dilunga nella sua patetica conversazione con Pamela, l'uomo cede le armi, esclamando sconsolato: "Aspetto già da ore" (no. 36). La sua misurazione del tempo si è dilatata oltre il reale, nel segno dell'emotività, ha trasceso il piano della contingenza per diventare mero tempo psicologico. Mentre il dramma in Ben si compiva, il telefono affermava serafico la sua superiorità: "Sono le quattro e quindici e tre secondi e mezzo".

È allora il tempo stesso, per una sorta di proprietà transitiva, a diventare 'mostruoso', e quindi mortifero, poiché veicolato, misurato, stabilito e affermato attraverso quell'infernale "mostro bicefalo" che è il telefono. E per sopravvivere, a Ben non resterà alla fine nessun'altra soluzione se non stringere un'alleanza e scendere a patti con il nemico: anche la sua parola d'amore dovrà passare attraverso i cavi elettrici dell'apparecchio che il tempo dice e domina. Per dirla con Levinas, in altre parole, Ben dovrà porgere il suo volto verso l'Altro.

L'Einstand e il tempo della riconciliazione

Sul piano drammaturgico e narrativo, anche con la telefonata di Ben avviene, un'interruzione della *durée* e una 'sospensione' dello scorrere del tempo ontologico e psicologico. Ma qui accade qualcos'altro di ancor più significativo sul piano dell'estetica teatrale e musicale: qualcosa di cui Menotti doveva obbligatoriamente servirsi per trovare una degna conclusione alla sua 'opera buffa'. Nella telefonata-confessione di Ben si verifica quell'*Einstand* che per Theodor W. Adorno rappresenta il fine ultimo e più alto dell'opera in musica. E in Ben, figura di proiezione dell'uomo dell'età contemporanea, e quindi del pubblico del teatro musicale moderno, sembrerebbe compiersi quel processo di "purificazione ideale" cui dovrebbe giungere ogni ascoltatore nell'*apprezzamento* del Bello in musica: "L'anticipazione di una condizione in cui si annullerebbe l'alienazione".¹⁹

Potremmo sostenere con Bergson e Jankélévitch che l'organo-oggetto, il telefono sulla scena, ovverosia la materia in cui il tempo si concreta, diventa l'"ostacolo" dello "slancio vitale" (l'*élan* o lo *charme*) e della "grazia" (la *châris*): le forze che spingono l'essere umano a voler "abitare" nel tempo puro, quello dell'eterno ed irreversibile divenire, fino a volersi illudere di saperlo condizionare e dominare. E il telefono è allora qualcosa che nella drammaturgia menottiana – più o meno intenzionalmente – limita, condiziona, ma al tempo stesso giustifica perfino la musica nel suo "aver luogo" per il pubblico:

La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, suonandola, la facciamo essere: la verità eterna diventa allora operazione temporale e comincia ad accadere effettivamente, secondo coordinate di orario e calendario. È quanto si chiama "aver luogo".²⁰

19 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, 36-37.

20 Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, 68.

È ancora una volta il pensatore francese più di tutti che, superando la matrice bergsoniana del concetto di durata e sposando le posizioni sul tempo di Schelling, ci porge una chiave di lettura ulteriore rispetto al rapporto fra il tempo e l'essere umano, qui trasposto come agente nel *medium* del teatro musicale.²¹ Quell'"aver luogo" è per Jankélévitch, come lo era per Schelling, una questione di libero arbitrio, di fattività e di etica. La musica in sé, nell'essere ri-prodotta, eseguita e ascoltata-esperita, è un atto di decisionalità, di volontà. E ciò ancor maggiormente vale se la musica si trasforma nell'opera lirica.

Nell'azione scenica di *The Telephone* si assiste, infatti, a un accadimento drammatico sostanziale che al concetto dell'"aver luogo" postulato da Jankélévitch può essere riportato. La sospensione del tempo – l'*Einstand* – che segna la discontinuità della *durée* coincide sulla scena con la scelta di Ben di allontanarsi dalla casa di Lucy e, in un secondo tempo, di telefonarle. È Ben che frange la continuità della rimemorazione dell'"impressione originaria". Cova certamente in lui una lotta che è la medesima insita nel presente umano, quella fra passato e futuro, fra immanenza e performance; ma nella cornice del suo tempo psicologico, nell'accettazione dell'irreversibilità di quella 'impressione originaria' segnata dalla durata, l'uomo trova la forza dell'azione di rottura.²²

Ben coglie il senso antropologico del *kairòs* (qui da intendersi al di là del suo originario significato religioso) che si è scatenato dall'intrusione soverchiante del telefono nella vita di Lucy. Il suo conseguente agire è riportabile all'idea di intervento e volontà che è comune anche a Jankélévitch:

Il *kairòs* come occorrenza di un evento è ciò che precede, è l'elemento non governabile che si presenta all'uomo e che si presta a diventare chance, cioè evento significativo; mentre l'uomo, che può ricercare, scatenare ma mai effettivamente costruire l'occasione, è colui che è chiamato ad articolare la propria risposta dinanzi all'incontro kairologico. È esattamente in questo spazio tra un destino che sopraggiunge e la possibilità di assumerne la destinazione, che l'uomo costituisce, a partire dal tempo ontologico, il tempo propriamente antropologico, quel tempo [...] che è l'esperienza vissuta e riqualificante del tempo oggettivo.²³

Ragionando per un istante in termini adorniani, per Ben, vero eroe positivo del dramma in musica, il *kairòs*, attraverso un *Einstand* della musica, sembra condurre alla "realizzazione della totalità dialettica nella coscienza".²⁴

21 "Ciò che per Jankélévitch mancherebbe alla durata bergsoniana, e che invece sarebbe ben presente nella filosofia dell'ultimo Schelling, non è la discontinuità in quanto tale ma la discontinuità *drammatica*, nel senso greco del verbo *drao*, introdotta dall'agire libero dell'uomo" (Maniezzi, *Tempo oggettivo e tempo soggettivo in Jankélévitch*, 254).

22 "Il presente parte da sé, meglio ancora, è l'atto di partire da sé. Nella trama infinita, senza inizio né fine, dell'esistere, esso è lacerazione. Il presente lacera e riannoda; comincia; è il cominciamento per eccellenza. Ha un passato, ma sotto forma di ricordo. Ha la storia, ma non è la storia" (Levinas, *Il tempo e l'altro*, 36-37).

23 Maniezzi, *Tempo oggettivo e tempo soggettivo in Jankélévitch*, 259.

24 Brighenti, *Adorno: spunti per una filosofia del tempo*, 71. "La sospensione del tempo [*Einstand*], intesa come fine di ogni coercizione, è l'ide-

Tempo di valzer

Lucy
My num - ber! Oh!
Mon nu - mé - ro! Ah!

Ben
What, then? Your num - ber? I'll
Quoi donc? Son nu - mé - ro? Je

(49)

poca rit. Tempo di valzer
p

Lucy
please don't for - get to call my num - ber, my dar - ling, re - mem - ber to
n'ou - bli - ez pas mon nu - mé - ro, mon ché - ri, mon tré - sor, de - man -

Ben
nev - er for - get to call your num - ber, yes, dear, I'll re - mem - ber to
n'ou - blie - rai pas ce nu - mé - ro, mon a - mour, non je n'ou - blie - rai

Es. 3

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 49, p. 46

Come suddetto, Ben, “a partire dal tempo ontologico”, sprofonda in un tempo soggettivo che potrebbe, a una superficiale considerazione, coincidere con la crisi della frantumazione dell’Io, allorché l’ora iniziale si dilata all’infinito per azione dell’ansia e della frustrazione. Ma è nell’istante preciso in cui egli prende coscienza della “totalità dialettica dell’impressione originaria” che sceglie di abbracciare l’Altro. E questo istante coincide nello sviluppo scenico-drammaturgico con la sua sconsolata esclamazione dinanzi all’ennesima telefonata di Lucy: “Non la finirà mai!” (no. 40). Se quel “non-c’è-più-niente-da-fare” è il carattere di una situazione in cui l’inutilità di qual-

ale della musica”, sostiene Adorno in un celebre passo che ben potrebbe attagliarsi alla drammaturgia di Menotti: proprio nel momento in cui Ben infrange il tempo della rimemorazione dell’oppressione del telefono, la tensione della musica si spezza e si apre al cantabile (Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, 37).

siasi azione è precisamente l'indicazione dell'istante supremo in cui non resta che uscire", ²⁵ ecco che Ben, nel suo gesto di fuga-ribellione, uscendo proprio fisicamente dalla scena, abbraccia la levinasiana esperienza "dell'essere puro", di diventare un *qualcuno* capace di aprirsi all'Altro: capace di aprirsi sia a Lucy sia al telefono. La sua uscita di scena segna il *kairòs* della riconciliazione dell'Io con l'Altro e con se stesso. ²⁶

Pertanto, alla fine, il tempo psicologico diventa il tempo della riconciliazione (come non può non essere in un'opera buffa, secondo i *diktat* del genere). E non è un caso che nella musica questo tempo della riconciliazione assuma l'andamento di un valzer [Es. 3], in cui, per la prima volta nel corso dell'opera, Ben e Lucy – e ovviamente il telefono, interfaccia esclusivo della comunicazione, del desiderio e di questo tempo psicologico – dialogano in omoritmia:

La musica sembra ora aver trovato un fondamento solido nella tonalità di MI bemolle maggiore. E non è forse casuale che fosse proprio il MI bemolle, qui la fondamentale della tonalità, la nota su cui la musica si interrompeva nell'annuncio dell'"ora esatta" proferita da Lucy che si faceva voce del telefono [Es. 1]. Quasi a intendere che quella sospensione sul tritono fosse destinata e trovare risoluzione soltanto alla fine, nel valzer della riconciliazione. Il disegno armonico sostiene questo duetto costruito su una classica sovrapposizione di voci a intervallo di terza (con l'inevitabile ottava frapposta). La linea melodica è sinuosa, classicamente ondivaga e caratterizzata dal moto congiunto o da salti di quarta giusta. Le fratture e le sospensioni che hanno caratterizzato l'andamento melodico dell'opera e il suo canto fino a questo finale sembrano essersi dissolte [Es. 4].

L'*Allegro agitato* e il *Presto*, onnipresenti indicazioni di tempo che fin dall'inizio trasmettevano l'idea del dissidio e dell'angoscia – scontro tra la tensione della *durée* e l'urgenza del *kairòs* ²⁷ – lasciano ora il posto a una *distensio* che sembra armonizzare quel processo di ritenzione-protensione cui i protagonisti sulla scena sono soggetti per trovare una riconciliazione. Poiché ogni sentimento, ogni emozione o stato dell'animo, ha un suo tempo specifico, come sosteneva Stravinskij, anche la riconciliazione deve trovare il 'suo' tempo: un 'tempo di valzer' è la scelta di Menotti. Il canto si incardina in questo tempo di ballo su di un centro armonico e una pulsione

25 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 108.

26 Merita di essere rammentata una considerazione del critico e compositore Virgil Thompson apparsa sul *New York Herald Tribune* come recensione alla rappresentazione di *The Telephone* e *The medium* tenutasi all'Heckscher Theater il 18 febbraio 1947: "Both operas, indeed, are pervaded by a straight-forward humanity that, for all their being cast in the mold of classical theatrical genres, is a welcome note of sincerity in the contemporary operatic composition. The librettos are skillfully made, and their music is skillfully composed. But that is not the main point. Their unusual efficacy as operas comes from their frankly Italianate treatment of ordinary human being as thoroughly interesting in every way... Evviva Menotti!" (Bensi, *The Italian-American Musical Experience*, 200-201). Una "sincera umanità" è quel che caratterizza la storia di quest'opera "dal temperamento così francamente italiano". Nonostante la sua natura di "opera buffa" *The Telephone* rappresenta comunque un "dramma narrativo" in cui, quasi come in un romanzo di formazione, si palesa una sottile maturazione psicologica del personaggio. Lo stesso autore, sempre insoddisfatto del trattamento riservato alle sue composizioni in Italia (ma talvolta anche negli Stati Uniti), rammentava a Eugenio Clausetti in Ricordi che l'italianità delle sue opere liriche, a partire dal primo successo buffo, *Amelia al ballo* (1913), nascondeva una finta semplicità: "Le mie opere, scritte che siano in inglese o in turco, son pur sempre opere italiane e ci tengo che piacciono agli italiani. Ma indubbiamente sono opere difficilissime da seguire. La loro semplicità è soltanto apparente. Bisognerà vararle con cantanti bravissimi e registi di fantasia e gusto" (Lettera a Eugenio Clausetti, senza data, in Archivio Storico Ricordi, Digital Resources).

27 Per tutto il corso dell'opera si alternano indicazioni di tempo sostenute: *allegro*, *allegro con brio*, *allegro agitato*, *allegretto*, *presto*, *andante*. Il tempo di valzer rappresenta quindi un vero e proprio *Einstand*, una frattura, una sospensione e un "avvenimento" nel *ductus* drammaturgico, che viene chiaramente avvertito anche dal pubblico.

The image displays a musical score for a scene from 'The Telephone' by G.C. Menotti. It features vocal parts for Lucy and Ben, along with piano accompaniment. The score is organized into six systems, each containing lyrics in both English and French. The tempo markings are 'Allegretto', 'Poco meno', and 'Allegro'. The score is labeled 'Es. 4'.

Es. 4

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 49, pp. 6-7

ritmica precisi, laddove all’inizio [Es. 4] esso era governato e inficiato dalla prosodia e dalla ritmica di una comunicazione negata, di uno scambio di battute in cui la *dif-férance* fra tempo ontologico e tempo psicologico prendeva il sopravvento anche sulla musica.

In questo canto finale di ritrovata ‘armonia’ si compie in fondo quell’incontro con l’Altro in cui trova realizzazione il tempo stesso per l’umanità, come sostiene Emmanuel Levinas:

La relazione con l’avvenire, la presenza dell’avvenire nel presente sembra ancora realizzarsi nel faccia a faccia con altri [autrui]. La situazione del faccia a faccia sarebbe la realizzazione stessa del tempo; lo sconfinamento del presente nell’avvenire non fa parte del modo d’essere di un soggetto solo, ma è la relazione intersoggettiva. La condizione del tempo sta nel rapporto fra esseri umani o nella storia.²⁸

La riuscita di Ben sta allora nello sfuggire alla spirale di morte provocata dalla solitudine. Quella solitudine che per Levinas, non a caso, è “assenza di tempo”.²⁹ La solitudine è “la compagna dell’esistenza quotidiana [...] assillata dalla materia”.³⁰ Se la materia che assilla la solitudine di Ben è rappresentata simbolicamente dal telefono, ecco allora che è proprio nel momento in cui il protagonista sa “trascendere”

28 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 75.

29 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 44

30 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 45.

il limite della materialità, per volgerlo a suo favore – sfruttando il telefono per i suoi scopi, in termini di resa teatrale – che la solitudine si placa, avviene l'incontro con l'*autrui* e si apre il tempo della riconciliazione. Che nella musica è il ritmo ternario del valzer: tre pulsazioni come tre sono i protagonisti sulla scena che trovano un'armonia.

Conclusioni: il tempo che genera la drammaturgia dell'amore

Nonostante la sua natura di "opera buffa" *The Telephone* si chiude con un finale per certi versi "aperto": la promessa d'amore di Lucy non corrisponde pedissequamente alle aspettative del genere comico. La presenza del "terzo" elemento infrange l'esclusività tradizionale della coppia. I due innamorati, del resto, non si ricongiungono nello spazio della scena, bensì tramite il filtro di quella membrana porosa che è l'apparecchio di comunicazione. Così Lucy non sarà mai soltanto di Ben: per quest'ultimo l'amore includerà sempre anche il telefono antagonista sublimato al rango di alleato. Tuttavia, proprio nel momento in cui si riappropria del dialogo con il suo simile e si riappropria in tal guisa del suo desiderio, Ben torna a percepirsi quale "soggetto" del proprio esistere. Torna a essere soggetto funzionale e indispensabile al genere dell'opera buffa in quanto agente che "fissa la direzionalità dell'accadere".³¹

Quel che resta per ripristinare la propria soggettività è allora la riconciliazione con il nemico dell'Io sull'orlo della frantumazione. Perché, a ben vedere, l'*autrui* levinasiano è qui rappresentato non da Lucy, ma dal telefono medesimo, la cui potenza alienante per Ben non risiede tanto nella meccanicità *in nuce* e nella mancanza di emozioni o di sentimenti, quanto nella forza del *differre* che l'apparecchio sprigiona. Un meccanismo, questo, come fin qui dimostrato, che afferisce direttamente alla dimensione del tempo. E allora la drammaturgia tutta dell'opera è dettata e condizionata proprio dal tempo con la sua discrasia fra il tempo ontologico – quello dell'apparecchio (e anche del treno) – e il tempo psicologico – quello del vissuto-percepito di Ben (e di ogni esecutore o spettatore che si identifichi in lui).

Lo studio sul tempo che con quest'opera ci sottopone Menotti non è quindi incentrato solamente sul critico concetto dello scorrere effimero del tempo, su una forma di moderno *carpe diem* quale viatico per il raggiungimento della felicità dell'essere umano o sull'irreversibilità di un *hic et nunc* che non può essere modificato nella Storia e dalla Storia. Sotto la maschera del buffo si cela piuttosto il *timor finis* materializzantesi nell'apparecchio telefonico, simbolo – e quindi "menzogna" – della comunicazione umana. Il telefono è la *différance* che domina sia il tempo ontologico sia il tempo psicologico. È il mostro mortifero che sconfigge l'uomo "sul tempo", nell'istante dell'avvenimento e nella durata. E nel suo potere di *differimento* il telefono produce altresì una frattura spaziale, un fuori-scena, un distanziamento dalla crisi del dramma. Eppure, proprio perché qui di un'opera comica si tratta, e proprio perché Ben necessita di tale allontanamento dalla scena per ritrovarsi e riviversi quale soggetto agente, il telefono è l'elemento in cui si materializza al contempo anche la *enargheia* che dà

31 Baricco, *Il genio in fuga*, 13. "Il soggetto è un accadere unitario di desiderio e un evento controllato di linguaggio" (*Ibid.* 15).

l'input al tempo e alla musica dell'armonia e della riconciliazione fra le parti in dissidio.

Resta alla fine la musica a suggellare, più della parola e dell'azione drammatica, il tempo della riconciliazione. Un semplice valzer, nella sua andatura ternaria, armonizza i dissidi che la musica stessa ha espresso fin dal principio [Es. 4].

Come sostiene Carl Dahlhaus, l'opera lirica può essere letta attraverso modelli interpretativi mutuabili dalle scienze filologiche, dai più recenti settori dei *Gender Studies* o dei *Performance Studies*, oppure dalle discipline filosofiche, come è stato fatto da chi qui scrive; ma l'opera lirica ha una sua peculiare estetica che è data proprio dall'indissolubile connubio di musica e parole. L'opera d'arte in musica e parole è, come dimostrato, un'opera “di vita” e “di tempo”:

La vita, in tutto simile all'opera d'arte, è una costruzione animata e limitata, che si ritaglia nell'infinito della morte; e la musica, in tutto simile alla vita, è una costruzione melodiosa, una durata incantata, un'assai effimera avventura, un breve incontro che, circoscritto fra un inizio e una fine, si isola nell'immensità del non-essere.³²

In termini testuali e narrativi a mostrarsi al pubblico è in fondo un atto di perdono: quello con cui Ben supera il tradimento di Lucy con il telefono. E, perdonando Lucy che è stretta in un legame simbiotico e indissolubile con l'apparecchio, l'uomo perdona per forza anche l'avversario. Atto e scelta del perdonare che richiede un'azione di coscienza, nonché di proiezione sul futuro:

La dialettica tra istante e intervallo articola la nostra vita morale come agenti morali in situazione: tanto decidiamo nello slancio del *kairòs* dell'istante, con atti improvvisi e senza precedenti, quanto ne affrontiamo le conseguenze, perseverando nelle scelte fatte, all'interno della durata protratta dell'intervallo del *chronos*.³³

Il perdono di Ben implica quindi una futurazione. Se il *kairòs* è dettato infatti dalla “virtù dell'istante del coraggio”, è nella *durée* del vissuto che si compie la “virtù dell'intervallo della fedeltà”.³⁴ Anche il meccanismo del perdono è quindi sotteso alla dinamica istante vs. intervallo. Di pari modo funzionano tutte le nostre emozioni; e non da ultime quelle che Jankélévitch denomina le “sofferenze della temporalità” (*malheurs de la temporalité*): risentimento, nostalgia, rimpianto e rimorso; tutte le angosce connesse alla percezione della colpa e del torto subito che noi affrontiamo e rielaboriamo attraverso il processo cognitivo della rimemorazione. Il perdono richiede a Ben di passare attraverso tutte queste sofferenze per giungere alla fine all'incontro con l'Altro: Altro che diventa così un Simile, immagine riflessa del soggetto agente. E questo incontro di riconciliazione riesce a compiersi soltanto in forza dell'amore. Poiché “solo l'amore fa il miracolo di penetrare e comprendere l'estraneo, di avvicinare il

³² Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, 113.

³³ Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto*, 52.

³⁴ Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto*, 53.

lontano, di presentificare l'assente".³⁵ L'amore gioca sulla dimensione spazio-temporale del vissuto (quindi della memoria dell'istante irrevocabile) e della protensione di un equilibrio che richiede la stabilità della durata, ovvero la *durée* della *fides*. Ben diventa allora l'eroe dell'*agàpe* nel mondo della contemporaneità tecnologizzata di metà Novecento. In lui – e di riflesso nello spettatore/ascoltatore ormai educato alla posizione critica dal teatro epico-brechtiano – si compie un'av *Bildung* totale che tocca la sfera del desiderio, la comunicazione, l'emotività, la "persona" nella sua globalità. Quel concetto di persona in cui lo stesso Menotti riconosceva la nobiltà assoluta dell'intelligenza emotiva:

Io mi esprimo o vorrei esprimermi come persona, come individuo; e non come rappresentante di una categoria, tanto meno come personalità. [...] La persona, l'individuo è molto più vicino della personalità ai segreti del cuore umano.³⁶

Attraverso Ben, e nell'animo di Ben – cresciuto alla dignità di "persona" che si avvicina "ai segreti del cuore umano" – la discrasia fra tempo ontologico e tempo del vissuto, o tempo della psiche, trova risoluzione – proprio come quel MI bemolle lasciato in sospeso su un intervallo di tritono – nel tempo dell'armonia. Così si compie la peripezia di *The Telephone*. Si tratta di una peripezia, teoricamente "buffa", che risulta invero tutt'altro che comica per lo spettatore qui chiamato a "pensare con le orecchie" (Adorno). Menotti ci spinge quindi – quasi per ritornare alle idee "filosofico-pedagogiche" di Adorno – a essere ascoltatori e critici dell'opera in musica, interpreti consapevoli della sua struttura temporale fatta di *différences*, *Einstände* e *kairòi*. È questa la drammaturgia del tempo su cui Gian Carlo Menotti fonda la sua straniante drammaturgia dell'amore nello spazio di una breve "opera buffa".

35 Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto in Jankélévitch*, 63.

36 Menotti, "La santa di Bleeker Street", 3.

BIBLIOGRAFIA

Marsilio, 2007.

- Adorno, W. Theodor. *Il fido maestro*. Traduzione italiana di Giacomo Manzoni. Einaudi, 1969.
- Alperson, Philip. "Musical Time" and Music as an "Art of Time". *"The Journal of Aesthetics and Art Criticism"* 38 no. 4 (1980): 407-417.
- Baricco, Alessandro. *Il genio in fuga*. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini. Einaudi, 1997.
- Bensi, Valentina. *The Italian-American Musical Experience: A Journey from Busoni to Berio*. LIM, 2023.
- Brighenti, Marco. Theodor Wiesengrund Adorno: spunti per una filosofia del tempo musicale. "I castelli di Yale" 6 no. 1 (2018): 63-77.
- Brooks, Gene. An Interview with Gian Carlo Menotti. *"Choral Journal"* 37 no. 8 (1997): 9-13.
- Conserva, Ilaria, e M. Grondona. *Dritti al cuore*. La Medium di Gian Carlo Menotti. LIM, 2018.
- Dahlhaus, Carl. *Drammaturgia dell'opera italiana*. EDT, 2005.
- Derrida, Jacques. *Margini della filosofia*. Traduzione italiana di Manlio Iofrida. Einaudi, 1997.
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, 1975.
- Feige, Daniel Martin. *Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft der Philosophie 2014 Münster. Geschichte – Gesellschaft – Geltung*, 2014.
- Ferrari, Francesco. *Ermeneutica del tempo vissuto e fenomenologia dei sentimenti morali in Vladimir Jankélévitch*. Per la filosofia: filosofia e insegnamento 40 no. 117 (2023): 49-64.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vol 15 di *Vorlesungen über die Ästhetik – Dritter Teil*. 3 ed. Suhrkamp/ Insel Verlag, 1986.
- Klein, Richard, E. Kiem, W. Ette, cur. *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Velbrück Wissenschaft, 2000.
- Imberty, Michel. *Le scritture del tempo*. Semantica psicologica della musica. Ricordi & LIM, 1990.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musica e l'ineffabile*. Bompiani, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Il tempo e l'altro*. Traduzione italiana di Francesca Nodari. Mimesis Edizioni, 2022.
- Maniezzi, Giulia. *Tempo oggettivo e tempo soggettivo nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*, "GdM" 1 (2016): 246-261.
- Menotti, Gian Carlo. "La santa di Bleeker Street" nuova opera di G. C. Menotti". Di E. Radius. La Stampa, 9 aprile 1954.
- Mohr, Georg. "Musik als erlebte Zeit". *Philosophia naturalis* 49, no. 2 (2012): 319-347.
- Smith, Lena Elizabeth. "Musical narrative in three American one-act operas with libretti by Gian Carlo Menotti: 'A Hand of bridge', 'The Telephone', and 'Introductions and Good-Byes'". Tesi di dottorato, Florida State University, 2005.
- Stravinskij, Igor. *Poetica della musica*. Curci, 1949.
- Vescovo, Piermario. *Entracte*. Drammaturgia del tempo.

Attantività

Per una fenomenologia performativa dei corpi scenici

Danilo Maglio

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Roma

<https://orcid.org/0009-0007-4079-3315>

ABSTRACT

The essay investigates the ontological reciprocity between the one who sees and the one who is seen, approaching vision not as a unilateral act but as an embodied relation between human and non-human bodies, active and resistant. Starting from the concept of actantivity, the contribution explores seeing as a performative event in which matter participates, acts, and reveals itself as vital. The mirror, the image, and the stage become dispositifs of crisis, sites where the subject recognizes itself as object and vice versa, opening a phenomenological paradox that destabilizes any narcissistic conception of vision. Through references to Merleau-Ponty, Spinoza, Latour, Bennett, and Haraway, and the analysis of artistic practices ranging from Parmigianino to Cunningham, Forsythe, and De Keersmaeker, the reflection focuses on theatre as an ontological laboratory: a space of concatenations in which different actants, each with an irreducible singularity, cooperate in the production of the event. The contemporary stage thus appears as a relational, unrepeatable, and unstable event, where responsibility does not coincide with the action of the individual but emerges from the fabric of interactions. Actantivity therefore takes shape as a theoretical key for understanding the ontological vitality of scenic bodies and, more broadly, as a post-human paradigm of relation. From this perspective, theatre does not represent reality but exposes it in its power of shared existence, bringing forth an ontology of flesh and co-presence, where to see always also means to be seen.

KEY WORDS

**Actantivity,
Phenomenology,
Ontology, Theatre,
Choreography**

CITAZIONE

Maglio, Danilo. "Attantività – Per una fenomenologia performativa dei corpi scenici". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 139-154

Nota metodologica

Il presente saggio si propone come un esercizio teorico-percettivo che interseca filosofia, ontologia postumana e studi sulla performance, attraverso una scrittura volutamente non normativa. L'intento è quello di esplorare le forme di relazione tra soggetto e oggetto – umano e non umano – al di fuori delle dicotomie oppositive e gerarchiche che abitualmente strutturano il pensiero occidentale.

Alcuni concetti-chiave vengono impiegati in modo esteso o rielaborato rispetto al loro uso disciplinare canonico. Tra questi: il termine 'attante', concetto operante nella semiotica greimasiana e nella sociologia simmetrica di Bruno Latour, è qui impiegato in una forma radicalizzata e teoricamente autonoma. Si introduce il neologismo 'attantività', che non si limita a descrivere la funzione di un soggetto agente, ma identifica una potenza ontologica intrinseca a ogni corpo, umano o non umano, capace di generare effetti in un concatenamento materiale. Si assume una prospettiva eminentemente fenomenologica, nella quale la visione non è data come neutra o oggettiva, ma come esperienza attraversata da affezione, memoria, aspettativa e crisi. La scrittura non mira a una sistematizzazione concettuale, bensì a una 'coreografia del pensiero', che prende forma nella relazione – mobile, intermittente – tra corpo, sguardo, materia e scena.

Premessa fenomenologica: il vedere reciproco

Come si manifesta la reciprocità ontologica tra chi vede e chi è veduto, e quali effetti produce nell'esperienza fenomenologica e performativa? In quale misura la percezione non riguarda solo il visibile, ma la relazione stessa tra corpi, umani e non umani, tra attanti che agiscono e vengono agiti? E ancora: quale immagine della visione si produce, quale responsabilità emerge dall'intreccio di materia, gesto e sguardo, come pensarla quando nessun corpo può essere ridotto a sfondo passivo, ma ciascuno agisce, resiste, trasforma? Il presente saggio assume questi interrogativi come punto di partenza e risponde agli stessi proponendo il concetto di 'attantività': la potenza ontologica propria ad ogni corpo in quanto corpo, la capacità di produrre effetti, di trasformare e trasformarsi, di partecipare a concatenamenti che eccedono la somma delle singole presenze. Lo specchio, l'immagine, la scena e i riferimenti teorici che accompagnano la riflessione e la guidano non sono esempi illustrativi ma luoghi d'indagine della crisi della visione, dove la reciprocità del vedente e del veduto si fa esperienza concreta, il vedere stesso si fa evento, la materia prende parte all'azione e rivela la propria vitalità. L'obiettivo del contributo, dunque, è duplice: da un lato, interrogare la relazione percettiva e ontologica tra corpi, sguardi e materia, individuando la scena come evento ontologico privilegiato, luogo in cui la reciprocità si fa esperienza incarnata; dall'altro, avanzare una lettura fenomenologica post-umana della performance, in cui ogni evento scenico è reso possibile dall'interazione tra attanti, umani e non, ciascuno dotato di una propria potenza e singolarità, aprendo una riflessione sulle

implicazioni etiche di tale riconfigurazione, in cui l'attesa e la responsabilità assumono un valore costitutivo. La proposta teorica si muove sul crinale tra concettualizzazione ed esperienza, tra filosofia e pratica performativa, cercando di rendere visibile ciò che spesso resta implicito: la vitalità ontologica dei corpi e il loro ruolo nei concatenamenti in cui esistono e agiscono.

Così, ciò che la teoria descrive come attantività diventa fenomenologicamente evidente: ogni corpo è attante, ogni sguardo un evento che ridefinisce la scena. Il soggetto vede l'oggetto. L'oggetto, a sua volta, vede il soggetto. Il soggetto si riflette nello specchio e scorge sé stesso, ma anche un altro-da-sé¹. Il soggetto si guarda allo specchio e vede ciò che vede, poiché ciò che vede sta vedendo il soggetto. È il soggetto che si vede – e tuttavia è un altro che lo osserva: l'immagine riflessa, non il proprio sé. Il soggetto si vede come oggetto che vede, e dunque come oggetto che, nel compiere un'azione, si fa soggetto. Il soggetto è anche oggetto. Coincidono e si sdoppiano, nello stesso istante in cui si manifestano. L'uno esiste per l'altro, in modo reciproco – anzi, 'speculare'. Lo specchiarsi diventa allora una crisi, nel senso più profondo e originario del termine: dal greco *κρίσις* ('scelta', 'decisione', ma anche 'fase decisiva di una malattia'), da *κρίνω*, 'distinguere', 'giudicare'. Specchiarsi impone al soggetto un atto di distinzione: separare sé stesso dalla propria immagine riflessa, pur sapendo che quella gli appare, ingannevolmente, come un sé. Si tratta di una crisi, poiché una sorta di 'malattia' si innesca: una 'debolezza' (una possibile etimologia di 'malattia' da *μαλακία*, 'fragilità'). Lo specchio, in quanto medium che rende possibile la visione di sé, può rompersi, incrinarsi, cessare improvvisamente di riflettere. Ed è forse proprio in questa possibilità di frattura che si annida la verità dell'azione percettiva: 'vedere ciò che vede'. Nella possibilità che l'immagine venga a mancare, si apre uno spazio d'attesa per la fine dell'oggetto e, insieme, il riconoscimento che quell'oggetto – che appariva come sé – è, in verità, un altro. Il soggetto, nel momento in cui riconosce che ciò che vede è un altro, riconosce anche che quell'altro ha una propria vita, e dunque una propria morte, che può compiersi senza che la propria avvenga. È questo 'il paradosso del *moi*': può essere, ambigualmente, sia soggetto che oggetto, a seconda del suo impiego, della vita che il parlante gli conferisce, e della fine che – inevitabilmente – lo attende.

L'immagine riflessa: il narcisismo della visione e l'ontologia della carne

Nel 1524, Girolamo Francesco Maria Mazzola, noto come Parmigianino, realizza un olio su tavola che segna una svolta nella storia dell'arte e della riflessione sulla visione: l'Autoritratto entro uno specchio convesso. L'opera raffigura il volto del giovane artista al centro di una stanza, deformata dalla curvatura dello specchio attraverso cui si è autoritratto. In primo piano emerge una mano sproporzionata, allungata dalla distorsione ottica, con un anello d'oro al mignolo. L'abbigliamento è reso con cura, nonostante la rapidità del gesto pittorico, e lo spazio della stanza – il soffitto a cassettoni, la finestra impannata – appare altrettanto deforme, quasi instabile. Quest'opera

¹ Cfr. Lacan, *Scritti*, 87-94.

non solo mette in scena l'atto del vedersi vedente, ma invita a riflettere su ciò che potremmo chiamare un 'narcisismo della visione': non in senso psicologico, ma come struttura relazionale tra soggetto e oggetto nella pratica della visione. Scrive Maurice Merleau-Ponty: "i pittori hanno sovente amato [...] raffigurare se stessi nell'atto di dipingere, aggiungendo a quel che allora vedevano ciò che le cose vedevano di loro".² L'immagine non è quindi solo il riflesso di un soggetto vedente, ma l'incontro tra visione attiva e passiva – tra l'io e ciò che lo vede. In questa logica, il soggetto rappresentato da Parmigianino guarda nello specchio, ma contemporaneamente è guardato: dallo specchio stesso, dalla finestra, dall'ambiente. Il vedente è anche il veduto. È questa, secondo Merleau-Ponty, l'essenza più profonda del narcisismo: "non vedere nell'esterno [...] il contorno di un corpo che si abita, ma soprattutto essere visto da esso, esistere in esso, emigrare in esso".³ Il soggetto si decentralizza, diviene corpo tra i corpi, e in tal modo entra in una relazione di reciprocità ontologica con il mondo.

Una lettura ulteriore dell'opera è proposta da Maurizio Fagiolo dell'Arco, che interpreta l'autoritratto come una rappresentazione dell'opus alchemico. In particolare, la rotondità della tavola rimanderebbe alla "prima materia", quella che Aristotele definiva *πρώτη ὕλη*, ovvero il principio originario del mondo (*ἀρχή*). Questo collegamento non è solo simbolico: il tema della 'materia che vede', della soggettività attribuita all'oggetto, torna centrale nel pensiero contemporaneo. Come afferma William J.T. Mitchell, gli oggetti sono "il modo in cui le cose appaiono a un soggetto",⁴ ma al contempo diventano soggetto, alterità attiva, capaci di modificare chi guarda.

È proprio nel rapporto con questi oggetti-soggetti che si gioca il senso del vedere ciò che vede. Si tratta, infine, di corpi: umani e non umani, visibili e vedenti, che esistono in quanto sono visti e dunque vedono. In questa reciprocità incarnata si riconosce la nozione merleau-pontiana di carne: materia viva, sensibile, intersoggettiva, che fonde il visibile e il vedente in un solo gesto ontologico.

La carne è un 'elemento' dell'Essere. Non è un fatto o una somma di fatti, e tuttavia aderisce al luogo e all'adesso. Di più: è inaugurazione del dove e del quando, possibilità ed esigenza del fatto, in una parola fatticità, ciò che fa sì che il fatto sia fatto. E, contemporaneamente, è ciò che fa sì che essi abbiano senso, che i fatti parcellari si dispongano attorno a 'qualcosa'.⁵

In questa prospettiva, i corpi – o, più propriamente, la carne – si configurano come elementi dell'essere, nel senso originario di 'elemento': ciò che media tra l'individuale e l'universale, tra l'ente situato e l'idea. Ogni corpo, umano o non umano, è investito da una vitalità interna; possiede ciò che Spinoza ha definito *conatus*: una spinta intrinseca a perseverare nel proprio essere, una potenza attiva che è condizione di esistenza. Come scrive Piero Martinetti, "ogni cosa, sia più o meno perfetta, potrà

² Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 28.

³ Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 154.

⁴ Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 156.

⁵ Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 154.

sempre perseverare nell'esistenza per virtù della stessa forza per cui ha cominciato ad esistere, e tutte le cose sono in questo uguali".⁶ Questo impulso – comune a ogni ente – rende possibile pensare l'eguaglianza ontologica tra esseri umani e cose. In Spinoza, ogni corpo è dotato di una forza di pensiero corrispondente alla sua estensione: una mente, una volontà, un desiderio. La riflessione sul *conatus* risuona nelle formulazioni contemporanee di Jane Bennett, secondo cui le cose possiedono una potenza che le rende attanti, capaci di agire nel mondo: "La cosa come attante è ciò che realmente affetta altri corpi, accrescendone o diminuendone la potenza"⁷. Tale potenza – che si manifesta nel desiderio di sopravvivere e nell'azione reciproca – trova un'ulteriore risonanza nella nozione di 'assoluto' formulata da Hent de Vries. L' 'assoluto', inteso etimologicamente come *ab-solvere*, ciò che è sciolto o separato, non è una 'cosa', ma la forza originaria che permette la distinzione stessa dell'essere, rendendo possibile la molteplicità degli elementi. Se prima si è parlato dello specchio come dispositivo di crisi identitaria e reciprocità tra soggetto e oggetto, ora è necessario spostare lo sguardo verso gli oggetti non umani. Immaginiamo che, nello specchiarsi, il soggetto non veda sé stesso, ma riflessi di cose: corpi inanimati che, tuttavia, condividono con lui lo statuto ontologico di 'elementi dell'essere'. Non si tratta dell'immagine in quanto tale – ovviamente una scarpa non è identica a un volto umano – ma di ciò che l'immagine riflette ontologicamente: il fatto che entrambi, soggetto e oggetto, condividano la medesima tensione all'esistenza, la medesima potenza desiderante.

Il cuore della questione non è dunque visivo, ma ontologico: è nel riconoscere la comunanza d'essere, la pari dignità ontologica di tutti i corpi, umani e non, che emerge la reciprocità speculare dell'esistenza. Come il soggetto è soggetto e oggetto, vedente e veduto, così anche l'altro – la cosa – può esserlo. In questa mutua appartenenza si riattiva il paradosso del *moi*: *je suis moi*, io sono me, ma anche altro-da-me, corpo tra i corpi. Il riconoscersi come *moi* e il riconoscere le cose come *moi* impone una riflessione sulla singolarità degli enti. Quando Merce Cunningham, nel 1968, utilizza nell'opera *RainForest* l'installazione di Andy Warhol *Silver Clouds* – una serie di cuscini di Mylar riempiti di elio – sceglie non dei cuscini qualunque, ma proprio quei cuscini, uno per uno. Il punto non è il tipo d'oggetto, ma la singolarità irriducibile di ogni elemento: sostituirne uno significa produrre un altro spettacolo. La scena è composta, dunque, da corpi unici, e questo vale tanto per i corpi umani quanto per quelli non umani. La singolarità degli elementi scenici rafforza l'idea del teatro come evento irripetibile, in cui ogni presenza, anche materiale, è evento in sé, o – come si preciserà in seguito – 'concatenamento'. Tale prospettiva è perfettamente coerente con una celebre affermazione di Cunningham stesso, in cui il coreografo riflette sulla differenza tra danzatori e danzatrici:

Li uso entrambi come individui – cioè, semplicemente per quello che sono – che possono fare lo stesso movimento ma non necessariamente nello stesso momento, proprio come chiunque

⁶ Martinetti, *L'Etica di Spinoza*, 99.

⁷ Bennett, *Materia vibrante*, 33.

– se guardi uno stormo di uccelli, in un certo senso, loro stanno facendo la stessa cosa. Ma in realtà, non fanno la stessa cosa. Non lo fanno allo stesso tempo.⁸

In questa concezione, l'identità di genere, il ruolo o la funzione simbolica sono irrilevanti: ciò che conta è l'irripetibilità dell'atto, la sua iscrizione in un corpo singolare che ne determina la specificità temporale e qualitativa. Anche quando due danzatori compiono 'lo stesso movimento', non è mai lo stesso movimento: il corpo modifica il gesto, e l'evento si rigenera continuamente. Questo principio vale anche per gli oggetti non umani: il cuscino – come il danzatore – non è mai lo stesso in scena. Esso conserva in sé la memoria delle performance precedenti, della prova, dell'uso. Se lo spettatore può essere pensato come memoria vivente del teatro, i corpi scenici sono l'archivio: contengono e rivelano, nel loro esistere, saperi incorporati, tracce, immaginari. La scena, così, non rappresenta ma espone: l'archivio incarnato si scontra con la presenza reale nel 'qui e ora', mediato dai simboli (gesti, oggetti, parole), dando origine all'evento teatrale.

L'attantività: dai concatenamenti alla responsabilità

La singolarità delle cose, riconosciuta come tale, porta a considerarle non più semplicemente oggetti, ma attanti, cioè agenti dotati di forza espressiva. Come scrive Merleau-Ponty: "il nostro sguardo, ammaestrato dall'esperienza del corpo proprio, [ritrova] il miracolo dell'espressione in tutti gli altri oggetti".⁹ L' 'espressione' non è qui retorica, ma rivelazione dell'individualità materiale, affermazione silenziosa di esistenza. In questa chiave, Bruno Latour definisce l'attante come "ciò che agisce, o al quale viene imputata un'attività"¹⁰ e tale definizione è centrale per comprendere la posizione qui proposta: le cose non sono passive, ma partecipano all'evento, producono effetti, sono soggetto. Bennett, pur sottolineando che l'attante non è né soggetto né oggetto, riconosce che esso è forza agente. Tuttavia, è proprio questa copresenza delle funzioni logiche di soggetto e oggetto ad essere essenziale per comprendere la natura vitalizzata della materia: i corpi, umani e non, agiscono e sono agiti, sono entrambi.

Su questo punto si apre una distinzione concettuale rilevante tra 'agente' e 'attante'. Se l'agente è definito dall'azione compiuta, quindi dagli effetti, l'attante è radicato nell'atto come potenza originaria. L'agente opera secondo un modello causale lineare (X fa Y), mentre l'attante fa accadere qualcosa in virtù della sua presenza in un concatenamento (Deleuze). L'attante è, dunque, ciò che rende possibile l'evento, ciò che 'può' e 'fa accadere' al tempo stesso. Questo rinvia direttamente alla distinzione aristotelica tra atto e potenza, su cui questa riflessione implicitamente si fonda. La scelta di parlare di attante invece che di agente non è terminologica,¹¹ ma ontologica

⁸ NPR, "Merce Cunningham".

⁹ Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 254.

¹⁰ Latour, "On Actor Network Theory", 373.

¹¹ Seppur una differenza esista già solo guardando alle parole. Il termine 'agente' proviene dal latino *agens*, *-entis*, participio presente del verbo *agere* ('agire', 'fare'), e conserva nell'uso contemporaneo l'implicazione di un soggetto dotato di volontà e intenzionalità. La nozione di

e politica: l'“attante” conserva la complessità della singolarità incarnata,¹² parte di un essere comune, unito nel concatenamento di tutte le cose. Come ricorda ancora Bennett: “un attante non agisce mai da solo”¹³ ma solo nel co-divenire degli altri attanti. Ogni atto è frutto di una rete materiale di interazioni, di cooperazioni silenziose tra corpi, forze, presenze: un intreccio che si avvicina a ciò che Donna Haraway definisce *simpoiesi*, ossia il processo di co-produzione vitale che impedisce di pensare la singolarità in termini di autosufficienza. Ogni concatenamento è così simultaneamente un assemblaggio (Deleuze e Guattari) e una pratica simpoietica (Haraway), un fare-con che eccede la somma dei contributi singolari. Tutto ciò si radica in una visione spinoziana della realtà: ogni ente è modo della sostanza, manifestazione finita della totalità dell'essere (*Deus sive Natura*). Se, come afferma Bennett, le cose sono ‘modalità’ della natura, allora ogni attante è parte della sostanza, ed è attraverso di esso che la sostanza si rende visibile, si manifesta. Anche se si rinuncia a parlare di soggetti nel senso classico, si deve riconoscere che la sostanza è soggetto – e i suoi modi, i corpi, sono il soggetto che si articola nel mondo. Se tutto è nella sostanza e la sostanza è in tutto, ogni corpo, ogni attante, è soggetto, in quanto parte costitutiva e attiva di un essere che è comune e condiviso.

Tornando alla nozione di concatenamento, così come formulata da Deleuze e Guattari, Jane Bennett ne evidenzia la forza organizzativa:

I concatenamenti sono raggruppamenti ad hoc di elementi diversi, di ogni sorta di materia vibrante. Sono congregazioni vitali e palpitanti in grado di funzionare nonostante la presenza persistente di energie che li disturbano dall'interno. [...] Gli effetti generati da un concatenamento sono, piuttosto, proprietà emergenti, in quanto la loro capacità di far accadere qualcosa [...] è diversa dalla somma della forza vitale di ogni materialità presa singolarmente.¹⁴

In questa prospettiva, ogni corpo che partecipa a un concatenamento – e ogni corpo è sempre in un concatenamento – possiede una potenza propria. Tuttavia, la potenza del concatenamento non è riducibile alla somma delle potenze individuali. Essa è qualcosa di altro, un'emergenza relazionale generata dalle interazioni e interferenze tra i corpi. Il concatenamento è quindi una somma non totalizzabile,¹⁵ una composizione instabile e mutante di attanti che esistono e agiscono insieme. Ogni singolo attante agisce secondo la propria attantività, ma questa si manifesta solo nell'incontro con l'attantività altrui.

‘attante’, invece, ha un'origine più recente e si deve alla semiótica strutturale; risale in particolare al 1979, quando il linguista lituano Algirdas J. Greimas – nel *Dizionario di semiótica*, redatto insieme a Joseph Courtés – lo definisce come “colui che compie o che subisce l'atto indipendentemente da ogni altra determinazione” (Greimas e Courtés 1979, s.v. attante). A differenza di ‘agente’, forma verbale attiva, ‘attante’ si presenta come un sostantivo, che indica una funzione semantica.

¹² Cfr. Hayden, “Gilles Deleuze and Naturalism”, 187.

¹³ Bennett, *Materia vibrante*, 63.

¹⁴ Bennett, 68.

¹⁵ Cfr. Bennett, 68-69.

Un esempio paradigmatico di concatenamento scenico si trova nella serie *Nowhere and Everywhere at the Same Time* di William Forsythe, dove l'autore coreografa un dispositivo interattivo composto da pendoli sospesi, oscillanti nello spazio performativo. Questi pendoli – veri e propri (*s*)oggetti coreografici¹⁶ – non sono semplici elementi scenografici: sono corpi attanti, con una propria traiettoria e una forza d'azione che modifica il movimento dei performer. Nella performance, i danzatori interagiscono costantemente con questi oggetti, osservandoli, evitandoli, sfiorandoli, lasciandosi attraversare dalle loro traiettorie. Lo spazio si costruisce come concatenamento tra corpi umani e non umani. Come afferma Forsythe stesso: “la coreografia era basata sull'osservazione; i danzatori osservano la stanza, si osservano a vicenda e traggono conclusioni o esprimono le loro osservazioni attraverso il movimento”.¹⁷ La coreografia non è allora un disegno prestabilito, ma il risultato dell'attantività collettiva di tutti i corpi in scena. Ogni movimento umano è effetto della forza attiva del pendolo, e viceversa. È in questa reciprocità dinamica, in cui soggetto e oggetto si scambiano continuamente di posto, che si manifesta il *moi* in senso pieno. Lo spettatore può vedere e pensare al movimento dei danzatori come condizionato dal movimento dei pendoli, quindi, considerare questi come soggetti responsabili del transire da una condizione all'altra dei performer. Tuttavia, può vedere e pensare esattamente il contrario. Il risultato della visione è la messa in scena: la vita intrinseca al concatenamento che si fa visibile.

In questo contesto, il termine proposto da Bennett – ‘agentività distribuita’ – appare efficace, ma insufficiente. È più preciso, in questa sede, introdurre il concetto di ‘attantività’, inteso come la potenza propria ad ogni corpo, che si esprime non come somma di azioni condivise, ma come ‘presenza esistenziale attiva’, prima ancora dell'intenzione. L'attantività non implica condivisione di una responsabilità causale, né attribuisce ai corpi una volontà. Essa è, piuttosto, una condizione ontologica: ogni corpo agisce perché esiste, ed esistendo influenza e viene influenzato. Il concatenamento non dona attantività, né la determina: la contiene. L'attantività è già lì, e si manifesta attraverso le interazioni, ma non dipende da esse per esistere. Come l'agentività, anche l'attantività può essere articolata in tre tratti fondamentali – efficacia, traiettoria, causalità – ma ciascuno di questi assume una forma diversa.

Efficacia: se nell'agentività essa implica intenzionalità, nell'attantività essa è forza senza intenzione. L'attante non vuole agire, ma non può non agire: il solo esserci lo rende attivo. Anche la passività di un corpo è un modo dell'attantività.

Traiettoria: l'agente si muove verso uno scopo. L'attante è sempre in sospensione, in trasformazione. La sua traiettoria è processuale, mai finalizzata ed è assunta come caratteristica. In questo senso, la traiettoria dell'attante

¹⁶ “Un Oggetto Coreografico è, per sua natura, aperto a una gamma completa di sollecitazioni percettive non mediate senza dover dare priorità ad alcun tipo di destinatario. Questi oggetti sono esempi di circostanze fisiche specifiche che isolano classi fondamentali di attivazione e organizzazione del movimento. Gli oggetti attivano processi nel corpo che strumentalizzano la disponibilità del corpo a fornire input per le nostre facoltà predittive guidate euristicamente, che lavorano incessantemente per assicurarci una maggiore probabilità di risultati fisici e mentali preferiti. Una caratteristica principale dell'oggetto coreografico è che il risultato preferito è una forma di produzione di conoscenza per chiunque vi si impegni, generando un'acuta consapevolezza di sé all'interno di specifici schemi di azione”. (Forsythe, “Choreographic Objects”).

¹⁷ Gormley, “William Forsythe”.

ricorda quella messianicità¹⁸ di cui parla Derrida, ossia una promessa che non può essere mantenuta, perché si sposta continuamente nel tempo: ciò che era futuro diventa presente e, nel farlo, sfugge.

Causalità: l'attantività non è prevedibile. Se l'agentività presuppone una logica causa-effetto, qui l'evento è singolare, irripetibile, e non generalizzabile. Ogni concatenamento produce effetti non riconducibili a schemi causali lineari, poiché ogni corpo cambia nel tempo, cambia nel concatenarsi, e porta con sé memorie che modificano la sua forza attiva. Inoltre, spesso è difficile individuare quali siano esattamente le fonti dell'agire che fanno accadere un evento e questa "incomprensibilità può essere considerata come un aspetto essenziale dell'agire".¹⁹

Ogni concatenamento finisce. I corpi che lo compongono continuano a esistere, ma cambiati, portatori di nuove memorie, pronti a entrare in nuove configurazioni. Anche l'uscita di un solo corpo dal concatenamento trasforma l'intero sistema, generando un nuovo concatenamento. Questo è il principio enunciato da Deleuze e Guattari: la materia "entra nei concatenamenti e ne esce",²⁰ in un movimento di "pura immanenza".²¹ Su un piano ancora più astratto, si potrebbe pensare che tutti i concatenamenti siano modi di un unico concatenamento attante, lo spazio-tempo: corpo assoluto che causa un solo evento, la vita. Ogni concatenamento locale, ogni evento scenico, ogni incontro tra attanti è una manifestazione singolare di questo principio unico.

Nonostante il lungo percorso di riflessione sin qui tracciato, rimane un residuo, un resto concettuale che insiste come una macchia – un alone che non si lascia cancellare. È la questione della responsabilità. Se, come è stato argomentato, le cause di un evento non risiedono nell'individualità di un singolo attante, ma emergono dal concatenamento di cui esso è parte, a chi spetta la responsabilità? Esiste, in questo quadro, una responsabilità individuale? Il mondo continua a cercare un responsabile, e la responsabilità – nel linguaggio comune – è spesso confusa con la colpa. Si chiede: chi è il responsabile? Ma si intende: chi è il colpevole? Questa sinonimia perversa tra responsabilità e colpa nasce dal bisogno di attribuire causa all'inspiegabile. Eppure, la domanda rimane: dove finisce l'azione del soggetto e dove inizia quella del concatenamento? Nella visione proposta da Bennett, gli individui sono "semplicemente incapaci di avere la piena responsabilità".²² Non si tratta di abbandonare l'indagine sulle cause, specialmente se l'evento ha effetti nocivi, ma di ampliare lo spettro dell'analisi: non ridurre la responsabilità al singolo, ma riconoscere la pluralità di attanti che hanno concorso all'evento. Per chiarire questa posizione, Bennett propone un'immagine efficace:

Probabilmente il modo migliore di pensare questi sforzi è immaginare di andare in bicicletta su una strada sterrata. Si può spostare il

¹⁸ Cfr. Derrida, *Marx & Sons*, 279-281.

¹⁹ Marres, *Issues Spark a Public into Being*, 216.

²⁰ Deleuze e Guattari, *Mille piani*, 518.

²¹ Deleuze, "L'immanence : une vie", 6.

²² Bennett, *Materia vibrante*, 90.

proprio peso da un lato o dall'altro, far virare la bicicletta in una direzione o verso una specifica traiettoria di movimento. Ma chi pedala non è che uno degli attanti operativi nell'insieme in movimento.²³

Un sassolino, un chiodo, la pioggia, la nebbia, un crampo, una ruota sgonfia, un animale che attraversa la strada: tutto fa parte del concatenamento. E se la bicicletta cade, nessuno di questi attanti può essere considerato responsabile da solo. Il chiodo non agisce per volontà, ma agisce perché è: è attante, e la sua esistenza produce un effetto. Il foro nella ruota è la manifestazione della sua attantività. Il pedalante non è l'unico attante, e forse nemmeno il principale. L'evento – la caduta – è il risultato di una molteplicità di forze. In questo senso, la responsabilità è del concatenamento stesso, del mondo, del tessuto di esistenze che abitano un tempo e uno spazio. Un mondo che non è finalizzato, ma in continuo divenire: “un mondo di immanenza, un mondo di incessanti e imprevedibili cambiamenti e possibilità, un mondo sempre sul punto di essere”.²⁴ In tale contesto, la piena responsabilità non è attribuibile, perché forse non esiste. È ciò che i Greci chiamavano *φύσις*: natura, forza generatrice, la disposizione delle cose e il loro divenire. “Un divenire attivo, una potenza creativa non proprio umana capace di produrre il nuovo”.²⁵ Un nuovo che è sempre composto da corpi, umani e non umani, che tentano di preservarsi, di sopravvivere nel contatto con altri corpi, formando alleanze instabili nel tempo e nello spazio. Non si tratta di una strategia – non c'è deliberazione – ma di una condizione ontologica: vivere significa coabitare.

Da questa visione materialista emerge una concezione del teatro radicalmente relazionale. Come afferma Thomas Ostermeier: “il vero momento del teatro non si trova dentro l'individuo, ma nella relazione tra l'individuo e l'altro”.²⁶ Il teatro non si dà nell'interiorità del soggetto, ma nell'incontro: con chi è in scena, con lo spazio teatrale, con il pubblico, con la presenza di altri spettatori, con le cose. L'evento teatrale accade perché accade la relazione, e ogni relazione è concatenamento. Il ‘teatro definitivo’ – quello che si compie nello spettatore – è possibile solo perché vi è un altro. E riconoscere l'altro significa, inevitabilmente, riconoscere sé stessi. Si è tornati, di nuovo, allo specchio. Tutto riporta a quel paradosso iniziale, perché è di visione che si sta parlando: del vedente e del veduto, del soggetto e dell'oggetto che si scambiano continuamente, del *moi*. Di quell'identità riflessa che non si possiede mai del tutto, che si costruisce nella relazione, nella carne, nella scena, nell'evento irripetibile dell'incontro.

Il teatro come laboratorio ontologico: la scelta e l'attesa

Riprendendo il filo della riflessione sulla relazione con l'oggetto non umano – ma il discorso vale anche per l'umano – occorre chiarire che non si tratta semplicemente di

²³ Bennett, 91-92.

²⁴ Quirk, *Bergson and American Culture*, 2.

²⁵ Bennett, *Materia vibrante*, 231.

²⁶ Ostermeier, *Il teatro e la paura*, 74-75.

visione, ma di una scelta nel vedere. Questa scelta è fondante, in particolare nel contesto teatrale, dove ogni corpo presente in scena – umano o non – è, per il performer e per lo spettatore, al tempo stesso oggetto del vedere e soggetto che vede. Come scrive Derrida, si deve “scegliere fra guardare gli occhi visti [*yeux vus*] dell’altro e guardare gli occhi vedenti [*yeux voyants*] dell’altro”.²⁷ Non si possono vedere entrambe le cose contemporaneamente. Se si scelgono gli occhi vedenti, si diventa ciechi alla loro veggenza. Se si guarda la capacità visiva dell’altro, non si vede più nulla: non si vede l’altro, perché non si vede più come oggetto, ma come soggetto. È un paradosso percettivo ed esistenziale. Questo ragionamento può e deve essere esteso al corpo non umano, a condizione di spostare il concetto di ‘occhio’ dal piano anatomico a quello funzionale. Un corpo non umano non possiede occhi in un senso anatomico, ma può comunque essere vedente, se si intende l’occhio come ‘soggetto funzionale’,²⁸ come organo del corpo-senza-organi.²⁹ Un corpo che vede è, di fatto, visibile, e la visibilità – come ci ricorda Merleau-Ponty – è ciò che fonda l’orizzonte condiviso della carne: “c’è qualcosa che fonda e annuncia la veduta che ne ha l’altro o quella che ne dà lo specchio”.³⁰ L’altro – umano o cosa – è visibile perché appartiene al medesimo regime del visibile di cui fa parte il soggetto. La visione si rivolta su sé stessa, riflette su di sé il visibile, comprende l’altro come carne, come uguale e distinto, come *moi*. “È grazie al mondo che io sono visto o pensato”³¹ poiché è grazie a me che il mondo è visto o pensato. Ma questa visione dell’altro come vedente è anche ciò che spaventa. L’incontro con un occhio che vede è l’incontro con l’invisibile stesso:

Si sa che è ciò che conta, essere guardati, ma fa paura – persino essere guardati da sé stessi. Si vuol vedere ciò che è visibile, ma non si vuole vedere ciò che ci guarda. E che è visibile come vedente invisibile.³²

Guardare l’altro come vedente – o vedere sé stesso mentre si guarda – è l’evento dello specchio. Il soggetto si specchia, vede sé stesso che guarda, ma nel vedere un vedente non vede nulla: “vedo i miei occhi vedenti, ma vedendo un vedente, non vedo del visibile, dunque non vedo niente”.³³ Così, anche l’altro vedente non può essere visto nei suoi occhi. Solo ciò che non vede può essere visto in quanto oggetto

²⁷ Derrida, *Pensare al non vedere*, 100.

²⁸ Cfr. Maglio, “L’occhio: un organo per questo corpo senza organi”, 71-80.

²⁹ L’espressione ‘corpo-senza-organi’ è stata introdotta per la prima volta da Antonin Artaud nella sua performance radiofonica del 1947, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. L’autore francese evocava un corpo liberato dalle costrizioni della funzione organica, dalle gerarchie sociali e dai dispositivi di controllo. Artaud auspicava a un movimento, a un dinamismo, a un flusso proprio del corpo che solo svuotato da tutto ciò che lo compone organicamente può divenire spazio vuoto capace di permettere il fluire del suddetto flusso: un corpo pieno senza organi, un corpo riportato a un suo stato essenziale, non funzionale, quindi non organico, decostruito; “Costruite il vostro corpo senza organi, fabbricatelo voi stessi. È allora che vi libererete da tutti i vostri automatismi e tornerete al vero corpo”. Più tardi Deleuze e Guattari a partire dall’intuizione poetico-performativa di Artaud parleranno del corpo-senza-organi come piano di consistenza, luogo del desiderio, spazio di sperimentazione e resistenza alle stratificazioni del potere.

³⁰ Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, 332.

³¹ Merleau-Ponty, 332.

³² Derrida, *Pensare al non vedere*, 111.

³³ Derrida, 218.

Al contrario, gli occhi dei ciechi, quando sono aperti, gli occhi dei ciechi che non vi vedono, li si vede: li si vede come degli oggetti, si possono descrivere, ecc., nella misura stessa in cui sono morti e ciechi, li si vede, gli occhi. Insomma, solo gli occhi dei ciechi sono visibili. Ma gli occhi dei vedenti non sono visibili.³⁴

Quando si riconosce l'altro – umano o non umano – come soggetto vedente, l'oggetto diventa irriconoscibile. La familiarità che il soggetto aveva con il mondo – il sapere 'ciò che le cose sono' – viene sgretolata. Si attiva un cortocircuito percettivo, una forma di crisi fenomenologica: il mondo non è più un insieme di cose stabili, ma corpi vibranti, materia inquieta. Lo specchio si rompe. Non c'è più riflesso. Non c'è più riconoscimento.

L'immobilità delle cose che ci circondano è imposta loro dalla nostra certezza che si tratta proprio di quelle cose e non di altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti.³⁵

Quando questa certezza crolla, si apre lo spazio per una nuova visione del mondo: non più statico, ma dinamico, imprevedibile, simile a una forza tellurica che muove ogni cosa. Tutto cambia, perché cambia il modo in cui il soggetto vede. Come nel romanzo *La Nausea* di Sartre, l'io si rende conto che niente è più come prima:

Bisogna dire come io vedo questa tavola, la via, le persone, il mio pacchetto di tabacco, poiché è questo che è cambiato [...] Bisognerebbe provare a dire come [li vedevo] prima e come [li vedo] adesso.³⁶

Il cambiamento non è nelle cose, ma nella loro visibilità: è la crisi dell'aspettativa. 'Aspettare' deriva da *aspettare*, intensivo di *aspicere*: guardare verso. Aspettare è visione proiettata sul noto, un guardare che si fonda sulla memoria: 'guardare' qualcosa 'verso' la memoria di quella cosa. Si guarda un oggetto in base a ciò che si conosce di esso, non per quello che è. Ma l'evento, per definizione, tradisce l'aspettativa. Esso non può essere previsto, non può essere 'guardato in anticipo'. Lo dice con forza Ludwig Wittgenstein:

L'aspettativa è connessa con il cercare. Cercare presuppone che io sappia cosa sto cercando senza che ciò che sto cercando debba necessariamente esistere. [...] L'aspettativa prepara, per così dire, un metro con cui misurare l'evento che ha effettivamente luogo, e in modo tale che l'evento può essere quel metro incondizionatamente misurato, sia che si trovi, sia che non si trovi poi a coincidere con la linea di graduazione aspettata [...] La nostra aspettativa anticipa l'evento. Ne crea, in questo senso un modello.³⁷

³⁴ Derrida, 219.

³⁵ Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 8.

³⁶ Sartre, *La Nausea*, 11.

³⁷ Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, 18 e 22.

Ma quando l'evento arriva – vero, singolare, presente – ‘distrugge il modello’, rompe lo specchio, mostra ciò che non può essere atteso. Il reale è, appunto, ciò che non rientra mai pienamente nel visibile. Un modello che non può che essere distrutto. L'aspettativa crea l'illusione di poter pre-vedere l'evento, ossia l'effetto di un dato concatenamento. Ma si tratta di una condizione prettamente spaziale, incapace di tenere conto del tempo. In essa emerge, infatti, “il carattere puntiforme dell'aspettativa”,³⁸ dove a essere ridotto a punto è l'occhio stesso. Questa riduzione è il fallo dell'aspettativa, la sua castrazione, poiché essa comporta l'annullamento della dimensione temporale che costituisce l'evento. Come osserva Wassily Kandinsky, “l'elemento temporale è, nel punto, quasi completamente escluso”.³⁹

Ma l'occhio non è un punto. È un foro, un varco attraverso cui il soggetto vede: è un soggetto funzionale, non un oggetto geometrico. Ed essendo capace di soggettività, è soggetto al tempo, soggetto al suo passaggio, alla sua erosione, alla sua malattia. Non può anticipare ciò che sarà, perché ciò che sarà appartiene al futuro e l'occhio, per sua natura, vede solo ciò che è. L'occhio non può aspettare, perché aspettare implica prevedere, mentre l'occhio può solo ‘attendere’. Il soggetto, nella sua aspettativa, è spaventato dalla possibilità di essere sorpreso. Spaventato dall'evento che, per definizione, sovverte la previsione. È “l'evento che subentra all'aspettativa: ecco la risposta all'aspettativa”.⁴⁰ L'evento irrompe, spazza via l'immaginario, e con esso ogni idea di controllo. Così, l'unica azione possibile è attendere. Attendere non è guardare verso, ma tendere verso. Non è più un tentativo fallace di prevedere, ma un disarmo volontario davanti al mistero del reale. L'attesa depotenzia il narcisismo del soggetto, lo costringe a riconoscere la sua finitezza, a cedere il controllo. È una postura di vulnerabilità attiva: un'apertura all'alterità. “Si può attendersi l'un l'altro, l'un l'altra”,⁴¹ in un incontro che forse non avverrà mai. Perché l'incontro con l'altro è sempre differito, sempre in ritardo rispetto a sé stesso. Siamo “molto lontano indietro e molto lontano in avanti”,⁴² ma sempre lontano, poiché senza lontananza non esiste desiderio. L'essere è immobile nella distanza, e in quella immobilità si attende.

L'oggetto è perturbante, perché non si lascia mai davvero raggiungere. Per quanto lo si attenda, non si rivela mai pienamente. Resta nel suo silenzio, nel suo sguardo. “Attendarsi per non sparire”⁴³ è l'unico gesto che consente il riconoscimento, anche senza immagine, anche con lo specchio infranto. Anche se l'immagine è morta, e il soggetto vive ancora. La morte, in questa prospettiva, non è fine ma possibilità: “una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve assumersi da sé”.⁴⁴ L'attesa è, allora, il gesto ontologico fondamentale: attendersi nella fine per conoscersi. “La morte diventa il limite oltre il quale non cercare l'incontro con sé stessi”:⁴⁵

38 Vitale, *La dimora della lontananza*, 132.

39 Kandinsky, *Punto linea superficie*, 30.

40 Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, 19.

41 Derrida, *Aporie*, 57.

42 Bloch, *Tracce*, 232.

43 Vitale, *La dimora della lontananza*, 138.

44 Heidegger, *Essere e tempo*, 305.

45 Vitale, *La dimora della lontananza*, 139.

l'incontro che il soggetto ha sempre atteso, ma non ha mai consumato. Perché il riconoscimento non è mai immediato, ma è sempre in ritardo sull'identità. Come scrive Paul Valéry: "questa identità richiede tempo per stabilirsi – così come richiede tempo il ritorno dell'immagine al suo oggetto attraverso lo specchio".⁴⁶ Nel prologo di *Exit Above – After the Tempest* (2023) di Anne Teresa De Keersmaecker, un sottile telo trasparente, mosso da un grande ventilatore, si fa soggetto. Vibra, si agita, si gonfia e si sgonfia, traccia pieni e vuoti nello spazio, sopra i corpi dei danzatori. Quel telo danza. Vive. Esiste. È attante. Non danza come un danzatore, ma come un telo, nel suo essere cosa, nel suo essere ciò che è. Il suo movimento è puro effetto di un concatenamento scenico che lo comprende. Eppure, è anche espressione della sua attantività singolare. È solo con la sua storia, con le sue traiettorie precedenti, con i segni impressi dalle repliche e dalle prove, che quel corpo non umano può essere nel reale dell'evento. Il telo disegna, parla, si offre allo sguardo dello spettatore. E lo spettatore, che aspettava quel telo nella sua immobilità, nel suo essere oggetto di scena al servizio dei danzatori; lo spettatore attendeva il telo nella sua memoria, nel suo conoscere cosa sia un telo, nel rassicurante pensiero della sua cosalità.

Ma quella attesa è disillusa: non può più ridurre il telo a una 'cosa'. Il suo movimento non è umano, eppure è vivo. L'aspettativa si sbriciola, lascia spazio a un'attesa senza promessa. Il telo e l'umano sono entrambi attanti, ma mai allo stesso modo. L'uguaglianza ontologica convive con la radicale singolarità di ogni corpo. Lo spettatore attende allora la fine della danza, perché solo lì può forse riconoscersi, può tornare all'immagine: fragile, parziale, può tornare al *moi*. Ma le certezze, a ogni passo, sono un po' meno certe. L'identità, alla fine del cammino, non è conquistata, ma sempre sospesa. Il telo smette di danzare. I danzatori iniziano la loro coreografia. Ma lo spazio non è più lo stesso. Il telo, sgonfio e scomparso, è ancora lì. Vede. Il tempo non è più lo stesso. L'occhio dello spettatore, attraversato da ciò che ha visto – e da ciò che non ha potuto vedere – porta con sé una traccia. L'oggetto resta. Vede. E lo spettatore non può vedere i suoi occhi che lo vedono.

E se ricominciasse a danzare? Se inghiottisse uno dei danzatori? Se arrivasse sino alla platea? Non so se esiste una risposta. E forse non deve esistere.

Conclusioni: verso un'ontologia della relazione

Il percorso compiuto torna alla sua origine, allo specchio e al *moi*: non più come illusione di identità ma come apertura all'altro. Il teatro, specchio infranto dove immaginario e reale si incontrano, mostra la carne comune che attraversa ed eccede tutti i corpi: non rappresentazione del mondo ma evento del suo farsi in relazione, fenomeno della vitalità intrinseca. Dal paradosso del *moi* all'attantività, il contributo ha voluto mostrare come il teatro renda sensibile la reciprocità tra soggetto e oggetto. Attraverso l'analisi dei dispositivi performativi, si evidenzia come la singolarità di ogni attante renda l'evento irripetibile e instabile, ma sempre comprensibile nella sua

46 Valéry, *Quaderni*, 241-242.

dimensione relazionale. Ogni gesto, ogni sguardo, ogni presenza è parte di una rete di effetti emergenti, dove la responsabilità non è distribuita ma è propria al concatenamento di cui tutti i corpi fanno parte. L'attantività, dunque, è, non solo chiave interpretativa della potenza intrinseca ad ogni corpo espressa nel concatenamento delle relazioni e strumento teorico per comprendere la performance, ma anche e soprattutto paradigma ontologico più ampio. Riconoscere la forza attiva dei corpi implica ridefinire la relazione tra soggetto e oggetto, tra visibile e invisibile, tra vedente e veduto, tra performer e scena. Ciò che si apre è una visione del mondo come rete di attanti interconnessi, in cui ogni evento è sempre fenomeno di un'interazione complessa e irriducibile. Non semplice agentività, non mera casualità, ma movimento che attraversa ogni corpo, intriso di efficacia e responsabilità innate.

Così la fenomenologia dei corpi scenici diventa una riflessione sulla materialità vivente, sulla reciprocità ontologica, sulla potenza dell'attesa e sulla tensione tra singolarità e concatenamento. Così, la scena contemporanea non imita il reale, ma lo espone: mostra come ogni cosa, ogni gesto, ogni frammento di materia sia parte di una rete comune di esistenza. In questo orizzonte, il teatro appare come specchio incrinato in cui il *moi* riconosce la propria parzialità e la propria esposizione. È in questa crepa che si annida la possibilità filosofica e politica di pensare un'ontologia della relazione, dove l'essere non si manifesta in isolamento, ma nella co-presenza attiva e nella continua possibilità di essere visto, percepito, trasformato. Un'ontologia della relazione in cui la carne del mondo si manifesta come evento condiviso e il teatro come specchio infranto in cui scorgere la verità del vedere.

La verità spetta solo a chi attende, a chi si affida alla distanza, alla tensione dell'incontro mai garantito. La verità è di chi 'attende la fine', perché è nella fine che si rifrange l'immagine del *moi* nello specchio rotto. Nell'impossibilità di vedere gli occhi vedenti di ciò che mi vede, vedo ciò che li attraversa. Vedo ciò che l'occhio custodisce, ciò che gli sta dentro, l'invisibile che si fa visibile: la lacrima. La lacrima è allora ciò che resta del visibile, l'ultima forma che lo sguardo può cogliere prima di arrendersi all'invisibile che lo ha generato. È il segno dell'attesa, la materia dell'incontro mancato, la traccia che ricorda che qualcosa è avvenuto. In questa sospensione, tra ciò che è stato e ciò che non sarà mai, si manifesta la singolarità irriducibile di ogni corpo – umano e non – e il teatro si rivela per quello che è: non imitazione, ma fenomeno; non significato, ma relazione; non oggetto, ma evento. L'intero concatenamento scenico è allora 'memoria vivente dell'attantività': ogni corpo, ogni cosa, ogni gesto, ogni sguardo, ogni scomparsa, è una forza in atto che non si può possedere, ma solo vedere accadere.

BIBLIOGRAFIA

- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*. Tradotto da Angela Balzano. Timeo, 2023.
- Bloch, Ernst. *Tracce*. Traduzione, cura e prefazione di Laura Boella. Garzanti, 2015. E-book.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Tradotto da Giorgio Passerone. Ortothes, 2017. E-book.
- Deleuze, Gilles. "L'immanence: une vie...". *Philosophie* 47 (1995): 3-7.
- Derrida, Jacques. *Aporie. Morire – attendersi ai 'limiti della verità'*. Tradotto da Graziella Berto. Bompiani, 1999.
- Derrida, Jacques. *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*. Mimesis Edizioni, 2008.
- Derrida, Jacques. *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*. Tradotto da Alfonso Coriolato. Jaca Book, 2016.
- Forsythe, William. "Choreographic Objects" Forsythe, William. "Choreographic Objects". Ultima cons. [etc], ultima cons. 13 luglio 2025, <https://www.williamforsythe.com/essay.html>.
- Germais, Algirdas J., e Joseph Courtès. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1993.
- Gormley, Clare. "William Forsythe born 1949 Nowhere and Everywhere at the same Time 2009". *Tate*, luglio 2016, ultima cons. 13 luglio 2025, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/william-forsythe>.
- Hayden, Patrick. "Gilles Deleuze and Naturalism: A Convergence with Ecological Theory and Politics". *Environmental Ethics* 19 no. 2 (1997): 185-204.
- Haraway, Donna J. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Clara Ciccioni e Claudia Durastanti. Nero Editions, 2019.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Tradotto da Pietro Chioldi. Longanesi, 1976.
- Kandinsky, Wassily. *Punto linea superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*. Tradotto da Melisenda Calasso. Adelphi, 1968.
- Lacan, Jacques. *Scritti*. Vol. 1. Tradotto da Giacomo B. Contri. Fabbri Editori, 2007.
- Latour, Bruno. "On Actor Network Theory: A few Clarifications". *Soziale Welt* 47, no.4 (1996): 369-381.
- Maglio, Danilo. "L'occhio: un organo per questo corpo senza organi". Tesi di Laurea Magistrale, Università Iuav di Venezia, 2024.
- Marres, Noortje. "Issues Spark a Public into Being". In *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, a cura di Bruno Latour e Peter Weibel. MIT Press, 2005.
- Martinetti, Piero. *L'Etica di Spinoza. Esposta e commentata*. Paravia, 1941.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Tradotto da Anna Sordini. SE, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Tradotto da Andrea Bonomi. Bompiani, 2014. E-book.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Tradotto da Andrea Bonomi. Bompiani, 2014. E-book.
- Mitchell, William John Thomas. *What Do Pictures Want?*. University of Chicago Press, 2006.
- NPR. "Remembering Choreographer And Dancer Merce Cunningham". *Fresh Air*, 5 aprile 2019. Intervista condotta da Terry Gross. Trasmissione radiofonica, audio e trascrizione [...], <https://www.npr.org/2019/04/05/710263920/remembering-choreographer-and-dancer-merce-cunningham>.
- Ostermeier, Thomas. *Il teatro e la paura*. Tradotto da Francesca Ritrovato. Luca Sossella Editore, 2020.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*. Tradotto da Giovanni Raboni. Mondadori, 1995.
- Quirk, Tom. *Bergson and American Culture. The worlds of Willa Cather and Wallace Stevens*. The University of North Carolina Press, 1990.
- Sarte, Jean-Paul. *La nausea*. Tradotto da Bruno Fonzi. Einaudi, 1990.
- Valéry, Paul. *Quaderni*. Vol. 4. Tradotto da Ruggero Guarini. Adelphi, 1990.
- Vitale, Sergio. *La dimora della lontananza: saggi sull'esperienza nello spazio intermedio*. Moretti & Vitali, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Osservazioni filosofiche*. Tradotto da Marino Rosso. Einaudi, 1999.

NOTE BIOGRAFICHE

Daniele Bucci

Progettista di processi e di relazioni, si occupa di ricerca e design sui rapporti fra agenti umani e non umani in ambienti fisico-digitali. Da oltre 10 anni facilita processi collettivi di creazione di senso all'interno delle organizzazioni, con particolare focus sulla governance e sull'architettura informativa/relazionale attraverso strumenti di design partecipativo, pensiero critico e speculative design. Ha studiato design sistemico, innovazione sociale e sociologia. È sensibile ai temi ambientali e sociali, è stato attivista e volontario in diverse organizzazioni. È co-fondatore di Ecosistemica e PhD Student presso l'ISIA di Roma.

Giulia Di Piero

Dottoranda presso l'Universitat Rovira i Virgili di Tarragona. Le sue ricerche si concentrano sulla storia e iconografia della danza nella cultura medievale con particolare attenzione alla danza della personificazione della Lussuria nei manoscritti della *Psychomachia* di Prudenzio. È membro del gruppo di ricerca *Iconodanza. Iconografia della Danza nel Medioevo* e del progetto *MUDANZA Mujeres Danzantes Idolatria y Rituales: Cultura Visual e Historia Cultural de la Danza en la Edad Media* diretti dalla Dott.ssa Licia Buttà. È laureata in Storia dell'Arte presso l'Università di Roma La Sapienza con una Tesi dal titolo: *Figure danzanti nel Paradiso dantesco: l'Iconografia Coreutica nel Dante Estense (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 474 = alfa.R.4.8)* per cui ha ricevuto il Premio "Ilaria Caccia". Ha collaborato alla redazione di n. 10 schede per il Catalogo dei manoscritti del Fondo Urbinate in collaborazione con l'ISIM e la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Denis Forasacco

Ha conseguito il dottorato presso la Johns Hopkins University con una tesi dedicata alle liriche da camera di Ottorino Respighi. Si è diplomato in canto lirico presso il Conservatorio di Adria. Ha ottenuto inoltre un dottorato di ricerca presso la Julius-Maximilians Universität di Würzburg. I suoi interessi di studio e di ricerca abbracciano la Storia della musica (con un'attenzione particolare alla musica vocale e al teatro d'opera moderni), la Filosofia della musica, la Storia delle idee nel mondo germanico nell'Otto-Novecento e le Letterature comparate.

Danilo Maglio

Nato a Napoli, classe 1999) è regista, drammaturgo, attore e dottorando di ricerca in Regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico associato del Teatro Stabile dell'Umbria. Firma numerosi lavori, tra cui: *Credo di averti visto piangere* (2025), *Debutto di un grido* (2025, spettacolo finalista di Biennale College Teatro), *Ogni creatura è un popolo* (2025, progetto vincitore di FONDO 2024 – Santarcangelo dei Teatri), *Gesù è secondogenito* (2024), *Manderò un SOS al mondo* (2024), *Mezzanotte: l'alba dei lividi* (2023), *Baccanti Gun* (2023), *Ανάγκη* (2022). Dal 2023 al 2025 è regista residente del festival "I fumi della fornace" con la trilogia *L'ufficio delle tenebre*. Laureato con lode all'Università Iuav di Venezia, ha vinto il Premio Miglior Tesi 2024 – Teatro. È curatore e autore, con G. Cornelio e G. Pigliapoco, di *Ogni creatura è un popolo* (NERO Editions, 2025).

Elsa Martinelli

Classe 1958, musicologa, già docente di Poesia per musica e Drammaturgia musicale al Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce. Diplomata in Pianoforte, laureata in Lettere classiche e si è perfezionata in Musicologia e Pedagogia musicale. Socio della Società Italiana di Musicologia e della Società di Storia Patria per la Puglia, è componente del Comitato scientifico della Fondazione Terra d'Otranto e Ispettore onorario (organologo) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Autrice di diverse monografie e curatrice di volumi collettanei. Ha pubblicato numerosi saggi in riviste specialistiche e opere miscelanee, articoli di cronaca e critica musicale in programmi di sala, booklet, opuscoli e periodici negli ambiti di ricerca privilegiati del teatro musicale, dell'arte organaria, della tradizione vocale e strumentale, dell'iconografia musicale e del binomio architettura-musica.

Alessandro Patalini

Docente di Canto presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara, ha collaborato con l'Accademia del Belcanto "R. Celletti" di Martina Franca e la Scuola dell'Opera italiana di Bologna. Si è dedicato alla didattica dopo una intensa attività artistica come baritono in un ampio repertorio affrontato sotto la guida di direttori come Gavazzeni, Bartoletti, Maag, Curtis. Suo specifico campo di interesse è la storia della didattica del canto, investigata con un approccio multidisciplinare che somma formazione vocale, storico-musicale e fisiologica. Fra le sue pubblicazioni *La scuola del respiro – Antologia commentata delle testimonianze sulla respirazione nel Belcanto* (Zecchini, 2015) e l'edizione dei *Dodici Terzetti Notturmi senza accompagnamento* di Manuel García Sr. (LIM, 2024).

Marco Izzolino

Storico dell'arte contemporanea, curatore indipendente e history-teller. È autore di saggi e contributi critici su Didattica Museale, Alfabetizzazione Visiva e Patrimonio Culturale Immateriale della Campania. Dottorando in Valorizzazione del Patrimonio Culturale presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dal 2024, è anche cofondatore di L'Arsenale di Napoli, laboratorio di ricerca per la ri-creazione della memoria culturale campana. Collabora con il dipartimento didattico dell'ANM, azienda di mobilità napoletana, impegnata nella gestione, conservazione e valorizzazione della collezione delle Stazioni dell'Arte della Metropolitana di Napoli. È fondatore e curatore del Premio "Raffaele Pezzuti per l'Arte", premio promosso e gestito dal Comune di Napoli dedicato ai giovani artisti attivi in città.

Interventi

Notes

Il valore dell'AFAM

Antonio Caroccia

Conservatorio di Musica *Santa Cecilia*, Roma

<https://orcid.org/0000-0002-3858-9346>

CITATION

Caroccia, Antonio. "Il valore dell'AFAM". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 159-170

KEY WORDS

AFAM; arts education; research and creativity; cultural and educational policies; internazionalization

A mo' di introduzione

Nel panorama dell'istruzione superiore italiana, il sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) occupa una posizione peculiare e, in un certo senso, ancora irrisolta. Riconosciuto come presidio di eccellenza per la formazione nelle arti e nella musica, esso rimane tuttavia privo di un pieno statuto accademico compiuto, sia sul piano normativo sia su quello epistemologico. La sua collocazione istituzionale, frutto di stratificazioni storiche e di riforme parziali, riflette una tensione costante tra riconoscimento formale e marginalità sostanziale: una condizione che ne limita il potenziale, pur in presenza di risultati formativi e artistici di altissimo livello.

L'AFAM costituisce a pieno titolo un segmento fondamentale del sistema dell'istruzione superiore italiano, come riconosciuto anche dalla legge n. 508 del 21 dicembre 1999,¹ in cui la trasmissione del sapere si configura come un equilibrio originale tra prassi, riflessione teorica e ricerca applicata. In questo modello, il laboratorio, la pratica performativa e la dimensione progettuale non rappresentano un semplice supporto alla teoria, ma un luogo epistemico in cui il sapere si produce e si rigenera.² In tale prospettiva, l'AFAM si distingue dalla tradizione universitaria non per minore rigore, bensì per la diversa natura della sua epistemologia: un sapere che integra dimensione embodied, competenza tecnica, riflessione critica e capacità creativa.³

1 Legge 21 dicembre 1999, n. 508: "Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale d'arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati" *Gazzetta Ufficiale* n. 3 (5 gennaio 2000). <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1999-12-21:508> (data di accesso 15 luglio 2025).

2 Knowles, J. Gary, e L. Ardra Cole. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. CA: Sage Publications, 2008.

3 Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012.

Il valore dell'AFAM risiede non soltanto nella qualità delle sue istituzioni – Conservatori di Musica, Accademie di Belle Arti, Accademie Nazionali di Danza e di Arte drammatica, Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA) – ma anche nella specificità del suo approccio formativo, fondato sull'interazione diretta tra docente e discente, sulla centralità del rapporto maestro-allievo e sulla coesistenza di trasmissione verticale delle competenze e sperimentazione orizzontale dei linguaggi. La formazione artistica, in questa prospettiva, non si riduce a un addestramento tecnico, ma diventa costruzione di un'identità culturale e professionale attraverso l'esperienza, in un processo che unisce tradizione e innovazione.⁴

In un Paese come l'Italia, la cui storia e immagine internazionale sono profondamente intrecciate alla produzione artistica e musicale, l'AFAM non può essere considerato un comparto marginale o specialistico. Esso rappresenta uno degli strumenti principali per la costruzione di una cittadinanza culturale attiva e consapevole, capace di coniugare radicamento territoriale e apertura globale, conservazione del patrimonio e creazione di nuovi linguaggi. Ciò implica una lettura dell'AFAM non solo come settore formativo, ma come dispositivo culturale e politico, in grado di influenzare le politiche di coesione sociale, lo sviluppo delle industrie culturali e creative e le strategie di diplomazia culturale internazionale.

A livello comparativo, l'Italia si colloca in una posizione ambigua rispetto ai modelli europei: mentre in Paesi come Germania, Austria, Paesi Bassi e Scandinavia i conservatori e le accademie artistiche sono pienamente integrati nelle università o in sistemi equivalenti, godendo di finanziamenti e percorsi di ricerca dedicati, l'AFAM italiano resta ancorato a una dimensione autonoma ma priva di piena equiparazione giuridica, economica e 'scientifica'. Questa condizione rischia di penalizzare sia la competitività internazionale delle istituzioni sia la possibilità di attrarre talenti, in un momento storico in cui la mobilità studentesca e la cooperazione accademica sono fattori determinanti per la reputazione e la sostenibilità dei sistemi formativi.⁵

Il 'valore' dell'AFAM va compreso in una prospettiva plurale: è valore formativo, culturale, sociale, economico e simbolico. È un valore che si misura nella qualità delle competenze trasmesse, nell'impatto sui territori, nella capacità di dialogare con le sfide contemporanee dell'arte e della società. Ma è anche un valore politico, nella misura in cui la piena valorizzazione dell'AFAM richiede scelte strategiche di investimento, di riforma istituzionale e di riconoscimento del ruolo della creatività come fattore strutturale di sviluppo.

Breve storia dell'AFAM: un sistema in evoluzione

Le radici storiche del sistema AFAM sono profonde e complesse e affondano in un contesto in cui la formazione artistica si sviluppava in istituzioni autonome rispetto all'università, pur mantenendo stretti legami con la vita culturale, sociale e politica

4 Bisaccia, Antonio. *Fabbriche di bello. Per un'università delle arti come infrastruttura della creatività*. Luca Sossella editore, 2024.

5 Gaunt, Helena, e Heidi Westerlund, cur. (eds.). *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Routledge, 2013.

del Paese. Sin dall'età moderna, i Conservatori di musica hanno rappresentato luoghi di istruzione avanzata, dove l'apprendimento tecnico si intrecciava alla formazione umanistica e alla pratica professionale. Parallelamente, le Accademie di Belle Arti, le scuole di scenografia e le istituzioni per la formazione coreutica hanno svolto un ruolo essenziale nella trasmissione dei saperi tecnico-artistici, formando generazioni di professionisti in grado di operare nei teatri, nelle corti e nei centri di produzione culturale di tutta Europa.

Questo modello formativo, caratterizzato da una forte integrazione tra didattica e produzione artistica, si è mantenuto per secoli in una condizione di relativa autonomia, pur rispondendo, di volta in volta, a regolamentazioni statali o municipali. Durante l'Ottocento e il primo Novecento, le riforme ministeriali hanno progressivamente inquadrato tali istituzioni in ordinamenti nazionali, senza tuttavia collocarle pienamente nell'ambito dell'istruzione superiore.

Il primo riconoscimento organico della specificità e della dignità accademica dell'AFAM è giunto solo con la legge 508 del 1999, che ha riformato le Accademie di Belle Arti, l'Accademia Nazionale di Danza, l'Accademia Nazionale d'Arte drammatica, gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche e i Conservatori di musica, includendoli nel sistema di 'alta formazione' e definendone il 'valore universitario'. Tale legge ha introdotto un ordinamento didattico articolato su tre cicli (Diploma accademico di primo livello, Diploma accademico di secondo livello e Dottorato di ricerca), in analogia con la struttura *undergraduate/postgraduate promossa dal Processo di Bologna*.⁶

Nonostante il carattere innovativo della riforma, essa ha lasciato irrisolte questioni decisive, come: la mancata e piena equiparazione economica-giuridica con il sistema universitario; l'assenza di criteri specifici per la qualità artistica e scientifica e le difficoltà di riconoscere e finanziare la ricerca *come attività*.

Un passo decisivo verso la riconoscibilità internazionale è stato l'inserimento dei titoli AFAM nel Quadro Europeo delle Qualifiche (EQF),⁷ che ne certifica la piena corrispondenza formale ai livelli dell'istruzione superiore in ambito europeo. Tuttavia, il riconoscimento sostanziale resta incompleto: la persistenza della dicitura "diploma accademico di I o II livello", invece delle più diffuse denominazioni "laurea" e "laurea magistrale" – pur in presenza di decreti di equipollenza – continua a generare discriminazioni, ambiguità e, in alcuni Paesi, la mancata validità legale dei titoli.

Il confronto con i modelli internazionali evidenzia questa condizione di 'incompletezza' del sistema – basti solo pensare al riconoscimento economico-giuridico dei professori o al riconoscimento e ai fondi per la ricerca – e ancora oggi l'AFAM conserva una posizione ibrida, che ne rafforza la specificità ma ne indebolisce l'efficacia istituzionale e la competitività globale.

6 "Processo di Bologna / Bologna Process". Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/politiche-internazionali/processo-di-bologna-bologna-process>

7 "The European Qualifications Framework". Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://europass.europa.eu/en/europass-digital-tools/european-qualifications-framework>

Il valore formativo e sociale dell'AFAM

L'AFAM rappresenta un settore strategico per lo sviluppo culturale e umano del Paese, non soltanto per la trasmissione di competenze tecniche ed estetiche, ma per la formazione di soggettività critiche, consapevoli e creative. La peculiarità del sistema risiede nella sua capacità di coniugare la dimensione formativa con quella produttiva, in un contesto in cui il sapere non è separabile dal fare e in cui l'apprendimento si realizza attraverso pratiche corporee, sonore, visuali e performative.⁸

Dal punto di vista epistemologico, l'AFAM si colloca in un paradigma di *practical knowledge* in cui l'esperienza diretta, la sperimentazione e il laboratorio costituiscono luoghi di produzione di conoscenza al pari delle forme di ricerca teorica.⁹ In questo senso, l'approccio didattico e metodologico delle istituzioni AFAM si distingue dalla formazione universitaria tradizionale per il peso attribuito all'apprendimento situato, al rapporto maestro-allievo e alla dimensione comunitaria della pratica artistica.¹⁰ La 'prassi' non è dunque semplice applicazione di saperi predefiniti, ma diventa luogo generativo di nuove forme di sapere, in linea con le teorie dell'*artistic research* e della *practice as research*.

Le istituzioni AFAM formano un ampio spettro di professionalità: artisti, musicisti, musicologi, designer, coreografi, attori, registi, scenografi, tecnici del suono e dell'immagine, che operano in contesti produttivi differenziati, dal teatro alla televisione, dalla musica dal vivo al cinema, dalle arti visive alla moda. Queste figure contribuiscono in modo diretto alla vitalità del sistema culturale nazionale e internazionale, costituendo un segmento dinamico dell'economia della conoscenza e dell'industria culturale e creativa,¹¹ contribuendo al PIL nazionale valore aggiunto, pari al 5,6%, con una quota significativa di occupazione giovanile:¹² un contributo a cui la filiera formativa dell'AFAM partecipa in maniera rilevante.

Accanto alla funzione formativa e professionale, l'AFAM svolge un ruolo sociale di primaria importanza. Le istituzioni del comparto sono distribuite capillarmente sul territorio nazionale e, in numerosi contesti, rappresentano l'unico presidio di alta cultura in aree periferiche o svantaggiate. Tale radicamento territoriale consente di attivare processi di coesione sociale, inclusione e partecipazione culturale che vanno ben oltre la cerchia degli studenti e dei professionisti del settore. Le attività di produzione e diffusione culturale – concerti, spettacoli, mostre, rassegne, festival – svolte dalle istituzioni AFAM incidono direttamente sulla qualità della vita delle comunità locali, favorendo l'incontro tra generazioni e culture diverse.¹³

In questa prospettiva, l'AFAM va considerato non soltanto come un sistema

8 Cahnmann, Melisa, Richard Taylor, cur. *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*. Routledge, 2018.

9 Bresler, Liora, cur. *International Handbook of Research in Arts Education*. Springer, 2007.

10 Borgdorff, *The Conflict of the Faculties*.

11 CULT committee. *EU culture and creative sectors policy*. 2024. [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/752453/IPOL_STU\(2024\)752453_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/752453/IPOL_STU(2024)752453_EN.pdf)

12 Symbola, e Unioncamere. *Io sono Cultura 2023 - L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*. 2023. <https://symbola.net/wp-content/uploads/2023/07/Io-Sono-Cultura-2023-DEF-1.pdf>

13 Bisaccia, *Fabbriche di bello*.

di formazione specialistica, ma come un ‘attore sociale e culturale’ capace di incidere sui processi di sviluppo territoriale, sulle politiche giovanili e sull’internazionalizzazione della cultura italiana. Il suo valore formativo e sociale è dunque duplice: da un lato, produce capitale umano altamente qualificato; dall’altro, genera capitale sociale, rafforzando il tessuto relazionale e culturale delle comunità in cui opera.¹⁴

Il valore scientifico: ricerca artistica e produzione culturale

Uno degli aspetti più complessi e, al contempo, più controversi del sistema AFAM riguarda il riconoscimento della dimensione scientifico-artistica della sua attività. A partire dalla legge n. 508, il termine ‘ricerca’ compare nei testi programmatici e normativi del comparto, ma la sua definizione rimane, a tutt’oggi, ambigua e incompiuta, sia sul piano epistemologico sia su quello operativo. La specificità della ricerca artistica (*artistic research*) risiede nella natura ibrida e processuale della conoscenza che essa produce: si tratta di un sapere generato nel e attraverso il processo creativo, in cui l’atto artistico non è mera applicazione di teorie preesistenti, ma contesto generativo di nuove forme di conoscenza.¹⁵ In questa prospettiva, la prassi artistica diventa metodo di indagine, integrando riflessione teorica, pratica performativa, sperimentazione tecnica e innovazione linguistica. Tale approccio differisce dai paradigmi dominanti della ricerca accademico-scientifica tradizionale, fondati prevalentemente sulla separazione tra oggetto e soggetto, tra metodo e risultato.¹⁶ Il dibattito internazionale ha da tempo affrontato la questione del riconoscimento della ricerca artistica come attività accademica a pieno titolo.¹⁷ In ambito europeo, a partire dagli anni Duemila, il concetto di *artistic research* ha acquisito crescente centralità: i dottorati in pratica artistica attivati nei Paesi scandinavi, il Research Catalogue dell’*European Artistic Research Network* (EARN)¹⁸ e riviste scientifiche peer-review come il *Journal for Artistic Research*¹⁹ o *Studies in Theatre and Performance*²⁰ testimoniano l’esistenza di comunità di ricerca consolidate e di standard metodologici condivisi. In Italia, invece, la mancanza di un quadro normativo chiaro e di strumenti finanziari dedicati limita fortemente lo sviluppo della ricerca artistica; si pensi ad esempio alla mancanza di una lista accreditata dei ‘prodotti della ricerca artistica’ e all’assenza di parametri valutativi dell’ANVUR, costringendo spesso a utilizzare, o per meglio dire mutuare elementi derivanti dalle scienze umane o sociali, inadatti a coglierne la natura processuale e performativa; basti pensare che l’Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN), requisito per la docenza universitaria, non riconosce pienamente la produzione artistica come

14 Per il concetto di capitale sociale applicato alla cultura, Bordieu, Pierre. *Le strutture sociali dell’economia*. Traduzione di Rita Tomadin. Asterios editore, 2004. Il volume è consultabile presso il sito <https://www.asterios.it/sites/default/files/Pierre%20Bourdieu%20Le%20strutture%20sociali%20pagine%203-80.pdf>

15 Smith, Hazel, e Roger T. Dean, cur. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. University Press, 2009.

16 Borgdorff, *The Conflict of the Faculties*.

17 Biggs, Michael, e Henrik Karlsson, cur. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge, 2011.

18 Ultima cons. 15 luglio 2025. <http://www.artresearch.eu>

19 Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://www.jar-online.net/it>

20 Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://www.tandfonline.com/toc/rstp20/current>

contributo scientifico. Questa situazione si traduce in una marginalizzazione sistemica della dimensione di ricerca dell'AFAM, nonostante il suo potenziale innovativo e la capacità di incidere sull'evoluzione dei linguaggi artistici contemporanei. Appare dunque urgente una ridefinizione istituzionale e scientifica del concetto di ricerca all'interno del comparto AFAM, che consenta di legittimare le pratiche artistiche come forme autonome di produzione di conoscenza. Ciò comporta: l'elaborazione di criteri di valutazione specifici, calibrati sulla natura processuale, contestuale e riflessiva della ricerca artistica; la creazione di fondi competitivi dedicati esclusivamente alla ricerca artistica, sul modello dei *Research Councils* britannici²¹ o del *Fonds National de la Recherche Scientifique* belga.²² In assenza di questi interventi strutturali, il rischio è quello di mantenere l'AFAM in una posizione subordinata, in cui la ricerca artistica venga percepita come accessoria rispetto alla produzione artistica, e non come la sua naturale estensione epistemica.²³ Al contrario, il riconoscimento pieno del suo valore scientifico costituirebbe un passo decisivo verso una piena integrazione dell'AFAM nel sistema della conoscenza, al pari degli altri settori dell'istruzione superiore.

Il valore economico e internazionale dell'AFAM

Oltre alla sua funzione formativa e culturale, l'AFAM rappresenta una risorsa strategica anche dal punto di vista economico. Le istituzioni che ne fanno parte formano professionisti destinati a operare in settori a elevata intensità di creatività e contenuto culturale, contribuendo direttamente alla crescita delle cosiddette *industrie culturali e creative* (ICC). Secondo i dati più recenti, questo comparto incide per oltre il 5% del PIL nazionale e genera occupazione per più di 1,5 milioni di lavoratori, con un'incidenza significativa tra i giovani sotto i 35 anni.²⁴

Le ICC comprendono attività che spaziano dal design alla musica, dalle arti visive al teatro, dalla danza alla produzione audiovisiva, fino alle tecnologie applicate alla fruizione culturale. La formazione AFAM alimenta questo ecosistema, fornendo figure professionali dotate di competenze artistiche avanzate, capacità progettuale, attitudini interdisciplinari e sensibilità per l'innovazione linguistica e tecnologica. In tal senso, il sistema AFAM non è soltanto un *vettore di formazione specialistica*, ma si configura come un agente di sviluppo locale e nazionale: le sue produzioni – concerti, convegni, mostre, performance, festival, progetti interdisciplinari – contribuiscono a generare valore economico diretto (attraverso biglietteria, turismo culturale, collaborazioni con imprese) e indiretto (attraverso la reputazione e l'attrattività culturale dei territori).²⁵

Particolarmente rilevante è l'impatto nelle aree periferiche o economicamente fragili, dove le istituzioni AFAM possono costituire un volano per il rilancio dell'economia locale, stimolando forme di *cultural planning* e favorendo l'insediamen-

21 Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://www.ukri.org/councils/ahrc/>

22 Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://www.frs-fnrs.be/fr/>

23 Barrett, Estelle, e Barbara Bolt, cur. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. I.B. Tauris, 2010.

24 Symbola, e Unioncamere. "Io sono Cultura 2023". <https://symbola.net/wp-content/uploads/2023/07/Io-Sono-Cultura-2023-DEF-1.pdf>

25 Sacco, Pier Luigi, Guido Ferilli, Giorgio Tavano Blessi, cur. *Cultura e sviluppo locale. Verso il distretto culturale evoluto*. Il Mulino, 2015.

to di imprese creative e start-up legate al design, alla produzione musicale e agli eventi performativi.²⁶ Studi recenti dimostrano che la presenza di un'istituzione AFAM in un territorio è correlata a un aumento dell'offerta culturale, alla diversificazione economica e alla crescita di competenze specialistiche.²⁷

Il valore dell'AFAM si estende anche alla dimensione internazionale. Le istituzioni del comparto partecipano attivamente a programmi di mobilità per studenti e docenti, come *Erasmus+*, o a sistemi europei come il *Creative Europe*,²⁸ e il programma *CEEPUS*,²⁹ oltre a stabilire partenariati strategici con università e centri artistici in Europa, Asia e Americhe. Tale proiezione internazionale non è soltanto quantitativa (numero di studenti in mobilità, accordi firmati), ma qualitativa: le produzioni artistiche realizzate da studenti e docenti AFAM ottengono riconoscimenti in festival, concorsi e rassegne di alto profilo, contribuendo alla *brand reputation* culturale dell'Italia.³⁰

Questa dimensione transnazionale rende l'AFAM anche un attore della diplomazia culturale. Concerti in sedi istituzionali, mostre itineranti, produzioni teatrali in coproduzione con istituzioni estere, progetti Erasmus di cooperazione strategica e residenze artistiche internazionali fungono da veicolo per la promozione del patrimonio artistico italiano e per la costruzione di reti interculturali durature. In linea con le strategie di *soft power* adottate da diversi Paesi, il sistema AFAM può contribuire in modo significativo a rafforzare l'immagine internazionale dell'Italia, unendo l'eredità storica delle arti alla capacità di innovazione contemporanea.

L'AFAM, dunque, non è soltanto un pilastro formativo e culturale, ma anche un motore economico e uno strumento di proiezione internazionale. Investire in questo settore significa non solo sostenere la creatività e la qualità artistica, ma anche valorizzare un asset strategico per la competitività del Paese nella geoeconomia e nella geopolitica della cultura.

Le criticità strutturali del sistema

Nonostante l'elevato potenziale formativo, culturale ed economico, il sistema dell'AFAM continua a essere segnato da una serie di criticità strutturali che ne ostacolano il pieno sviluppo e la valorizzazione. Tali problematiche, radicate storicamente e aggravate dalla lentezza dei processi riformatori.

A un quarto di secolo dall'entrata in vigore della legge 508, il comparto si trova ancora privo di un assetto pienamente coerente in materia di autonomia statutaria, organizzativa e gestionale, assimilabile a quello riconosciuto alle università

26 "Cultural Planning for Urban Regeneration: A Handbook for Local Authorities". Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://it.scribd.com/document/267119063/Bianchini>

27 Turri, Matteo, e Deloitte. *Istruzione terziaria e sistema economico: il quarto Rapporto MHEO*. 2025. <https://lastatalenews.unimi.it/istruzione-terziaria-sistema-economico-quarto-rapporto-mheo>. Si veda anche Corte dei Conti. https://ageci.eu/wp-content/uploads/2025/06/Referto_sul_Sistema_Universitario_2025_ssrrco.pdf

28 Ultima cons. 15 luglio 2025. <https://culture.ec.europa.eu/it/creative-europe/about-the-creative-europe-programme>

29 Ultima cons. 25 luglio 2025. <https://www.ceepus.info>

30 MUR - Ministero dell'Università e della Ricerca. *Focus "IL SISTEMA AFAM" Anno Accademico 2023-2024*. 2024. https://ustat.mur.gov.it/media/1299/focus_afam_2023-2024.pdf

statali. Nonostante l'intenzione riformatrice espressa dal legislatore all'alba del nuovo millennio – e ribadita in più occasioni da successivi atti normativi e indirizzi ministeriali – l'AFAM continua a operare all'interno di un quadro regolativo ibrido, in cui elementi di autonomia coesistono con forme persistenti di controllo e indirizzo da parte del Ministero dell'Università e della Ricerca. Tale configurazione normativa, lungi dal favorire una compiuta responsabilizzazione degli organi di governo delle istituzioni, ha determinato negli anni una situazione di incertezza istituzionale e di asimmetria funzionale rispetto al sistema universitario. In assenza di una cornice giuridica chiara e compiuta in tema di autonomia strategica, gestionale e finanziaria, le istituzioni AFAM faticano a sviluppare una propria capacità di programmazione e valutazione, sia in termini di missione culturale e formativa sia in riferimento all'allocazione efficiente delle risorse. In questo scenario, appare sempre più urgente promuovere una revisione complessiva del quadro di governance dell'AFAM, in grado di assicurare una reale autonomia istituzionale nel rispetto della funzione pubblica e del valore strategico che la formazione artistica riveste nel sistema della conoscenza e nella progettazione culturale del Paese.

Il tema del reclutamento e dello sviluppo di carriera del personale docente costituisce una delle criticità più rilevanti e persistenti del comparto AFAM, ponendo in luce il mancato completamento del processo riformatore avviato con la legge 508. A venticinque anni dalla sua entrata in vigore – e nonostante il recente Regolamento recante le procedure e le modalità per la programmazione e il reclutamento del personale docente e del personale amministrativo e tecnico approvato con il d.P.R. n. 83 del 24 aprile 2024 – il sistema non ha ancora avviato concretamente le procedure previste per l'Abilitazione Artistica Nazionale, né ha dato attuazione piena e uniforme alle assunzioni previste dai precedenti provvedimenti straordinari (DM 180/2023 e concorsi riservati). Le istituzioni, infatti, si trovano ancora oggi a confrontarsi con vincoli assunzionali rigidi, fondi insufficienti e una cronica mancanza di pianificazione a lungo termine. Dobbiamo anche considerare come negli ultimi anni la strategia del Ministero si è orientata verso un progressivo riordino delle procedure di reclutamento, con l'obiettivo di superare il tradizionale sistema delle graduatorie nazionali a favore di concorsi pubblici, in linea con i principi generali fissati dal d.lgs. n. 165/2001 e con l'adozione del d.P.R. n. 83. Difatti, il regolamento, che dovrebbe entrare in vigore a partire dall'anno accademico 2025/2026, stabilisce che le commissioni di valutazione saranno costituite sulla base di criteri definiti da un successivo decreto ministeriale. Nelle more dell'applicazione del nuovo quadro regolamentare, per gli anni accademici 2023/2024 e 2024/2025 il reclutamento ha continuato a svolgersi secondo modalità transitorie. Da un lato sono state utilizzate le residue graduatorie nazionali, molte delle quali ormai esaurite, istituite da precedenti disposizioni normative o legate al processo di statizzazione delle istituzioni non statali. Dall'altro lato, sono state attivate procedure concorsuali selettive di sede (d.m. n. 180/2023), introdotte dall'art. 6, comma 4-ter, del d.l. n. 198/2022 in combinato disposto con l'art. 59, comma 9-ter, del d.l. n. 73/2021, come modificato dal d.l. n. 69/2023. Tali

procedure hanno avuto la funzione di avviare, seppur in forma ancora parziale, la transizione verso un sistema di reclutamento basato su concorsi locali, in grado di rispondere meglio alle esigenze delle singole istituzioni. Un elemento centrale della nuova disciplina è la volontà di ridurre l'abuso dei contratti a termine, oggetto di una procedura d'infrazione europea (n. 4231/2014). Per i docenti, le norme prevedono una corsia preferenziale di stabilizzazione per coloro che abbiano maturato almeno tre anni di servizio a tempo determinato o di collaborazione presso le istituzioni AFAM. Per il personale tecnico-amministrativo, invece, i requisiti variano: 24 mesi di servizio per il personale di area I e II, e 36 mesi per il personale di area III ed EQ. Le istituzioni sono tenute, entro dicembre di ogni anno, a comunicare al Ministero l'elenco del personale che ha raggiunto i requisiti, sulla base del quale viene predisposta una graduatoria nazionale. Le facoltà assunzionali, determinate annualmente con dPCM, sono destinate prioritariamente alla stabilizzazione di questo personale, e solo in subordine distribuite ad altre finalità.

In questo quadro di transizione, il sistema di reclutamento AFAM si trova quindi a vivere una fase complessa: da un lato si utilizzano ancora strumenti di natura straordinaria o transitoria, dall'altro si pongono le basi per un modello più strutturato e omogeneo rispetto al resto della pubblica amministrazione. L'introduzione dell'Abilitazione Artistica Nazionale, in particolare, segna un punto di svolta nella prospettiva di una maggiore comparabilità con il settore universitario, pur nel rispetto delle peculiarità che caratterizzano l'alta formazione artistica, musicale e coreutica.

Un ulteriore elemento di criticità è rappresentato dall'assenza di un sistema di fasce di docenza strutturate, comparabili ai ruoli previsti nel sistema universitario (ricercatori, professori associati, professori ordinari). Il riconoscimento della figura del "ricercatore" nel comparto AFAM, pur previsto nei documenti programmatici e regolamentari – come, ad esempio, il d.P.R. n. 83/2024 –, rimane a oggi puramente teorico, poiché nessuna procedura concorsuale è stata attivata e nessuna posizione è stata finanziata. La mancanza di risorse specificamente dedicate alla ricerca e al reclutamento secondo queste nuove figure rende inattuabile nei fatti ogni percorso di carriera articolato, aggravando ulteriormente il divario con il sistema universitario. Tale sperequazione strutturale con il mondo accademico universitario riguarda anche lo status giuridico ed economico del personale docente AFAM, che – a differenza dei colleghi universitari – non gode né di uno status pubblicistico, né di forme retribuzione commisurate alle responsabilità didattiche, artistiche e istituzionali. A ciò si aggiunge l'assenza di fondi strutturali per la ricerca, che non solo impedisce ai docenti AFAM di accedere a risorse adeguate allo sviluppo di attività progettuali e performative, ma nega nei fatti il riconoscimento della ricerca come componente essenziale della missione istituzionale. Il personale docente, infatti, opera sotto un regime contrattuale, che non prevede forme di finanziamento dedicate né tutele per l'attività di ricerca, con la conseguenza paradossale che i docenti AFAM sono chiamati a fare ricerca 'clandestinamente' senza che questa sia formalmente riconosciuta, valutata, né sostenuta da meccanismi di finanziamento da assegnare ai singoli docenti.

Un ulteriore elemento di criticità all'interno del sistema è rappresentato dalle profonde disomogeneità che contraddistinguono le diverse tipologie di istituzioni che lo compongono. Ad esempio, alcuni settori specifici e strategici – come quello del design o delle tecnologie per le arti – sono concentrati in pochissime sedi (come gli ISIA), determinando una distribuzione diseguale dell'offerta formativa sul territorio nazionale, con aree completamente scoperte o fortemente marginalizzate. A ciò si aggiungono le gravi differenze infrastrutturali e di dotazione tecnologica. Se alcune istituzioni possono contare su sedi storiche riqualificate, aule attrezzate, biblioteche digitalizzate e laboratori multimediali, molte altre operano in condizioni di precarietà strutturale, con spazi inadeguati, tecnologie obsolete e risorse logistiche insufficienti. Questa situazione, aggravata dalla mancanza di fondi ordinari stabili e da una progettualità nazionale discontinua, limita gravemente le possibilità di sviluppo didattico, produttivo e di ricerca, generando una profonda disparità tra le istituzioni in termini di capacità attrattiva, efficienza organizzativa e possibilità di innovazione. Tali disuguaglianze hanno conseguenze dirette sulla qualità, varietà e accessibilità dell'offerta formativa, con istituzioni che riescono a proporre percorsi di studio altamente specializzati, internazionalizzati e multidisciplinari, mentre altre faticano a garantire anche i livelli minimi previsti dagli ordinamenti. La mancanza di una regia unitaria e di meccanismi nazionali di riequilibrio (analoghi, ad esempio, ai fondi premiali per le università) comporta una disuguaglianza sostanziale nelle opportunità offerte agli studenti: l'accesso alla formazione artistica di qualità risulta condizionato più dalla collocazione geografica e dalla fortuna di accesso a istituzioni ben strutturate che da un principio di equità territoriale e pari diritti formativi.

Le ricadute di questa disomogeneità si osservano anche sul piano della reputazione accademica e della mobilità di docenti e studenti: istituzioni con maggiori risorse e visibilità riescono ad attrarre profili di alto livello e a partecipare a reti internazionali di collaborazione e scambio, mentre altre si trovano isolate, con limitate possibilità di crescita e aggiornamento. Questo divario sistemico compromette la coesione interna del comparto AFAM e ne indebolisce la capacità di affermarsi come un sistema unitario nel panorama europeo dell'istruzione superiore. In tale contesto, appare urgente un intervento strutturale volto a ridurre le disuguaglianze istituzionali attraverso strumenti perequativi e investimenti mirati; promuovere una visione sistemica dell'AFAM che valorizzi la diversità delle identità formative senza comprometterne l'equità di accesso, l'unitarietà di riconoscimento e la sostenibilità strategica. Solo attraverso un'azione coordinata e una pianificazione nazionale orientata alla qualità, all'equità e all'integrazione, sarà possibile superare le attuali disparità e garantire a tutte le istituzioni AFAM, indipendentemente dalla loro tipologia, le condizioni necessarie per contribuire pienamente allo sviluppo culturale, educativo e produttivo del Paese.

Nel processo di rafforzamento e piena istituzionalizzazione del sistema AFAM all'interno del più ampio quadro dell'istruzione superiore e della produzione di conoscenza, un ruolo strategico e non più accessorio deve essere attribuito alle infrastrutture

culturali e scientifiche presenti nelle istituzioni: biblioteche, archivi, musei, gipsoteche, emeroteche e centri di documentazione. Tali presidi non rappresentano meri strumenti di supporto alla didattica, ma costituiscono componenti essenziali per l'elaborazione, la trasmissione e la valorizzazione del sapere artistico, nonché per l'attuazione di una ricerca pienamente riconosciuta, fondata su risorse, contesti e patrimoni originali.

In particolare, le biblioteche e gli archivi dell'AFAM conservano un patrimonio documentale e multimediale di straordinario rilievo – spesso unico a livello nazionale o europeo – che comprende fondi storici, collezioni speciali, partiture, registrazioni sonore e audiovisive, epistolari, fotografie, cataloghi d'autore, costumi, e materiali effimeri di grande valore per la musicologia, la storia dell'arte, la coreutica, il design e l'intera area delle *performing arts*. Allo stesso modo, musei interni, gipsoteche e collezioni didattiche, presenti soprattutto nelle Accademie di Belle Arti e negli ISIA, custodiscono opere, calchi, strumenti e manufatti che non solo testimoniano la storia dell'insegnamento artistico in Italia, ma costituiscono oggetti di studio, di restauro, di ricontestualizzazione critica e di ripensamento curatoriale, offrendo ampi margini di sperimentazione per la ricerca artistica contemporanea.

La piena valorizzazione di queste risorse richiede tuttavia un profondo ripensamento del loro ruolo all'interno delle istituzioni. È necessario superare l'approccio scolastico, residuale e funzionalista con cui sono state finora trattate e riconoscerle, al contrario, come infrastrutture vitali per la ricerca, la terza missione e l'innovazione culturale. Ciò implica non solo l'adeguamento delle sedi, la digitalizzazione dei materiali e l'interoperabilità tra sistemi, ma anche la definizione di piani strategici pluriennali per la gestione e lo sviluppo di tali patrimoni, con risorse dedicate e integrazione nei processi istituzionali. Particolarmente urgente è il tema del personale: per rendere queste infrastrutture realmente operative e al servizio della ricerca è indispensabile prevedere profili professionali stabili, altamente qualificati e contrattualmente riconosciuti, che devono essere non solo formati e aggiornati, ma anche integrati nei gruppi di ricerca e valorizzati nei processi decisionali delle istituzioni. La presenza di queste competenze può fare la differenza nel trasformare un fondo inerte in un cantiere di ricerca, un archivio dormiente in un laboratorio di indagine e restituzione critica, una gipsoteca dimenticata in un'officina di progetti espositivi, didattici e transdisciplinari.

In questa prospettiva, biblioteche, archivi, musei e gipsoteche devono essere pienamente coinvolti nella progettazione culturale delle istituzioni AFAM, contribuendo in modo attivo allo sviluppo di percorsi di studio, progetti di ricerca, attività di terza missione, collaborazioni con enti esterni e pratiche di internazionalizzazione. La loro valorizzazione non rappresenta un costo accessorio, ma una scelta strategica per consolidare l'identità scientifica e culturale delle istituzioni, rafforzare la loro apertura sociale e territoriale, e garantire un ambiente fertile per la ricerca artistica intesa come pratica epistemica, documentata, fondata e pubblicamente condivisa.

Nel corso degli anni, numerosi documenti programmatici – tra cui le proposte dell'ANDA-Associazione Docenti AFAM – hanno evidenziato la necessità di una riforma

organica che definisca in modo chiaro competenze, strumenti e obiettivi, riconoscendo all'AFAM un ruolo paritario rispetto all'università all'interno del sistema della conoscenza.

Senza un intervento legislativo strutturale, l'AFAM rischia di rimanere intrappolato in una condizione di marginalità istituzionale, in cui il potenziale formativo e creativo non si traduce pienamente in impatto sociale, economico e scientifico. Il superamento di queste criticità non è soltanto una questione tecnica, ma una scelta politica che riguarda la visione del Paese rispetto al ruolo strategico delle arti e della cultura nella società contemporanea.

Conclusioni

Riaffermare il valore dell'AFAM significa riconoscere il ruolo strategico che le arti, la musica, la danza, il teatro, il design e le discipline creative svolgono nella formazione di una cittadinanza libera, plurale e consapevole. Significa anche assumere che la conoscenza non si esaurisce nei codici della razionalità discorsiva o nella ricerca empirica tradizionale, ma include pratiche *embodied*, estetiche e performative, in cui l'esperienza sensibile costituisce non solo un veicolo di espressione, ma una vera e propria fonte autonoma di sapere.³¹

In un contesto internazionale in cui la competizione per l'innovazione e la produzione culturale è sempre più intensa, la valorizzazione dell'AFAM non può essere considerata un'istanza di settore, bensì una scelta strategica di politica culturale e formativa. Investire nell'AFAM significa potenziare una componente essenziale del sistema della conoscenza, capace di coniugare creatività e rigore, tradizione e sperimentazione, con ricadute dirette sull'economia, sulla coesione sociale e sulla reputazione internazionale del Paese.

In un'epoca segnata da crisi globali, da disuguaglianze crescenti e da trasformazioni tecnologiche radicali, il sapere artistico può offrire strumenti cruciali per immaginare nuove forme di relazione e nuove ecologie cognitive, come le ha definite Gregory Bateson,³² in cui la creatività diventa elemento fondante per ripensare i rapporti tra individuo, comunità e ambiente. L'arte e la cultura, in questa prospettiva, non sono ornamenti del vivere civile, ma infrastrutture cognitive e sociali senza le quali il progetto democratico rischia di indebolirsi.³³

Perché ciò avvenga, tuttavia, è necessario che l'AFAM esca dalla sua condizione di sistema incompiuto, superando ambiguità istituzionali e carenze strutturali. Il pieno riconoscimento del suo valore richiede un impegno congiunto delle istituzioni politiche, delle comunità scientifiche, accademico-artistiche e della società civile, in un'ottica di responsabilità condivisa verso la formazione superiore come bene comune. Solo così l'AFAM potrà essere riconosciuto non come settore marginale, ma come parte integrante e costitutiva del sistema nazionale della conoscenza, in grado di contribuire in modo determinante alla costruzione del futuro culturale dell'Italia.

31 Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. Sage, 2021.

32 Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. University of Chicago Press, 2000. Edizione originale di Ballantine books, 1972.

33 Nussbaum, Martha C. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton University, 2010.

Anna Magdalena Bach

Piccola cronaca di un grande sogno

Alberto Rizzuti

Università degli Studi di Torino

<https://orcid.org/0000-0002-9841-5161>

CITATION

Rizzuti, Alberto. "Anna Magdalena Bach – Piccola cronaca di un grande sogno". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 171-191

KEY WORDS

Johann Sebastian
Bach, Anna
Magdalena
Wilcke-Bach,
Leipzig, Cello,
Theatre

Introduzione

Alla notorietà presso il grande pubblico di Anna Magdalena Wilcke (1701-1760), seconda moglie di Johann Sebastian Bach, ha contribuito un *pamphlet* pubblicato nel 1925 a Londra da Esther Meynell. Intitolato *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, il libro è un racconto immaginifico che esalta in Bach l'artista sommo consacrando l'uomo devoto, il marito premuroso e il padre esemplare. Il successo fu immediato, tanto che nello stesso 1925 il volume apparve negli Stati Uniti ed ebbe varie ristampe negli anni seguenti sulle due sponde dell'oceano. In traduzione tedesca esso fu pubblicato nel 1930 con la deliberata omissione del nome di Meynell, operazione finalizzata ad alimentare la persuasione, rivelatasi poi infondata, che si trattasse di una testimonianza d'epoca. Il diario apocrifico divenne così fonte di un profilo biografico di natura sentimentale a cui fece da contraltare, quarant'anni più tardi, un docufilm basato su soli documenti attendibili.¹

Quel che sia l'opera letteraria sia l'opera cinematografica tendono però a relegare sullo sfondo è la personalità artistica di Anna Magdalena, musicista dotata di un talento indagato in modo critico solo in un contributo molto recente: la voce dedicatela nella versione online del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (= *Grove Online*) è infatti datata 25 novembre 2024. Per contro, la versione online di *Die Musik*

1 Meynell, Esther. *The Little Chronicle of Magdalena Bach*. Chatto & Windus, 1925; Page and Company, 1925; *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*. Koehler & Amelang, 1930. Il docufilm di Jean-Marie Straub, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968, 93'), affida la parte di Bach al clavicembalista Gustav Leonhardt e beneficia della pubblicazione, avviata nel 1962 nel quadro della *Neue Bach Ausgabe* (a c. del Johann-Sebastian-Bach-Institut di Gottinga e del Bach-Archiv di Lipsia, Kassel, Bärenreiter, 1954-2007), della serie dei *Bach-Dokumente*; oltre che in generale dei progressi compiuti dagli studi bachiani nei decenni successivi alla comparsa del *pamphlet*. Esplicitamente ascritta al genere del romanzo, la *Piccola cronaca* è stata pubblicata per la prima volta in italiano nel 1938 dall'editore milanese Treves nella traduzione di Bice Magliano Pareto; riproposta nel 1974 dall'editore napoletano Marotta, essa ha avuto diverse ristampe presso l'editore fiorentino Passigli a far data dal terzo centenario della nascita di Bach, nel 1985.

in *Geschichte und Gegenwart* (= *MGG Online*) persevera nel dedicare ad Anna Magdalena non più di qualche riga all'interno delle voci relative alle famiglie Wilcke e Bach; la circostanza è tanto più sorprendente ove si consideri come ormai da oltre vent'anni sia stato dato alle stampe un intero volume monografico contenente documenti e immagini utili per la redazione di una nuova voce.² Limitando l'elencazione alle monografie apparse in anni recenti è il caso di segnalarne due: firmata da Eberhard Spree, la prima ripercorre l'itinerario professionale di Anna Magdalena a partire dal ruolo di *Frau Capellmeisterin* ricoperto alla corte di Köthen fra il 1721 e il 1723; frutto degli studi condotti dal futuro autore della voce per il *Grove Online*, la seconda collega temi quali il sesso e la morte con le due raccolte per tastiera dedicate da Bach rispettivamente nel 1722 e nel 1725.³

La carriera pubblica di Anna Magdalena fu breve, esaurendosi in sostanza col trasferimento a Lipsia nella primavera del 1723. Sommate alle continue gravidezze, le forti limitazioni imposte alla carriera delle cantanti dalle condizioni materiali (teatri della corte sassone a lungo chiusi) e dall'orientamento delle autorità locali (divieto all'esibizione delle donne in ambito sacro) fecero sì che dopo i ventidue anni la sua attività artistica si sia svolta per lo più nella sfera privata, lasciando rarissime tracce documentarie. Ancor più ineffabili sono le tracce in ambito domestico: l'attività didattica a beneficio di alcuni dei suoi figli è inferibile sulla base della fisionomia gradualmente acquisita dal secondo libro dedicatole dal marito, un album di famiglia in continuo aggiornamento;⁴ l'attività di copista è quella grazie a cui sopravvivono opere bachiane altrimenti destinate all'oblio come le *Suites* per violoncello solo.⁵

Intitolata *Anna Magdalena Bach: Piccola cronaca di un grande sogno*, la 'lezione recitata' che qui si introduce è destinata all'interpretazione di un'attrice violoncellista che, impersonando per lunghi tratti la protagonista, riflette sulla sua condizione di donna e di artista.⁶ Articolata in un prologo, cinque episodi e un epilogo intervallati

2 Hübner, Maria, cur. 2004. *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Evangelische Verlagsanstalt. Il libro è citato nella bibliografia della summenzionata voce di *Grove Online*. Qualche altra notizia si evince in *MGG Online* da tre voci dedicate ad altrettanti luoghi (Zeitz, Zerbst e Weißenfels) in cui Anna Magdalena visse prima di sposare Bach a Köthen.

3 Le due raccolte s'intitolano rispettivamente *Clavier-Büchlein* e *Notenbüchlein*. Le due monografie sono invece Eberhard Spree, *Die Frau Capellmeisterin Anna Magdalena Bach: Ein Zeitbild*, Altenburg, Kamprad, 2015, e David Yearsley, *Sex, Death, and Minuets: Anna Magdalena Bach and Her Musical Notebooks*, Chicago, The University of Chicago Press, 2019.

4 Yearsley, *Sex, Death, passim*; Id., voce 'Bach, Anna Magdalena' in *Grove Online*.

5 Il manoscritto recante le sei *Suites* per violoncello è D-B, Ms. Mus. Bach P 269, accessibile online su *Bach-Digital* <https://www.bach-digital.de/content/index.xed> (data di accesso 23 settembre 2025). Un elenco aggiornato e con bibliografia di tutti i manoscritti musicali riconducibili ad Anna Magdalena si trova in Hübner, *Anna Magdalena*: 137-140.

6 L'assegnazione del monologo a un'attrice violoncellista può apparire incongruente, essendo Anna Magdalena una cantante e avendole Bach destinato due raccolte per tastiera. Nondimeno il fatto che le *Suites* per violoncello siano trasmesse da una copia approntata proprio da Anna Magdalena rende ipotizzabile una sua familiarità anche con questo strumento. Occorre inoltre precisare che il monologo è stato scritto per un'attrice diplomata in violoncello, strumento preferibile a un clavicembalo sia per ragioni sceniche sia per ragioni pratiche nel contesto di una lezione recitata; una lezione che prevede anche, in ossequio alle documentate competenze professionali di Anna Magdalena, alcuni brevi interventi cantati. *Lezioni recitate*, <https://tinyurl.com/lezionirecit> (data di accesso 23 settembre 2025), è un *format* teatrale creato nel 2011 dallo *Stagno di Goethe – ETS* (allora Compagnia Marco Gobetti) che ha sinora riguardato ambiti quali storia, archeologia, letteratura e antropologia; nate per i/le discenti universitari/e e delle scuole secondarie di secondo grado, le *Lezioni recitate* (venticinque, a oggi, i titoli in repertorio) sono replicate a beneficio della cittadinanza e realizzate in circoli culturali, teatri, centri di studio e di incontro, librerie, biblioteche, bar, strade: ovunque possa nascere un rapporto significativo fra attori, attrici e pubblico. Nell'interpretazione di Chiara Galliano, la prima esecuzione pubblica di *Anna Magdalena Bach – Piccola cronaca di un grande sogno* è prevista all'Auditorium "Aldo Moro" dell'Università di Torino il 16 ottobre 2025.

dall'esecuzione dei sei pezzi della prima *Suite* per violoncello solo, la riflessione mette a confronto l'esperienza di Anna Magdalena con quella di sette donne: tre personaggi biblici (Elisabetta, Maria, Maddalena), tre personaggi storici (Hildegard von Bingen, la duchessa Louise-Henriette van Orange-Nassau Brandenburg e la duchessa Friederike-Henriette von Anhalt-Bernburg) e Maria Barbara, la prima moglie di Bach.⁷

Il monologo di Anna Magdalena si finge nella tarda mattinata del 24 giugno 1723 ed è reso possibile dal fatto che Sophia, la figlia di tre mesi, sta dormendo. Combinato con altre circostanze favorevoli – Bach sta eseguendo in San Tommaso la cantata per la festa della Natività di san Giovanni Battista; Friedemann, Emanuel e Bernhard sono a scuola; Dorothea è a far la spesa – il sonno di Sophia concede ad Anna Magdalena un'ora di tranquillità per studiare e riflettere sulla sua condizione.⁸ In termini spaziali la scena si finge nella *Komponierstube*, la stanza destinata alla musica nel grande appartamento assegnato a Lipsia alla famiglia Bach. Su un leggio c'è il *Clavier-Büchlein* del 1722, su un altro la prima *Suite* per violoncello e sullo scrittoio l'opera a cui Bach sta lavorando: il *Magnificat*, la sua prima grande composizione sacra su testo latino la cui esecuzione è prevista di lì a otto giorni, in occasione della festa della Visitazione di Maria.⁹

7 Lontana cugina del marito, Maria Barbara Bach (1684-1720) morì a Köthen poco prima del 7 luglio 1720, data del rientro di Bach da Carlsbad (oggi Karlovy Vary, Cechia), città termale raggiunta a fine maggio al seguito del duca Leopold. Dal matrimonio con Maria Barbara erano nati sette figli, quattro soli dei quali giunti all'età adulta: Catharina Dorothea (1708-1774), Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788) e Johann Gottfried Bernhard (1715-1739). Nel testo teatrale Bach è chiamato Sebastian e Anna Magdalena Magdalena; la loro bimba, Christiana Sophia Henrietta, Sophia; i figli di Bach e Maria Barbara nell'ordine Dorothea, Friedemann, Emanuel e Bernhard.

8 In occasione della festa della Natività di san Giovanni Battista Bach eseguì – in una delle quattro chiese lipsiensi sulle cui attività musicali aveva competenza – la cantata *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* BWV 167, un lavoro breve, composto in pochi giorni e dalle ambizioni relativamente modeste.

9 L'iscrizione della festa della Visitazione alla data del 2 luglio fissa in otto giorni il tempo in cui, dopo la nascita del futuro Battista, Maria si sarebbe trattenuta presso la cugina Elisabetta. Un tale intervallo di tempo rende ipotizzabile la presenza di Maria al rito della circoncisione e dell'attribuzione del nome, tradizionalmente fissato a otto giorni dalla nascita, ma il racconto evangelico (Lc, 1: 39-56) tace in proposito. Con la festa della Natività di san Giovanni Battista quella della Visitazione intrattiene dunque un rapporto profondo, radicato nella lettura neotestamentaria prescritta dalle *Leipziger Kirchen-Andachten* (Leipzig, Würdig, 1694) insieme a un passo tratto dal Libro di Isaia (Is, 11: 1-5). Una descrizione dettagliata delle origini e dello sviluppo in ambiente evangelico della liturgia della festa della Visitazione, spostata dal Concilio Vaticano II al 31 maggio, si trova in Mark P. Bangert, *The Changing Fortunes of 'Festum visitationis' among Lutherans and Cantatas BWV 147 and BWV 10*, in *Die Quellen Johann Sebastian Bachs: Bachs Musik im Gottesdienst. Bericht über das Symposium 4. – 8. Oktober 1995 in der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, a c. di Renate Steiger, Heidelberg, Manutius, 1998: 401-416: 404, nota 19. L'intonazione del *Magnificat* latino era prescritta dalla funzione del Vespri. Per uno sguardo d'insieme sull'argomento mi permetto di rinviare alla bibliografia proposta in un mio studio di qualche anno fa, *Fra Kantor e Canticum. Bach e il Magnificat*, Alessandria, Dell'Orso, 2011; un'analisi e un aggiornamento bibliografico sono disponibili, sempre in lingua italiana, in Raffaele Mellace, *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat*, Roma, Carocci, 2022 e successive ristampe.

Prologo¹⁰

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Preludio (bb. 1-22)

Immaginate una città in cui alle donne sia vietato votare, studiare ed entrare in un bar. Vi verrebbe voglia di viverci? Neppure quella di andarci, scommetto. Eppure il mondo è pieno di posti simili. No, non occorre pensare a paesi strani... la storia che vi sto per raccontare arriva dal cuore dell'Europa: da una città che andando indietro nel tempo ha fatto parte della DDR, del Terzo Reich, della Repubblica di Weimar, dell'Impero tedesco e del Regno di Sassonia: cinque stati – sei, con l'attuale Germania – ognuno con le sue leggi, pochissime migliorative della condizione femminile.

Immaginate di vivere a Lipsia e di essere una giovane cantante: siete bravissima, sul palcoscenico fareste faville, ma il teatro dell'opera è chiuso e nessuno ha il coraggio di riaprirlo, anche perché Lipsia è una sorta di teocrazia, e le teocrazie il teatro lo temono. Potreste allora cantare in chiesa: nelle città luterane di musica sacra se ne fa tanta ma... nella casa del Signore il regime impedisce alle donne di esibirsi. Dunque oltre a non poter votare, studiare e ordinare un caffè nella Lipsia del 1723 non potete nemmeno dimostrare – salvo rare eccezioni – quanto siete brave a cantare. E dire che il vostro talento ha fatto colpo sulla massima autorità musicale, un certo Johann Sebastian Bach; il quale il suo apprezzamento ve l'ha dimostrato dedicandovi una magnifica raccolta e, prima ancora, chiedendovi di sposarlo.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Preludio (bb. 22-42)

Dio, che nausea! Dovrei farmi fare due lenti. Sebastian scrive piccolo piccolo; per leggere suonando c'è da cavarsi gli occhi. Forse è stato questo sforzo a provocarmi la nausea; appena riesco mi faccio una copia di queste *Suites* con le note belle grandi, così ci metto tutti i segni che voglio. Se Sebastian mi vede in mano una matita, mentre studio sui suoi manoscritti, diventa una furia. Su una copia tutta mia posso invece segnare arcate, accenti, dinamiche. Stasera mi ci metto; adesso però devo riposarli, i miei occhi.¹¹

Il *Magnificat* è a buon punto, ma per un lavoro così complesso tre prove sono poche; Sebastian deve finire la partitura entro domenica e convocare i solisti lunedì mattina. Il *Quia respexit*, l'aria per soprano, è finita; l'abbiamo provata ieri, è splendida. E questa cos'è? Sembra un'aria su basso ostinato. Eh, quando si fa leva su un'unica idea l'idea dev'essere bella; possibilmente bellissima. Vediamo...

Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243a, n. 5, Quia fecit (vc, bb. 1-4, 4 elementi)

¹⁰ Le porzioni di testo in neretto e indentate sono destinate all'attrice in quanto narratrice, mentre nelle parti con i capoversi sporgenti l'attrice si esprime come personaggio.

¹¹ Non è dato sapere in quale momento Anna Magdalena produsse la copia delle *Suites*; *Bach-Digital* ne colloca la stesura fra il 1720 e il 1739.

Otto più otto più sei e più undici note, totale trentatré. Poi entra la voce: “Quia fecit mihi magna”. Maria ringrazia il Signore perché ha fatto per lei grandi cose. In realtà una sola, ma grandissima: l’ha scelta come madre di suo figlio. E Sebastian cosa s’è inventato? Un tema forte, vigoroso, evocante cose grandi. Trentatré note, tante quanti gli anni di Cristo. Nel momento in cui Maria ringrazia il Signore la melodia lascia intendere che suo figlio vivrà solo trentatré anni. La musica vede più lontano del Vangelo. Sebastian è un genio.¹²

Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243a, n. 5, Quia fecit (vc, bb. 1-4)

Noooo!!! Non è possibile. Il tema consta di trentatré note, Gesù visse trentatré anni e noi siamo qui da trentatré giorni. Sì, dal giorno del trasferimento a stasera, vigilia di san Giovanni, sono passati trentatré giorni. Adesso capisco la nausea! Da quando siamo qui il ciclo non m’è venuto! Io sono regolarissima, l’unica volta in cui ho saltato è stata quando sono rimasta incinta di Sophia! Dio mio, ci risiamo! Eh, la sera del trasloco eravamo sfatti, ma abbiamo festeggiato.¹³ E io me ne ricordo oggi non grazie alla nausea – due caffè al giorno sono troppi, Magdalena! – no, di essere di nuovo incinta io mi accorgo suonando il tema che Sebastian ha inventato per far dire a Maria che il Signore aveva fatto per lei grandi cose.

Quando rientra, il signor maestro, la faccio a lui una grande cosa. Lo aspetto qui, e anziché dirgli cosa c’è per cena gli dico: “Vediamo se ha studiato, *Herr Kantor*”. Voglio vedere che faccia fa. Qualunque faccia... faccia io attacco il suo tema. Scommetto cento talleri contro un caffè che lui si mette a cantare; dopo tutto l’ha scritto per basso, il *Quia fecit*. Se l’avrà intonato bene gli dirò: “Bravo, Sebastian!”, come lui fa con me – “Brava, Magdalena!” – quando mi fa provare le arie per soprano. Dopodiché gli comunicherò la novità. Vedremo se saprà fare otto più otto più sei più undici uguale trentatré anche coi giorni, oltre che con le note.

Dunque mi toccherà assistere di nuovo allo spettacolo della pancia che s’ingrossa. Qualche mese di tranquillità me lo sarei goduto, francamente. E va be’, dopo tutto l’età per fare figli ce l’ho, meglio sfornarne due o tre in sequenza, così si fanno compagnia e mi lasciano studiare. E magari Sebastian, passati i quaranta, si dà una calmata. Ma sì, un fratellino Sophia se lo merita; tanto col teatro chiuso e col divieto di cantare in chiesa l’attività la devo sospendere. Ma prima dei trenta giuro che la riprendo: qui non lo so, ma a Dresda il teatro lo riaprono. È nuovo di zecca e sono quattro anni che è chiuso: la capitale del regno non se ne sta

12 La lettura di Magdalena è aritmeticamente corretta, poiché il tema conta in effetti trentatré note. L’intenzionalità del collegamento col numero degli anni vissuti da Cristo è una speculazione numerologica legittima, drammaturgicamente efficace ma priva di evidenze documentarie.

13 Pur non essendo documentabile, questo fatto risulta verosimile in considerazione della data di nascita del secondo figlio di Anna Magdalena, Gottfried Heinrich, venuto al mondo il 26 febbraio 1724, otto mesi dopo il giorno in cui si finge il monologo (24 giugno 1723) e nove dopo quello in cui Bach e famiglia presero possesso del loro nuovo appartamento a Lipsia (22 maggio 1723).

altri quattro col teatro chiuso. Dopo l'inaugurazione durante i festeggiamenti per le nozze del principe non so che diavolo è successo in quel serpaio – liti, baruffe, gelosie – sta di fatto che il re ha sciolto la compagnia e ha dato il benservito agli artisti; ma appena convocano un'audizione mi preparo e m'iscrivo. Magari fra qualche anno vivremo a Dresda; a Sebastian va bene fare il *Kantor* qui a Lipsia, ma la nomina a *Kapellmeister* di corte costituirebbe il coronamento della sua carriera; bravo e ambizioso com'è, sono certa che ci riuscirà.¹⁴ Grandi cose, grandi sogni. Intanto, stiamo sul pezzo.

Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243a, n. 5, Quia fecit (vc, bb. 1-4)

Chissà com'è andata, quella sera. Bach sarà rimasto sorpreso da quell'accoglienza. Quando rientrava di solito Magdalena lo aspettava in cucina. Invece quella sera lo attese nella stanza della musica; un posto magico, pieno di libri, strumenti e fogli freschi d'inchiostro in cui fece ritorno la mattina seguente con l'intenzione di studiare la *Suite* in sol, quella di cui ho eseguito all'inizio il Preludio.

Episodio I

Un'ora di pace. Che lusso! I ragazzi sono a scuola, Dorothea è al mercato e Sophia dorme. L'appartamento è grande, anche se canto o suono la bimba non si sveglia. A Köthen una stanza come questa, tutta per la musica, non l'avevamo. Qui possiamo lavorare fino a tardi, le camere da letto sono dall'altra parte.¹⁵ Però la sera sono esausta, a studiare non ce la faccio. Aiuto Sebastian a provare o a copiare qualche pagina, ma per studiare il momento buono è la mattina. Verso le undici Sophia si assopisce, e finché le campane non battono mezzogiorno dorme profondo.¹⁶

Sebastian è a San Tommaso; chissà com'è andata, l'esecuzione. Ieri sera abbiamo tirato tardi per sistemare le parti della cantata che ha dovuto comporre per la

14 Dopo i primi anni di grande lavoro e di grandi successi a Lipsia, intorno al 1730 Bach cominciò a puntare all'incarico di *Kapellmeister* a Dresda. Il suo desiderio fu però frustrato da una serie di circostanze sfavorevoli, tra cui la preferenza della corte per la nomina di un compositore d'opera alla guida del teatro (*Theater am Zwinger*), ridestinato alle rappresentazioni d'opera seria non prima del settembre 1731, epoca del debutto di *Cleofide*, dramma per musica composto su un adattamento di un libretto di Metastasio dal maestro prescelto, Johann Adolf Hasse. Bach assistette il 13 alla rappresentazione inaugurale e trascorse a Dresda alcuni giorni, esibendosi anche all'organo nella chiesa di Santa Sofia, prima di rientrare a Lipsia; la sua nomina a compositore – non a *Kapellmeister* – di corte avvenne solo nel 1736, e in quanto tale non comportò il trasferimento a Dresda. Occorre però precisare come il teatro di Dresda fosse tornato in attività già nel 1725, ospitando spettacoli musicali a partire dall'anno successivo (la serenata di David Heinichen *Le nozze di Nettuno e di Teti*, 1726; la commedia per musica di Giovanni Alberto Ristori su libretto di Stefano Benedetto Pallavicini *Un pazzo ne fa cento*, carnevale 1727; altri lavori comici negli anni successivi).

15 Alla famiglia Bach fu assegnato a Lipsia un appartamento spazioso nello stesso palazzo in cui aveva sede la scuola di San Tommaso, attiguo alla chiesa omonima. Il trasferimento da Köthen avvenne il 22 maggio; l'insediamento di Johann Sebastian nelle vesti di *Kantor* l'1 giugno. Queste e una messe di altre notizie sono reperibili in Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Milano, Bompiani, 2003 (ed. orig. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, Norton & Norton, 2001).

16 Christiana Sophia Henrietta inaugurò la serie dei tredici figli nati dall'unione fra Sebastian e Magdalena. Avvenuta a Köthen nella primavera del 1723, la sua nascita precedette di poco il trasferimento a Lipsia; è dunque verosimile che nel giorno in cui si finge il monologo Sophia avesse all'incirca tre mesi.

fešta di san Giovanni.¹⁷ Alla prova generale erano emersi alcuni problemi; Sebastian è molto esigente, ma quando tempo ce n'è poco è meglio lasciar perdere. Mentre lui alleggeriva le parti io mettevo in pulito pagine piene di segni rossi. Ogni tanto mi chiedeva di cantare le melodie ritoccate; io avrei cantato anche quelle originali, benché la gravidanza me l'abbia un po' scurita, la voce. Sebastian è esigente, ma io più di lui! Quand'anche a noi donne fosse permesso cantare in chiesa, io al momento rinuncerei. Per esibirsi occorre essere in forma, e io non lo sono. Mi accontento del "Brava, Magdalena!" regalatomi da Sebastian dopo la prova del corale:

Johann Sebastian Bach, Cantata BWV 167, n. 518 (soprano, bb. 7-15)

"Al Signore lode e onore", dice il testo, evocando il canto affiorato sulle labbra di Zaccaria, il padre di Giovanni, dopo mesi di silenzio. Dio aveva voluto punire così, togliendogli l'uso della parola, quel sacerdote incredulo dinanzi alle parole dell'angelo che gli annunciava l'imminente gravidanza della moglie; Elisabetta, una donna ritenuta sterile (chissà perché sterile, e perciò coperta di vergogna, doveva essere lei; e se fosse stato lui, quello sterile?). Dopo averci provato a lungo, i due avevano perso le speranze; ma quel giorno l'Onnipotente aveva deciso di fare grandi cose. Solo che Zaccaria era talmente sfiduciato da non riuscire a crederci, e nessuno fa infuriare il Signore più di chi non ha fiducia in lui. Così Zaccaria visse dieci mesi con la lingua annodata; quando arrivò a casa la cugina Maria la dovette accogliere a segni muti. Fu Elisabetta, mentre il nascituro le assestava in pancia il primo calcione, a salutarla con le parole "Sei benedetta fra le donne, e benedetto è il frutto del tuo grembo".

All'età di otto giorni il bimbo avrebbe dovuto essere sottoposto alla circoncisione e all'imposizione del nome. La prima operazione la fece il medico, ma per la seconda occorreva il parere dei genitori. Tutti pensavano che la scelta sarebbe caduta sul nome del padre, ma Elisabetta disse "No, si chiamerà Giovanni: Yohanàn, il Signore è misericordioso". Perpleksi, gli sguardi si appuntarono su Zaccaria, il quale fece segno di volersi esprimere. Quando qualcuno gli allungò tavoletta e stilo, sulla cera Zaccaria scrisse 'Giovanni'. Commosso, il Signore gli sciolse la lingua e lui intonò un canto meraviglioso: una melodia oggi perduta, ma da tutti giudicata stupenda.

Chissà quanta musica abbiamo perduto, nel corso dei secoli. Anche le *Suites* per violoncello avremmo perso, se non le avesse trascritte Magdalena. Dopo il Preludio, quella in sol presenta una danza che incomincia così:

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Allemanda, I

¹⁷ V. *supra* n. 8.

¹⁸ Il corale che conclude la cantata *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* BWV 167 è "Sei Lob und Preis mit Ehren", un'armonizzazione a quattro parti della melodia su cui Johann Kugelmann aveva intonato nel 1540 il testo dell'inno "Nun lob', mein' Seel', den Herren", versificato nel 1525 da Johann Gramann (Poliander). Bach tornò a far uso di questa melodia anche in altre cantate e in un motetto.

È un'*Allemande*, una danza il cui titolo significa 'tedesca'. O meglio 'alamanica', ovvero dei tedeschi vicini alla Francia.¹⁹ Sembra una complicazione, ma c'è da dire che acquistano un fascino speciale, le danze, se chiamate con nomi francesi: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*... Del resto quella di metterle in sequenza diversificando metri, andamenti e caratteri è un'idea molto francese. I francesi sono maestri della forma, e quella della *Suite* – seguito, sequenza, serie – è una forma che a Bach piace molto: per il violoncello ne ha composte sei; ma molte ne ha composte per altri strumenti, e ben quattro per orchestra.²⁰ Dopo la *Sarabande*, il pezzo lento, in quelle per violoncello Bach inserisce sempre una danza a sorpresa: un *Menuet*, una *Bourrée*, una *Gavotte*.²¹ Per dare un tocco di *galanterie* prima che parta il vortice della *Gigue*; la quale, malgrado il nome leggero, è una danza concitata, incalzante, sfavillante. Ve la eseguirò, ma intanto finiamo l'*Allemande*.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Allemanda, II

Episodio II

M'è parso di udire un rumore, ma devo essermi sbagliata. Sophia dorme; era stanca, è proprio crollata. Era sveglia dalle sei; in questi giorni il sole sorge presto, le vie si animano, i ragazzi saltano giù dal letto e lei si sveglia. A proposito di creature: il motivo per cui nel ventre di Elisabetta Giovanni aveva scalcciato proprio nel momento in cui era giunta Maria, incinta a sua volta, è facile da spiegare: Giovanni era felice perché aveva percepito l'arrivo di un cuginetto. Gesù aveva allora le dimensioni di un gambero, ma Giovanni aveva capito che un compagno di giochi l'avrebbe avuto, già che l'arrivo di un fratellino era cosa alquanto improbabile. D'essere in dolce attesa Maria lo aveva saputo da un angelo che Dio, coinvolto in... prima persona, le aveva inviato direttamente a casa; nel caso di Elisabetta, invece, l'angelo era andato a trovare il marito sul lavoro; voleva infondergli fiducia, ma lui – una vita fra gli incensi, pover'uomo – non era tanto nelle condizioni di credergli. Me la sono riletta varie volte, a Köthen, la storia delle cugine; soprattutto al Vespro, dopo aver intonato il canto con cui Maria ringrazia il Signore: "Magnificat anima mea Dominum", dice il testo che Sebastian sta intonando per la festa della Visitazione. Noi però nei giorni ordinari lo cantiamo in tedesco, quel testo: "Meine Seel' erhebt den Herren".

19 Quello abitato nel Medioevo dagli Alamanni è un territorio più vasto, diviso oggi su quattro Stati (Austria, Francia, Svizzera e Germania), dal Vorarlberg all'Alsazia e dal Giura alla Svevia e a parte della Baviera.

20 Le *Suites* – le sei per violoncello (BWV 1007-1012), le tre per violino (denominate *Partite*, BWV 1004-1006), le dodici per tastiera (sei dette 'inglesi', BWV 806-811, e sei dette 'francesi', BWV 812-817) e le quattro per orchestra (denominate *Ouvertures*, BWV 1066-1069) – risalgono in buona parte agli anni di Köthen (1717-1723), dunque è possibile che qualcuna di esse sia stata composta o ritoccata all'indomani del matrimonio con Magdalena, avvenuto il 3 dicembre 1721.

21 Dopo la *Sarabande* nelle *Suites* per violoncello Bach inserisce rispettivamente un *Menuet* (*Suites* nos. 1-2), una *Bourrée* (*Suites* nos. 3-4) e una *Gavotte* (*Suites* nos. 5-6).

Deutsches Magnificat, melodia²²

Quando rimasi incinta di Sophia la duchessa Friederike era già al sesto mese. Lei e il duca Leopold non avevano perso tempo: si erano sposati otto giorni dopo di noi e avevano concepito sei mesi prima di noi. Si vede che avevano fretta di garantirsi un erede. Maschio, magari; invece Friederike si ritrovò in grembo una femmina. L'avrebbe chiamata Agnes: come la suocera, una donna che aveva retto lo Stato per più di un decennio, dopo essere rimasta vedova con Leopold piccolo.²³ Quando Friederike diede alla luce Agnes io ero l'unica donna della cappella di Köthen; avendo sposato Sebastian ero *Frau Kapellmeisterin*, ma – questo ci tengo a dirlo – il mio posto di *fürstliche Sängerin* (cantante del principe) l'avevo ottenuto già prima delle nozze. Ero entrata a far parte della cappella non in quanto moglie di *Herr Kapellmeister* ma in quanto Anna Magdalena Wilcke, allieva di Pauline Kellner, cantante alla corte di Weißenfels.²⁴ Era stato Sebastian a segnalarmi al duca dopo avermi ascoltato. Leopold, che di Sebastian si fida ciecamente, non s'è mai pentito d'avermi ingaggiato. È un uomo di mondo, ha girato l'Europa ed è un ottimo intenditore di musica. Era orgoglioso della sua creatura... No, non Agnes; certo, Agnes la amava come non si può non amare una figlia piccola; ma la creatura di cui Leopold andava pubblicamente fiero era la sua cappella musicale.²⁵

Sì, ho detto 'era', non 'è'. No, Leopold sta bene... il passato riguarda la cappella. Lui l'aveva fondata al ritorno dai suoi viaggi, complice il fatto che a Berlino avevano appena smantellato la loro, dunque c'erano tanti musicisti liberi. La direzione l'aveva affidata al maestro Stricker, ma in occasione del matrimonio di una sua sorella col duca di Weimar aveva visto all'opera Sebastian ed era rimasto folgorato.²⁶ Anch'io sono rimasta folgorata quando ho visto Sebastian

22 Oltre a tradurne il testo latino, nel 1521 Lutero aveva dedicato uno scritto esegetico al *Canticum Mariae*, intitolandolo *Das Magnificat verdeutsch und ausgelegt*. Al testo tedesco è tradizionalmente associata una melodia di nono modo (*tonus peregrinus*) intonata nel rito ordinario in un'armonizzazione a quattro parti attestata nella seconda edizione (Leipzig, 1630) del *Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Konfession* compilato e pubblicato nel 1627 da Johann Hermann Schein. Vedasi Rizzuti, *Fra Kantor e Canticum*, pp. 8-26.

23 Friederike-Henriette von Anhalt-Bernburg (1702-1723) sposò l'11 dicembre 1721 l'allora datore di lavoro di Bach Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728). Nata il 21 settembre 1722, la loro figlia primogenita assunse il nome della nonna paterna Gisela Agnes von Rath (1669-1740) la quale, essendo rimasta precocemente vedova del duca Emanuel Lebrecht (1671-1704), aveva retto il ducato di Köthen fino al 1715, anno in cui Leopold poté assumerne la guida grazie al raggiungimento della maggiore età.

24 Su questa cantante (ca. 1660-1745) e sul suo rapporto con Anna Magdalena. Vedasi Hans-Joachim Schulze, *Anna Magdalena Wilcke – Gesangsschülerin der Paulina?*, *Bach Jahrbuch*, 99 (Okt. 2013): 279-295.

25 Leopold aveva fondato la cappella di corte di Köthen nel 1714, all'indomani dello scioglimento di quella della corte di Berlino, traendo vantaggio dall'improvvisa disponibilità di tanti musicisti di talento. Inizialmente affidata ad Augustin Reinhard Stricker, essa passò nel 1717 sotto la guida di Bach, che la diresse fino al 1723 divenendone poi direttore onorario. In qualità di cantante di corte Anna Magdalena vi risulta impiegata entro il 15 giugno 1721, giorno in cui il suo nome compare fra quelli di coloro che presero parte in veste professionale a una funzione serale nella Agnus-Kirche. Le circostanze del suo incontro con Bach non sono accertabili. Probabilmente il suo reclutamento fu favorito da un'esibizione a cui Bach assistette o di cui ebbe notizia. Anna Magdalena ricevette un onorario cospicuo in occasione di alcune esibizioni effettuate nel 1720 o al più tardi entro il primo semestre del 1721 in compagnia del padre alla corte di Zerbst, città del ducato di Weißenfels in cui era attivo in qualità di trombettista suo fratello Johann Kaspar junior. Vedasi *Anna Magdalena*: 36-40.

26 Il 24 gennaio 1716 Leopold aveva visto Bach – da quasi due anni *Konzertmeister* alla corte di Weimar – dirigere l'orchestra del duca Ernst August a Nieburg in occasione del matrimonio di questi con sua sorella Eleonore Wilhelmine.

improvvisare alla tastiera.²⁷ Dunque Leopold fece in modo che Stricker si facesse da parte, intanto Sebastian si liberò dai suoi obblighi a Weimar e nel 1717 assunse l'incarico di *Kapellmeister*. Fosse stato per lui, saremmo rimasti a Köthen vita natural durante; invece siamo a Lipsia da cinque settimane.

Dopo qualche mese di fidanzamento io e Sebastian ci siamo sposati il 3 dicembre di due anni fa; Friederike e Leopold l'11. Finite le feste, modesta la nostra e sontuosa la loro, sono cominciati i problemi. Donna concreta, ottima sposa e madre amorevole, Friederike era affatto insensibile all'arte. Sebastian la definiva 'un'amusa', una donna senza muse.²⁸ Io, che respiro musica da quando sono nata, non riesco a immaginare come si possa vivere senza.²⁹ Dopodiché va bene, le muse sono nove e patrocinano altrettante arti, e non è detto che quella dei suoni sia la migliore; ma praticarne una fa bene al corpo e benissimo all'anima. E invece no. Friederike a tutto pensava meno che all'arte. C'è da dire che una cappella genera costi notevoli, ma per lei c'erano sempre altre voci a cui dare la precedenza rispetto all'acquisto e alla manutenzione degli strumenti, all'onorario dei copisti, agli straordinari per le lunghe sessioni di prova. A poco a poco la cappella s'impoverì e Sebastian si disamorò. Demmo ancora un concerto in dicembre, durante i festeggiamenti per il compleanno del duca; io ero al sesto mese, il diaframma ne risentiva e cantai al meglio delle mie possibilità, che in condizioni normali – credetemi! – sono ben altre. Intanto, pur a malincuore, Sebastian aveva cominciato a guardarsi intorno.³⁰

C'è una cosa che ancora non vi ho detto. Quando ci siamo sposati Sebastian era già padre di quattro figli. Un anno e mezzo prima era rimasto vedovo con una femmina e tre maschi in tenera età. Nel maggio del 1720 aveva accompagnato Leopold a Carlsbad, una stazione termale in cui il duca si recava ogni anno per prendere le acque, e quando era tornato aveva appreso che Maria Barbara era un metro sotto terra. Che tragedia. La stessa toccata qualche settimana fa a Leopold: a inizio aprile Friederike è morta; un'insufficienza

27 Pur priva di fondamento documentario questa è un'affermazione verosimile, essendo per Bach l'improvvisazione alla tastiera una prassi consueta. Su di essa la *Cronaca* costruisce l'aneddoto della folgorazione subita da Anna Magdalena alla vista di Bach impegnato in un'improvvisazione all'organo della chiesa amburghese di Santa Caterina. In effetti nell'autunno del 1720 Bach si recò nella città anseatica per sondare la possibilità di concorrere per un posto da organista nella locale chiesa di San Giacomo, ma le condizioni materiali ed economiche sfavorevoli lo indussero a rinunciare.

28 Questa definizione si trova nella lettera scritta il 28 ottobre 1730 da Bach al suo antico sodale Georg Erdmann (*Bach-Dokumente*, I, n. 23). Riferendo l'improvviso mutamento delle condizioni lavorative verificatosi a Köthen all'indomani del matrimonio del duca Leopold con la duchessa Friederike Bach dice: "die neue Fürstin schien[e] eine amusa zu seyn" ("la nuova duchessa sembrò essere una amusa"). Nel monologo Magdalena adopera dunque una definizione che trova riscontro solo sette anni più tardi, ma che Bach potrebbe aver utilizzato anche prima, soprattutto in ambito domestico.

29 Anna Magdalena era l'ultimogenita di una famiglia di trombettieri attiva alla corte del ducato di Sassonia-Weissenfels. Tale era infatti la professione del padre Johann Caspar, del fratello Johann Caspar *junior* e dei mariti di due sorelle, la prima delle quali – Johanna Christina – probabilmente attiva come cantante.

30 Per i festeggiamenti programmati il 10 dicembre 1722 nel castello di Köthen Bach compose la cantata gratulatoria *Durchlauchtster Leopold* BWV 173a; all'esecuzione partecipò anche Anna Magdalena, da qualche mese incinta di Sophia. In quei giorni Bach stava seriamente considerando l'idea di candidarsi per ottenere il posto di *Kantor* a Lipsia, decisione che prese entro il giorno 21, data in cui il suo nome compare nei documenti del concorso.

polmonare se l'è portata via in un amen.³¹ Povera duchessa, che vita sfortunata; e povero duca, chissà se riprendere a suonare gli riuscirà di conforto. Noi torneremo a trovarlo, ma intanto siamo a Lipsia, dove Sebastian ha preso servizio il primo del mese; il posto è meno prestigioso di quello di Köthen (là era *Kapellmeister* di corte, qui è solo *Kantor* cittadino), ma la sede è in una grande città in cui i ragazzi possono studiare. Orfano di entrambi i genitori, Sebastian ha dovuto cominciare presto a guadagnarsi da vivere, e dopo il ginnasio ha dovuto abbandonare gli studi, ma vuole assolutamente che i suoi figli vadano all'università. Ecco perché, appena giunta la conferma della nomina, qui a Lipsia siamo venuti di corsa.³²

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Corrente, I

Episodio III

Era la Corrente; la *Courante*, la danza veloce che viene dopo l'*Allemande* e prima della *Sarabande*. Una danza francese, dopo quella tedesca e prima di quella dalle origini dubbie di cui vi dirò. Uno dei presupposti della *Suite* – un prodotto tipico dell'epoca degli Stati nazionali – era quello del cosmopolitismo: nel suo modello trovano posto l'Allemanda tedesca, la Corrente francese, la Sarabanda arabo-ispánica e la Giga britannica. Germania a parte, la *Suite* rappresenta tre delle maggiori potenze coloniali dell'Europa moderna: Francia, Spagna e Gran Bretagna. Manca solo il Portogallo, ma non mi sento di escludere che c'entri anche lui, nella genesi della *Sarabande*.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Corrente, II

La Corrente... con quattro adolescenti e una bimba di tre mesi la Corrente sono io, altro che la danza. Dorothea, la figlia maggiore di Sebastian, ha quindici anni e in casa dà una mano; ma Friedemann, Emanuel e Bernhard sono tori scatenati, gli mancava solo di perdere la madre da un giorno all'altro. Di buono c'è che i due grandi sono stati ammessi al collegio di San Tommaso, dove trascorrono buona parte del giorno; e che il piccolo, ancora alle elementari, fino a pranzo sta a scuola.³³ Però capite che non scherzo quando dico che *la Courante c'est moi*. Eh, quando lo si porta scolpito nel nome, il proprio destino...

31 Friederike morì il 4 aprile 1723. La sua scomparsa non bastò per far recedere Bach dal proposito di trasferirsi a Lipsia, dopo avervi sostenuto il 7 febbraio l'audizione per il cantato. Il 13 aprile Leopold approvò la richiesta di congedo presentata da Bach, il quale sei giorni dopo appose la sua firma sotto la dichiarazione d'impegno preliminare con Lipsia.

32 Dopo essersi diplomato nell'aprile del 1702 al Johanneum, la Scuola latina collegata alla chiesa di San Michele di Lüneburg, Johann Sebastian ottenne un primo impiego a Weimar, avviando così la sua carriera di musicista. Wilhelm Friedemann si sarebbe immatricolato all'università di Lipsia nel 1729 e vi avrebbe studiato matematica, filosofia e diritto; Carl Philipp Emanuel nel 1731, studiandovi diritto e proseguendo poi gli studi a Francoforte sull'Oder; Johann Gottfried Bernhard anch'egli diritto, ma direttamente a Jena a partire del 1739.

33 Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel risultano iscritti alla scuola di San Tommaso a decorrere dal 14 giugno 1723. Sull'istruzione di base di Johann Gottfried Bernhard – a sua volta poi allievo della medesima scuola – mancano notizie precise, ma è verosimile che all'età di otto anni frequentasse una scuola di tipo elementare.

Magdalena m'hanno chiamato. Come la mia madrina, ma soprattutto come la donna che, dopo essere corsa a portare gli unguenti al Calvario, corse poi ad annunciare al mondo la resurrezione del Signore. Le malelingue dicono che s'adoperasse solo per farsi perdonare un passato da meretrice, ma sono fandonie medievali; da Gregorio Magno a Jacopo da Varazze si sono dati da fare in tanti – tutti uomini, guarda caso – a infangare il suo nome.³⁴ Per fortuna c'è stato anche chi l'ha difesa come Rabano Mauro e Tommaso d'Aquino, autori che la definirono 'l'apostola degli apostoli', ma per la gente comune Maddalena è ancora e sempre sinonimo di grande peccatrice.³⁵

Un testo molto in voga fra i cattolici – peccatori imbattibili nell'inventare richieste di perdono – equipara Maddalena a un malfattore: "Tu che hai assolto Maria e hai dato ascolto a un brigante, hai dato speranza anche a me", dice una strofa. Certo: se Dio assolve una meretrice e dà ascolto a un assassino una speranza c'è per tutti. I cattolici la cantano durante l'ufficio funebre, la sequenza in cui risuonano i versi – li dico a pappagallo; quel po' di latino che so me l'ha insegnato Sebastian – "Qui Mariam absolvisti, | et latronem exaudisti | mihi quoque spem dedisti".³⁶ Si canta anche a Lipsia, il *Dies irae*; io non l'ho ancora udito perché da quando siamo qui non m'è ancora toccato di assistere a un funerale. Fino a qualche tempo fa un funerale cattolico era una rarità, in Sassonia; ma da quando il duca s'è convertito quella romana è diventata la confessione di Stato.³⁷ Lipsia è in prevalenza luterana, ma negli ultimi tempi i cattolici sono aumentati; dunque le occasioni per ascoltare il *Dies irae* non mancheranno. Sebastian dice che alla corte di Francia l'intonazione del *Dies irae* è il momento-*clou* del rito delle esequie. Qualche anno fa ha avuto per le mani una stampa di quello composto da Lully per il funerale di Maria Teresa, la moglie del Re Sole: un pezzo impressionante, dice.³⁸

Meno male che di secondo nome faceva Teresa, la regina; si fosse chiamata soltanto Maria chissà che silenzio sarebbe calato, fra gli incensi della cattedrale, quando dal coro fossero risuonate – e Lully dispone che risuonino tre volte! – le parole "Qui Mariam absolvisti". Avevano voglia i cerimonieri a precisare che la grande peccatrice era Maria di Màgdala, e che Maria d'Asburgo

34 Alludendo alle *Omellerie sul Vangelo* di Gregorio Magno (VI-VII secolo) e alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (XIII secolo), Magdalena tende un arco temporale entro cui ricadono anche opere di altri autori come Oddone di Cluny, che nel suo *Sermone in onore di santa Maria Maddalena* confezionò nel X secolo il modello della peccatrice pentita.

35 I riferimenti sono qui alla *Vita della beata Maria Maddalena* di Rabano Mauro e alla *Esegesi del Vangelo di Giovanni* di Tommaso d'Aquino. Anna Magdalena non aveva studiato teologia, ma Bach sì: qui s'immagina che sulla figura della sua omonima Magdalena riferisca notizie apprese dal marito. L'identificazione di Maddalena con la Peccatrice è ancora attualissima: si vedano, a titolo d'esempio, *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli (1977), *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese (1988) e *La passione di Cristo* di Mel Gibson (2004).

36 Quella relativa a Maria (di Màgdala) è la tredicesima delle venti strofe del *Dies irae*, sequenza attribuita a Tommaso da Celano facente parte del gruppo ristrettissimo di quelle il cui mantenimento nel repertorio liturgico fu autorizzato dal Concilio di Trento.

37 Duca e principe elettore di Sassonia dal 1694, dopo la morte nel 1696 del re di Polonia Giovanni III Sobieski l'1 giugno 1697 Federico Augusto I si convertì al cattolicesimo; questo gli consentì, conservando il titolo precedente, di ascendere al trono di Polonia col titolo di Augusto II.

38 Moglie dal 1660 di Luigi XIV, Maria Teresa d'Asburgo morì nel 1683. Il *Dies irae* per sei voci e orchestra d'archi composto da Lully in occasione del rito funebre fu pubblicato a Versailles da Philidor nel 1700. Non è certo ma verosimile che Bach ne abbia conosciuto la partitura, grazie alle cospicue acquisizioni librarie procurate dai duchi suoi datori di lavoro a Weimar (1708-1717) e a Köthen (1717-1723).

era stata una regina, una moglie e una madre esemplare. In realtà Maria di Màgdala non aveva altra colpa che quella di essere una discepolo fedele. E che? – direte voi – la fedeltà a un maestro è una colpa? Sì, se chi la dimostra è una donna; magari giovane e attraente, col volto incorniciato da una cascata di riccioli.³⁹ Anch'io li vorrei portare lunghi, i capelli; ma Sophia me li tirerebbe, e io non ho voglia di raccogliarli a ogni poppata. Il poco tempo che ho voglio dedicarlo allo studio. Li ho tenuti lunghi per anni, i capelli; adesso vanno bene così, una scrollata e via. Ma torniamo a Maddalena.

Quando si recò al sepolcro in cui Gesù era stato messo in via provvisoria, Maddalena lo trovò vuoto. Credendo che il corpo fosse stato trafugato, scoppiò a piangere. Poi, alzando lo sguardo, vide un uomo che scambiò per il custode del giardino. Quando gli chiese di Gesù lui la fissò e la chiamò per nome: “Maria!”. A quel punto lei capì: quell'uomo era il suo maestro. Quando provò ad avvicinarlo lui si ritrasse e le disse... Eh, c'è chi sostiene che le abbia intimato “Non mi toccare”, con ciò frustrando il suo umanissimo desiderio di corporeità; e c'è chi sostiene invece che le abbia detto “Non mi tenere”, intendendo come per lui fosse ormai ora di ricongiungersi al Padre e per lei quello di annunciare al mondo il prodigio della resurrezione.⁴⁰

Dies irae vuol dire ‘giorno dell’ira’, giorno del Giudizio: quello in cui le trombe squilleranno e l’Onnipotente giudicherà i vivi e i morti. Nata e cresciuta in una famiglia di trombettisti, credo di avere assistito ad almeno mille prove del Giudizio Universale. Quando studiavano insieme mio padre, mio zio, mio fratello e non so quanti loro colleghi c’era da impazzire, a casa nostra; l’unico tavolo buono per fare i compiti era nella stanza attigua, ma con quel chiasso non era possibile nemmeno fare due più due. Intanto, lo stipendio papà lo portava a casa suonando; e dato che era bravissimo il duca gli affidava sempre le parti solistiche, nelle grandi occasioni. Sì, perché le cerimonie ufficiali prevedono l’adozione dell’apparato solenne, ovvero l’impiego di timpani e trombe: se quegli strumenti strepitano vuol dire che stanno avvenendo grandi cose; affacciandosi sulla via principale ci sono buone possibilità di veder sfilare le autorità.

Anche in chiesa, nelle solennità maggiori, si adoperano timpani e trombe. Sebastian è eccitato perché fra otto giorni il calendario liturgico prescrive l’esecuzione del *Magnificat*: non di quella scialba cantilena tedesca che beliamo ogni sera al tramonto; no, al Vespro della festa della Visitazione si esegue un grande *Magnificat* polifonico in lingua latina. Sebastian lo sta componendo per cinque voci soliste, coro e un’orchestra integrata da timpani e trombe.⁴¹ È ecci-

39 L’incipit della strofa citata da Magdalena è stato modificato dal Concilio Vaticano II sostituendo una generica ‘Peccatricem’ al ‘Qui Mariam’ che accusava direttamente Maria di Màgdala.

40 L’episodio oggetto della controversia si trova in Gv, 20: 11-18; il problema ‘tangere’ / ‘tenere’ nasce al versetto 17. La versione oggi accolta dalla versione ufficiale della Bibbia è la seconda.

41 Bach, *Magnificat* in mi bemolle maggiore BWV 243a. La versione oggi più eseguita è la seconda, in re maggiore BWV 243, messa a punto entro il 1733.

tatissimo, perché potendo far leva su un organico del genere può dimostrare tutto il suo valore. Sono anni che sogna di comporre musica sacra in grande stile; a Köthen l'orientamento calvinista della corte non consentiva grandi fasti. Una delle ragioni per cui Sebastian ha accettato di venire a Lipsia è stata proprio la possibilità di scrivere grande musica sacra, su testi tedeschi e su testi latini. Lui il latino l'ha studiato al ginnasio: all'audizione per diventare *Kantor* ha dovuto sostenere un intero colloquio in quella lingua. Qualche commissario ha storto il naso perché era l'unico candidato senza laurea (Lipsia è una città universitaria, ricoprirvi un incarico di prestigio senza essere dottore fa un po' specie), ma intonando i versi con cui Maria magnifica il Signore Sebastian vuol dimostrare di conoscerla bene, la lingua della Chiesa. E sono sicura che ci riuscirà.⁴²

Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243a, n. 3, Quia respexit (soprano, bb. 6-9)

“Quia respexit humilitatem ancillae suae”: Maria ringrazia il Signore per aver scelto lei, una giovane donna di origini umili, come madre di suo figlio. Bach assegna questo versetto a un soprano in dialogo con un oboe. Come in un gioco di specchi, voce e strumento si scambiano un'unica, bellissima melodia; si rispecchiano l'una nell'altro, come Maria nella volontà del Signore; il quale ‘*respexit*’, posò il suo sguardo su di lei.⁴³

Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243a, n. 3, Quia respexit (soprano, bb. 1-6, vc)

Bravo, Sebastian! L'unico rammarico è non poterle cantare io, le tue note. Sì, Sophia, i ragazzi, le prove... Anche senza impicci – no, Sophia non è un impiccio: è un amore – a San Tommaso non le potrei cantare, io, quelle note. Nelle chiese di Lipsia alle donne è consentito cantare solo in quanto fedeli, belando in gregge le melodie dei corali. Ma quando si tratta di cantare davvero le autorità impongono che ad esibirsi siano soltanto gli uomini. Adolescenti, per le parti acute; ragazzini con pochissima esperienza, perché dopo i sedici/diciassette anni gli muta la voce e buonanotte.⁴⁴ A meno di fare come in Italia, ma l'evirazione è una pratica che mi ripugna. Prima che il re sciogliesse la compagnia, al teatro di corte le opere scritte per i grandi evirati andavano in scena regolarmente. Non solo: uno di loro – il Senesino: Händel, che stravede per lui, ne ha fatto una stella, all'Accademia di Londra – qualche anno

42 Bach scelse di affidare a un suo delegato, facendosi carico della relativa remunerazione, l'insegnamento della lingua latina, incombenza comportata dal suo incarico di docenza nella scuola di San Tommaso.

43 “Quia respexit humilitatem ancillae suae”: Lutero dedica al concetto di umiltà (*humilitas* / *Niedrigkeit*) una porzione cospicua della sua esegesi del testo del *Magnificat*. Vedasi Rizzuti, *Fra Kantor e Canticum*: 8-16. Bach intona queste parole nel contesto di un'aria per soprano con oboe obbligato.

44 A quanto pare qualche secolo fa la muta della voce avveniva più tardi rispetto a oggi. Nel caso di Bach essa si verificò nel corso del bionzo (1700-1702) trascorso a Lüneburg, dove oltre che allievo della scuola latina era anche borsista del coro; inizialmente inserito nel gruppo dei soprani, dopo la muta della voce – intorno ai sedici/diciassette anni – fu spostato in quello dei tenori.

fa è stato invitato a cantare al matrimonio del principe Augusto.⁴⁵ Vorrà dire che il *Quia respexit* e tutte le arie che Sebastian comporrà per soprano io le canterò tra le pareti di questa stanza, accompagnata – lusso impagabile! – dal miglior tastierista del mondo. Non sanno cosa si perdono, quelli; ma io mi farò bastare il “Brava, Magdalena!” che uscirà dalle labbra di Sebastian e il sorriso che apparirà su quelle di Sophia, quando verrà ad ascoltarci gattinando; e magari quello di quel gamberetto che mi porto dentro da trentatré giorni. Poi basta, però, con la Sarabanda della pancia gonfia.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Sarabanda, I

Episodio IV

La Sarabande è una danza affascinante, seducente, intrigante, aiutatemi voi a trovare l'aggettivo. La sua origine è controversa: arabo-persiana, andalusa, messicana, le ipotesi si sprecano. Chi lo sa. L'unica cosa certa è che nel modello della *Suite* essa occupa il terzo posto e costituisce il tempo lento. Lentezza e seduzione sono parenti stretti; sguardi furtivi, gesti ammalianti, frasi a effetto sono cose che si mettono a punto con lentezza. Poi certo, può arrivare il colpo di fulmine; ma può anche capitare – e capita! – che le migliori tecniche di seduzione s'infrangano contro il muro dell'ottusità. Caso tipico: una donna se le inventa tutte per farsi notare da un uomo che le piace ma i suoi la obbligano a sposarne un altro; uno che non ha mai avuto il piacere d'incontrare e che, oltre a farle schifo, quando lo vede le sta pure antipatico. Ad Anna Magdalena è andata bene: con Bach si sono conosciuti lavorando e lì è sbocciato l'amore. Certo, lui era vedovo e aveva bisogno di una madre per i suoi ragazzi, però dopo diciotto mesi di matrimonio e una figlia messa al mondo le cose funzionavano bene, fra di loro.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Sarabanda, II

Questo è il libro che mi ha dedicato Sebastian. Prima ne aveva compilato uno per Friedemann, una raccolta buona per cominciare a studiare in modo serio, verso i dieci anni. Per me che ne avevo più del doppio ha messo insieme quest'altra: sempre per tastiera, ma più difficile. Al fondo ha lasciato qualche pagina vuota: mi ha detto che posso riempirle io. Per adesso mi sono limitata a trascrivere un paio di danze, perché non ho nemmeno finito di studiare i pezzi che ha scritto lui. Ci sono pagine bellissime: Sebastian lo ha intitolato *Piccolo libro per tastiera per Anna Magdalena Bach*; ma a me questo sembra un

45 Al secolo Francesco Bernardi, il celebre contraltista detto 'Il Senesino' (Siena, 1686 – ivi, 1758) fu invitato a prendere parte alle sfarzose celebrazioni svoltesi a Dresda nel settembre del 1719 per il matrimonio di Augusto III di Polonia con Maria Giuseppa d'Asburgo, occasione in cui si produsse in *Teofane* di Stefano Pallavicini e Antonio Lotti. L'apprezzamento per la sua prestazione e il concomitante dissidio col compositore locale Johann David Heinichen fecero sì che egli accettasse l'invito di Händel a trasferirsi a Londra, dove fu attivo con grande successo fino al 1736, anno in cui fece ritorno in Italia per l'ultima parte della sua carriera, conclusasi nel 1740.

grande, non un piccolo libro. Comincia con sei *Suites* una più bella dell'altra; seguono alcuni pezzi per organo. Mi piacerebbe eseguirle su quello di San Tommaso, queste pagine, ma intanto me le studio qui. Ce n'è una che non è la più bella ma è quella che mi ha colpito di più.⁴⁶

È un Preludio, un pezzo breve che introduce un corale, una di quelle melodie che anche noi donne possiamo cantare durante le funzioni, schierate fra i banchi insieme agli uomini. S'intitola *Jesus, meine Zuversicht* – Gesù, mia fiducia – ed è un inno per la Pasqua scritto nel secolo scorso da una donna straordinaria, Louise-Henriette van Orange-Nassau: un'olandese, ma soprattutto una nobildonna, per sua sfortuna. Lei amava Henri de la Trémoille, un rampollo di un'importante famiglia francese; ma sua madre s'era messa in testa che lei doveva ambire a ben altro. Dunque, mentre Louise viveva felice la sua storia col duca di Talmont sua madre brigava per combinarle il matrimonio col principe di Galles, il futuro Carlo II d'Inghilterra. Poi per sua fortuna il tentativo naufragò – re Carlo avrebbe avuto una vita tremenda, poveraccio – ma intanto il rapporto con Henri era finito.

Poco dopo – aveva solo diciannove anni – i suoi la costrinsero a sposare il principe elettore di Brandeburgo; un grande uomo di stato che le fece fare una vita agiata ma per cui lei non provò mai sentimenti d'amore. Anche perché Wilhelm Friedrich era un calvinista intransigente, non proprio un modello di duttilità; è celebre un suo motto a cui Sebastian ricorre spesso, quando vuol mettermi a tacere: “Es ist dem Untertanen untersagt, den Maßstab seiner beschränkten Einsicht an die Handlungen der Obrigkeit anzulegen”, ovvero: “Al suddito è vietato applicare il metro della sua limitata opinione alle azioni dell'autorità”.⁴⁷ Sebastian lo declama scherzando, ma immaginate di vivere a fianco di uno che la pensa e la dice veramente, una cosa del genere. Non è questione d'età, lei aveva sette anni meno di Wilhelm, mentre io ne ho sedici meno di Sebastian. La differenza è che io mio marito lo amo, mentre lei il suo lo aiutava, lo consigliava, lo compiaceva, qualche volta ci andava anche a letto – prova ne sia la nascita di tre eredi – ma non lo amava. L'amore è un'altra cosa. Che fortuna ho avuto io, a nascere in una famiglia di trombettieri! A me nessuno s'è mai sognato di dirmi chi dovevo amare, né tanto meno chi dovevo sposare; anche perché se ci avesse provato avrebbe trovato lungo. Ma non tutte hanno un carattere come il mio, purtroppo.

Johann Crüger, Jesus, meine Zuversicht (soprano)

46 Magdalena parla qui della prima (1722) delle due raccolte dedicatele dal marito, e nello specifico del preludio corale *Jesus, meine Zuversicht* BWV 728. Per Wilhelm Friedemann, giunto nel 1720 all'età di dieci anni, Bach aveva compilato un piccolo libro (*Klavierbüchlein*) contenente alcuni preludi e fughe poi confluiti nel primo libro del *Clavicembalo ben temperato* BWV 846-869, nonché le raccolte delle *Invenzioni* a due (BWV 772-786) e a tre voci (BWV 787-801).

47 Il motto attribuito a Federico Guglielmo I, principe elettore di Brandeburgo (1620-1688) risulta ripreso ancora nell'Ottocento, fra gli altri dal ministro prussiano degli interni Gustav von Rochow (1792-1847). Non documentato, il suo uso da parte di Bach è un'invenzione del presente monologo.

Non amando suo marito Louise riversava l'attenzione su altre cose, le arti in primo luogo. Intonati da Johann Crüger, il miglior musicista berlinese del tempo, i versi in cui Louise dichiara a Gesù la propria fiducia sono fra i più belli concepiti dalla sua mente. C'è chi dice che glieli abbia scritti il maggiordomo, ma solo perché lui li trascriveva mentre lei glieli dettava. Sentite che purezza d'ispirazione: "Gesù, mia fiducia | e mio salvatore, è nella [mia] vita! | Questo io so: non devo | esserne contenta? | Quali pensieri mi dà | la lunga notte della morte?".⁴⁸ Louise le arti le coltivava con passione: insieme al miglior architetto di corte progettò un castello in stile olandese,⁴⁹ realizzò un laboratorio di ceramica ispirandosi a quelli di Delft e fondò un grande orfanotrofio. Tutte cose splendide, ma l'amore della sua vita era stato Henri: un giovane che non ebbe mai più modo d'incontrare, prima che un'infezione se la portasse via – che tristezza! – a soli quarant'anni.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Minuetto I

Questo è il Minuetto, la danza che scandì i suoi giorni grigi; quella che si balla a *pas menu*, a passo minuto, come dice il nome *Menuet*: senza sudare, impomatati, incipriati, inamidati come Louise trascorse, nel gelo della corte di Brandeburgo, gli anni migliori della sua vita.

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Minuetto II

Episodio V

Dopo il secondo Minuetto avrei dovuto ripetere il primo, ma pensare a una donna dalla vita tanto triste mi distrae, oltre a non contribuire al mio buonumore. Lasciamo perdere il 'da capo' e passiamo a un'altra storia, a suo modo positiva: quella di una donna che col suo destino incominciò a combattere ancor prima di venire al mondo. In alcune aree del Sacro Romano Impero esisteva una regola secondo cui alla Chiesa spettava, oltre a un decimo dei prodotti della terra, anche un decimo dei prodotti dell'utero. Ogni dieci figli una famiglia doveva dedicarne uno a Dio. Le autorità spacciavano questa per una misura caritatevole: anziché sfamare dieci bocche, dicevano, le famiglie ne devono sfamare solo nove perché alla decima pensa l'Onnipotente. Mah, essere a tavola in undici o in dodici non faceva gran differenza, per uno che zappava la terra e una che spignattava in cucina; la differenza la regola la faceva per la Chiesa, la quale reclutava così a flusso continuo. Pesante di per sé, la regola aveva a volte un'aggravante: alla Chiesa non era destinata una

48 "Jesus, meine Zuversicht | Und mein Heiland, ist im Leben! | Dieses weiß ich: soll ich nicht | Darum mich zufrieden geben? | Was die lange Todesnacht | Mir auch für Gedanken macht?". La melodia su cui questa e le strofe successive erano abitualmente intonate – autore Johann Crüger – era apparsa nei *Geistliche Lieder und Psalmen*, Berlin, Runge, 1653; Bach ne fece uso anche all'inizio della sua cantata *Ich lebe, meine Herze, zu deinem Ergötzen* BWV 145 e nel corale BWV 365.

49 Il castello di Oranienburg fu progettato da Louise insieme a Johann Gregor Memhardt, un architetto formatosi nei Paesi Bassi.

creatura a caso ma la decima in ordine di nascita. Quindi se tu nascevi fra i primi nove (ma anche fra i primi dodici o tredici, considerando come allora da neonati si morisse ancora più di oggi) avevi qualche speranza di costruirti un futuro tuo; ma se eri il decimo della serie il tuo futuro era la vita religiosa. Questo destino toccò, sei secoli fa, a una bambina di nome Hildegard.⁵⁰

Decima creatura di una famiglia aristocratica, all'età di otto anni Hildegard von Bingen fu offerta – *oblata*, per dirlo in latino – all'abbazia benedettina del Disibodenberg. Dicono che fosse cagionevole di salute e che i genitori, ormai anziani, avessero difficoltà ad allevarla; ma è un'affermazione da prendere con le molle. Quella di Hildegard era una famiglia benestante, i mezzi per tirar su nove figli c'erano, e probabilmente anche quelli per tirarne su dieci. Di mezzo c'era però l'obbligo della decima: dunque la sua sarebbe stata la strada del monastero. Essendo molto intelligente Hildegard divenne l'allieva prediletta della *magistra* Jutta, tanto che alla sua morte fu lei a ereditarne il ruolo. Una volta a capo della comunità Hildegard moderò la prassi dell'ascesi e ridusse, attirandosi molte critiche, le ore di preghiera e di partecipazione alla liturgia. Perché? Perché alle ospiti del suo monastero voleva concedere più tempo per studiare. Come darle torto? A un certo punto però Hildegard capì che il clima si stava deteriorando, dunque decise di cambiare aria andando a fondare una nuova comunità su un altro monte, il Rupertsberg.

Hildegard von Bingen, O Virtus Sapientie (vc)

Quel che a Hildegard risultava intollerabile era non essere stata mandata a scuola. Quel che sapeva lo aveva imparato dalla sua *magistra*, ma con tutto il rispetto per Jutta von Sponheim un'istruzione regolare – arti del trivio, arti del quadrivio e teologia apprese su fonti commentate da grandi esegeti – era un'altra cosa. E occorre constatare che a distanza di sei secoli le cose non sono granché cambiate: anche oggi all'Università di Lipsia si possono immatricolare solo giovani maschi. Dorothea, che fra un paio d'anni avrebbe l'età per farlo, troverà la porta chiusa. Non perché sia stupida o svogliata, ma perché donna. Io stessa non lo avrei potuto fare: meno male che a Weißenfels l'università era lontana e io volevo fare la cantante. Però ditemi per quale ragione noi donne dobbiamo sottostare a questa regola; era quasi meglio quella del *Kirchenzehnter*: alla *Kirche* – alla Chiesa – spettava *das Zehnte* – il decimo uovo della covata – indipendentemente dal sesso del pulcino che ne sarebbe uscito.

Una decina d'anni fa Sebastian venne a dirigere l'orchestra di Weißenfels in occasione del compleanno del duca. Aveva ventotto anni; a me, che non ne avevo ancora dodici, fece una grande impressione: avevo cominciato da poco a studiare musica e non avrei mai immaginato di arrivare a cantare sotto la sua

50 Tutta la narrazione della vicenda biografica di Hildegard von Bingen compiuta in questo episodio da Magdalena fa leva su un'interpretazione tanto severa quanto immaginifica della pratica dell'oblazione – l'offerta di una vita a Dio – contemplata dalla Regola benedettina.

guida; e men che meno di diventare un giorno sua moglie. Maria Barbara stava per scodellargli una coppia di gemelli. Il maschio sarebbe nato morto, mentre la femmina sarebbe vissuta tre settimane. Si chiamava Sophia. Dopo di lei Maria Barbara avrebbe dato alla luce Bernhard e poi Leopold, un bimbo chiamato col nome del duca ma che sarebbe morto dopo soli dieci mesi; e dopo altri dieci sarebbe morta lei, poveretta.⁵¹ Per questo appena gli dissi che ero incinta Sebastian mi chiese, nel caso in cui avessi dato alla luce una bimba, di chiamarla Sophia: in ricordo di quella creaturina, ma soprattutto in omaggio al bene della sapienza. Perché *Sophia* questo significa, sapienza. “O Potere della Sapienza, che hai abbracciato e accolto tutte le cose sull’unica Via che possiede la Vita”, cantava Hildegard; “O Tu che hai tre ali, una che si libra nel sublime, una che trasuda dalla terra e una che vola per ogni dove, a Te sia giusta lode, o Sapienza!”.⁵²

Hildegard von Bingen, O Virtus Sapientie, inizio (soprano)

A dispetto del fatto di non essere andata a scuola Hildegard studiò un po’ di tutto, nella sua vita. Era diventata talmente autorevole che addirittura il papa le consentì – prima donna nella storia della Chiesa – di andare in giro a predicare; e lei ci andò, percorrendo la valle del Reno in lungo e in largo.⁵³ Hildegard aveva raccolto i suoi pensieri nello *Scivias Domini*, un libro il cui titolo significa *Impara le vie del Signore*; però ci teneva ad avvertire che la sua sapienza era frutto di visioni e non di scienza, perché la scienza si conquista solo andando a scuola, e lei a scuola non c’era andata. “Io dissi e scrissi queste cose”, precisò, “non grazie all’invenzione mia o di altre persone bensì attraverso i misteri divini, così come li ho percepiti e accolti dai luoghi celesti. E varie volte ho accolto una voce dal Cielo che mi diceva ‘Fai udire la tua voce, e scrivi queste cose!’” E difatti lei le scrisse, e dopo la sua morte qualcuno le copiò nel *Rupertsberger Riesenkode*, un codice gigante prodotto nello *scriptorium* della sua abbazia.⁵⁴

Hildegard von Bingen, O Virtus Sapientie, conclusione (soprano)

La sapienza: mentre ragionavamo sulla scelta del nome, una sera Sebastian prese la Bibbia e mi lesse un passo dal libro della *Sapienza*: “Tutto l’oro al suo con-

51 All’inizio del 1713 Bach compose, ed eseguì il 21-22 febbraio nell’ambito delle celebrazioni per il compleanno del duca Christian von Sachsen-Weissenfels, la cantata di caccia *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208. Il 23 Maria Barbara diede alla luce i gemelli Johann Christoph e Maria Sophia. Johann Gottfried Bernhard sarebbe nato due anni più tardi, l’11 maggio 1715; Leopold Augustus il 15 novembre 1718, ma morì il 28 settembre 1719; Maria Barbara morì ai primi di luglio del 1720.

52 “O Virtus Sapientie, | quae circuiens circuiisti | comprehendendo omnia | in una Via quae habet Vitam, | tres alas habens, | quarum una in altum volat | et altera de terra sudat | et tertia undique volat, | laus Tibi sit, | sicut Te decet, | o Sapientia!”, prima parte dell’antifona per la Festa della Trinità notata sul *recto* della prima carta (c. 466r) della *Symphonia armonie celestium revelationum*, raccolta inserita nel *Rupertsberger Riesenkode*, manoscritto di fine XII secolo conservato oggi a Wiesbaden nella Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain (D-WI1) e accessibile online al link <https://hlbrm.digitale-sammlungen.hebis.de/handschriften-hlbrm/content/pageview/449620> (data di accesso 23 settembre 2025). La traduzione è teatralmente adattata da quella presente in Giuseppe Germano, “L’antifona ‘O virtus sapientie’ di Hildegarda di Bingen”, *Bollettino di studi latini* 39, (2009): 542-561.

53 Forte dell’autorizzazione emanata da papa Eugenio III nel 1147 durante il sinodo di Treviri Hildegard predicò in pubblico per un triennio toccando fra le altre le città di Bonn, Colonia e Magonza.

54 Nel *Rupertsberger Riesenkode* il *Liber Scivias Domini* occupa le cc. 1-135; l’esortazione riferita in traduzione si trova sulla c. 3r^a.

fronto è un po' di sabbia | e l'argento sembra fango. | L'amai più della salute e della bellezza, | preferii il suo possesso alla stessa luce, | perché il suo splendore non tramonta mai".⁵⁵ Come si fa, dopo parole come queste, a non chiamare una figlia Sophia?

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Giga, I

Che ritmo indiatolato! Meno male che mi sono fatta un caffè, prima di cominciare, se no non ne sarei uscita intera, dal vortice della *Gigue*. Un po' lo patisco, il caffè, ma se voglio star su un paio di tazze al giorno me le devo fare. Lo tosto, lo macino e me lo preparo in casa, il caffè; Sebastian dice che il mio è molto migliore di quello che servono da Zimmermann; per non parlare di quella brodaglia che gli portano a scuola mentre insegna.⁵⁶ È quasi mezzogiorno, fra poco il campanile comincia a battere e Sophia si sveglia. Comunque sono soddisfatta, la *Suite* in sol maggiore l'ho quasi finita, mi manca solo la conclusione della *Gigue*. Eccola, così domani studio un'altra *Suite*:

Johann Sebastian Bach, Suite n. 1 per violoncello, BWV 1007 – Giga, II

Epilogo

Nel giorno in cui a Lipsia festeggiava il Battista Anna Magdalena aveva ventidue anni, una bimba di tre mesi nella culla e un gamberetto di trentatré giorni nella pancia. Quando sarebbe venuto al mondo, Gottfried Heinrich avrebbe manifestato i sintomi di un disturbo mentale che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita. Benché più lieve di quella della sua esistenza, la pena della sua morte fu risparmiata a sua madre da quel Dio che l'aveva chiamata a sé dopo un decennio di vedovanza segnata da un'indigenza penosa.

Il sogno della carriera artistica era svanito: malgrado i tanti problemi notificati ai suoi datori di lavoro Bach non si mosse più da Lipsia, dove i ragazzi grandi avevano cominciato a frequentare l'università e gli altri poco alla volta crescevano. A Dresda il teatro riaperse, dopo qualche tempo: Anna Magdalena aveva solo trent'anni, ma la prima donna era Faustina Bordoni, un'italiana che cantava da quindici anni sui palcoscenici di mezza Europa mentre lei, bloccata a Lipsia, sfornava figli. Alla fine saranno tredici, altro che i due o tre svezziati i quali avrebbe voluto riprendere a studiare. Casa Bach era un porto di mare, con marmocchi e musicisti che andavano e venivano: non il luogo ideale per prepararsi a livello professionale

55 Sap, 7: 9-10 (traduzione parziale adattata). La lettura in ambito familiare di questo passo da parte di Bach è un'eventualità verosimile ma priva di riscontro documentario.

56 Non è dato sapere se Anna Magdalena bevesse caffè, né tanto meno se lo preparasse in casa. Funzionale allo sviluppo del monologo, l'accento alla qualità secondo Bach modesta del caffè servito da Zimmermann, la più importante bottega di Lipsia, costituisce un'allusione al divieto di frequentazione dei locali pubblici da parte delle donne. All'argomento Bach dedicò, componendola tra il 1732 e il 1734, una cantata profana – *Schweigt stille, plaudert nicht* BWV 211 – anche nota col titolo di *Kaffeekantate*.

ma ottimo per fare musica, in qualche modo.

Anche se la carriera da primadonna era sfumata, l'attività musicale di Anna Magdalena non s'interruppe mai, almeno sino a quando il marito fu in vita: si dedicò all'istruzione musicale dei figli, aiutò Bach a comporre, provare e copiare musica, qualche volta riuscì addirittura a cantare in pubblico. Quel che però Magdalena non smise mai di fare fu cercare di migliorarsi mediante la pratica del culto della *sophia*; non foss'altro per onorare la memoria di quell'angioletto che, con la sua ininterrotta ora di sonno, la mattina del 24 giugno del 1723 le aveva consentito di eseguire la *Suite* in sol e di raccontarci la sua storia, i suoi progetti e i suoi sogni.⁵⁷

⁵⁷ Sophia morì poco dopo aver compiuto il terzo anno di vita, il 29 giugno 1726.

La lezione di canto come dispositivo narrativo e pedagogico: finzioni letterarie, pratiche didattiche e realtà istituzionali

Riflessioni semi-serie su ciò che si *canta*, si *insegna*, si *pretende* e si *subisce*

Marcello Nardis

Conservatorio di Musica *Santa Cecilia*, Roma

<https://orcid.org/0009-0003-5337-4911>

CITATION

Nardis, Marcello. “La lezione di canto come dispositivo narrativo e pedagogico: finzioni letterarie, pratiche didattiche e realtà istituzionali”. *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 193-209

KEY WORDS

Voice teaching,
Vocal pedagogy
and technique,
Conservatoire,
Phenomenology of
the singing lesson.

Prologo: la lezione come soglia

C'è qualcosa di solennemente ambiguo nella lezione di canto: un incontro che, pur nella sua apparente intimità, diventa metafora di contraddizioni più vaste, in cui la formazione dell'allievo e l'esercizio dell'autorità del maestro si intrecciano in una trama alborea di acquiescenze, soggezioni e di rifiuti; non solo insegnamento, ma neppure esecuzione. La lezione è una soglia. Una terra intermedia, un non luogo, un contro-spazio, o uno spazio 'contro' (spesso, miseramente, contro il buon senso), una eterotopia foucaultiana in cui l'arte viene smontata, sezionata, travasata, ma non restituita per il momento al mondo che ascolta. È il maestro, ancora in questa fase, l'esegeta e il destinatario unico, che manovra il sipario della finzione artistica e solleva quello più vertiginoso dell'apprendimento: la voce si fa oggetto, argomento, strumento, materia manipolabile; e insieme resta corpo, respiro, pudore e psiche. Ogni lezione di canto, in letteratura come nella vita, è un microdramma che si nutre suggestivamente della tensione tra obbedienza e rivolta, imitazione e autonomia, tecnica e mistero. Per questo, fin dal romanzo ottocentesco e, nella stessa librettistica già a partire dal secolo precedente, la lezione intesa come 'dispositivo' fittizio si carica

di inequivocabile potenza narrativa (e narratologica): è luogo dell'iniziazione e dell'inganno, della trasformazione e della vulnerabilità, di allegoria del potere, congegno seduttivo, provocatorio o parodistico. Si pensi a Consuelo martoriata da un Porpora ieratico e crudele che le urla contro "Tu gémis au lieu de chanter!",¹ o a Thea Kronborg, la protagonista di *The Song of the Lark*, che scopre quanto la voce "must be taught to behave",² debba essere educata a comportarsi. Gli appassionati di Balzac ricorderanno la figura di Marianna che, pur più estemporaneamente, in *Gambara*³ osa cantare "avec des grâces italiennes" e viene rimproverata dal marito per aver profanato la nudità della musica dell'Idea. E, infine, la tragicomica vicenda di Miss Meadows,⁴ che nello scialbore della pagina mansfieldiana, trasforma un semplice esercizio in uno sfogo affettivo post-telegrafico: il *tactus* del brano che insegna resta invariato, è il battito cardiaco della protagonista che cambia. In tutti questi casi, l'insegnamento è una scena, una 'scatola': visibile, costruita, c'è un maestro, un'allieva, un allievo, o più allievi, una ritualità esplicita o implicita, un conflitto, un fascino, una rivelazione. Dunque struttura drammaturgica a tutti gli effetti che, in quanto tale, costituisce una svolta, uno snodo, una mancata agnizione, ovvero il raccordo tra un 'prima' e un 'dopo', più semplicemente il pretesto liminale e comunque un perimetro fittizio, ma saldo, in cui si manifesta (o si realizza) la vocazione, si denuncia il dominio, si spezza o si crea l'illusione. Qualcuno ha detto che non si insegna a cantare, ma a smettere di farlo. Forse è per questo che la lezione, diegeticamente parlando, non è mai un'occasione pacificata: non ci si arrende e si lotta, si piange (o si rimpiange), si inganna, si finge di capire, si fallisce. Il maestro, nei testi, non è quasi mai un 'tecnico', non basterebbe a sostenere la scena e, se non un impostore deliberato, magari occasionale (come nel caso, per esempio, di Almaviva), è piuttosto un oracolo stanco, oppure un improvvisatore, un sopravvissuto ad una gloria estinta o un disperato, un 'fuori-tempo', un Sarrasine⁵ dei nostri (o loro) giorni. Così come l'allieva o l'allievo non sono semplici discenti, ma creature in bilico tra obbedienza e rigetto, tra astuzia e rivolta.

Amantine-Lucile-Aurore Dupin, più nota con lo pseudonimo maschile di George Sand, celebre per il suo contegno nei confronti dello sventurato Chopin assai più di quanto non lo sia per la sua dilavata prosa d'arte, mette in bocca a Porpora, il maestro della cantatrice Consuelo – nel primo volume della indigesta omonima trilogia – questa φράσις: "Ce n'est pas un son, c'est une plainte. Tu gémis au lieu de chanter".⁶ Non è un suono, è un lamento. Tu non canti, gemi. È già tutto lì. Il maestro come esegeta della purezza, l'allieva come corpo deviante e l'atto vocale come peccato da redimere. Ma subito dopo quell'enunciato crudele, la scena si increspa, Porpora sussurra: "Tu veux plaire? Apprends d'abord à obéir".⁷ A conferma – *ab aeterno* – che

1 Sand, George. *Consuelo*. 1 vol. Michel Lévy Frères, 1854: 210.

2 Cather, Willa. *The Song of the Lark*. Houghton Mifflin Company, 1915: 127.

3 De Balzac, Honoré. *Sarrasine – Gambara – Massimilla Doni*. Édition de Pierre Brunel, 1995: 229. Nardis, Marcello. "Honoré de Balzac, la musique humaine". *Classic Voice*, no. 280 (Settembre 2022).

4 Mansfield, Katherine. *The Singing Lesson in The Garden Party and Other Stories*, New York, 1920.

5 De Balzac. *Sarrasine – Gambara – Massimilla Doni*.

6 Sand, *Consuelo*, 367.

7 Sand, *Consuelo*, 369.

l'arte deve essere preceduta dalla disciplina. Il canto è desiderio, ma va sottomesso; l'ispirazione nasce dalla coercizione, in un gioco complesso di potere e libertà. In questo contesto, l'esperienza di Consuelo, che sotto il nome di Porporina⁸ – in omaggio al suo maestro – da quello di *Consuelo* scivola nel confuso e incerto mondo di *La Comtesse de Rudolstadt*,⁹ si configura come una riflessione critica sull'etica dell'insegnamento. La domanda che infatti attraversa la sua storia è: chi trasmette cosa e a quale prezzo? E chi ha bisogno di chi: l'allieva del maestro, o il maestro dell'allieva? Nel flusso narrativo ipertrofico e incontrollato della Sand le vicende di Consuelo, da Venezia a Potsdam, si intrecciano con eventi storici reali o realistici, imprigionamenti,¹⁰ o con figure emblematiche come Federico II, Hasse, la *Balayeuse* e Cagliostro, che affollano la già nutrita ridda di personaggi, in bilico tra la cronaca e la più squilibrata invenzione. E non mancano – *à défaut de mieux* – gli abbeveratoi esoterici, che vorrebbero dare ristoro all'arsura di senso, con tanto di apparizione di Lucifero e le catalessie di Wanda e di Alberto. Attraverso un fiorire di microscopiche citazioni musicali, talvolta errate o fuori luogo,¹¹ scambi di doni,¹² a ricamo di un testo che sfianca anche il più agguerrito lettore, costretto – per più di millecinquecento pagine – ad orientarsi in una incessante dialettica tra il nulla e il suo stesso ritirarsi. Ebbene, non serve un rogo pedagogico – e nemmeno del romanzo, ahimè – per mettere 'a fuoco' il trauma che si cela dietro questa ricerca di conoscenza. Il percorso di Consuelo non è solo un cammino verso l'affinamento vocale, ma un'esperienza di vita, nel confronto con sé stessa e con la sua vulnerabilità, sempre sospesa tra la seduzione della musica e il suo stesso potere coercitivo.

A volte basta un orecchio clinico. Willa Cather, la paladina del Midwest, la vestale del Nebraska, in *The Song of the Lark*¹³ propone un altro modello di insegnante, post Rivoluzione industriale: Andor Harsanyi che, nell'esercizio del suo magistero pianistico prima ancora che vocale (a cui penserà il maestro Bowers¹⁴ di Chicago), non umilia Thea,¹⁵ ma la analizza: “You are forcing the upper tone. Let it come out

8 “D'anciennes gazettes nous apprenant que la Porporina chanta avec un grand éclat à Paris dans les opéras de Pergolèse, à Londres dans les oratorios et les opéras de Hændel, à Madrid avec Farinelli, à Dresde avec la Faustina et la Mingotti”. Sand, *Consuelo*, 517-518.

9 Sand, George. *La Comtesse de Rudolstadt*. Ed. Gallimard, 2004.

10 Il diario della protagonista è trascritto a partire dal cap. XIX, col titolo *Journal de Consuelo, dite Porporina: Prisonnière à Spandaw, Avril 175°*, in Sand, *Consuelo*, 205.

11 “Elle s'efforça de maîtriser sa impatience et sa inquiétude en chantant tout ce qu'elle avait composé en prison sur les douleurs et les ennuis de la solitude, et elle termina cette répétition à l'entrée de la nuit, par le sublime air d'Almirena dans le *Rinaldo* de Hændel: Lascia ch'io piango (*sic*)|La dura sorte|E ch'io sospiri | La libertà”. in Sand, *Consuelo*, 309.

12 “Tu iras dès demain chez elle; tu lui demandera de ma part...de la musique, des autographes du Porpora; elle doit avoir beaucoup de choses inédites des maîtres italiens. Tu lui promettras en retour des manuscrits de Sébastien Bach”. In Sand, *Consuelo*, 47.

13 Cather, *The Song of the Lark*. È recente la pessima traduzione italiana (“le canzoni di Schumann”; “la soprano”; “tono basso”; “il tono è aperto, scorrevole”; “alza il tono”; “ha dei buoni toni acuti sopra il sol”; “i teatri dell'Opera europei”; “la prima volta in un Teatro dell'Opera”; “*Die Lorelei* [...] non era certo una canzone che un maestro di canto le avrebbe affidato” ed altre *gaucherie*) a cura di Giuseppina Oneto. *Il canto dell'allodola*. Fazi, 2019.

14 “He bore every quality of a master teacher, save only generosity and warmth. His mind dwelt on loftier planes, his taste was never at fault. Rarely did a voice pass beneath his hand that he did not leave truer than he found it, and none rivaled him in the art of oratorio. From every quarter – near and far – students came to sit at his feet, yearning to drink in Bach and Hændel under his watchful eye.” in Cather, *The Song of the Lark*, 305.

15 Sul prototipo letterario del ‘Soprano wagneriano’ rimando alla lettura del romanzo di George Moore, George. Evelyn Innes, London: T. Fisher Unwin, 1898, di cui anche segnalo la pregevole edizione in lingua tedesca, Moore, George. Evelyn Innes. Collection of British Authors, vol 3294, Bernhard Tauchnitz, 1898.

of the breath, not out of the throat”.¹⁶ Nota forzata, attacco duro, fiato mal gestito: la voce è passata sotto lo stetoscopio. Nessuna invettiva, solo diagnosi. Ma il principio è lo stesso: qualcosa non va ed urge rimedio. Il ‘congegno’ deve essere implementato perché si raggiunga la massima efficienza. L’allieva è osservata, ‘scansionata’, rieducata; con minor enfasi melodrammatica (che è lasciata più allo svolgersi prolisso della narrazione), ma con eguale senso di spoliatura e straniamento. E quando il maestro pronuncia disinvolto: “It is not made – something inborn. But it must be taught to behave”,¹⁷ si enfatizza l’idea che la voce ‘non si insegna’, beninteso, non si trasmette, piuttosto si allena, e, in termini più brutali, si ‘addestra’. Come un cavallo da concorso che, pur di razza, debba essere domato e reso pronto per la competizione, il riferimento ovidiano al cavallo compare già, con segno opposto, nella prima parte del libro¹⁸ quando Thea è ancora la studentessa di pianoforte, ignara che – tramite *Orfeo e Euridice*, titolo suggerito nella versione tedesca dal maestro Wunsch – si stia preparando al pieno successo. Che le arride solo successivamente quando canterà (anche a Dresda) il suo ‘tutto-Wagner’ per soprano, da Elsa a Elisabeth, passando pure per Ortrud (sic!). La voce è una proiezione, al pari di ‘un’idea’ che necessita di essere forzatamente incanalata nella sua giusta ‘forma’.

E ‘dell’idea’, più ancora, del νοῦς (noûs) platonico, come capacità di pensare e come facoltà intellettuale superiore, in grado di intuire le verità eterne e immutabili, che guida l’anima verso la conoscenza autentica (un’ermeneutica che, sorprendentemente, sembrerebbe la chiave di lettura di tanti illustri colleghi esperti di voci dei nostri giorni), il campione indiscusso resta il compositore Gambarà, protagonista dell’omonimo ‘racconto musicale’ – uno dei ‘tre’ della *Comédie* – tratto dalle *Scènes de la vie parisienne*. Per meglio dire, il vero soggetto è il suo delirio teoretico, le sue istanze voco-(il)logiche. In *Gambarà* salta il banco, e si porta dietro il magistero della reciprocità e del coinvolgimento. Prevale la pura e astratta costruzione intellettuale, laddove il corpo, come la voce, viene messo da parte, in favore di un’immaginaria perfezione, scolpita nella mente di chi, il maestro, non può che predicare – ‘ontologicamente’, diremmo – la verità assoluta: “Le chant ne doit pas séduire, il doit révéler”.¹⁹ ‘Sedurre’ è colpa. ‘Rivelare’, il solo compito ammesso. Ecco allora la dottrina dell’astrazione: ogni inflessione è un tradimento, ogni grazia (‘all’italiana’) un crimine contro l’Idea. Marianna intona, ma è già rea. Il maestro, allora, in una asociale ubriacatura onanistica, canta da solo. Come chi non creda più che la voce possa essere trasmessa, ma solo incarnata nell’unico corpo legittimo: quale? Il proprio.

Infine, Miss Meadows. E qualcosa cambia direzione. Katherine Mansfield, con la sua lama invero assai poco affilata – la suggestione del titolo travalica di molto la compiutezza del suo sviluppo –, tratteggia in *The Singing Lesson* un tipo di lezione – o meglio, una ‘occasione’ legata ad essa al punto da condizionarla –, che certo molti di noi hanno vissuto, da protagonisti o spettatori: quella in cui l’insegnante è altrove, ra-

16 Carter, *The Song of the Lark*: 127

17 Carter, *The Song of the Lark*: 127.

18 Cather, *The Song of the Lark*, 42: “Lente currite, lente currite, noctis equi”. Il verso è tratto da Ovidio. *Amores*, I, 13, 40.

19 De Balzac, Honoré. *La Comédie humaine*. Furne, 1846: 352.

pito dai propri pensieri, distratto, pur nell'esercizio automatico delle sue funzioni, da più intime e private incombenze. "A Lament", ordina Miss Meadows alla classe, "Sing it with feeling".²⁰ Le allieve tremano. La lezione comincia a contaminarsi di un dolore privato. *Deus ex machina*: arriva all'improvviso un telegramma recapitato in classe che distende gli animi, l'umore cambia, e anche i colori suggeriti per l'esecuzione del brano: "Now is the time for spring..."²¹. Basta un capriccio del cuore e l'inno funebre si fa pastorale. La voce/le voci non è/non sono più strumento dell'arte, ma proiezione dell'instabilità emotiva di chi dovrebbe guidarla, ossia il maestro.

Breve intermezzo comico – A lezione dal maestro: *Don Carissimo, Don Alonso, Don Pelagio e Pacifico Toccato*

Ed ora un passo indietro, prima di farne due in avanti. Mai come nel Settecento, il teatro musicale – soprattutto in Italia – parla di sé, proponendo una serie di scene in cui racconta le sue regole, le sue consuetudini:²² la lezione di canto col maestro costituisce il soggetto metateatrale per eccellenza. A cominciare da *La Dirindina* (1715) che Scarlatti figlio, su libretto di Girolamo Gigli,²³ scrive per la stagione romana del Carnevale al Capranica.²⁴ Unico esempio di opera comica del compositore, sembra un concentrato ideale – per abbondanza di dettagli, per ricchezza di sfumature, per attenzione 'analogica' alle specificità psico-comportamentali dei tre personaggi coinvolti – a sostegno della lezione di canto come congegno narrativo più che spiazzante:

Don Carissimo: A voi tocca: | aprite ben la bocca, | ma spurgatevi prima. | (si assettano al cembalo) | **Dirindina:** Ah, sputo! | **Don Carissimo:** O buono: | badate bene al tono! | **Dirindina:** Do, re, mi, fa, mi, do. | **Don Carissimo:** Va più basso quel do! | **Dirindina:** Do, mi, fa, re. | **Don Carissimo:** Più basso, dico! | **Dirindina:** Do... | **Don Carissimo:** Più basso, e tre! | **Dirindina:** Io, da due giorni in qua, | son tutta incatarrata! | **Don Carissimo:** Il catarro è la scusa | di chi cantar non sa! | **Dirindina:** Sentite, o Don Carissimo | come la gola ho chiusa!

È un inizio perfetto, un attacco *in medias res*, formidabile per concretezza e vivezza: se mai ce ne fosse bisogno, conferma direttamente che ogni spettatore era in grado di cogliere e riconoscere il *tòpos* della lezione di canto nei suoi aspetti più 'privati' e nella sua risaputa contingenza laboratoriale. Le prime scene costituiscono il preludio per sancire l'esclusività del rapporto maestro / allieva come 'naturale' conseguenza del magistero vocale:

²⁰ Mansfield, *The Singing Lesson*, 142.

²¹ Mansfield, *The Singing Lesson*, 145.

²² Basterebbe citare *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (pubblicato anonimamente a Venezia, sul finire del 1720) e titoli come *L'imprendario in angustie* di Cimarosa del 1786 e, nel contesto viennese lo *Schauspieldirektor* mozartiano e la farsa *Prima la musica, poi le parole* di Salieri. Per finire con *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti nel 1827, riproposta alla Canobbiana di Milano nel 1831.

²³ La stampa del libretto fu vietata, ma una copia fu recuperata da Giovanni Battista Martini il quale sembra aver dato un contributo alla stessa musica della versione che oggi si esegue.

²⁴ Come intermezzo comico per l'*Amleto*.

Don Carissimo: Ma più d'ogn'altro amar si dee'l maestro: | io son
quel che v'addestro | al canto!²⁵

Ma, com'è prevedibile nell'orizzonte d'attesa condiviso, a tale profferta segue immediatamente la ritrosia della Dirindina, secondo copione:

Vo' cantar come a voi piace | voglio amar chi piace a me! | Inghiot-
tite in buona parte | questa pillola un po' amara: | altro amor che di
scolara | nel mio cor per voi non è.

Fino a quando irrompe l'elemento di disturbo: Liscione, il castrato (oggi potrebbe essere il collega dell'altra classe) che propone la scrittura 'fuori sede' e la risposta, quasi maledittiva, di Don Carissimo non si fa attendere:

Tant'è, senza il mio aiuto | non verrà la zitella! | **Liscione:** Dunque... |
Don Carissimo: In una parola, | cercate un'altra! | **Liscione:** E un'al-
tra cercherò! | **Dirindina:** Non la cercate, no, | ch'io vo' andare a Mi-
lano, | e v'andrò sola!

Qualcosa di simile – con qualche personaggio in più, come 'la madre della cantante' che con la sua presenza distrugge la bontà di ogni rapporto con il maestro – avviene ne *La canterina* (1767)²⁶ di Joseph Haydn, altro intermezzo in due atti che ruota intorno ad una lezione di canto. Ancora una volta il maestro finisce per innamorarsi dell'allieva rapace e senza scrupoli che gli preferisce, però, un più giovane rivale:

Gasparina: il Maestro! | **Don Pelagio** (entra): Donne belle! Accostati
ed ascolta un po' | quest'aria ch'ho scritta questa notte. Vedi, | è in
do, la, sol, re, terza maggiore, con gli | corni che entrano e rinforza-
no con le sordine. | Oh, quest'uscite a solo d'oboe! | Senti un po'! Re-
citativo! [...] | **Don Pelagio:** Via! (a Gasparina) Canta appresso a me!

Quantunque non di lezione di canto si tratti, per analogia, seppure con sviluppi differenti, anche il protagonista de *Il maestro di cappella* impartisce all'orchestra (che funge da soggetto-allievo) la sua lezione, in forma di monologo comico. La scena si apre con un'aria 'in stile sublime', "Questo è il passo dei violini", sull'importanza di 'contare': non si tratta solo di eseguire le note, ma di misurare con precisione i silenzi e le pause. L'orchestra, deuteragonista, si comporta da 'allievo' – indisciplinato e discorde – che sfida l'autorità del docente. Quando egli chiama i violini, rispondono violoncelli, ottoni e fiati, ognuno pronto a sovrapporsi con la propria linea. Nasce così un *divertissement* in cui la battaglia tra 'contare' e 'cantare' diviene metafora delle tensioni tra rigore metodico e spontaneità creativa. Con una particolare attenzione al maestro che intona:

Se mi danno il permesso, | un'aria canterò; | non sono, no, di quel-
li che si fanno | pregare e ripregar. [...] | Canterò dunque un'aria, |

²⁵ *Il pittore innamorato della sua modella* di Egidio Romualdo Duni: cambia 'l'arte', meno l'intreccio.

²⁶ Haydn, Joseph. *La canterina*, Hob. XXVIII:2. G. Henle Verlag, 1959.

giacché tutti a sentirmi | pronti qui vedo; | ma stian bene attenti |
che un'aria canterò di stil sublime²⁷

E se nella lezione di canto di Scarlatti l'elemento di rottura, il *twist* che spezza la fiducia e mette in crisi il delicato equilibrio della relazione, *ossia* l'intruso, è il castrato Liscione e ne *La canterina* è la madre (e Don Ettore), nella lezione fittizia di Don Alonso con Rosina, quell'intruso è *proprio* Bartolo: *non* Almaviva sotto camuffate spoglie. Arcinota l'occasione della lezione del *Barbiere* rossiniano per essere qui sussunta.

Cara immagine ridente | dolce idea d'un lieto amore, | tu m'accendi
in petto il core, | tu mi porti a delirar.

Lezione ed esegesi si intrecciano nel recitativo seguente: lei, lui, l'altro.

Conte: Bella voce! | bravissima. **Rosina:** Oh mille grazie... **Bartolo:** Certo: bella voce. Ma quest'aria, cospetto! è assai noiosa. | La musica a' miei tempi era altra cosa. | Ah! quando per esempio cantava Cafariello quell'aria portentosa... (provandosi di rintracciare il motivo) la, ra, là. Sentite, don Alonso, eccola qua.

Consueto l'itinerario di complimenti e nostalgie, fino all'exploit:

Bartolo: Quando mi sei vicina | amabile Rosina... | (interrompendo)
| L'aria dicea Giannina, (con vezzo verso Rosina) | ma io dico Rosina. Quando mi sei vicina | amabile Rosina, | il cor mi balla in petto |
mi balla il minuetto...

L'ultima grande lezione di canto tematizzata che dà il titolo ad una *grande scène bouffe* è *La leçon de chant électro-magnétique*²⁸ di Offenbach,²⁹ composta su libretto di Ernest Bourget.³⁰ Pacifico Toccato (il maestro italiano) cerca di insegnare il canto a Jean Matois, un contadino ignorante, pieno di stupido entusiasmo e incapace di comprendere i riferimenti tecnici del maestro.

Toccato: Dite-moi, savez-vous ce que c'est que la gamme? | Matois:
La gamelle que vous voulez dire...Oh, oui! **Toccato:** Non, la gamme:

27 Cimarosa, Domenico. *Il maestro di cappella*. Revisione a cura di M. Zanon. Ricordi, 1950.

28 Offenbach, Jacques. *La leçon de chant électro-magnétique*. Éd. Gérard, 1867.

29 *La leçon de chant électromagnétique*, pensata per il Kursaal di Bad Ems nel 1867, venne accolta dalle Folies-Marigny il 17 giugno 1873. La si definirebbe un *intermezzo* di diretta derivazione da quelli di Scuola napoletana a due personaggi. Toccato, il maestro di canto italiano e il suo allievo, il pastore normanno Jean Matois ricordano Dulcamara e Nemorino, anche se in questo caso la vera 'vittima' dell'imbroglio, per la sua stessa auto-suggestione, è proprio il maestro.

30 Jean-Claude Yon, nella sua monumentale monografia dedicata al compositore, riporta una lettera datata 7 giugno 1867 in cui Offenbach scrive a Briguiboul, direttore del Casinò di Bad Ems, menzionando un'opera precedente da destinare ad un concerto di gala che pare non abbia mai avuto luogo: "J'ai précisément une saynète des plus amusantes que j'avais faite pour Berthelier et Crosti et qui n'a pas paru devant le public. Je m'en vais l'arranger pour Gourdon et Jean-Paul. Cela fera merveilleusement l'affaire" e attesta l'esecuzione privata di questa *pièce* (che dura poco più di 25 minuti) in occasione di una serata musicale nel salotto di Rossini, in rue de la Chaussée-d'Antin. Considerando che la partitura include una tarantella – Rossini pubblica *La danza* nel 1835 per i tipi di Troupenas – e tenuto conto della plausibilità che il personaggio di Toccato costituisca una caricatura bonaria del maestro pesarese, *La Leçon de chant électromagnétique* può leggersi come un *pendant* della celebre caricatura wagneriana contenuta nel quadro del *Musicien de l'avenir*, parte di *Le Carnaval des revues* (1860). Tuttavia, a differenza di Wagner che non perdonerà mai l'affronto e serberà rancore per tutta la vita al "Petit Mozart des Champs-Élysées", Rossini accoglie l'omaggio con spirito divertito e con quella disinvoltura mondana che gli era propria. Yon, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. NRF Biographies. Gallimard, 2000.

la, si, do, ré...savez-vous monter, descendre? **Matois:** me faites vous chanter, oui z'ou non? **Toccato:** Sì, caro.

Quando gli viene detto che un giorno sarà Nourrit pensa che sarà 'nutrito' e non che sarà grande come il tenore Adolphe Nourrit. Tra progressi e ricadute, tra entusiasmi e sconcerto del maestro. "Toccato: Perduto, sono perduto. Non è possibile! Santa Maria, aiuto!" – il metodo 'nervo-magnetico' renderà il giovane allievo l'interprete ideale de *La figlia del Cid*, l'opera di Toccato in 18 atti. Ed è così che i due (e ne avranno parecchi di epigoni, come vedremo) partono ("a nous, a moi la vie mondaine!") alla volta dell'Italia ("Toccato: en Italie! Matois: ...en litanies?").

Elegia per un rito perduto, ossia dell'agonia di un sistema che si volle universitario

E in Italia arriviamo anche noi e ai giorni nostri. Là dove l'aratro della letteratura imprimeva nella terra i solchi dell'immaginazione, tracce riconoscibili delle 'gittate' iniziatriche, allegoriche, meta-foriche, al giorno d'oggi, in quegli stessi solchi, in quegli stessi filari, la pubblica realtà istituzionale ha disseminato crediti formativi e installato infissi in pvc che, come in una serra, ne vorrebbero tutelare i germogli in fiore. Della lezione di canto, intesa come spazio di scambio umano e artistico, in una preoccupante maggioranza dei casi, non è rimasto che il catoptroromantico simulacro semiologico, svuotato e ricodificato sotto la voce 'insegnamento individuale' che il provvido sistema Isidata, col piglio di un alfiere medico, sollecita a rendicontare. Eppure i soggetti coinvolti sono i medesimi di un tempo e medesime le *sticomithie* che derivano dalla stessa 'tragedia' – il canto, propriamente detto – : èvvi un maestro, èvvi ancora un allievo. È il patto che li stringe che spesso risulta ammalvito, peggio, disattivato, per eccesso di contatto con 'altro', altro tipo di sollecitazione, 'smagnetizzato', come succede alle particelle ferromagnetiche il cui orientamento dipende da un campo stabile. Gli 'affetti' perdono la tensione, la reciprocità attrattiva, il forte campo reale allinea o smonta i singoli domini, modificandone l'assetto, cancellando o corrompendo l'informazione memorizzata. Questo accade alle carte di credito, per eccesso di contiguità o sovraesposizione. E tanto spesso anche alla risonanza empatica che si stabilisce tra il maestro di canto e l'allievo. Con buona pace di Faraday.

Assistere oggi a una lezione di canto in un qualsivoglia Conservatorio, purché dotato di corridoi anonimi, porte a vetri smerigliati e magari pianoforti verticali con l'intonazione di un frigorifero, è un'esperienza che, troppo di frequente, confina con la parodia. E non è letteratura, stavolta. La scena è immobile: il maestro è già seduto, quando non sia lui ad arrivare all'ultimo istante, a causa dell'ennesimo ritardo ferroviario e magari del taxi latitante; l'allievo entra, si ferma, attende il cenno. Prima c'è da sistemare lo spartito, l'acqua, sussurrare la giustificazione per l'assenza alla lezione precedente, esternare a mezza bocca il commento passivo-aggressivo sull'esame appena sostenuto che non soddisfa le aspettative, che non celebra sufficientemente l'impegno, l'abnegazione dello studente, sospinto dalla priorità di riempire il

panierino dei suoi crediti. Si procede lamentandosi delle disposizioni del Direttore, dell'ampelico repertorio 'parallelo' imposto dal maestro di altro insegnamento. Infine, si può cominciare. Ma con cosa, precisamente? Con un vocalizzo, primo conforto del mattino o del pomeriggio, il più sicuro, la zona no-rischio in cui riflettere l'*Ur-Ton* primigenio, emesso con la stessa consapevolezza – e controllo – di un vagito neonatale. Tanto, che importa. E quando le parole arrivano, sono quelle di sempre, formule liturgiche, nubilosi slogan performativi, scivolati nel gergo 'tecnico' come detriti di antichi saperi: "Apri dietro", "Respira", "Appoggia il suono", "Senti la maschera", "Abbassa il laringe", "Gira la nota". Nessuno si concentra più di tanto su cosa significhino, meno che mai l'allievo, sempre più spesso non-italiano, ma tutti sono consapevoli (o fingono nell'esserlo) di capirlo. Ogni maestro vi si conforma, ogni allievo vi si adatta con la alacrità e la rassegnazione di un fachim bangladesi cui comunque, in qualche modo, riesce il numero. E se quest'ultimo (l'allievo, non il fachim) intende *nada*, si limiterà ad annuire con anacritica fiducia. Se comprende, si confonde. Quello che si consuma in aula è non di rado un gioco di ruoli disilluso: il maestro trasmette un'idea di sé, più ancora che una tecnica, più ancora di un repertorio o di una estetica. L'allievo dirozzato cerca di non deluderlo e la voce spesso è solo un fragile pretesto per compiacerlo. Pur tuttavia, qualcosa pulsa ancora. Perché ogni tanto – nel mezzo di una vocale troppo aperta o intubata, nell'estasi di un attacco ingolato, in una nota che oscilla maldestramente per eccesso compressione – si sente un'eco. Un riverbero, una rifrazione a ricordarci che il rito misterico, in fondo, non è sparito. Sopravvive nella forma, quantunque dissanguini nel senso, perché svincolato dalla vita reale di cui, e ne abbiamo visto traccia nei testi, ha sempre storicamente fatto parte, come ingrediente di un 'tutto' più ampio. Un grandissimo artista quale Aureliano Pertile, ancora nei primi trenta del Novecento, nel descrivere la 'tipologia' delle voci, proponeva questa apofonia estetica: "voce nasale, voce urlata, voce stretta di collo, voce ingolata, voce ottima".³¹ La voce non si insegna, e forse è giusto così. Ma 'insegnarla', senza crederci, è un crimine. Ogni anno accademico, nuovi nomi sul registro, nuovi artisti in erba da conoscere e da 'coltivare', nuove illusioni da gestire; talvolta qualcuno canta. Raramente, qualcuno ascolta. E sempre, sempre, qualcosa si perde. Le 'squadre' di canto, che spesso traboccano – ma non c'era il limite una volta dei dieci allievi? – sono luoghi di attesa e di speranza. Uno 'stare al sicuro' per tre più due anni, almeno. E le classi, non più laboratori, sempre meno officine, meno botteghe, assomigliano in maniera crescente ad *atelier* di abiti, in cui la cliente sceglie cosa indossare e per quale occasione: triennio, biennio? Nessun problema, il maestro con fare enfatico si limiterà a suggerisce l'*outfit*: scegliendo dallo scaffale l'aria più giusta, il *Lied* più adatto, che non espongono a risolvere le difficoltà, piuttosto a nasconderle, come in una confezione *prêt-à-porter* ben riuscita che non elimina, ma 'copre', la cellulite alla cliente. In questo senso le classi diventano micro-mondi sociali e le aule le loro cabine di contenimento.

Tra le varie declinazione di questi *petit trianon* della compiacenza vi è il più pittoresco: la classe-incubatrice. Un habitat a sé, per un contesto ornitologico-didatti-

31 Pertile, Adriano. *Metodo di canto*. Aldina, 1932.

co la cui regina è la ‘collega accuditiva’, ossia la docente operosa e matronale, vicaria della maternità e, in taluni casi, della Provvidenza stessa. Con predilezione marcata per gli allievi stranieri – più duttili, più grati, più culturalmente esposti alla soggezione – ella instaura relazioni fondate su una consuetudine viscerale, un’empatia codificata, una familiarità che scivola facilmente nel registro dell’adozione spirituale. Il linguaggio diventa trasfigurato, il frasario si fa vezzeggiativo, intimo, domestico, spesso più prossimo alla *nursery* che all’aula di studio. I giovani pulcini ‘canterini in piumaggio molle’ crescono sotto l’ala, si muovono in gruppo, si spostano a lezione come in processione e offrono, talvolta, non solo il fiato ma anche uova d’oro alla loro genitrice designata, sotto forma di concerti, docenze collaterali magari nell’altro Emisfero, devoti ringraziamenti pubblici o privatissimi. La pedagogia, qui, non passa più per la tecnica né per il rigore, ma per il rito della condivisione affettiva: tutti sempre insieme, tutti sempre in classe, una classe che ha cessato d’essere luogo di studio per divenire nidata accademica, microcosmo uterino in cui la ‘gallina magistra’ regna sovrana, tra chiocci ammiccanti, spartiti pastellati, evidenziatori di tutti i colori e sorrisi reciproci a intervalli regolari. Che si ripetono agli esami, dove gli altri docenti, quelli di certo meno avvezzi a tali intime liturgie, si vorrebbero quasi in imbarazzo per osare giudicare ‘la piccolina’, o ‘il piccolino’ che si degna di uscire dal pollaio. L’esame, poi! Un rito di passaggio violento, quasi da evitare o almeno da demonizzare nella sua brutalità e (spesso) nella sua interezza. Non crea altro che stress. La matriarca artigliata, allora, difenderà il suo prediletto con un fervore che va ben oltre l’evidenza (e, il più delle volte, oltre la verità stessa), disposta a sacrificare nei confronti degli altri membri della commissione non solo la vita, ma – molto più frequentemente – l’urbano saluto. Un tempo, quando ancora esisteva una linea più netta tra pubblico e privato, tra vocazione e proiezione narcisistica, bastava un semplice appellativo a designarla: era ‘la Signora’. Dagli occhi bistrati, coi veli tremuli e i profumi intensi come un’aria di Respighi, si incarnava spesso in una figura dalle proporzioni felliniane, ipertrofiche non solo nel corpo ma anche nell’accento, nel gesto, nella lentezza con cui sgranava il rosario di rimpianti per carriere mai svolte e glorie mai avverate. “Ai miei tempi, caro, si studiava davvero...” Ed evocava maestri mitologici ed età dell’oro leggendarie. Ma oggi che in rete quei tempi sono diventati consultabili e le carriere si sgonfiano nel tempo di un click, la sua denominazione si è aggiornata a espressioni più tecnico-infantili: la si chiama ‘Maestra’, o, più spesso, nella sua valenza onnicomprensiva da estetica *Kawaii* (o *Sa jiao*, a seconda dell’area di provenienza), ‘MaestLa’, con quella ‘l’ che fruscia come una piuma e che tanto suona simile alla risata che l’accompagna.

Accanto a lei, magari a distanza di qualche porta, ma nello stesso dipartimento, come in una sacra rappresentazione a più personaggi – i ‘soli’, (o le ‘sole’, con accento acuto o grave a seconda dei casi) -, c’è il ‘maestro-compagno’. La tipologia, anche anagraficamente, è quella del giovanil-rampante, portatore sano di *sneakers* e sarcasmo generazionale, con il MacBook perennemente aperto sul coperchio del pianoforte, a simulare una dignità professionale che forse nemmeno sente, se non addirittura apertamente disprezza. Il registro elettronico? *Dépassé*. Loro hanno il foglio

Excel, aggiornato con zelo algido e la colonna ‘note’ zeppa di suggestivi logogrifi. Lui si fa dare del ‘tu’ con disinvoltura da *happy hour*, ostenta una complicità adolescenziale e compie gite ed escursioni documentate sui social avidi di scatti, nelle stesse ore in cui dovrebbe essere a lezione. E gioca a confondersi con i suoi discenti, salvo poi – nella penombra dell’aula – marcare presenze fantasma pur di salvare il monte ore. Che poi le firme siano fittizie, sarà argomento per future memorie difensive, di fronte al direttore, o, in casi estremi, davanti a un tribunale amministrativo. Perché succede che qualche allieva, ignara del favore ricevuto, dichiara candidamente che proprio in quei giorni era in viaggio di nozze. Ed ecco allora il sorriso si spegne, il balbettio si fa burocratico e si invocano improbabili perizie calligrafiche o la protezione di Frate Indovino. In questa microetnografia del delirio si potrebbe spendere qualche parola sul silenzio complice, sulla *pax* invocata dall’omertà – nessuna paura dell’opportunità semantica dei lemmi scelti – accademica: se il direttore apre bocca, è il buon senso a chiudersi. I criteri evaporano, le regole fluttuano come bolle nell’acquasantiera. Subentra il calcolo, la liturgia del quieto vivere, la prudenza che non vede, non parla, ma sussurra indignata nei corridoi, come farebbe una suora laica turbata da un taglio di capelli sbagliato. Tutti sanno, nessuno dice. Al massimo, si condivide un messaggio vocale carico d’ironia e tutto resta com’era.

A completare una parte rappresentativa del mosaico tassonomico dei ‘maestri cantori’, si aggiunge il collega che definirei ‘minimalista’, cioè colui che non ha repertorio né intenzione di averne, e allora sopperisce con l’unico strumento rimasto: vocalizzi a tappeto. Quaranta, quarantacinque minuti di ‘cinque note’, di scale, di arpeggi, di salti in successione compulsiva – una vera catena di montaggio vocale – per poi approdare, sposati, se non del tutto afoni, all’unico momento in cui si dovrebbe davvero cantare e ‘fare musica’. E qui le dolenti note, anzi: le uniche note, quelle della sola linea vocale, le vere possibili alla sua portata. Perché il maestro – che ha magari ereditato o ottenuto la cattedra, ma non la sua più nobile funzione – non è in grado di accompagnare nemmeno un’aria da camera di Bellini, quel grado zero del pianismo, che pure esigerebbe un minimo di gusto, una attenzione timbrica, un accenno di fraseggio, una conoscenza non dico dello stile, ma almeno del metro binario. La sparizione del pianista accompagnatore, che un tempo arginava l’abisso, ha completato la desertificazione estetica. E così, nella classe – e non solo in quella del ‘minimalista’, a dirla tutta – rimane il canto spezzato, disossato, talvolta crampiforme che si adatta alla mono-tonia del ‘tastino’: l’allievo, più che educarsi al suono, è costretto a difendersi.

Comune ai ‘caratteri’ teofrastiani sopra descritti vi è poi una ‘super-categoria’, trasversale, quella rappresentata dai ‘casti divi’, da coloro, cioè, che guardano i colleghi dall’alto in basso, che chiamano per nome i grandi cantanti del passato, nei confronti dei quali agiscono con serietà devota, che riproducono ritualità esaustrate, scolorite, evocando epoche che non hanno mai abitato; costoro il più delle volte consumano l’attenzione (loro e degli allievi) in un teatrino pedagogico dove nulla si insegna e tutto si ripete. Con amore, certo. Ma anche con una solennità ridicola.

Sono i campioni del motto tacito “O con me, o contro di me”: che diventa la lisztiana parafrasi del contratto formativo, secondo la loro propria luminosissima esegesi. E questo, l’adagio della massima alleanza in forma di ultimatum, diventa un blasone che non ammette deroghe, che non tollera alternative morganatiche. La partecipazione dell’allievo a una masterclass ospitata dal Conservatorio stesso – magari con un celebre artista invitato, magari in forma gratuita, magari utile proprio al repertorio specifico (addirittura!) di uno o più allievi della classe – non è vissuta come bilaterale arricchimento possibile (e conferma delle proprie prerogative didattiche), ma, piuttosto, come alto tradimento, come insulto diretto alla sovranità interiore (ed esteriore) dell’insegnante. Le conseguenze? Irritazioni sorde, punizioni sottili (neanche tanto), ostracismi più o meno velati, riduzioni di tempo a lezione, occhiate minatorie, o – nella versione più aggiornata del melodramma – la notifica di uno status di ‘allievo non-protetto’ che equivale, nelle tavole della legge non scritta del Conservatorio, alla morte civile. Meglio allora che l’allievo resti lì, dunque, in adorazione perpetua del cartiglio da cui leggere e rileggere la giaculatoria della esclusività più assoluta; buono, allineato, obbediente, a lucidare le lenti che servono non a migliorare la visione sul proprio focus vocale, ma ad ingrandire la percezione di un ego fragile, quello del maestro ovvero della (ex-)diva, già tristemente corrotto, forse persino inesistente. E mentre fuori, nel mondo reale, altri cantano, crescono, sbagliano, si confrontano, nelle aule dei conservatori – troppo spesso – continuano a consumarsi i piccoli drammi narcisistici dei docenti permalosi, feriti, offesi da qualcosa che invece accade sistematicamente nelle Accademie degne di questo nome, nelle università e nelle scuole di specializzazione: e cioè che lo studente possa/debba imparare anche altrove e si confronti costantemente con altre proposte. È pur vero, diciamolo, che ‘l’altrove’ sovente nella indolenza organizzativa, nel torpore strategico dei nostri allievi, si limita a corrispondere ad un cambio di casacca, da guelfo a ghibellino, o di interlocuzione: si passa *sic et simpliciter* dal maestro del terzo piano, alla maestra del primo. Oppure, più radicalmente, da maestro ‘del’ Conservatorio a maestro ‘senza’ Conservatorio. Mi riferisco ai docenti *freelance*, alla varietà pedagogica del docente *outsider*, non un collega in senso stretto ma pur sempre, esattamente come noi, con molte verità da condividere. Colui (o colei), cioè, che vive fuori dai conservatori, e – ciò va sottolineato – non perde occasione per ricordarlo. Non insegna ‘dentro’, forse perché nessuno l’ha invitato a farlo. O forse, più verosimilmente, perché egli stesso ha scelto di non insegnare “dove tutto è marcio”, come ama ripetere in forma oracolare nei suoi canali social. Il Conservatorio, per costoro, è l’ultimo baluardo del falso sapere, una roccaforte dell’ipocrisia lirica, la *spectre* della gloriosa tradizione vocale occidentale. E loro, eroici e visionari apostati, si pongono all’esterno: portatori archilucanti di un sapere altro, di un segreto “mai svelato da nessuno”, di una verità che – assicurano con lo sguardo di chi ha vissuto le più straordinarie epifanie fonatorie – “i tuoi docenti in Conservatorio non ti hanno mai detto”. E perché mai? Perché – suggeriscono con sussurro carico di *suspense* – “nessuno ti vuole far sapere come si canta davvero”. Ecco. La tavolozza dei profeti della vocalità è ricca, ciascuno in una sfumatura diversa del cromatismo

didattico: tra costoro c'è il docente che ha cantato veramente, forse anche bene, forse anche a lungo, ma che ora – giunto sul crinale di una decorosa senescenza – si ricicla come demiurgo, alternando masterclass nei sobborghi del web a verità vocali dispensate in pillole su *Tik-Tok*; intercalando aneddoti su tenori che non ci sono più e soprani che “non hanno mai avuto il mio squillo” (*mot-à-mot*). C'è poi la diva ritirata, che ‘faceva paura’ alle colleghe più titolate e famose, e che per questo – ella sostiene – ha scelto di non continuare, non già per mancanza di scritture ma per ‘incompatibilità spirituale’ con l'ambiente lirico, con le Agenzie, con i registi ‘moderni’ e chi più ne ha più ne metta. Una sorta di Maria Callas apocrifa, ritiratasi sull'Aventino digitale per elargire verità in formato *reels*. Ci sono anche i tecnocrati del diaframma, in abiti casual e microfono ad archetto, che illustrano l'appoggio come se stessero vendendo un *tapis roulant*: grafici, curve, metrica respiratoria e una quantità d'aria calcolata al millilitro. Il *set* è variabile. Ma non manca mai la stanza ben arredata, pareti tappezzate da locandine di spettacoli, rigorosamente inquadrare alle spalle, come i diplomi appesi nella sala d'attesa di un ortodonzista pediatrico, col fine di tranquillizzare le mamme in ansia. Si tratta di video brevi, assertivi, girati con tono grave e illuminazione radente, in cui si lancia una verità indiscutibile – la verità, anzi – e si invita a contattare in privato per approfondire. Il linguaggio? Una mistura sapientemente dosata: italiano stentoreo, para-operistico, dall'accento ammiccante, lievemente regionale, ‘autentico’, D.O.C., oppure un *gibberish* lirico-internazionale, con ingevonismi vari e lardelli di inglese-americano, francese o tedesco pronunciati con l'intonazione ‘succhiosa’ e tutto il sussiego di chi abbia cantato due stagioni a Karlsruhe. In casi estremi, i ‘migliori’ azzardano persino cinque o sei parole asiatiche, apprese durante qualche corso a Taipei o udite in un volo Air-China, scandite con compiaciuto *aplomb* sinologico, come se dire *ni hao* o *koe ga kirei* certificasse l'accesso al mercato panasiatico del Belcanto. Il tutto per comunicare una cosa sola, ma ‘detta’ attraverso mille infiorescenze: “Seguimi. Io so.” E così si moltiplicano – come funghi sulle radici marciscenti – o asfittiche – di quella Pubblica – le accademie private, i corsi *on demand*, i seminari di vocalità intuitiva, le maratone foniche su *Zoom*, i percorsi vocali ‘personalizzati’ che, nella maggior parte dei casi, sono personalizzati solo nel prezzo. Ma loro ci credono. E soprattutto – dettaglio non trascurabile – molti allievi ci cascano. E noi? Restiamo dell'idea – anche e non solo per esperienza personale diretta, sia da studente, sia da insegnante – che l'allievo di canto debba e possa tornare a trovare proprio nel Conservatorio pubblico il porto più sicuro, il più stimolante, il più realisticamente concreto (spesse volte l'ultimo, ahimè) banco di apprendimento – crescita/prova/confronto – prima dello *step* successivo: il Teatro.

Perché questo, se ancora ha senso, va ricordato: si dovrebbe imparare l'arte del canto per una precipua finalità performativa. La letteratura attorno alla ‘lezione di canto’ si sostanzia dalla polvere che si solleva proprio nello spiccare questa corsa, più o meno lenta, più o meno consapevole, indirizzata verso quel traguardo. Al giorno d'oggi le cose sembrano molto cambiate. Vi sono una infinità di altre possibilità, prima, durante e dopo (ma anche al lato, sotto e dietro) il palcoscenico. Che forse gli

studenti siano i primi ad arrendersi a non-tentare un 'lavoro', quello artistico, senza garanzie di successo, diventato una gara di cannibalismo, è cruda verità. Ciò non toglie che anziché incentivare, perfezionare l'offerta – e l'erogazione della stessa – si preferisca sempre più guardare ad una nuova utenza ben al di là degli Urali, forse con meno urgenze, secondo protocolli 'di gelo' – il riferimento all'ultima eroina pucciniana è tutt'altro che casuale – nel cui nome agiscono talvolta obliqui meccanismi d'ammissione coatta, a regolarne l'affluenza assicurata. Nessun problema con le lingue: le certificazioni internazionali vengono esibite con la sicurezza di un talismano da studenti che non comprendono nemmeno il proprio appello nominale. E qual è il problema se la comunicazione si inceppa sul nascere? Nessuno. L'importante è percorrere à *rebours*, alla rovescia, questa rinnovata 'via della seta'. Anzi, diciamo meglio, la 'via della sete': sete di spendibilità, sete di trionfi illusorî, sete di *like*, sete di 'marchio italiano', sete di diplomi. Non storcano il naso i paladini del *politically correct* o della pangea lirico-vocale. Non sono più Marco Polo o Padre Matteo Ricci a esplorare quei nuovi territori, ma con direzione inversa, sono le migliaia di aspiranti cantanti che solcano mezzo pianeta per giungere fin qui, mossi dall'incrollabile certezza che il vero canto d'opera si insegni soltanto arrivando a piazza Duomo o tra Corso Umberto e il Babuino. D'altro canto i nostri direttori – chiamati a garantire l'internazionalizzazione, i numeri, la 'vocazione globale' – spingono per la massima 'accoglienza'. Così il Conservatorio si trasforma in *hub*, in snodo, in terminale di transito, dove non si sa più chi formi chi. Nel frattempo, proliferano le intermediatrici culturali – nella migliore delle ipotesi sempre più professionali, esperte, vincenti – ad organizzare pacchetti formativi completi: ammissione, ospitalità, scelta dell'insegnante, supporto amministrativo e – per i più esigenti – lezioni propedeutiche 'su misura' magari con docenti compiacenti e compiaciuti, avvicinati nei corridoi della Scuola come da cameriere d'albergo che offrano, pispigliando, servizi speciali a clienti di rango. Il canto, in tutto questo è un compagno evocato ma non esercitato più di tanto. Si parla della voce come si parlerebbe di una specialità tipica del luogo: si elogia, si onora, ma non ci se ne serve più per un affinamento volto alla professione. La sovraccitazione per le giornate d'ammissione ha preso il posto del piacere, meno *glamour*, delle giornate spese nel perfezionare l'emissione. Addirittura capita che il reclutamento delle nuove leve avvenga a distanza, in forme 'preventive', nei paesi d'origine, alla presenza di commissioni formate ad hoc, inviate in trasferta con spirito ambasciatoriale e con la discrezione di una cancelleria compatta nell'atto di sottoscrivere una intesa di non belligeranza. Ma nessuno, davvero, sembra farci caso. Prima ancora che dall'apprendimento, dal saper fare, dal *know how*, siamo (sono) tutti ossessionati dal risultato finale: le 'famigerate' lauree. Di chi? Degli studenti, naturalmente. E quelle dei docenti? È appena il caso di ricordare – a beneficio di quanti amano sbandierare titoli come ventagli in una giornata afosa d'agosto – che l'equipollenza tra i diplomi rilasciati dal vecchio ordinamento e le lauree universitarie non è né automatica né retroattiva per grazia ricevuta, ma vincolata *ex lege* a un requisito inequivocabile: il possesso del di-

ploma di scuola secondaria superiore.³² Ebbene, risulta quantomeno grottesco – per non dire giuridicamente sconcertante – che tutt’oggi alcuni insegnanti in ruolo nei conservatori, molti dei quali regolarmente ammessi ai corsi di vecchio ordinamento in tenera età, quando bastava la sola licenza media, e poi vincitori legittimi, nel tempo, di altrettanto legittime graduatorie, siano nelle condizioni di poter rilasciare lauree senza mai aver conseguito essi stessi quel titolo di scuola superiore che rappresenta il fondamento formale dell’equipollenza che si invoca. Sarebbe come autorizzare un eccellente farmacista autodidatta a conferire lauree in medicina, in virtù del solo fatto d’aver praticato a lungo il banco del retrobottega.

Abbiamo inseguito l’equiparazione universitaria come un contadino che talona il cappello al vento: correndo, inciampando, perdendo i buoi. Così ‘AFAMati’ di legittimità accademica ci siamo giocati forse l’essenziale: la trasmissione artigianale di un sapere artistico, la corporeità del gesto, la relazione stessa. Oggi, sentir dire “mi sono laureato in canto” suscita lo stesso brivido che si prova quando scopri in macchina che la tua nuova fidanzata è allergica al miele, dopo che hai prenotato nel weekend il corso di apicoltura per fare colpo. Le tesi di canto? I cosiddetti ‘elaborati finali’ sono sempre più spesso collage (in)volontari di *Wikipedia*, con refusi che farebbero impallidire una maestra elementare. Eppure sono redatte secondo le norme editoriali delle più prestigiose università e a rimpinguarne l’esigua portanza, ecco in soccorso le fotocopie dei brani eseguiti all’esame, infilate tra i capitoli con la grazia notarile di un supplemento d’atto. E il *copyright*? Un’eco lontana, trascurabile come la tonalità d’impianto a pagina due di un’opera di Adès. Saranno serrati i controlli. Dove le Agenzie precipue, con i loro plichi, i nuclei, i questionari, i *benchmark*? Si compila, si redige, si raccolgono dati, ma non si apre una tesi, non si prende in mano un programma di esecuzione, non si ascolta un solo minuto di musica, perché spesso quelle ispettive si risolvono in gentili, periodiche visite di cortesia.

Che fare, dunque?

Non predicheremo rivoluzioni né invocheremo giacobinismi da prima Repubblica. Tuttavia, o recuperiamo quella forma necessaria di lealtà che concordiamo tutti di chiamare onestà della trasmissione, oppure il canto – come eccellenza – sarà un ‘prodotto’ definitivamente ‘a perdere’.

Conclusione

Dopo essere sopravvissuti al sole cocente dei deserti istituzionali, dopo aver sondato le sabbie mobili dell’auto-celebrazione ed esserci inoltrati tra gli anfratti dei narcisismi e dei cerimoniali senza verità, non possiamo abbandonare il campo con un ghigno: dobbiamo, semmai, riconoscere la portata fondativa del gesto quotidiano. Nel vuoto del sistema o, almeno, nelle numerose more del suo meccanismo attuati-

32 Lo stabilisce, con chiarezza cristallina, la Legge 24 dicembre 2012, n. 228, comma 107, la quale riconosce tale equipollenza “ai fini dell’accesso ai pubblici concorsi e ai percorsi formativi universitari e accademici”, soltanto “previo possesso del diploma di istruzione secondaria di secondo grado” (GU n. 302 del 29 dicembre 2012, Suppl. Ord. n. 212). Tale condizione è ulteriormente articolata nel D.M. 331 del 21 dicembre 2019.

vo, la condotta del singolo, *Doctor Subversivus*, diventa atto civile. In un Conservatorio che laurea ‘senza tocco’, sarebbe già sufficiente leggere e rileggere davvero queste benedette ‘tesi di canto’, emendando dove necessario gli svarioni dei programmi di esecuzione (“*Batti, batti o bel M’aspetto*”; “Robert Schumacher, *Dichterliebe* op. 48”; “*Tu ci hai le penne, amore*”; “dalla *Ce-n’è-[e]-rantola* di Rossini”), troppo spesso liquidati dall’indulgenza della collega di turno – anzi, dalla relatrice di turno – come innocue distrazioni omeriche. *Quandoque bonus dormitat Homerus*. No. Contro la corruzione della forma si deve rispondere con la profondità dell’intenzione. Aprire, quando possibile, spazi di confronto reale e formale, scambi laboratoriali tra classi, attivando un senso di sana competizione, per il miglior esito (anche in sede redazionale, perché no, posto che quella sia la strada) con cui confrontarsi, spezzando altresì le logiche feudali a chilometro zero. Senza collocarsi all’apice dell’inessenziale, ricordiamoci che il sapere musicale – ben al di là delle rilegature in vinilpelle stampigliate in oro – è bene comune e che il canto è arte relazionale, non lassismo ad oltranza, o, peggio, culto solipsistico alimentato dalla pertinacia nitrica di chi pensa di detenerne il presunto mistero. Non siamo in una scuola dell’obbligo: è poi così necessario diplomare (ops, *pardon*, laureare) proprio tutti? Pensiamo, se non agli accademici di rientro, se non agli alocuti *post-singers* in cerca di pensione didattica, a quei docenti veri spesso ancora attivi sul palcoscenico, per i quali la scena non è trofeo polveroso né un nostalgico trastullo, ma la verifica al cubo di ogni parola spesa in classe con gli allievi. Sono pochi, e sanno di esserlo. Semplicemente vivono la docenza come prosecuzione naturale della professione: un luogo in cui si continua a imparare, perché solo insegnando si apprende davvero. E nell’atto di ascoltare, correggere – prima ancora di farlo su un paragrafo o su un indice -, nel plasmare un suono, scoprono ogni giorno qualcosa di nuovo anche sulla complessità del proprio essere artisti. A costoro va reso omaggio, discreto ma sincero. Sono i testimoni silenziosi di ciò che il canto è stato e può ancora essere. E se non sia possibile per il maestro tornare sulla scena, lo sia almeno il porvisi davanti, come spettatore attento, come testimone acuto di ciò che oggi è richiesto dal ‘mercato’. Perché il magistero ha senso se connesso con la realtà viva della performance, non con la sua copia responsoriale: per quello basta la letteratura. E il docente che canta – o che almeno ascolta cantare dalla platea – ha il dovere morale di rifiutare con sobria fermezza le finzioni, come farebbe di fronte alle nefelibate richieste di un direttore d’orchestra incapace, o di un regista improvvisato. Dire di no. No a commissioni farsa. No a pacchetti *all-inclusive*. No a diplomi conseguiti coi saldi stagionali o con l’intercessione del coniglio di Silvan. Un no fermo è già, di per sé, un proteiforme atto pedagogico. Ricordiamoci di questo ‘benedetto’ patto educativo. Non si insegna per essere amati, temuti o ricordati. Si insegna perché accada qualcosa anche nell’altro. Basta un allievo che canti meglio, che comprenda tecnicamente un passaggio, che sorregga emotivamente una scelta interpretativa, che superi una asperità vocale per restituire senso agli sforzi di un intero semestre. E questo accade solo se la relazione didattica torna ad essere un atto di reciprocità leale. Perché il maestro e l’allievo sono i due fuochi dell’ellisse e devono, entrambi, con pari

dignità, sostenere e ‘giustificare’ la medesima comune dimensione geometrica entro cui vive e si realizza la propria funzione. In un tempo di algoritmi, e di intelligenze artificiali (e artificiose), sul confine inattingibile ma scintillante dell’asintoto retorico, la lezione di canto (il canto non dissimilmente da qualunque altro strumento musicale) pertiene, in quanto atto artistico estemporaneo, alle ultime forme di sapere che richiedono una consapevole presenza. Che impongono ascolto. Che reclamano verità. Anche quella di dire o di dirsi: *“it’s not your/my cup of tea”*. E allora, nel percepibile disastro, talvolta nella farsa, nella desolazione lucida del presente, possiamo ancora – noi docenti, e dico noi – promuovere la differenza. Perché tra ‘docenza’ e ‘decenza’ il passo è davvero troppo breve per non risultare talvolta mancamentoso. Non riformatori e nemmeno redentori, ma testimoni attivi di una possibilità ‘altra’. Quell’eccezione viva che smentisce la regola morta, il gesto ostinato che resiste al protocollo e alla consuetudine indolenzita dal suo stesso ripetersi. Maestri (lat. *magis*, ‘più’, comparativo di *magnus*), cioè, che non riscattano il sistema, ma che tornano sistematicamente a salvare, o a ‘liberare’, con un atto minimo e totale anche una sola voce. E magari loro stessi.

L'autenticità delle opere d'arte tra accertamento giudiziale e della libertà critica: riflessioni a margine dell'ordinanza della Corte di Cassazione del 9 Febbraio 2025, no. 3231

Corte di Cassazione; sez. I, ord. 9 febbraio 2025, n. 3231, Pres. Iofrida, Rel. Caiazza

Silvio Pascucci

Socio esperto SIEDAS

CITATION

Pascucci, Silvio. "L'autenticità delle opere d'arte tra accertamento giudiziale e libertà critica: riflessioni a margine dell'ordinanza della Corte di Cassazione del 9 febbraio 2025, no. 3231". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 211-215

KEY WORDS

Right to authenticity, Italian Supreme Court Order No. 3231/2025, Artistic attribution, Freedom of scholarly judgment, Declaratory action

La Corte di Cassazione ha statuito che:

non è ammissibile l'azione autonoma di mero accertamento dell'autenticità di un'opera d'arte, trattandosi di qualità fattuale del bene priva di autonoma tutela giuridica, salvo che l'accertamento sia strumentale a diritti già sorti (ad. es. risoluzione, annullamento, risarcimento). Non può essere imposto ad una Fondazione d'artista, quale ente privato, l'obbligo di inserire l'opera in un catalogo o archivio, costituendo ciò espressione di un giudizio critico incoercibile, tutelato dall'art. 21 Cost.

Esiste nel nostro ordinamento un diritto assoluto all'autenticità di un'opera d'arte,¹ tutelabile *erga omnes*, al di fuori, quindi, di un rapporto obbligatorio in cui si

1 In Italia il diritto di autenticare un'opera d'arte trova il suo fondamento nell'art. 20 della legge sul diritto d'autore (Legge 21 aprile 1941, n. 633), che attribuisce all'artista, in quanto titolare del diritto morale di paternità, la possibilità di rivendicare l'autenticità della propria creazione. Dopo la morte dell'autore, tale prerogativa si trasmette, secondo l'art. 23 della medesima legge, ai suoi eredi o ai soggetti da essi delegati, come fondazioni, archivi e comitati. Nella prassi del mercato dell'arte, tuttavia, non si può ridurre l'autenticazione a una competenza esclusiva degli eredi: dottrina e giurisprudenza hanno più volte chiarito che il rilascio di un parere sull'autenticità – la cosiddetta expertise – spetta a chiunque sia in grado di offrire una valutazione autorevole e qualificata. In altre parole, la funzione di riconoscere la paternità

denunci un inadempimento o un illecito, con una azione di mero accertamento?

Alla domanda sopra riportata ha dato risposta la Corte di Cassazione, sez. I con l'ordinanza resa il 9 febbraio 2025. La questione, sottoposta all'attenzione della Corte di Cassazione, ruota attorno alla possibilità, da parte del proprietario di un'opera d'arte, di adire il giudice civile per ottenere una pronuncia che riconosca giudizialmente l'autenticità dell'opera, nonché l'obbligo, per un ente privato (nella fattispecie una Fondazione dedicata alla tutela dell'artista), di procedere all'inserimento dell'opera in un catalogo ufficiale. Nel caso in questione la Fondazione ha promosso un'azione giudiziale finalizzata ad ottenere l'accertamento della paternità dell'opera e la conseguente catalogazione. Sia il Tribunale di Milano che la Corte d'Appello avevano accolto le pretese del collezionista. In particolare, i giudici avevano riconosciuto l'idoneità delle prove raccolte a fondare l'attribuzione dell'opera al maestro, e ritenuto che l'inserimento dell'opera nel catalogo della Fondazione rispondesse a un interesse non soltanto privato, ma anche culturale e collettivo. La Corte di Cassazione ha cassato integralmente la sentenza d'appello, fondando la propria decisione su due motivi principali. Anzitutto, ha rilevato l'inammissibilità dell'azione di mero accertamento in assenza di un interesse giuridicamente rilevante e attuale, in conformità all'art. 100 c.p.c.² Secondo la Corte, il collezionista non aveva subito alcuna lesione al proprio diritto di proprietà – pienamente riconosciuto – né risultava legittimato ad agire in nome del diritto morale dell'autore,³ che spetta ai soggetti indicati dagli artt. 20 e 23 della legge sul diritto d'autore.⁴ L'azione proposta, pertanto, perseguiva un interesse meramente economico e potenzialmente speculativo, non tutelabile sul piano giuridico. In secondo luogo, la Corte ha censurato l'ordine imposto alla Fondazione di inserire l'opera nel proprio catalogo.⁵ Una tale imposizione, secondo i giudici di legittimità, si pone in contrasto con il principio costituzionale della libertà di manifestazione del pensiero

di un'opera può essere esercitata anche da storici dell'arte, critici o esperti del settore, senza che gli eredi possano escludere o limitare tale facoltà. Il certificato di autenticità rappresenta lo strumento principale attraverso cui si formalizza questa attribuzione: si tratta di un documento scritto che attesta la paternità dell'opera. Quando proviene dall'artista stesso, assume un valore pressoché incontestabile; se rilasciato da eredi, archivi o esperti, mantiene comunque una funzione rilevante, ma resta pur sempre opinabile e, in caso di contestazioni, può essere sottoposto a verifica critica o giudiziale. La sua importanza non è soltanto culturale, ma anche giuridica ed economica: il certificato è infatti indispensabile per immettere un'opera sul mercato con adeguate garanzie, evitando rischi di contestazioni e, soprattutto, implicazioni penali. L'art. 178 del Codice dei beni culturali sanziona severamente la contraffazione, l'alterazione e la riproduzione illecita di opere d'arte, e la presenza di un certificato di autenticità può costituire un elemento determinante per distinguere la buona fede dall'intenzionalità fraudolenta. Oltre a ciò, il certificato di autenticità si accompagna spesso all'attestato di provenienza, che garantisce la liceità e la tracciabilità del bene. Entrambi i documenti contribuiscono a consolidare la fiducia nel mercato, a valorizzare le opere e a fornire basi certe per la costruzione di cataloghi ragionati, strumenti fondamentali nella definizione e nel riconoscimento del percorso artistico di un autore.

In definitiva, il certificato di autenticità non è una mera formalità, ma un requisito essenziale per la circolazione delle opere d'arte: tutela gli autori, gli eredi, gli operatori e soprattutto i collezionisti, fungendo da presidio contro frodi e falsificazioni e garantendo la certezza giuridica ed economica delle transazioni.

2 Art. 100 c.p.c.: "Per proporre una domanda o per contraddire alla stessa è necessario avervi interesse, concreto e attuale." Sul punto, v. G. Verde, Interesse ad agire e tutela giurisdizionale, in *Giust. civ.*, 2001, I, p. 13 s.

3 Sui diritti morali si veda il Capitolo IX, il diritto d'autore di E. Buono e V. Monti, in F. Dell'Aversana (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, (Milano: PM Edizioni, 2016), 186 ss.

4 Legge 22 aprile 1941, n. 633, Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, artt. 20 ("Il diritto morale dell'autore è imprescrittibile") e 23 ("Il diritto morale è esercitabile dagli eredi").

5 Il catalogo d'arte è un libro che contiene informazioni (testuali e visive) sulle opere di un'artista o su un'esposizione di opere d'arte. È uno strumento cruciale per l'artista ma anche per i musei, i collezionisti, i galleristi e gli operatori del settore e aiuta a fare chiarezza sulle opere presenti all'interno dell'archivio dell'artista. Può contenere informazioni su tutte le opere o su un determinato periodo o tecnica.

di cui all'art. 21 Cost.⁶

L'inserimento in un catalogo d'artista costituisce, infatti, un'espressione critica e culturale, che non può essere imposta per via giudiziale, nemmeno in presenza di un accertamento giudiziario sull'autenticità dell'opera.⁷ La Corte ha quindi affermato che non esiste, nell'ordinamento italiano, un obbligo per un ente privato di pubblicare nei propri strumenti scientifici (cataloghi, archivi) un'opera che non ritenga autentica, a prescindere dall'esito di un eventuale giudizio.

In tal senso, l'azione giudiziale non può essere utilizzata per forzare l'autonomia valutativa degli enti deputati alla conservazione e valorizzazione dell'opera di un artista.

Il terzo motivo di ricorso – dichiarato assorbito – riguardava l'asserita violazione dell'art. 166 della legge sul diritto d'autore,⁸ norma che consente la pubblicazione del dispositivo della sentenza solo in caso di tutela dei diritti morali d'autore e nei limiti ivi previsti.⁹

La Corte ha correttamente escluso l'applicabilità della norma alla fattispecie in esame, non essendo il collezionista legittimato a far valere i diritti morali sull'opera. La Suprema Corte, infatti, ha assunto a fondamento della suddetta statuizione la funzione giuridica dell'azione di accertamento, la quale consiste nel “reagire ad un comportamento altrui atto a pregiudicare l'esistenza o l'effettiva consistenza - non di una situazione di fatto ma - di un diritto soggettivo”.

La Cassazione ha dedotto che “non si può ritenere ammissibile azione di accertamento a tutela del bene giuridico opera d'arte, in relazione ad una qualità (la paternità artistica) del bene rilevante per l'esercizio del diritto di proprietà e per la determinazione del valore di mercato dell'opera”. Applicando tale principio alla fattispecie in oggetto, la pronuncia in esame ha evidenziato che l'acquirente dell'opera d'arte, aveva domandato un mero accertamento relativo all'autenticità dell'opera, senza aver prospettato un pregiudizio attuale, bensì solo potenziale, ossia in ordine “all'eventuale decremento del valore della stessa connesso alla mancanza dell'accertamento richiesto (id est, di paternità dell'opera medesima)”.

La pronuncia della Cassazione offre lo spunto per alcune riflessioni di sistema. In primo luogo, viene riaffermato il principio secondo cui l'azione civile è ammis-

6 Art. 21 Costituzione: “Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. Si può procedere a sequestro soltanto per atto motivato dell'autorità giudiziaria nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizzi, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescrive per l'indicazione dei responsabili. In tali casi, quando vi sia assoluta urgenza e non sia possibile il tempestivo intervento dell'autorità giudiziaria, il sequestro della stampa periodica può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria, che devono immediatamente, e non mai oltre ventiquattro ore, fare denuncia all'autorità giudiziaria. Se questa non lo convalida nelle ventiquattro ore successive, il sequestro s'intende revocato e privo d'ogni effetto. La legge può stabilire, con norme di carattere generale, che siano resi noti i mezzi di finanziamento della stampa periodica. Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni”.

7 Il giudizio di autenticità è un giudizio tecnico, che solo uno specialista è in grado di compiere, onde legittimamente il giudice si affida per il relativo accertamento al parere di un esperto.

8 Art. 166 legge 22 aprile 1941, n. 633: “Sull'istanza della parte interessata, o di ufficio, il giudice può ordinare che la sentenza venga pubblicata per la sola parte dispositiva in uno o più giornali ed anche ripetutamente a spese della parte soccombente”.

9 Sulla tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi si veda Cassano, G., e B. Tassone, cur. [CORSIVO Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale]. Giuffrè, 2022, 349 ss.

sibile solo ove esista un diritto soggettivo¹⁰ concreto da proteggere, con esclusione di istanze a contenuto meramente dichiarativo o esplorativo.

Il giudice non può essere chiamato a pronunciarsi su questioni che incidono solo in via indiretta sul valore economico di un bene, senza che sussista una lesione effettiva della posizione giuridica soggettiva del ricorrente.¹¹

In secondo luogo, si consolida l'orientamento volto a tutelare l'autonomia intellettuale degli enti culturali, quali le Fondazioni, i comitati scientifici o gli archivi d'artista.

La libertà critica, che trova fondamento nell'art. 21 della Costituzione,¹² non può essere compressa da una pronuncia giurisdizionale che imponga il riconoscimento di autenticità di un'opera.¹³

Secondo l'interpretazione della Corte di Cassazione l'azione di accertamento dell'autenticità dell'opera d'arte non è ammissibile quando non sia strumentale alla tutela di un diritto già sorto (e non meramente potenziale) e quindi all'attuazione di un interesse concreto e attuale. Va infatti evidenziato come la tutela della paternità dell'opera prevista dalla legge sul diritto d'autore riguarda solo il diritto di rivendicare la paternità in capo all'autore e, dopo la sua morte, ai familiari in base a quanto disposto dall'art. 20; nonché l'azione di accertamento e inibitoria in caso di falsa attribuzione in virtù del dettato dell'art. 156.¹⁴

Secondo tale interpretazione, non può dunque ritenersi ammissibile un'azione di accertamento volta a tutelare l'opera d'arte in relazione a una qualità (la paternità artistica) del bene rilevante per l'esercizio del diritto di proprietà e per la determinazione del valore di mercato dell'opera. Né può sostenersi che il pregiudizio concreto ed attuale afferisca all'istanza di pubblicazione del richiesto accertamento nel catalogo della Fondazione, trattandosi piuttosto di un mezzo diretto a valorizzare la proprietà dell'opera, collocandola in un mercato in cui gli acquirenti ricercano informazioni affidabili sul bene. Nel mercato dell'arte, inoltre, vi è una norma, l'art. 64 del Codice dei beni culturali (d.lgs. n. 42/2004)¹⁵ che obbliga il professionista del

10 Il diritto soggettivo è il potere, attribuito dalla legge a uno specifico soggetto, di far valere davanti al giudice un proprio interesse. Tale interesse viene riconosciuto prevalente su quelli delle altre persone da una norma già presente nell'ordinamento. Tale norma si chiama diritto oggettivo, perché è valida per tutti. Il diritto oggettivo è infatti l'insieme delle norme giuridiche in vigore, in un determinato momento storico, dallo Stato.

11 Cass. civ., sez. I, 17 ottobre 2018, n. 26050: "La pronuncia giudiziale non può sostituirsi al giudizio critico espresso da un soggetto privato, salvo che si tratti di un obbligo giuridicamente vincolante."

12 Modugno F., "Libertà di manifestazione del pensiero e autonomia scientifica," *Rassegna di diritto pubblico*, 2018, 89 ss.

13 V. anche Trib. Roma, 19 febbraio 2016, in AIDA, 2016, 621: "La catalogazione di un'opera non può essere imposta coattivamente, costituendo attività di natura valutativa e scientifica."

14 Art. 156 legge 22 aprile 1941, n. 633: "Chi ha ragione di temere la violazione di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante in virtù di questa legge oppure intende impedire la continuazione o la ripetizione di una violazione già avvenuta sia da parte dell'autore della violazione che di un intermediario i cui servizi sono utilizzati per tale violazione può agire in giudizio per ottenere che il suo diritto sia accertato e sia vietato il proseguimento della violazione. Pronunciando l'inibitoria, il giudice può fissare una somma dovuta per ogni violazione o inosservanza successivamente constatata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento".

15 Art. 64 del Codice dei beni culturali (d.lgs. n. 42/2004): "Chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d' antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, delle opere medesime provenienza; ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza. Tale dichiarazione, ove possibile in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto, è apposta su copia fotografica degli stessi".

settore a rilasciare all'acquirente documentazione sull'autenticità dell'opera o la sua probabile attribuzione o provenienza.

Alla luce di tutto quanto sopra, si può dunque concludere che nel nostro ordinamento non esiste un diritto assoluto all'autenticità dell'opera d'arte, tutelabile con un'azione di mero accertamento *erga omnes*, indipendente dall'esistenza di un rapporto obbligatorio in cui si lamenti l'inadempimento o l'illecito.

NOTE BIOGRAFICHE

Antonio Caroccia

Antonio Caroccia, dottore di ricerca in Storia, Scienze e Tecniche della Musica, è professore di prima fascia di Musicologia e Storia della musica al Conservatorio di Musica "Santa Cecilia", dove coordina il dottorato in Scienze e culture del patrimonio musicale (XL e XLI ciclo) e le attività musicologiche. È consigliere del CNAM, componente delle commissioni MIM-MUR e CNAM-CUN, valutatore ANVUR e Presidente dell'ANDA – Associazione Docenti AFAM. È componente delle edizioni nazionali del Ministero della Cultura delle *Commedie per musica di Domenico Cimarosa* e delle *Opere di Antonio Salieri*. Autore di numerosi studi sulla storia della musica tra XVII e XX secolo e sulla didattica, intreccia attività scientifica, istituzionale e formativa con particolare attenzione ai temi della tutela, valorizzazione e trasmissione del patrimonio musicale italiano.

Marcello Nardis

Diplomato col massimo dei voti in Pianoforte, Canto, Musica vocale da camera, Canto rinascimentale e barocco, Clavicembalo e *Korrepetitor*, si è laureato con lode in Lettere classiche, in Archeologia cristiana e in Pedagogia musicale, perfezionandosi successivamente alla SDA Bocconi e all'Accademia del Teatro alla Scala. Ha scritto della *Winterreise*, della produzione madrigalista di Gesualdo, di 'tema e variazioni' nell'opera letteraria di Heimito von Doderer, della *Musikalische Philosophie* di Thomas Bernhard, della forma-sonata nel romanzo di Schnitzler, del 'tenore' Joyce, della semiologia della consonanza in Proust e Debussy, di Bosch e Schubert, degli inter-testi mitologici e dei metaforismi danteschi nella *Zauberflöte*, della *Klage* e del *Klangraum* nell'opera di Rilke. Collabora nella rivista "Classic Voice" con la rubrica mensile *Note d'autore* - e per la RSI. Dal 2020 è presidente della *Wagner Verband* di Ravello e docente di ruolo AFAM (Canto, CODI/23). Germanista, ha iniziato a studiare cinese mandarino per necessità di sopravvivenza (e atto di resistenza).

Silvio Pascucci

Nato a Roma il 12/07/1990, è iscritto l'Ordine degli Avvocati di Roma. Esperto Diritto del lavoro e del Diritto sindacale, con particolare riferimento al pubblico impiego, nonché della normativa del settore dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM). È tra i consulenti legali di fiducia della Federazione Gilda UNAMS – Dipartimento AFAM – Unione Artisti UNAMS. È socio ordinario della SIEDAS – Società Italiana Esperti del Diritto delle Arti e dello Spettacolo e componente della Commissione di Diritto dell'Arte all'Ordine degli Avvocati di Roma.

Alberto Rizzuti

Alberto Rizzuti (Torino, 1963; Ph.D. University of Chicago, 2001) è professore ordinario di Storia della civiltà musicale nell'Università di Torino, ateneo di cui ha diretto Corsi di studio (2010-16), Dottorato in Lettere (2016-18) e Scuola di Dottorato (2018-21). Nel 2012 ha fondato, e diretto sino al 2024, il periodico online *Gli spazi della musica*. Dal 2014 al 2025 è stato Associate General Editor dei *Works of/Opere di Gioachino Rossini* (Kassel, 2008-). Dal 2023 al 2025 ha diretto il progetto di Terza missione *Miti di fondazione* (<https://www.mitidifondazione.unito.it/>). L'elenco della sua produzione scientifica è consultabile al link <https://www.studium.unito.it/do/docenti.pl/Alias?alberto.rizzuti#tab-profilo>

Recensioni

Reviews

Artem, 2023. 368 pp.

Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli

a cura di Pier Luigi Ciapparelli

Posto al crocevia tra architettura, arti figurative, storia del teatro e cultura antiquaria, il volume *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli* si inserisce in una tradizione di studi che ha progressivamente ridefinito la percezione della scenografia come disciplina autonoma e complessa. Si tratta del catalogo della mostra allestita presso la Certosa e Museo di San Martino dal 7 novembre 2023 al 7 marzo 2024. Il volume nasce dall'esigenza di restituire una visione aggiornata e complessiva della figura di Antonio Niccolini, nato a San Miniato nel 1772 e morto a Napoli nel 1850. Proprio i duecentocinquanta anni dalla nascita dello scenografo hanno rappresentato l'occasione per la realizzazione della mostra e del successivo contributo scientifico curato da Pier Luigi Ciapparelli. Questo lavoro origina dai precedenti illustri contributi: una fondamentale monografia di Franco Mancini (*Antonio Niccolini scenografo teatrale*, Bulzoni, 1980) e un lavoro corale curato da Anna Giannetti e Rossanna Muzii (*Antonio Niccolini. Architetto e*

Lilia Flavia Fidenti

Conservatorio di Musica Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cagliari

<https://orcid.org/0009-0003-8396-1615>

CITATION

Fidenti, Lilia Flavia. *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli*, a cura di Pierluigi Ciapparelli, Artem, 2023. *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 219-222

scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850), Electa, 1997).

L'impostazione del catalogo a cura di Pier Luigi Ciapparelli appare fortemente scientifica: non solo accompagnamento all'esposizione, ma summa critica di ricerche recenti e occasione di rilancio per nuovi filoni di indagine. La ricchezza del volume è evidente già dalla sua struttura, che alterna saggi di taglio storico-critico (Cassese, Giovanna. *La Riforma del Reale Istituto di Belle Arti nel 1822 e la politica culturale di Antonio Niccolini Direttore*; Ciapparelli, Pier Luigi. *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli nella prima metà dell'Ottocento*; Cocurullo, Silvia. *Il Fondo Niccolini nel Museo di San Martino*; Lori, Renato. *Le antiche origini della Scuola di Scenografia napoletana*) a studi monografici (Ciapparelli, Pier Luigi. *Il linguaggio scenico di Antonio Niccolini*; Cioffi, Rosanna, *Domenico Chelli e Antonio Niccolini pittori/scenografi tra Firenze, Pisa, Livorno e Napoli*; Mangone, Fabio. *Esperimenti sul "carattere" egizio*; De Rosa, Federica. *Figurini e figurinisti dei Reali Teatri di Napoli negli anni di Antonio Niccolini*; De Simone, Paola. *Antonio Niccolini a Napoli e il Teatro officina delle Arti Belle*; Giannetti, Anna. *Antonio Niccolini architetto e scenografo della Modernità*; Maione, Paologiovanni, e Francesca Seller. *Niccolini «regio architetto» alla corte di Barbaja*; Rossi, Simona. *Antonio Niccolini e il valore dello spazio nel progetto, tra scenografia e architettura*).

La presentazione di Rosita Marchese e l'introduzione di Pier Luigi Ciapparelli collocano Niccolini in un panorama ampio, che dal contesto napoletano si estende al quadro europeo post-rivoluzionario, mettendo in luce le connessioni con la cultura del 'decennio francese' e

con i linguaggi architettonici e antiquari che percorrevano l'Italia e la Francia di primo Ottocento. Seguono contributi che approfondiscono i diversi aspetti della sua attività: Anna Giannetti insiste sul Niccolini architetto e scenografo di stampo moderno, Rosanna Cioffi analizza la relazione con Domenico Chelli, mentre Pier Luigi Ciapparelli e Fabio Mangone si soffermano sul linguaggio scenico e sugli esperimenti legati al cosiddetto 'carattere egizio'. Altri saggi, come quelli di Simona Rossi e Federica De Rosa, allargano lo sguardo alla questione dello spazio scenico inteso come articolazione architettonica, o affrontano temi più specifici come la funzione dei figurini teatrali, la politica culturale dell'Istituto di Belle Arti o la fortuna del fondo Niccolini oggi conservato a San Martino. La sezione finale, con il catalogo delle opere e il repertorio cronologico, rappresenta un indispensabile strumento di lavoro per gli studiosi, offrendo materiali ordinati e criticamente commentati. A ciò si aggiunge un'ampia sezione documentaria contenente una selezione di circa trecentocinquanta bozzetti, studi e schizzi scenici provenienti dal Fondo Niccolini, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Certosa. Paola De Simone fornisce, inoltre, un aggiornamento cronologico sugli allestimenti teatrali e nuove attribuzioni con apparato inventariale e iconografico.

La struttura del volume va oltre la mera raccolta documentaria. L'obiettivo appare quello di tracciare il ritratto di un intellettuale che partecipa a pieno titolo al dibattito europeo sul rapporto tra antico e moderno, tra tradizione classica e sperimentazione romantica, tra esigen-

ze spettacolari e dimensione istituzionale dell'arte, pur essendo Niccolini ben radicato nel contesto napoletano. L'intento è quello di proporre la sua figura come poliedrica, capace di coniugare ruoli diversi: pedagogo alla guida della Reale Scuola di Scenografia, funzionario e direttore del Reale Istituto di Belle Arti, scenografo dei Reali Teatri, architetto impegnato in progetti urbani e decorativi. Difatti, Niccolini fu anche il vero artefice della riorganizzazione e rifondazione dell'Accademia di Belle Arti di Napoli nel primo Ottocento. L'Accademia, nata nel 1752, trovò una nuova fisionomia proprio grazie alla sua azione di riformatore: fu lui a darle struttura organica con scuole, regolamenti e indirizzi specifici, trasformandola di fatto nel Reale Istituto di Belle Arti. È significativo che Niccolini amasse firmarsi sempre "Direttore del Reale Istituto", convinto com'era del valore imprescindibile della formazione artistica e della centralità dell'Accademia per la vita culturale della capitale borbonica, come bene evidenzia Giovanna Cassese nel suo contributo. Lo scenografo si considerava, a pieno titolo, il fondatore di una nuova stagione istituzionale, in cui l'Accademia assumeva il compito non secondario di formare generazioni di artisti destinati ad operare tanto in ambito architettonico e pittorico, quanto in quello scenografico e teatrale.

Un merito di questo catalogo è sicuramente quello di aver riportato al centro la 'funzione pedagogica' di Niccolini, quale professore e promotore della Reale Scuola di Scenografia (istituita nel 1816 e operativa dal 1822). Proprio la sua attività didattica, così bene ricostruita e testimoniata dai programmi della Reale Scuola e dalle connessioni con i Reali

Teatri (San Carlo, Fondo, Sala dei Fiorentini), mostra come la scenografia fosse concepita non solo come pratica artigianale, ma come disciplina a pieno titolo, dotata di un proprio linguaggio e di strumenti critici.

Nel volume non mancano i riferimenti al mondo dell'archeologia, all'uso delle rovine e dei motivi egittizzati. Tale metodo non appare come un semplice esercizio stilistico, ma come parte integrante di una riflessione sul valore politico e culturale delle immagini nella Napoli post-napoleonica. Il rapporto con l'antico, la centralità del disegno, l'attenzione alla prospettiva e alla spazialità scenica diventano così elementi di una 'scuola' che avrebbe formato generazioni di scenografi e architetti, contribuendo a consolidare l'identità culturale della capitale borbonica. In tal senso, il volume si rivela prezioso anche per la storia dell'educazione artistica in Italia, integrando prospettive finora rimaste marginali nella storiografia. Il cuore del volume è senz'altro rappresentato dai bozzetti che illustrano lo sviluppo dei progetti scenici. Nuove piste di ricerca si aprono anche grazie ad un apparato inventariale aggiornato, alla revisione delle cronologie e alle attribuzioni più precise.

Dal punto di vista metodologico, i contributi raccolti riescono a bilanciare dimensione empirica e interpretativa. Il catalogo non vuole soltanto avere un ruolo descrittivo, ma essere capace di orientare il dibattito storiografico, proponendo ipotesi interpretative che stimolano ulteriori verifiche. I temi approfonditi sono quelli che attraversano l'Ottocento: il ruolo delle accademie, la circolazione dei modelli figurativi, la dialettica tra classi-

cismo e romanticismo. Vengono ricordati anche avvenimenti traumatici come l'incendio del San Carlo (1816) e l'evolversi della sensibilità antiquaria dell'epoca, basti pensare alle campagne archeologiche di Ercolano (1738) e Pompei (1748). Anche l'apparato delle illustrazioni è da apprezzare per la resa cromatica e l'effetto scenografico che rende il volume godibile anche sotto l'aspetto estetico.

Non mancano tuttavia alcuni limiti, peraltro fisiologici, in un'opera collettanea di ampio respiro. La varietà degli approcci e degli stili talvolta rende disomogenea la lettura, e alcuni saggi avrebbero giovato di una maggiore integrazione con il tema musicale, dato che la scenografia di Niccolini fu indissolubilmente legata alla pratica melodrammatica napoletana. La musica resta sullo sfondo, senza un'analisi puntuale dei rapporti tra drammaturgia musicale e invenzione visiva, lasciando spazio a ulteriori ricerche interdisciplinari tra musicologia e storia della scenografia.

Si può concludere che questo catalogo rappresenta un contributo di primaria importanza per gli studi sulla scenografia e sull'architettura teatrale dell'Ottocento. Si colloca nel solco della tradizione avviata da Mancini e ne rinnova l'eredità, offrendo uno strumento aggiornato e scientificamente solido che consente di restituire a Niccolini la statura di protagonista della cultura europea del XIX secolo. La qualità dei saggi, la chiarezza dell'apparato critico, l'ampiezza della documentazione sono fondamentali non solo per gli specialisti di scenografia e teatro, ma anche per storici dell'arte, architetti e musicologi interessati al dialogo tra arti visive e spettacolo.

Sicuramente alimentare un discorso pubblico di ampio respiro, unendo ricerca accademica, valorizzazione patrimoniale e formazione didattica, contribuisce a configurare un modello di collaborazione tra istituzioni volte a valorizzare la storia dell'arte e del teatro.

Audino, 2024. 156 pp.

Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana

a cura di Elena Cervellati e Silvia Garzarella

Questo volume antologico, articolato in due sezioni principali (“Schermi” e “Visori”), indaga le diverse possibilità di dialogo tra danza e tecnologie visive, con un’attenzione specifica al panorama italiano. Un contesto ricco di vitalità ed esperienze che, da almeno quarant’anni, contribuisce ad interrogare la danza, il corpo, lo spazio scenico, il video e le pratiche spettatoriali.

La prima sezione dell’opera è introdotta dalla nota curatoriale di Elena Cervellati, che sottolinea la difficoltà di nominare il campo di sperimentazione intermediale al centro del volume. A partire da questa riflessione, l’autrice ricostruisce una genealogia del termine ‘videodanza’: in uso negli Stati Uniti come *videodance* già dagli anni Settanta e, in diversi Paesi europei – ad esempio in Francia nella forma *vidéodanse* – dagli anni Ottanta. In Italia, il 1990 segna la nascita del festival “*Il Coreografo Elettronico – Festival internazionale di videodanza*”, fondato da Marilena Riccio (Associazione Napolidanza). Nel 1996 Elisa Guzzo Vaccarino adotta il termine nel sottotitolo del

Davide De Lillis

Università degli Studi Roma Tre

<https://orcid.org/0009-0009-4546-0127>

CITATION

De Lillis, Davide. “Cervellati, Elena e Silvia Garzarella, cur. *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, a cura di Elena Cervellati e Silvia Garzarella, Audino, 2024”. *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 223-225

suo lavoro seminale *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*. Nel tempo, per descrivere l'ambito in cui si incontrano danza e immagini in movimento, sono state impiegate anche altre denominazioni (ad esempio *choreocinema*, *dancefilm*, *cinédance*, *moving-picture dance*). Recentemente sembra affermarsi il termine *screendance*, diffusosi negli Stati Uniti e a livello internazionale soprattutto dopo la pubblicazione del volume di Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image* (2012), e in Italia grazie al lavoro di Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica* (2020). L'efficacia di questo nome risiede nella sua natura inclusiva, in grado di accogliere tanto i diversi supporti su cui queste opere audiovisive vengono realizzate (pellicola e video), quanto i differenti schermi su cui vengono fruite dal pubblico (cinematografico, elettronico, digitale).

Il contributo di Alessandro Amaducci, in *Danza, schermi e visori*, offre una panoramica della *screendance* in Italia dagli anni Ottanta a oggi, mettendo in luce sia le tendenze comuni alle diverse esperienze artistiche, sia i momenti di svolta nella sperimentazione, talvolta favoriti dallo sviluppo di nuove tecnologie (come nel caso dell'intelligenza artificiale). Il saggio di Pasquale Fameli individua punti di contatto tra *body art*, *new dance*, videoarte e videodanza negli anni Settanta, mentre Francesco Spampinato analizza la produzione artistica italiana tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, evidenziando le contaminazioni tra arti visive, performative e cultura pop attraverso il linguaggio del video. Samantha Marenzi dedica un'analisi approfondita al lavoro

di Paola Bianchi, mettendo in rilievo "le diverse declinazioni" dell'uso di fotografia, video e montaggio nella ricerca coreografica dell'artista. Ariadne Mikou riflette su come, durante il periodo pandemico, lo schermo sia diventato un luogo di incontro e di collaborazione coreografica, favorendo l'espansione della danza sullo schermo, sia in termini di pratiche artistiche sia di pubblico.

Con approcci differenti, i contributi che compongono la sezione "Schermi" del volume collocano la *screendance* in un campo relazionale in cui interagiscono diverse forme artistiche (danza dal vivo, arti performative, fotografia, videoarte, cinema), cultura di massa (moda, televisione, social media, videoclip) e tecnologie (dispositivi di registrazione, software di editing, intelligenza artificiale). Ne emerge con evidenza come la natura di questa forma artistica sia, usando le parole di Rosenberg, "intrinsecamente ed inevitabilmente ibrida".

La sezione "Visori" è introdotta dalla nota curatoriale di Silvia Garzarella, che esplora le possibilità della realtà virtuale di "spingersi oltre la soglia dell'immagine" e propone sperimentazioni italiane di dialogo tra tecnologie immersive e danza, negli ultimi quarant'anni. Il saggio di Elisa Guzzo Vaccarino ripercorre la storia internazionale della videodanza dagli anni Ottanta a oggi, mettendo in luce le trasformazioni artistiche e tecnologiche che l'hanno portata a configurarsi come "una forma altra della danza stessa". L'autrice, considerando l'influenza dei social media e l'emergere di nuove tecnologie, invita lettrici e lettori a guardare al futuro, chiedendo se questa forma artistica debba "mutare pelle per sopravvivere".

Letizia Gioia Monda analizza come, con strategie diverse, la coreografia nella realtà virtuale strutturi l'interattività, integrando "movimenti di performer, avatar, spettatori, utenti, visitatori, immersi, strumenti digitali". Il testo di Ester Fuoco riflette su come la VR possa costituire uno spazio in cui finzione e realtà si intrecciano, aprendo nuove possibilità espressive e interpretative, e ne mette in luce punti di forza e limiti nel favorire la partecipazione attiva dello spettatore. Margherita Bergamo Meneghini esamina gli aspetti tecnici e drammaturgici della performance *Eve 3.0*, prodotta da Compagnie Voix, che integra danza contemporanea e realtà virtuale, e avvalendosi del feedback del pubblico riflette su temi quali partecipazione, coinvolgimento emotivo, ricezione narrativa e presenza nella dimensione virtuale.

Questa sezione del volume evidenzia come il dialogo tra danza e realtà virtuale faccia emergere questioni legate al corpo, allo spazio, al tempo, all'integrazione tra biologico e virtuale, e al ruolo dello spettatore. I vari saggi analizzano strategie artistiche con cui queste tematiche vengono affrontate. Si tratta di sperimentazioni che contribuiscono all'evoluzione della *screendance*, con il potenziale di influenzare altre discipline e di incidere sulla nostra comprensione di noi stessi e del mondo.

L'opera raccoglie, inoltre, due "Testimonianze" significative: il racconto di Enrico Coffetti sulla storia e le sfide affrontate dall'archivio *Cro.Me*, dedicato alla conservazione della memoria storica della danza attraverso il video; l'intervista ad Ariella Vidach che ripercorre le tappe principali della sua ricerca artistica, dalle esperienze tra Milano, Roma e New York

agli incontri con Carlo Prati e la tecnologia, fino alle sperimentazioni più recenti in dialogo con la realtà virtuale.

In "Appendice" si trova una panoramica storico-geografica dei festival italiani di videodanza dagli anni Novanta ad oggi, a cura di Xiao Huang, che testimonia un aumento dell'interesse generale per questo campo di ricerca artistica. La studiosa include inoltre un elenco di festival italiani di videodanza.

I contributi di studiosi/i e artisti/i che compongono questo volume attraversano diversi registri e metodologie. Panoramiche storiche e approfondimenti su pratiche artistiche specifiche, saggi teorici, interviste e storie di archivi, offrono al lettore un quadro articolato della complessità dei linguaggi, della varietà dei dispositivi tecnologici impiegati sulla scena, e delle sfide legate al presente e al futuro della *screendance*.

Danza, schermi e visori coniuga rigore e interdisciplinarietà nell'affrontare il difficile compito di indagare un campo di ricerca artistica in continuo mutamento. L'opera è una risorsa significativa per la lettura critica della scena italiana in dialogo con le tendenze internazionali ed è uno strumento autorevole per chi studia danza, arti performative e media digitali.

LIM, 2025. 336 pp.

Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud

Maria Beatrice Venanzi

Il volume di Maria Beatrice Venanzi, *Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud*, recentemente pubblicato dalla Libreria Musicale Italiana, si apre con una corposa prefazione in cui l'autrice non si limita a presentare il contenuto e l'organizzazione del volume, ma tratteggia anche lo stato dell'arte in merito agli studi sui rapporti tra Mallarmé e la musica. Cuore della ricerca è la proposta di un'analisi comparatistica di alcune *mélodies françaises* su testi del poeta, scrittore e drammaturgo Stéphane Mallarmé, in particolare dei cicli dei *Trois poèmes de Mallarmé* di Claude Debussy e Maurice Ravel, delle *Chansons bas* op. 44 e dei *Deux petits airs* op. 51 di Darius Milhaud, temi già trattati dall'autrice nella sua tesi di dottorato in Comparatistica, a indirizzo prevalentemente musicologico, discussa nel 2021 presso l'Università degli studi di Torino.

In apertura, Venanzi espone come cornice teorica il fondamentale studio di Susanne Bernard, *Mallarmé et*

Marica Bottaro

Conservatorio di Musica Giovanni Battista Pergolesi, Fermo

<https://orcid.org/0000-0001-8372-6306>

CITATION

Bottaro, Marica. "Maria Beatrice Venanzi. *Mallarmé e il modernismo musicale. Percorsi tra Debussy, Ravel e Milhaud*. LIM, 2025". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 227-231

la musique,¹ in cui vengono delineati gli aspetti più importanti della concezione musicale nell'estetica simbolista, tra cui: "l'influsso wagneriano; la sfida mallarmeana nel rilanciare la poesia come arte superiore, utilizzando la musica come strumento di dissoluzione della realtà [...]; le tappe di una musicalizzazione poetica" (p. XI). Proprio Bernard auspicava che venisse realizzato "uno studio speculare sui musicisti di Stéphane Mallarmé, a necessario compimento del proprio" (p. XI), e forniva indicazioni su come proseguire il lavoro. Non a caso, Bernard impiegava il verbo 'suggérer', fondamentale per l'estetica simbolista, e poneva enfasi sul carattere esplicativo e imitativo della musica. Si palesano pertanto fin da subito alcune questioni di rilevanza critica: "cosa fa di una composizione una buona *mise en musique* dell'opera cui s'ispira? La musica dovrebbe forse ambire a ricreare il senso della poesia tramite la melodia, fino a disambiguare il significato del testo letterario?" (p. XII) Tutte domande a cui questo volume tenta di fornire una risposta; in particolare, Venanzi cerca di indagare le seguenti problematiche: "rinnovamento [...] dell'estetica e delle convenzioni musicali attraverso la poesia simbolista; punti di contatto e divergenze tra Mallarmé e i suoi musicisti; presunti limiti di un adattamento musicale o superamento del testo poetico cui fa riferimento" (p. XIII).

Segue una densa introduzione strutturata in quattro sottocapitoli: I. "Poe, Baudelaire e Mallarmé: Crisi della rappresentazione e rinnovamento del linguaggio poetico"; II. "L'estetica musicale all'epoca del wagnerismo: critiche

di Baudelaire e Mallarmé"; III. "Metodologie: studi comparatistici tra letteratura e musica"; IV. "Ravel, Debussy e Poe: intersezioni tra letteratura e spartito". In questo spazio vengono indagati i rapporti tra musica e poesia, "che si pongono come strumenti di svecchiamento e indagine dei reciproci linguaggi nel periodo simbolista" (pp. XIII-XIV), passando attraverso le teorie di Roman Jakobson, che considera la trasposizione da poesia a musica come "una forma di traduzione intersemiotica" (p. 30), ma anche di Yves Chevrel, il quale, a sua volta, riflette sui rapporti fra le arti, argomento di studio della letteratura comparata. Sempre nell'introduzione, viene tratteggiata l'estetica musicale del simbolismo, i suoi legami col wagnerismo, andando a considerare l'influenza della poetica di Edgar Allan Poe su Charles Baudelaire e Mallarmé (entrambi suoi traduttori), per raggiungere e coinvolgere poi Debussy e Ravel.

Si continua con un capitolo in cui si propone un'accurata analisi delle poesie di Mallarmé intonate da Debussy, Ravel e Milhaud: *Apparition; Sainte; Soupir; Placet futile; Éventail de Mademoiselle Mallarmé; Surgi de la croupe et du bond; Chansons bas; Petits Airs I e II*. Grazie a questa sezione, il lettore avrà modo di cogliere in che misura la maturazione estetica di Mallarmé sia seguita a stretto giro dai suoi compositori; inoltre, l'autrice ci informa dei rapporti tra Debussy e Ravel durante la creazione dei rispettivi *Trois poèmes de Mallarmé*.

Segue il capitolo intitolato "Le intonazioni dei *poèmes* mallarmeani: figure di consonanza fra testo e spartito", a sua volta suddiviso in tre sottocapitoli. Il primo è dedicato a una *mélodie* giova-

1 Bernard, Susanne. *Mallarmé et la musique*. Nizet, 1959.

nile di Debussy, *Apparition*, e soprattutto alla sua versione musicale dei *Trois poèmes de Mallarmé*. Sappiamo che tra Mallarmé e Debussy intercorreva una reciproca stima, e che il giovane compositore iniziò a recarsi ai famosi *mardis* nella casa parigina del poeta di rue de Rome già sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento. Fondamentale fu la composizione del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, di cui lo stesso Mallarmé si complimentò con Debussy per l'interpretazione sonora.

“Ravel e l'avvento della modernità” è il titolo del secondo sottocapitolo; in esso si indaga la metafora musicale nella *mélodie Sainte*, per poi esplorare la versione dei *Trois poèmes de Mallarmé* dell'orologiaio svizzero, che, a differenza di Debussy, conclude il ciclo con *Surgi de la croupe et du bond* (la *mélodie* più complessa dei due tritici) al posto di *Éventail*. Tra l'altro, come racconta Venanzi, sappiamo che Ravel non si dimostrò per nulla preoccupato per la ‘sfida’ con Debussy, piuttosto curioso di assistere a quello che lui stesso denominò, in una lettera a Roland-Manuel, il “match Debussy-Ravel”.² Entrambi i cicli mallarmeani nacquero nel 1913: ‘ottima annata’ nella storia della musica, che vide anche la prima esecuzione del *Sacre du printemps* di Stravinsky e il successo del *Pierrot Lunaire* di Schönberg (eseguito per la prima volta a Berlino nel 1912). Come hanno notato vari studiosi (fra cui Giorgio Pestelli per Ravel, Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu per Debussy), mancavano studi inerenti ai due cicli poetico-musicali, lacuna ora colmata da questa esaustiva indagine.

Con la terza sezione del capitolo entriamo nel variopinto universo di Milhaud, di cui, dopo aver fornito uno spaccato della sua produzione, del suo legame col Groupe des Six, Satie e Cocteau, Venanzi analizza le *Chansons bas* e i *Deux petits Airs*. Le *Chansons bas*, composte a Rio de Janeiro nel 1917, si ispirano alle omonime poesie occasionali che Mallarmé scrisse per accompagnare la serie d'illustrazioni dei *Types de la Rue* del pittore Jean-François-Raffaëlli. Considerate le origini provenzali di Milhaud (nato a Marsiglia, ma cresciuto ad Aix-en-Provence, il regno di Cézanne, fatto di luci, colori e contrasti sorprendenti)³ e le sue frequentazioni future (l'amicizia con Paul Claudel e il viaggio in Brasile prima, per unirsi poi, a Parigi, all'irriverente Groupe des Six ‘guidato’ da Cocteau),⁴ non c'è da stupirsi se il compositore scelse di musicare i singolari versi di Mallarmé che ritraggono con ironia alcuni personaggi e venditori delle strade parigine, tramite una colorita commistione di stili e generi diversi, fedele specchio dell'eclettismo caratteristico della produzione di Milhaud.⁵ I *Deux petits airs* (composti a

3 Tra le particolari esperienze musicali vissute da Milhaud in Provenza – terra il cui paesaggio sonoro è da sempre dominato dalle celebri *cigales* – segnalò che suo padre, Gabriel Milhaud, era un commerciante di mandorle che viveva e lavorava al Bras d'Or, un'antica locanda di Aix-en-Provence dove la famiglia risiedeva dal 1806; qui Milhaud fu esposto alle canzoni delle *amandières*, le donne che al piano terra selezionavano le mandorle intonando canti provenzali e *chansons* dei *café-concerts*.

4 Per maggiori dettagli sulla vita di Milhaud, meno conosciuta in Italia rispetto a quella di Debussy e Ravel, rimando alla bibliografia riportata nel volume di Venanzi.

5 Tra l'altro, i personaggi di strada parigini, in particolare i loro richiami, erano già stati omaggiati e immortalati, per esempio, nella *chansons* parigina *Les cris de Paris* (1527) di Clément Janequin, nel *livre-partition Les voix de Paris* (1857) di Jean-Georges Kastner, e nella più ‘vicina’ – perlomeno temporalmente – *Louise* (1900) di Gustave Charpentier: a riprova della ‘golosità’ del soggetto, che per la sua vivacità ha attirato molti musicisti, fra cui, per l'appunto, il curioso sperimentatore Milhaud. Su questo argomento si vedano, fra i nu-

2 Lettera di Maurice Ravel a Roland-Manuel, 27 agosto 1913, St-Jean-de-Luz, in Ravel, Maurice. Vol. 1 di *Correspondance, écrits et entretiens*, a cura di Manuel Cornejo. Gallimard, 2025, 510.

Rio de Janeiro nel 1918), fra loro complementari, costituiscono un dittico sul silenzio musicale, e attestano l'interesse di Mallarmé e Milhaud per la concisione e il preziosismo. Rispetto alle poesie di Mallarmé, Milhaud inverte l'ordine dei sonetti, "ma resta intatto il rapporto fra arte e realtà, sempre in bilico tra creazione e distruzione." (p. XXI). Queste *mélodies* di Milhaud costituiscono "una parentesi occasionale, ma allo stesso tempo feconda, della sua produzione, proprio come le poesie dalle quali sono tratt[e]" (p. 285).

Il volume si chiude con le "Conclusioni: Mallarmé e il Modernismo musicale", sviluppate in tre sottocapitoli: I. "Modernità dell'esperienza mallarmiana"; II. "Modernismo musicale: dalle avanguardie a *Pli selon pli*"; III. "Retrospectiva sui musicisti di Mallarmé". In questa sezione finale viene indagato l'influsso di Mallarmé sui compositori contemporanei, nello specifico su Pierre Boulez, e viene chiarificata la posizione di Milhaud nel contesto delle avanguardie parigine; inoltre, l'autrice propone un raffronto conclusivo fra i *Trois poèmes de Mallarmé*, e tenta di dare risposta agli interrogativi di Bernard, cercando di *suggérer* percorsi di studio futuri.

Come si evince da questo lavoro certosino, le partiture analizzate, ben lungi dal semplificare i testi poetici, ne accrescono le suggestioni. La musica, quindi, costituisce un oggetto attraverso il quale è possibile rinnovare ed arricchire la poesia. Indubbiamente, l'autrice, con

questo saggio, tramite un approccio comparativo, ha realizzato un primo tentativo di studio su ampia scala di Mallarmé e dei suoi compositori. Come sottolinea Venanzi stessa, la produzione di Debussy – di vent'anni più giovane di Mallarmé – si presta a un confronto più stretto con gli scritti del poeta, con cui condivide svariati aspetti dell'estetica impressionista e simbolista; d'altro canto, Ravel si accosta all'intellettualismo di Mallarmé attraverso la sua visione artificiosa e 'calcolata' dell'arte; infine, le *mélodies* di Milhaud costituiscono "un esempio di come i versi del poeta si prestino a molteplici suggestioni per i compositori del Novecento" (pp. 286-287). Sicuramente è di notevole interesse lo studio comparato offerto sui *Trois poèmes de Mallarmé*, ma ancora più originale – e direi utile – è il lavoro svolto sulle *mélodies* di Milhaud, autore ancora poco studiato in Italia (la bibliografia in italiano sul compositore provenzale è davvero risicata).

In chiusura, l'autrice auspica che al suo lavoro di comparazione tra poesia e musica possano seguirne altri da parte di studiosi, come lei, di doppia formazione, letteraria e musicologica. Effettivamente, è bene osservare che la consistenza di studi italiani relativi alla *mélodie française*, per quanto riguarda l'analisi del repertorio ma soprattutto la sua ricezione in Italia, è ancora troppo esigua.⁶ Per esempio, sarebbe assai utile realizzare un lavoro approfondito sulle *mélodies* costruite sui testi di Paul Verlaine, il poeta francese più *mis en musique*. In merito

merosi studi oramai disponibili: Sala, Emilio. "Voci della città: da *Hél Lambert!* (Parigi 1864) a *Se sa minga* (Milano 1866)". In *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari. LIM, 2020, 101-115; Bottaro, Marica. "Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David". *Gli spazi della musica* 4, no. 1 (2015): 66-99. <https://ojs.unito.it/index.php/spazidel-lamusica/article/view/845/870>.

6 A questo proposito rimando alla bibliografia contenuta nel volume di Venanzi; tra le poche ma imprescindibili pubblicazioni sull'argomento troviamo quelle di Michela Landi, di Giuliana Massabò, di Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu, di Giorgio Pestelli e di Guido Salvetti.

alla diffusione e alla ricezione di questo repertorio in Italia, segnalo che una delle prime ‘ambasciatrici’ della *mélodie française* nel nostro paese fu Madeleine Grey (1896-1979),⁷ soprano francese particolarmente dedito alla produzione musicale coeva della sua nazione che si esibì in Italia in numerose occasioni. Venanzi – giustamente – si augura che il suo saggio “susciti un maggiore interesse per queste opere che passi, anzitutto, per un processo di sensibilizzazione alla loro ricezione” (p. 287).

7 Su Madeleine Grey si veda Zwang, Gérard. *Mémoires d'une chanteuse française. La vie et les amours de Madeleine Grey (1896-1979)*. L'Harmattan, 2008. È possibile leggere i ricordi di Grey su Ravel in Grey, Madeleine. “Souvenirs d'une interprète”. *La Revue musicale* 19, no. 187: 175-178. È inoltre possibile consultare la corrispondenza scambiata fra Grey e Ravel in Ravel, *Correspondance*.

Turchini Edizioni, 2024. 447 pp.

Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento

a cura di Angela Romagnoli e Lucio Tufano

Il volume *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento*, curato da Angela Romagnoli e Lucio Tufano, rappresenta un contributo significativo che si inserisce nel contesto degli studi sulla storia musicale napoletana ed europea. Senz'altro costituisce un tassello originale nell'alveo della musicologia più recente, volta a indagare la circolazione dei saperi e delle pratiche artistiche nell'Europa dell'Ancien Régime.

Da alcuni decenni si cerca di verificare il ruolo di Napoli come uno dei principali centri di produzione, formazione e diffusione culturale. Il pregio principale di questo volume è quello di capovolgere l'immagine della capitale borbonica, tradizionalmente interpretata in una prospettiva 'centrifuga', cioè per la sua capacità di formare compositori destinati a brillare nelle capitali musicali del continente (da Londra a Vienna, da Parigi a San Pietroburgo), per concentrarsi invece non sui napoletani in Europa, ma sull'Europa a Napoli.

Lilia Flavia Fidenti

Conservatorio di Musica Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cagliari

<https://orcid.org/0009-0003-8396-1615>

CITATION

Fidenti, Lilia Flavia. "Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento. Turchini Edizioni, a cura di Angela Romagnoli e Lucio Tufano, Turchini Edizioni, 2024". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 233-235

I diversi contributi delineano una geografia intellettuale e artistica di grande interesse, che mostra come la città non fosse soltanto un luogo di partenza, ma anche un punto d'arrivo e un crocevia di esperienze creative transnazionali. Questo progetto editoriale nasce nell'alveo delle attività scientifiche della Fondazione Pietà de' Turchini, da anni impegnata in un dialogo fecondo tra ricerca musicologica e prassi esecutiva, e si colloca all'interno della collana Turchini Saggi, ormai riconosciuta come uno dei principali laboratori di approfondimento sulla cultura musicale meridionale in età moderna.

La struttura del volume segue una scansione cronologica e tematica che va dalla metà agli ultimi anni del XVIII secolo, privilegiando un approccio basato su casi monografici. Questa scelta metodologica consente di illuminare fenomeni specifici senza perdere di vista il quadro d'insieme: dalla formazione dei giovani stranieri nei conservatori cittadini alla politica teatrale del San Carlo, dal repertorio del Teatro del Fondo alla ricezione delle novità strumentali e coreutiche.

Particolarmente rilevante è il saggio di Tommasina Boccia, dedicato ai cosiddetti 'figlioli forastieri' nei reali conservatori napoletani, che si distingue per l'imponente lavoro di scavo documentario condotto presso l'Archivio Storico del Conservatorio "San Pietro a Majella". Attraverso registri, suppliche, contratti e documenti bancari, l'autrice restituisce non solo le modalità di accesso degli studenti stranieri, ma anche le dinamiche di selezione e le reti di protezione che favorivano la mobilità musicale. Emergono così figure oggi poco note, dal portoghese

Emanuele Marques al maltese Baldassare Balbi, dai francesi Launcy e Aubourg al fiammingo Natale Colson, che contribuiscono a ricostruire un panorama composito e vivace, in cui le istituzioni educative napoletane si configurano come autentici spazi di interscambio europeo.

Nel volume ampio spazio è riservato a Johann Adolf Hasse, il grande operista tedesco che seppe radicarsi stabilmente nel sistema teatrale napoletano. Paola De Simone ne analizza il ruolo di 'mediatore' tra il linguaggio metastasiano e la sensibilità partenopea, sottolineando come il suo inserimento al San Carlo non sia stato soltanto un episodio isolato, ma parte di una più ampia dinamica di reciproca contaminazione tra modelli italiani e cultura musicale mitteleuropea. Su un altro versante si collocano gli studi dedicati a Joseph Schuster, compositore tedesco che a Napoli visse una stagione particolarmente feconda: Paologiovanni Maione indaga la sua personale lettura di Metastasio, mentre Steffen Voss focalizza l'attenzione sull'uso della Glasharmonika e di strumenti cristallofoni, dimostrando come la capitale borbonica fosse aperta anche a esperimenti sonori non convenzionali.

Non meno interessanti risultano i saggi dedicati a Franz Xaver Sterkel (Klaus Pietschmann), Ignaz Pleyel (Lorenzo Mattei) e Pëtr Alekseevič Skokov (Davide Pulvirenti). Ognuno di questi studi mette in luce, seppur con esiti diversi, le possibilità e i limiti dell'integrazione di artisti stranieri nel contesto napoletano: dalla fortuna incerta di Sterkel, stimato ma non sempre apprezzato, al dialogo di Pleyel con il repertorio gluckiano, fino al caso emblematico di Skokov, la cui opera *Rinaldo* fu rifiutata dal pubblico loca-

le, rivelando la complessa dialettica tra innovazione e tradizione. Di particolare rilievo è anche il contributo di Rosa Caffiero, che porta l'attenzione sul Teatro del Fondo e sulla presenza di compositori francesi come Pierre Dutillieu, ampliando il quadro oltre i confini del San Carlo e restituendo un'immagine più policentrica della vita teatrale napoletana.

Il volume non trascura neppure l'ambito coreutico, spesso relegato a ruolo marginale negli studi musicologici. Maria Venuso affronta la questione dei maestri europei di danza al San Carlo, mostrando come il balletto, lungi dall'essere un semplice complemento, fosse parte integrante della complessa macchina spettacolare napoletana. Di grande interesse è anche il saggio di Berthold Over sull'*Antigona* di Peter Winter (1791), che evidenzia come la solidità della formazione germanica potesse incontrare il gusto partenopeo, dando luogo a esiti di straordinario successo. In chiusura, Mariateresa Dellaborra dedica un approfondimento a Marcos António Portugal e alla sua opera *L'inganno poco dura* (1796), testimonianza della vitalità degli scambi tra Napoli e la penisola iberica alla fine del secolo.

Dai saggi contenuti nel volume emergono tre aspetti fondamentali: la ricchezza documentaria, con la pubblicazione di materiali inediti di grande utilità per la ricerca (suppliche, contratti, libretti, cronache teatrali); la pluralità di prospettive, grazie al coinvolgimento di studiosi italiani e stranieri che offrono una lettura corale e transnazionale del fenomeno; l'approccio multidimensionale, capace di intrecciare analisi musicali con riflessioni di natura economica, sociale e istituzionale. Ne deriva un mosaico

di voci, documenti e interpretazioni che configurano Napoli come un centro internazionale, luogo di ricezione, assimilazione e rielaborazione.

Il volume dimostra in modo convincente che i musicisti europei non furono figure episodiche o marginali, ma autentici agenti culturali, capaci di incidere sulle pratiche locali, adattandosi alle specificità partenopee o introducendo elementi di novità. La Napoli borbonica emerge come un laboratorio di osmosi culturale, in cui le tensioni tra tradizione e innovazione, tra identità locale e stimoli esterni, produssero un linguaggio musicale in continuo movimento.

Dunque, *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento* si configura come una lettura imprescindibile non soltanto per gli studiosi del Settecento musicale, ma, più in generale, per chi si interessa ai processi di scambio culturale nell'Europa moderna. L'auspicio, come gli stessi curatori lasciano intendere, è che questo lavoro apra la strada a ulteriori indagini, capaci di riportare alla luce figure ancora in ombra e di consolidare un approccio comparativo alla storia musicale del Settecento europeo.

No. 1

muse